
Szentkirályi Aladár Miklós*

A DÉL-AMERIKAI RITMUSOK ÉTHOSZA

A tánc, a felajzott gondolat metaforája

Izgalmasan élmény dús kötetet tartasz kezedben kedves, lapozgató. Minden bizonnal olvasójává leszel, ha belepillantasz, mert a táncművészet titkaiba avat be.

A tánc felszabadít, hiszi-vallja a könyv szerzője, Dr. Szentkirályi Aladár, hegedűművész. Gazdag repertoárjának egyik főszereplője Astor Piazzola, a délamarikai ritmusokból eredő táncdallamok egyik legkiválóbb komponistája. Őt, hallgassátok, és zenéjén is túl e zenére illeszkedő táncot, táncoló párokat képzeljétek magatok elé – invitál bennünket szerzőnk írása minden sorában.

Hívásai emlékeket ébresztő hívások. Emlékeket ébresztő azok számára, akik valamilyen módon már találkoztak a táncolás bensőségesen szép örömeivel. És nem riadtak vissza tőle. Találkoztam én is, ifjú koromban, amikor falusi bálokon húztam, kicsinyke zenekarom élén a talpalávalót. Most, ifjonti emlékeim permetén át-átvillannak a szinte súlytalansági állapotban suhanó párok amint magafeledten, fittyet hányva a füstös-zajongásnak, kiléptek a mindennapok vesszőfutásából, és szívvel-lélekkel áldoztak, mint Arisztotelész megírta, a tánc katartikus, megtisztító élményének. Öregek, fiatalok egyaránt. Az egyik székely bácsika, karján anyjukommal, maga mögött hetven évével rám kérdezett: no, de fiatal úr, hát ennyi volt a behúzás? Székelyföldön a tánc behúzásán a záró gyors csárdást értik. Húztam én a bandámmal, úgy jó félórácskát, de ennyi az elvárt élmény végig élésének amúgy hetven évesen is kevésnek bizonyult.

Azon kapom magam, hogy folytatnám a sorjázó emlékek felidézését például Antony Quinn csodálatos Zorba-alakításáról, amint a tánc apoteózisában jámbor gazdájával együtt, Teodorákisz feledhetetlen zenéjére el-kitáncolják balsikerű vállalkozásuk minden bánatát-baját. Avagy életrajzregénye révén magát Quint megszólaltatni arról a fiatalkori táncversenyéről, amelyben első művészi sikerét aratta. Mert a mexikói Antony nem tagadta meg félig azték, félig ír származását, táncművészként kezdte karrierjét.

Mexikó. Végre megérkeztünk tanulmányunk színhelyére, a dél amerikai ritmusok szülőhazájába és elkezdhetem előszavamat amúgy igazából.

Szentkirályi Aladár tanulmánya központjába a *tangó* sokoldalú bemutatását állítja. Megelőzőleg a *flamenco* jelentőségére irányítja figyelmünket. Persze, mindkettőt átszővi a dél amerikai táncok sokféleségének formai-műfaji elemzése. A társadalmi ellentmondásokkal teli kezdetek Ethosához viszonyuló hol többé, hol kevésbé disszonáns affektív viszonyulásaik érzékivé tétele.

Bevezetésének első sorai így hangzanak: „A dél-amerikai ethosz normáit esztétikai értékeiben rendkívül gazdag népművészet tükrözi, amelyben előkelelő, s egyben szervező-szintetizáló helyet foglal el a tánc művészete. Azt a pattogó, giusto ritmusú, érzelem gazdag érzékiséget szeretném zenei affektusaiban végig követni, amely összetettségében az őslakók, a spanyol és portugál hódítók, valamint a későbbi bevándorlók életérzését múltjában-jelenében tükrözi, és amely temperamentumával, színességével, lírikus-dramatikus hangvételével oly csábítóan hatott és hat ma is a komolyzene alakulására, színezte és színezi az európai zenekultúrát tegnap és ma egyaránt. Tánc kultúrája nyilvánvalóan jelen van a jelenkori művészetben, így hazánk művészi kultúrájában is.”

Ígéretének eleget is tesz. Aprólékos gondnal és nagy szimpátiával követi végig e tánc kultúra történetét kezdetektől napjainkig. Kitér a dél amerikai táncritmusok afrikai eredetére, a kezdeti formák, műfajok alakulására és beilleszkedésére a dél amerikai népi táncok világába. Megjegyzi, hogy „a törzsi táncokat csak a szertartásokkal, vallási szokásokkal és zenével szabad együtt vizsgálni. Számos afrikai nyelvben nincs külön szó a táncra és zenére. A törzsi táncok a csoportos tevékenység részei. Ezekben a törzs minden, a feltételeknek megfelelő tagja részt vesz, ezzel is erősítve a közösségi összetartozás érzését, – az ethoszt. Általában a dobosok vezetik a táncot, a ritmusképletek jól megkülönböztethetőek, és a szerkezeten belüli törések lehetőséget adnak a táncosoknak, hogy tagolják mozgásukat, és a létrejövő szüneteket záró gesztusok bemutatására használják.” Az áthozott afrikai őslakók zenéje, első sorban a *szamba* járult hozzá Dél Amerikában egy nagyon színes, izgalmas népi tánc kultúra kialakulásához. Ennek az útnak első

nagy állomása a *flamenco* szinkretikus kialakulása. Csodaszép jelenség: az El Arte Flamenco három fő részből áll: Cante (ének), Baile (tánc) és Toque (gitár) zene. Expresszív érzelmi világának eredete művelőiknek, a kitaszított rétegek – muzulmánok, zsidók és cigányok – népi, vallási és törzsi kultúrájából alakult ki. „A flamenco születését homály fedi, de feltételezik, hogy ugyanúgy ősi rituálék része volt, mint a bikaviadal. A flamenco megértéséhez a romák történelmét és az emberi érzéseket kell ismerni” – figyelmeztet a szerző. A flamenco genetikai kapcsolata az ősi indián táncokkal is jól érzékelhető kézmozdulatok, a felsőtest mozgása, a lábtechnika, az improvizációs hajlam, a ritmuskontrasztok kicsiszolt gyakorlatában.

A kötet főrészét, jó háromnegyedét, a *tangó* sokoldalú ismertetésére szenteli a szerző. És megszerettetésére. Hiszen a tangó ihlette zenei művek hegedűirodalmát nemcsak ismeri, de kiválóan tolmácsolja is számos koncertjén, lemezein. Az a zenekedvelő, aki csak egyet is meghallgat belőlük, többé nem maradhat közömbös e táncokba ötvözött kimeríthetetlen gazdagságú, színes esztétikum befogadásával szemben. Szentkirályi Aladár tangó-szimpátiája hasonlóképen áthatja könyvébe foglalt elemzéseit is. A kialakulásában döntőszerepet játszó kezdeti afrikai és dél amerikai népi táncok mellett az európai kultúrából kölcsönzött műformák és műfajok – habanéra, kontratánc, mazurka, polka – döntő szerepet játszottak a tangó komoly zenei értékévé emelkedésében, kultúrtörténeti győzelmében. „Maga az argentin tangó autentikus változata első sorban társasági forma– írja szerzőnk –, de létezik színpadi változata is. Ezekből világversenyeket is rendeznek, de az iskolák közötti különbség miatt nincs általánosan érvényes és elfogadott rangsorolás sem. Kialakult egy európai úgynevezett angol változat is, mely 1929 óta nyerte el végleges versenyformáját. 2002 óta a Tangót az UNESCO a világörökség részévé nyilvánította.”

A kezdetektől máig tartó hosszú íven a könyv elénk tárja a tangóban rejlő érzelmi gazdagság megjelenítésének számos jellegzetességét. A szerző elemzései izgalmasan érzékivé teszik az affektusok tolmácsolásában rejlő szenvedély színekben, gesztusokban gazdag kifejeződését. Utalunk itt *A tangó lelke, az együttlét élménye* című fejezet paragrafusaira, *A Nő és a Férfi, Az improvizáció és tangó, Az „együtt” élmény* formai-tartalmi szépségére. Az amúgy is színes-expresszív írás

legvonzóbb részleteinek egyikét dicsérjük éppen. Íme, egy részlet a *Nő és Férfi* alfejezetből: „A tangó egy igazi „macho,- tánc. Az erős, határozott, megingathatatlan férfi tánca. A Férfi hódít, a Nő csábít. A férfi vezet, a nő követ. A férfi gyöngéden menedéket, biztonságot nyújt a nőnek, aki elfogadja és élvezzi a védettséget. A férfi öleli a nőt, az pedig felnéz rá. A férfi a biztos támasz, a nő érzéken és odaadóan a mellére simul. A férfi befogadja a nőt, az pedig magába engedi tánc közben a férfit. Talán ez adja a Tangó örök modernségét, ez a klasszikus, tiszta szereposztás. A Tangóban a tánc ethosza követeli meg, kényszeríti rá a felekre, a jól bevált, a társadalomban már elfogadott szerepeket: a magabiztos, de figyelmes férfit és a határozott, de nőies nőt.”

A *musica seria* világában polgárjogot nyert tangó szerepét Szentkirályi Aladár, a hermeneutikai megértés jegyében *Nyolc évszak* címen, inspirált találékonysággal elemzi összevetve Antonio Vivaldi *Évszakok* négy hegedűversenyből álló concerto ciklusát Astor Piazzolla hasonló elnevezésű hegedűre, csellóra és zongorára komponált triójával. Esztétikai összevetését így vezeti be: „ egy olyan dolgozat, melyben összehasonlítunk két zeneszerzőt, akik két különböző kontinensen és két teljesen különböző korszakban alkottak, nagyon nehéz és szinte lehetetlen feladat. A kísérletet az alkotásaik iránti alázat és főleg Vivaldi és Piazzolla „Évszak”-jai iránti csodálat motiválta.” Majd következtetéseit így zárja: „Meggyőződésem, hogy lényünk és lelkünk rezdülései az emberi társadalom és természet jelenségeire alapvetően azonosak. A bánat, félelem, szeretet, csodálkozás, szerelem, a hit, a vidámság, ezek olyan közös dolgaink, ami nélkül nem lehet létezni. Ezen érzések különböző szintű átélése és megfogalmazása tesz bennünket csodálatosan sokszínűvé. Vivaldi napfényes mediterrán életöröme minden művéből sugárzik. Piazzolla szenvedélyes bánatérzése része minden darabjának. Ahogy megfogalmazták mondanivalójukat, egyedi. Ez pedig nagyon kevés alkotóról mondható el! Ha arra gondolok, hogy számtalan alkalommal még komolyzene rajongóknak is jó pár másodperc szükségeltetik, hogy egy szimfóniáról teljes biztonsággal megállapítsák, hogy ki a szerző, akkor ez Piazzolla és Vivaldi esetében teljes biztonsággal kizárható. Zseniális, egyéni látásmódjuk, zenei megfogalmazásaik már az első taktustól kezdve biztossá teszik szerzőségüket, és elragadva világukba, csodálatra készítetnek.”

A sarkigazságokról tudjuk, hogy nem igazolhatók, de nem is szorúlnak igazolásra. Ilyen axioma a könyv minden sora mögött neszező igazság a tánc felszabadító erejéről, amelyet szövegem elején idéztem. Most hozzáteszem: ám e felszabadító erő létezésében tűnékeny erő, akár az elsuhanó tánc mozgása. Ezért elvárja létre kelésének ismétlését. Újból és újból. A tűnékenység ismétlése pedig paradoxon, látszatellentmondás. Róla szól Paul Valéry impresszionista párbeszéde, amely antik miliőben, ókori táncosnő, Athikté, mozgásában vetíti elénk a tancot, mint „felajzott gondolatot”. Befejezésül őt idézzük: „Phaidrosz: Nézd csak, oda nézz!... Ott táncol, és ugyanazt mutatja a szemnek, amit te itt mondani próbálsz nekünk... láthatóvá teszi a pillanatot... Ó, mi csoda drágaköveket csillant fel!... Szikrákat vet mozdulataival! Képtelen helyzeteket rabol a természettől, az Idő szeme láttára! .. Az pedig szemet huny előtte... És ő büntetlenül lépi át a képtelent... Isteni az állhatatlanságban, amellyel megajándékozta tekintetünket!... Erüximakhosz: A pillanat hívja életre a formát, s a forma láttatja a pillanatot.”

Előszavunk végére érkeztünk. Kedves lapozgató hívhatlak immáron olvasónak? Csábítást rejtő idézeteim kíváncsivá tettek-e a szöveg mondani valójára? Ha igen, megélt élményeidet oszd majd meg másokkal is, hadd kezdjenek bele ők is a lapozgatásba!

Kolozsvár, 2015. március 9-én

Dr. Prof. Angi István

Bevezetés

A dél-amerikai éthosz normáit esztétikai értékeiben rendkívül gazdag népművészet tükrözi, amelyben előkelelő, s egyben szervező-szintetizáló helyet foglal el a tánc művészete. Azt a pattogó, giusto ritmusú, érzelem gazdag érzékiséget szeretném zenei affektusaiban végig követni, amely összetettségében az őslakók, a spanyol és portugál hódítók, valamint a későbbi bevándorlók életérzését múltjában-jelenében tükrözi, és amely temperamentumával, színességével, lírikus-dramatikus hangvételével oly csábítóan hatott és hat ma is a komolyzene alakulására, színezte és színezi az európai zenekultúrát tegnap és ma egyaránt. Tánc kultúrája nyilvánvalóan jelen van a jelenkori művészetben, így hazánk művészi kultúrájában is.

Az emberi társadalom tánchoz való kötődése egyidős az emberiséggel. Már a történelem homályába vesző korban is, ősünk, „primitív” szertartásait ritmikus kántálással és egyszerű, táncnak még nem igazán nevezhető mozdulatokkal kísérte. Ezekből alakultak ki egy idő után az első, rituálisnak nevezett táncok. Mára az emberek közötti kapcsolat legmeghatározóbb eleme a beszéd. De hol volt akkor még az értelmese-nek nevezhető beszéd? ! Testükkel, mozdulataikkal és néhány artikulálatlan hanggal próbálták a gondolatokat és érzéseket átadni.

A primitív táncról természetesen hosszú az út, a néptáncokon és tánc- szvitteken keresztül a XX. századi táncokig. A táncok, beleértve a nép táncait is, a XIX. századi keringő megjelenéséig nem tettek szert határokon átvéelő elismertségre. Csak néhány klasszikus szerző műve került nyomtatásra vagy vált közkinccsé, szájhagyomány útján terjedve.

A technikai civilizáció fejlődésével a helyzet gyökeresen megváltozott. A nyomdák terjedése, a kiadók elszaporodása mind hozzájárult ahhoz, hogy egy bizonyos zenedarab egyre jobban ismertté válhasson. A közlekedési szokások és lehetőségek fejlődése lehetővé tette az emberi kapcsolatok nagyobb távolságokon keresztüli létrejöttét, óhatatlanul a kultúra, így a zene terjedését is. Ezek a kölcsönhatások pedig rendkívül termékenyítőleg hatottak. A rádiózás végleg eltörölte a kontinensek közötti határokat és távolságokat is.

Európában a népdal mellett a néptánc volt évszázadokon keresztül a széles tömegek szórakozását szolgáló legelterjedtebb zenés forma. A műzene (klasszikus) szerzőinek darabjai, bár a népi táncok, dallamok és ritmusok világából alakultak ki, ezek eredményei, újdonságai csak legritkább esetben áramlottak visszafelé. Ezek a táncok megmaradtak az „udvarokon” belül, a felsőbb osztályok kiváltságának.

Az első nagyobb áttörést a francia forradalom után Bécsben, a keringő jelentette. Természetesen ehhez az (anyagi) életfeltételek javulása is kellett. Azelőtt a bálokon való részvétel, a társasági élet e formája, nem adatott meg mindenkinek. A vendéglők, szabadtéri mulatóhelyek létrejötte azonban oly közismertté tette a keringőt, hogy ettől a pillanattól kezdve nem volt többé akadály. A táncszokásokban az osztályok közötti falak ledőltek.

A táncnak, viselkedésnek azonban az etikett, az egyházi nevelés határozott, merev illemszabályokat írt elő. Ha alaposan belegondolunk Johann Strauss polkáinak, keringőinek címeibe, itt szó sem lehet mélyebb érzelmekről, túlzott könnyelműségről, szerelemről, szenzualitásról. A mód, ahogy ezeket táncolták, a viselkedés, az öltözet mind ennek megfelelő volt.

Ez idő alatt Közép és Dél- Amerikában teljesen más folyamatok játszódtak le. A XVI század spanyol és portugál gyarmatosítói magukkal vitték táncaikat és zenéiket is. A helyi őslakosság asszimilációja, katolicizálása a XIX. századra már nagyon is előrehaladott volt. A hatalmas kontinens gazdagságának megcsapolására a telepéseknek az őslakosok mellett szüksége volt egy újabb, olcsó munkaerőre is. Ezért aztán Afrikából megindult a fekete rabszolgák végelethatalatlan tömege. Így újabb hatás érte a helyiek zenéjét, kultúráját.

A hatalmas kiterjedésű forró égövi ültetvényeken kialakul az európaiktól jócskán eltérő zenei és tánc kultúra. Ezeken a „világtól” távolabb eső vidékeken, nem érvényesültek a társadalmi fékek, gátlások. Valahol itt a dzsungel szélén, a partmenti szórakozóhelyeken kell keresni a latin és dél-amerikai zene és tánc igazi gyökereit.

A kereskedők, utazók magukkal vitték egy-egy kuriózumnak számító szokás, dallam vagy tánc híret Európába. Mégis a rádiózás az, amely az igazi áttörést meghozta. A film is hozzájárult az új világ megismertetéséhez. A kissé megmerevedett évszázados szokások után el-

képzeltük, hogy a jazz által már kissé megnyitott kapukon, milyen erővel törhetett be az 1920-as évek elején a Tangó.

Ez az új tánc páros lüktetésével pedig nemcsak a klubokban, szórakozó helyeken lett népszerű, de számos kortárs szerzőre is nagy hatással volt.

Őshazája Argentína és Uruguay. Bár eredete nem tisztázott, a kubai habanera, az argentin népi gyökerű milonga, a spanyol flamenco és a feketék candome-jából jött létre, valamikor a XIX. század végére. Eredetileg hegedűn, fuvolán és gitáron játszották. A bandoneont, mely később a legtöbb tangót kíséri, ezt a harmonikához hasonló hangszert, a német telepesek hozták be 1900 körül.

A tangó, eleinte a külváros és a bordélyok kedvenc zenéje és tánca volt. Ennek és a prostitúciónak köszönhetően az eredeti régi szövegek kissé sikamlósak, erotikusak és tolvajnyelven íródtak.

A tangó zenéje viszonylag lassú, de markáns lüktetésű. A tánclépések alapvetően a hangsúlyokra való lépkedés, a zene természetes ritmikájára való sétálás, amely a páros esetében a nemek szerint úgy ütemében, mint irányában eltérhet, de a kontaktus, az érintkezés megmarad. A tánc valójában igazi lehetőséget ad az improvizálásra. Itt az affektus egyik formájával találkozunk.

Míg az éthosz a kor érzelmi alapú társadalmi magatartásának normatív érvénnyel megfogalmazott rendje, addig – és itt lép be a tangó improvizatív engedménye – az affektus, a pillanatot élő (hedonisztikus) személy egyéni érzelmi reagálása.

Maga az argentin tangó autentikus változata első sorban társasági forma, de létezik színpadi változata is. Ezekből világversenyeket is rendeznek, de az iskolák közötti különbség miatt nincs általánosan érvényes és elfogadott rangsorolás sem. Kialakult egy európai, úgynevezett angol változat is, mely 1929 óta nyerte el végleges versenyformáját.

2009 óta a Tangót az UNESCO a Világörökség részévé nyilvánította.

Ma a tangó többedik virágzását élő műfaj, és ezt főleg Astor Piazzollának köszönheti. Éppen ezért könyvemben a későbbiek során az ő munkásságára külön hangsúlyt helyezek.

Afrika

Afrikában mind a mai napig megfigyelhető a törzsi életmód. Igazi kincsesbánya ez a néprajzkutatók számára, hiszen a feltételezések szerint ilyen lehetett az ember ősi élete mielőtt az első, ókori birodalmak kialakultak volna.

Bár az afrikai nyelvek egy nagy nyelvcsaládba tartoznak, mégis, több mint 700 nyelvet beszélnek. E nyelvi különbségek megjelennek a táncok és zenék törzsi változataiban is.



Az afrikai zene kialakulása Langston Hughes, amerikai fekete jazzkutató szerint a szokásos mindennapos tevékenységekhez köthető. E tevékenységek közben olyan természetes folyamatok játszódtak le az emberben, mint az erő kifejtés-ellazulás, (feszítés-oldás), a hosszabb-rövidebb, a hangos-halk.

Ezeknek a kapcsolat-pároknak a természetes ismétlődése és tudatosulása alapján rendeződtek rendszerbe a hangok és ritmusok.

Hughes szerint alapvető ritmusnak számított a szívdobbanások imitálása. Az ember lassú dobütések metrumára járt vagy menetelt, esetleg gyorsabb ritmusra énekelt, de változó ritmusú ütésekre táncolt.¹

Afrikában a zenét úgy kell értelmeznünk, mint a közösség számos tevékenységének egyikét. Ez oly annyira így van, hogy számos nyelvjárásban nincs külön szó a zenére, mint önálló tevékenységre.

¹ Hughes L.: Ismerkedjünk a ritmussal, Budapest, Zeneműkiadó, 1971.

Az afrikai törzsi zene az őket körülvevő természetes hangokat, zörejeket, természeti környezetet és a magától érthető érzelmi hatásokat fejezi ki.

Az afrikai zene harmóniavilága a négy-héttagú hangsorokra épít.

A polifónia különböző formái vannak jelen: heterofónia, orgánium, (a dallamot különböző magasságban, párhuzamosan éneklik), imitáció, hocketus (a dallamhangokat más ének vagy hangszer megosztva játssza.)

Az énekhang főleg a természet hangjait próbálja megismételni. A legtöbbet használt hangszerek az ütős hangszerek. A dobokra külön is ki kell térnünk, hiszen nem csak candombé vagy a szamba, de szinte valamennyi latin és dél-amerikai tánc alaphangszerének számít.



Afrikában a dobnak nemcsak zenei szerepe volt. Akár 10-20 km-es távolságokra is meg lehetett hallani hangját. A dobnyelv ismerője a törzsön belül élet halál ura volt, birtokolni csak a kiválasztottaknak volt joga

Általában az a zene, amely a táncot kíséri, kiemeli és felerősíti mindazt, amit a testünkkel elmondhatunk, így formájában a tánc szerkezetével egyezik meg, míg tartalmában a tánc drámai követelményeinek felel meg.

A táncos testével válasz tud adni a zenére és egész viselkedésével még meg is erősíteni azt. Az egymással való kommunikáció során többízben használják a táncot, mint közösségi médiumot.



Tánc

Az utóbbi évtizedekben, - elsősorban a fiatalság körében - megnőtt az érdeklődés a latin-amerikai táncok és zene iránt. Ezek a táncok lényegesen szabadabbak, vidámabbak és expresszívebbek, mint a hagyományos táncok. Helyigényük is lényegesen kisebb, gondoljunk például a keringőre, a hozzáillő bálterem méreteire, - mégis jobban megvalósulhat az önkifejezés. Ezek a táncok izgalmas erotikus töltésükkel, mely a táncosok egész testét igénybe veszi, szenvedélyt, életörömet fejeznek ki.

Az igazi latin-amerikai táncok, mint például a Mambó, a Rumba vagy akár a Szamba, mind afrikai eredetűek, gyökereik, ritmusaik az emberiség bölcsőjének helyszínein keletkeztek. Ott születtek és fejlődtek az emberrel együtt, amióta ősrünk két lábra állva elkezdte meghódítani a Földet. Benne élt az ember harci táncaiban, a bő termésért fohászkodó áldozati táncokban, az anyáknak gyermekáldást kérő rítusában, része volt a szerelmi játéknak, táncolták az esküvőkön, természetünnepken, az isteneknek kiengesztelésért, de az elmúlást, a földi élet lezárását is végigkísérte.

A törzsi szinten élő közösségi ember életében minden egyes dolognak külön jelentősége van, de mégis minden összefügg és minden, mindenre hatással van. A természet és isten-tisztelet, a munka, az utódok nevelése, az ünnepek, a szórakozás, a gyász, mind - mind átszötte a hétköznapiakat. A rituálék és a hagyományok sem választhatók külön. A törzsi táncokat a szertartásokkal, a vallási szokásokkal, és a zenével szabad csak együtt vizsgálni. Az afrikai törzseknek mind a mai napig szinte valamennyi emberi tevékenységre van egy megfelelő, kifejező táncuk.



B. Bíró Zoltán szerint: „a táncban a vágy és az akarati energia mozgásformává való átalakulását lehet megfigyelni. A táncnak két fő eleme van. Az élő időbeli ritmusban történő bonyolult kapcsolat, sajátos testi, lelki, szellemi organizáció, amely létezését a kozmikus ritmus-hoz igazítja. A második a háromdimenziós térbeli anyagszerűségben történő formai, tartalmi jelenlét.”²

Az afrikai táncok közül csak néhányat említenék. Az *asztrális táncok*, melyek az ember megfigyeléseire alapultak, a természetben történő változásokat rögzítették, pl. csillagok járása, évszakok váltakozása, napszakok forgása.

A *férfiavatási táncok*-gyakran a szadizmus határait súrolták, mellyel a leendő harcosok bátorságát tették próbára.

Orvos táncok, a betegségek leküzdésének rituáléjai, melyben a sámán a tánc-extázisában legyőzi és elűzi a gonosz szellemeket.

² B. Bíró Zoltán; *Tánc-zene-hangszer*, Gyöngyös, Pallas

Harci táncok, melyekben a legyőzött ellenség lelkének kiengesztelését próbálták elérni.

Temetési táncok - ezekben a földöntúli élet, és a szellem halhatatlanságába vetett hit dominált

A hagyományos törzsi táncok mindig is a csoportos tevékenység részei voltak. A táncokban a törzs minden, a feltételeknek megfelelő tagja részt vett, ezzel is erősítve a közösségi összetartozás érzését (ethosz). A páros vagy egyéni táncok ritkábbak fordultak elő. A kutatások szerint, külön táncok alakultak ki nem csak alkalom, hanem nemek szerint is. A férfiak nagy mozdulatokkal, szökellve, ugrálva táncoltak, a nők kisebb mozdulatokkal szinte csoszogó léptekkel haladtak. Általában körben táncoltak, de előfordult, hogy egy pár, a szólótáncos, vagy akár egy zenész is beállhatott a kör közepébe.

Az Afrikában dolgozó etnográfusok megfigyelték, hogy létezik egy mozdulat-nyelv, amit a feketék táncaik során használnak. Ha például valamelyik kezüket az ég felé emelik, akkor Istenre tekintenek, ha mutató ujjukat fejükhöz illesztik, akkor valami komolyat akarnak kifejezni. Ha a táncos fejét lógatva táncol, akkor egy megoldandó problémával küzd. A komikust azzal fejezik ki, hogy figuráik eltérnek a szokásostól.

Általában a dobosok vezetik a táncosokat. Ezek a ritmusképletek jól megkülönböztethetőek, és a szerkezeten belüli törések, lehetőséget adnak a táncosoknak arra, hogy tagolják mozgásukat, és a létrejövő szüneteket záró gesztusok bemutatására használják. Hasonló megoldások köszönnek vissza, például a flamencóban is, amikor a sorok végén a táncos *cier-t*, lezárást mutat be, vagy a *remate-t*, a csúcspont utáni kegyelemdöfésszerű mozdulatot teszi. Ugyanígy, a tangóban is megvannak a záró gesztusok és a lezáró kimerevített pózok.

A kutatók többen is megállapították, hogy a törzsek szokásaiból hiányzik a szoros páros tánc, és ez annak köszönhető, hogy a legtöbb népcsoport ezt elítélte. Ez annál is furcsább, mert a feketék tánca sokáig azért nem volt „szalonképes” mert az európaiak erkölcstelennek tartották. Főleg a kihangsúlyozott csípő mozgásokat tartották illetlennek. Az afrikai táncosoknál ez nem a szexualitás jelképe volt, inkább rituális, extatikus célok elérésére szolgált.

Az afrikai táncok egy másik fontos vonása, hogy a táncosokat és a nézőket egy igazán vékony és átjárható mezsgye választotta el. Kivétel ez alól csak a vallási és spirituális táncok esetében volt.

A zene és a tánc közötti kapcsolat lehetővé tette, hogy így együtt a drámai kommunikáció részévé válhassanak. Idézet B. Bíró könyvéből, melyben afrikai táncok koreográfusai nyilatkoznak: „Nekünk az élet a saját ritmusaival és körforgásával egyfajta tánc, és a tánc maga az élet. A tánc az élet kifejezése drámai szakaszokban. Minden közösségnek megvannak a speciális táncai, hogy saját eseményeik jelentőségét kiemelhessék, fokozhassák. A tánc azt jelenti nekünk, mint más nemzeteknek a színház.”³

A nagy utazás

Magát a latin és dél-amerikai zenét és táncot nem csak a helyi őslakóknak, spanyol és portugál kolonizálóknak köszönhetjük, hanem annak a több millió rabszolgának is, akit a rabszolgakereskedők erőszakkal átvittek, majd eladtak az Új Világban főleg a XVII és XVIII. században. Új hazájuk főleg Dél-Amerika és a Nyugat-Indiának nevezett karibi térség lett.

A rabszolga-kereskedelem az Atlanti óceánon három és fél évszázadon keresztül tartott. Az első rabszolgák 1501 körül érkeztek a mai Haiti és Dominika területére. A legújabb kutatások szerint több mint 12 millió feketét szállítottak át Amerikába. A háromszög-kereskedelemmel a rabszolgákat Afrikából Amerikába vitték, ott eladták őket, majd a hajókat telerakták mezőgazdasági termékekkel (dohány, gyapot, rum, melasz). Ezt elvitték Európába, onnan pedig készterméket vittek eladni Afrikába, vagy elcserélni rabszolgákra.

Bár volt egy látszólagos gazdasági fellendülés, alapvetően mindhárom kontinens drágán fizetett ezért. Az amerikai őslakosokat kiirtották, halálra dolgoztatták, földjeiket elvették. Az afrikai népesség drasztikusan csökkent. A keresztény európai értékek sérültek, a fekete-

³ B. Bíró Zoltán; *Tánc-zene-hangszer*, Gyöngyös, Pallas

fehér ellentét polgárjogi vitákhoz vezetett, háttérbe szorultak a demokrácia elvei.

A legtöbb rabszolgát Portugália és Brazília hurcolta el Afrikából és adta el Amerikában. A feketék többsége Ghána, Benin, Angola, Kongó és Nigéria területéről származott. Afrikában már az európaiak érkezése előtt ismert volt a rabszolgaság intézménye. Gyakolat volt, hogy a legyőzött törzs tagjait szolgaságra kényszerítették.

Az amerikai típusú rabszolga-tartáshoz képest azonban két fontos különbséget állapíthatunk meg. Az egyik, hogy nem volt örökletes a státusz, és a második, hogy nem faji alapon történt a kiválasztás. Az első periódusban főleg a spanyolok és a portugálok jeleskedtek a rabszolga-kereskedés terén, de később a hollandok, az angolok és a franciák is bekapcsolódtak. A XVIII. század jelentette a csúcspontot.

Világszerte először Dánia ítélte el a rabszolga-kereskedelmet, 1807-ben Anglia is csatlakozott, Brazília csak 1831-ben tiltotta be, de még évtizedekig szemet hunytak a hivatalos körök az 1860-ig folytatódó tevékenység felett.

A rabszolgákat Afrika nyugati partjainál hajózták be. Szállítás közben, még a hajóút megkezdése előtt már milliósra teszik a halálos áldozatok számát. Több mint 2 millióan az út során pusztultak el. A hajón, borzasztó zsúfoltságban, zárva tartották a feketéket. Sokszor erőszakkal etették őket, mert inkább az éhhalált választották bánatukban. A két-három hónapos út alatt csak ritkán engedték fel a fedélzetre levegőzni, mozogni a rabokat. Szenvedéseiknek azonban még akkor sem volt vége, amikor megérkeztek Amerikába, mert a kiképző táborokban állatok módjára törték be őket. Itt is az érkezők legalább egyharmada elpusztult.

Ezek a szörnyű emlékek örökre megmaradtak bennük, de össze is kovácsolták őket. Egy új társadalmi réteg jött létre. A megalázott rabszolgák csakis együttműködve vészelhették át a megpróbáltatásokat. Ennek köszönhetően keveredtek össze a különböző törzsek szokásai, vallásirányzatai, rituáléi, táncai, zenéi és tradíciói. Ezzel is magyarázható, hogy a Szamba, mint gyűjtőfogalom a brazil ültetvényeken született meg, de mint egy új, egyesített, újjáértelmezett afrikai hagyomány.

Az európai táncokban a mozgás a test középpontjából indul ki. A policentrika afrikai örökség. Az afrikai törzsi táncok egyik egységes és különleges jellegzetessége. Ilyenkor a táncos a testét nem egységes egészként éli meg, hanem a különböző testrészeit egymástól függetlenül különböző ritmusokban mozgatja.

Az egyes testközpontok megfelelő feszültségével és a policentrikus izolációval teremtették meg az afrikai extázis technika lehetőségét. Általános jellemzőjük még, hogy a mozgások szinte egy helyben történnek, és a kar, valamint a testmozgások kifejezőbbek.

Curt Sachs zenetudós szerint: „Ahol a tánc a kifinomult társaságban vérszegénnyé válik, a szükséges életerő elemeit azokról a táncterületekről szívja fel, melyek az éltető gyökérhez közelebb élnek. Minaddig, amíg ezt az erőt közvetlen környezetében megtalálja, amíg saját országában a parasztréteg a hagyományos táncokat úgy, ahogy megőrzi, abból táplálkozik. Ahol ez a törekvés megtört, ahol a nép az előkelő osztályok manírját beviszi a régi táncokba, akkor a már szükséges frissítést olyan idegen népek tánckincséből veszi, amelynek felfogása eredetibb és az emberi test mozgás-és kifejezési képessége tekintetében előbbre való a többinél.”⁴

A merevebb angol és francia gyarmatosítókkal szemben, akik feketé társaikat az Észak –Amerikai féltekén tartottak szolgáskorban, a déli földrész és Közép-Amerikai térség latin vérű spanyol, olasz, portugál fehérei lényegesen jobb körülményeket biztosítottak az afrikaiaknak és nemcsak hamarabb és könnyebben szabadították fel őket a rabszolgaságból, de kultúrájukat is könnyebben befogadták.

A latin-afro-amerikai zenének a stílusa nagyon vonzó és valamilyen oknál fogva mindig modernnek tűnik, s erős ritmikus hangsúlyaival inspirálólag hat közönségére.

A feketéknek identitásuk megtartása létfontosságú volt, ezért erősen kötődtek gyökereikhez, amiből Amerikában csak az ének, és a zene ritmusai, és a vallási, közösségi rituálék maradtak. (mai napig a Capoeirában, ami valójában egy harci- művészet, megfigyelhető a ritmus kiemelkedő szerepe.)

⁴ C. Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin

Szamba

A szamba a dél-amerikai kontinens felől, Brazíliából hódította meg a világot. Mégis ahhoz, hogy a gyökereit megtaláljuk, vissza kell térnünk Afrikába, arra az ősi vidékre mely szinte elvész a távoli múlt ködében. A szamba titkait a kezdeteknél kell keresnünk, amikor a fekete afrikaiak törzsi szertartása közben, dobjaikon megszületett először a ritmus, a zene majd egy érzés, melyből századokkal később Brazília északi részén, a bahiai cukorültetvényeken kifejlődött a Szamba.

Elnevezése a „semba” szóból ered, ami kikongó (Angola) nyelven egy vallási szertartást jelöl. Ezen táncolták az umbigada nevű táncot, ami tipikus csípőmozgásokat és fenékrázó mozdulatokat tartalmazott. A szaggatott rövid mozgások a megláncolt rabszolgák szabad mozgásának korlátozását jelképezik.⁵

Egy másik, a brazilok által ismert változat szerint az angolai quimbundo nyelvből ered és egy ősi vallási rítust jelöl.



sámán

⁵ V.ö Krumbholz G; *Társastáncok*, Budapest. Planétás

A szertartások alatt áldozatot mutatnak be, gyógyító rítusokat, táncokat, mellyel transzállapotba is kerülhetnek. A kíséretet dobok szolgáltatják. A candomblé, mely elsősorban politeista vallás, Orishá tiszteletére és imádatára épül. Ő a nyugat-afrikai Yoruba törzs mitológiai védőszelleme.

A rabszolgáknak egy idő után megtiltották az Orishá-ceremoniákat, és a keresztény vallást próbálták rájuk erőltetni. Emiatt a feketék táncos ünnepségeik leple alatt tartották meg szertartásaikat. A dalok és táncok titkos jelentéssel bírtak, vallási misztériumként őrizték őket.⁶

A rabszolgaság eltörlésével a szamba is elterjedt. A feketék, bár szabadokká lettek, munkát nehezen kaptak, és ezért inkább a nagyvárosok környékén laktak. Legtöbbször így kerültek Rio de Janeiro nyomornegyedébe, a Praça Onze-ba.

A környék legendás alakja Hilaria Batista de Almeida vagy egyszerűen Ciata-Tia, Tia nagynéni volt, aki néhány társnőjével életben tartotta az afrikai vallást és segítette az elesetteket. Háza a szegény művészek fő találkozó helye lett. A Karneváli menet minden évben elvonul háza előtt és tiszteleg emlékének.

A szamba szó, mint a tánc és a zene meghatározása 1838-ban az „O Carapuceiro” újságban jelent meg, Lopes Gama újságíró cikkében. A legnépszerűbb körtánc a „Samba de moro” volt, ezt tekintjük a modern szamba ősenek.(körtánc volt, melynek közepén a férfi szólista járta extatikus táncát.)

Klaus Schreier zenetudós a *”Pelo Telefone”*-t, Donga 1917-ben komponált számát tekinti az első városi szambának. 1939-re a New York-i Világkiállításon már szambával csalogatták be a nézőket a brazil pavilonba.

A szamba tánc eredeti formájában meghatározott koreográfia nélküli egyéni tánc. A táncosok a frenetikus ritmusra akrobatikus mutatványnak is beillő improvizációkat adnak elő. A ritmus az, ami a felvonulásokon akár több ezres csoportokat is egyben tart. Ha a tangóra azt mondjuk, hogy az argentinok nemzeti táncformája, akkor a szamba ugyanaz a brazilok számára. A szabad improvizáció nem az

⁶ Th. H. Eriksen: *Bevezetés a szociálintropológiába*, Budapest, Gondolat.

egyetlen, mely hasonlatossá teszi a tangóval. A közös afrikai gyökerek mindkét táncnak erősen improvizációs jelleget adnak. Az improvizáció egy fajta egyéni szabadság megnyilvánulása, mely bizonyosan egy természetes reakció a rabszolgasorsra. Lázadás minden nemű kötöttség és szabály ellen. De nem csak ez, ami közös afrikai örökség, hanem a szinkópált ritmus is, a hangsúlyok eltolódása. Az 1920-as évektől a rendkívül sokszínű szamba stílust egységesítették. Ekkor jelent meg Európában és vált részévé a standard táncok versenyprogramjának.

Természetesen, aki igazi szambát akar látni, annak Rio de Janeiróba kell mennie. Az első mai értelemben vett karneváli ünnepséget 1855-ben, Rióban tartották. Ma már négynapos, hatalmas ünnepségeket rendeznek. Tizenöt első osztályú szamba-iskola több ezer táncosa mutatja be tudását. Az utolsó nap hirdetik ki az az évi verseny győztesét is olyan szempontok alapján, mint az allegorikus kocsik ötletessége, a jelmezek, a szamba dallamok harmóniája, a dobosok teljesítménye, a táncosok egyéni stílusa, stb.

A nem teljesség igényével még megemlíteném a *bossa-novát*. A szamba és a cool-jazz keveredéséből született stílus. Igazából inkább egy lassú, mono-ritmusú szambának képzeljük el.

A stílus legismertebb komponistája Antonio Carlos Jobim (1925-1994). Olyan számokat írt, mint a *Corcovado*, *Chica de Ipanema* vagy a *Triste*. A bossa-nova nagy generációjához még Joao Gilberto, Luiz Bonfá és Vinicius de Moraes tartoztak.

A *malambo* már a tangót közvetlen megelőző időből származik. Az argentin gauchok (pampákon élő pásztornép) a modern tangó kialakulásában is fontos szerepet játszottak. A malambo az ő énekük és táncuk volt. Eleinte csak férfi tánc volt, mint ahogy a tangót is nagyon sokáig a férfiak csak egymás között gyakorolták. A táncnak több változata ismeretes. E csoportos táncokban mindenki szabadon mozog (az improvizációs elem a tangóban), a sureno például elegáns, párban táncolják, visszaadott figurákkal és a devolver- szintén visszaadott figurákkal, de úgy, hogy a partner tudása és egyénisége tudjon megnyilvánulni a válaszban.(ez a tangó egyik legfontosabb alapelvárása).

Uruguay a XVIII. századig a mai Argentínához tartozott, de mégis jellegzetes kultúrával rendelkezik. Az 1807-es pápai bulláig a behurcolt feketék és őslakosok rendkívül nehéz körülmények között éltek. Csak ez után élhették mindennapjaikat ősi szokásaiknak megfelelően.

Ahogy a brazilok számára a szamba, úgy az uruguayiaknak a candombe a nemzeti zenéjük és táncuk, ezért ahogy Rióban itt is megrendezik minden évben a candombe- karnevált. A brazíliai utcai szamba felvonulásokhoz hasonlóan itt candombe felvonulást tartanak.

A candombe két ősi táncra vezethető vissza . Az egyik a bambula, mely erőszakos, harci cselekményt mutat be a megfelelő mozdulatokkal, a másik, a la chica a hétköznapi élet szerelmi történetének táncos drámája. E két tánc-rítus, a kemény férfiasság és a szerelem ötvöződött a candombe-ban. Montevideot csak a La Plata torkolata választja el Buenos Airestől, így nem csoda, hogy átkerült Argentínába és meghatározó szerepet játszott a tangó kialakulásában.

5. Indiánok

Simon Bolívar a következőket írta 1819-ben: „Tartsuk szem előtt, hogy népünk nem európai, sem pedig észak-amerikai, hanem Afrika és Amerika közös szülötte, és egyszersmind Európa kisugárzásának gyermeke is.”⁷

Argentínában az őslakos indiánok nagy része kipusztult. Mára csak a guarani, a qechua, és chulche törzshöz tartozók leszármazottai élnek. A velük keveredő spanyol katonák leszármazottai a meszticek. A spanyolok magukkal hozott andalúz népzeneje, az afrikaiak candombéja és a meszticek által megőrzött, ősi, indián dallam-hagyomány kulturális keveredése nagyon színes és temperamentumos zenét, táncot hozott létre. A tangóról külön fejezetben írok, ezért most csak a többi táncra és zenére térek ki.

⁷ B. Bíró Zoltán; *Tánc-zene-hangszer*, Gyöngyös, Pallas

A spanyol kolonizáció előtti időkben a qechua indiánoknak pentaton zenéjük és vallásos, melankolikus hangulatú táncaik voltak.

A tangó ősei között megemlíteném az indiánok zambacueca mai néven cueca táncát. Gyors tempójú, $\frac{3}{4}$ -es szinkópált zenéjére a tánc a kakas és a jérce közti udvarlást imitálja. Egy természeti népnél teljesen normális volt, hogy az állatvilág legyen a minta. Évszázadokkal később a tangóban a férfi és a nő szerelmi kapcsolatát imitálják a táncosok.

Bolíviának nincs tengeri kikötője, és területének nagy részét hegyek borítják, ezért az itteni indián civilizáció tisztább és erősebb formában élte túl a megpróbáltatások évszázadait, mint szomszédjai. (az indián őslakosság aránya ma is 55%, ajmarák és kecsuák egyenlő nemzetiségként élnek az országban.)



quechua indián

Bolívia határos Brazíliával és Argentínával is. Ennek a ma kis jelentőségű országnak a civilizációja mégis nagy hatással volt hatalmas szomszédok kultúrájára. A spanyolok Felső Peruként csatolták gyarmataikhoz. Az Andok csúcsai között, a Titicaca tó partján, már Kr.e.

virágzott a tiahuanacói civilizáció. Ezt a területet hódították meg az 1400-as évek közepe felé, már leszálló periódusában az inkák, majd a spanyolok.

Mint a természeti népeknek általában a bolíviaiaknak és az afrikai törzseknek a kultúrája sok ponton egyezéseket mutat. A szertartások és rítusok hasonlósága, valamint az, hogy európaiak az indiánokat és afrikaiakat egyformán kizsákmányolták és rabszolgaként kezelték, közelebb hozta egymáshoz a két kontinens népeit.

Az inkák akik már Manco Capac óta kasztrendszer szerint éltek, még tiltások egész sorát rázúdították a meghódított területek őslakóira. A spanyol gyarmati uralom alatt sem változott sok minden. A bányákban dolgoztak az indiánok, a feketék pedig a fehérek udvarházaiban és földjeiken.

Az Andokban és Afrikában is, a dalok nemcsak egyszerűen énekek voltak, hanem maga a költészet, a történelem is. A táncok nem csak koreográfia, gesztusok sokasága, mozgások rendszere volt. A tánc a kapcsolatteremtés ősi formáját jelentette.

A hegyek között élő indián alapvetően, mint általában a hegyi népek, hallgató és zárkózott.

A híres bolíviai charangó játékos Ernesto C. mondta: „Ha tőlem akarsz tudni valamit, előbb a charangómat kérdezd.”⁸



argentín kislány charangózik

⁸ B. Bíró Zoltán; *Tánc -zene -hangszer*, Gyöngyös, Pallas.

Az indián inkább táncban vall szerelmet, mesél az életéről, a hitéről, mindennapjairól. A táncaik szerves részét képező viseletről tudnunk kell, hogy ezek nem eredeti, ősi viseletek, hanem a spanyolok vallási túlbuzgóságának a következménye és a XVII. századtól kezdve szoktatták át őket erre a spanyolországi, vidéki, népi viseletre.

A legtöbb páros tánc, a férfi és a nő személyén keresztül a világ két arcát, a jó és a rossz, a sötét és a fény, a szép és a rút, az alantas és a fenséges kategóriáit mutatja be. Ezt a folyamatos küzdelmet láttatja, mely vagy bennünk, vagy a természetben, körülöttünk játszódik le. Az afrikaiaknál és dél-amerikai természeti népeknél még egyszerű formájában követhetjük. A későbbi évszázadok táncaiban már ugyan ez a történet kifinomultabb, rafináltabb kifejezési eszközökkel, de ugyanezt mondja el.

Úgy gondolom, hogy a tangó férfi-nő viszonyának folyamatos forrongását két korábbi indián tánc is befolyásolhatta.

Az indián hiedelem a világmindenséget két részre osztja. A felső a Nap, a tűz, a fény a férfiak világa. Az alsó a Hold, a nedvesség, a sötétség, a nők territórium. A kettő teljesen eggyé sohasem válhat, folyamatos a vonzódás, a taszítás.

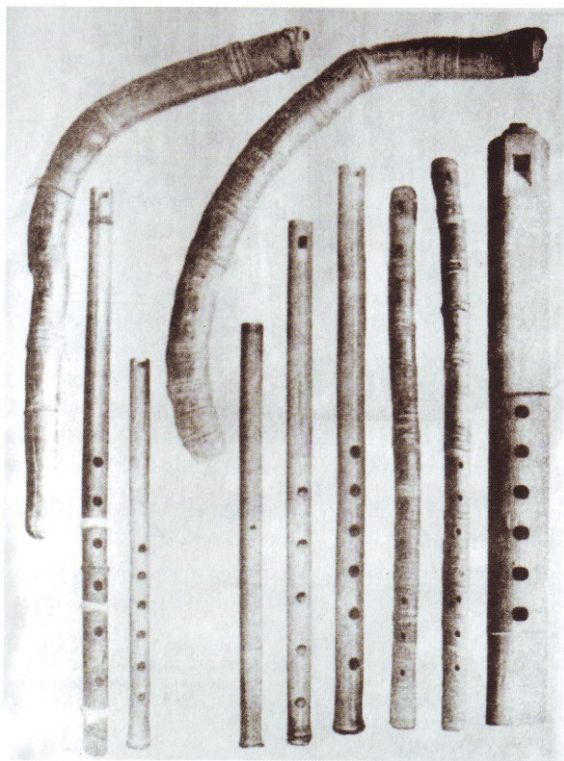
A tinku szertartás alatt egy egész indián falu szakad kettéfelé, és a férfiak (mint a tangó kezdeti stádiumában, amikor csak férfiak táncoltak egymással) járják el harci táncukat a rituális zenére. A lépések erősen kötöttek, és a tánc mozdulatai -a harc és ölés- mozdulatai. Emlékezzünk majd erre, amikor a tangóban a mozdulatok vadságát, a hirtelen irányváltásokat figyeljük.

A másik az olló-tánc, mely egy ecuadori szokás. Ilyenkor a házassulandó fiatal pár ollót rendel a falu kovácsánál és zenészek, énekesek, táncosok kíséretében megy el a kész ollósárákért. Egyiknek a lány, másiknak a fiú énekel és táncol, majd a szárazakat vízbe helyezik, kis idő múltán a tánc végeztével összeillesztik, és ha jól csattog, akkor éjjel a hegyi jó szellem összeadja a párt.



Ecuadori indiánok

Indián fúvós hangszerek, –e sokféle furulya és fuvolaszerű hangszer - magyarázatot ad arra, hogy miért volt a fuvola az első tangózenekarok egyik alaphangszere.



Indián fúvós hangszerek

6. Rumba, mambo, paso doble, salsa

A latin-amerikai térség egyik másik fontos helyszíne Kuba. A rumon, cukornádon és a szivarokon kívül ez a sziget zenéjével és táncai sokszínűségével is megajándékozta a világot.

Kubát Kolumbusz már 1492-ben felfedezte. A cukornád és dohánytermesztéshez rengeteg munkaerőre volt szükség, ezért ide is több mint egymillió afrikai érkezett az egyenlítői vidékről.

A mágikus rítusok tisztán őrizték meg az ősi afrikai zene és táncszokásokat. A **rumba**, mint kifejezés már a XVI század végén megjelenik, de ekkor még a rabszolgák életéből merítő pantomimra vonatkozott, melyet különböző ünnepeken adtak elő. Francia utazók a táncot úgy írják le az 1700-as években, hogy szemben állt egymással külön a férfi és külön a női sor egymás felé közelítve, de soha össze nem érve. Később vált páros táncá az udvarlást imitálva. A XIX. században már szenvedélyes csábító táncként van jelen.

A nő a férfit szeretné elcsábítani feltűnő csípő mozgásával. A rumba szó eredetileg ünnepet, táncot jelentett, mára több hasonló mozgáselemet tartalmazó táncnak a gyűjtőneve. Ezekben a táncokban a zarandeo, a csípőmozgás, valamint szerelmet imitáló, udvarló mozdulatok dominálnak 2/4-es, 4/8-os, esetleg 8/8-os ütemben. Jellemző a habanera-szinkópa, melynek, mint tudjuk a tangó kialakulásában fontos szerepe volt.

A rumba 1930 körül került át Európába. Az első világsláger rumba a „*Peanut Vendor*” volt. New Yorkban még pattogó ritmusával hozott tűzbe mindenkit, később, az ötvenes évektől már főleg lassú zenéjű változatát játsszák, táncolják.

A **mambó**, a rumba dzsesszes formája. Egyesek szerint gyülekezést, cselekvést jelentett. Közepesen vagy gyors ritmusban játsszák. Van, aki az afrikai feketék tűz-táncának tartja. Haiti szigetén a mambó a woodoo papnőt jelentette. Stílusa nagyon erotikus. A mambó az első olyan páros tánc volt, amelyben a párok elszakadtak egymástól és a két fél különböző figurákat improvizált saját szórakoztatására. 4/4-es ütemű lassú-gyors-gyors-lassú.

A **paso doble** Spanyolországból került át az amerikai kontinensre, kettős lépést jelent. A bikaviadalt ábrázolja. A férfi a torreador, a nő pedig a piros kendőt személyesíti meg, nem a bikát, mint sokáig hitték. Erőtelen, 2/4-es fürge a mozgás, de azért erőszakos. A tangóhoz hasonlóan, ebben a táncban is a büszke, merész vezető szerepet osztották a férfire. A nő pedig hajlékonyan követi. Ahogy a tangóban, itt is a fegyver, a méltóság, az elfojtott tüzes indulatok jellemzők.

A **salsa** a karibi spanyol térség zenéje és tánca. Az elnevezés szószt, fűszert jelent. Ez a stílus az összegzése annak a több évszázados melodiai és ritmikus együttlétnek, melyet az afrikai, portugál, spanyol és indián hagyományok alkotnak. A mai salsat emigráns kubaiak alkották New Yorkban. A név, szósz is jelzi, hogy a 4/4-es ütemen belül a különböző ritmusok a mambótól a rumbáig eggyé olvadtak benne.

A karibi térség zenekarainak méretei a kvártett-től, a mariachi 12-es vagy akár latin big-band 15 fős létszámaig váltokozhatnak. Az ütős szekció rengeteg különleges hangszert használ. A batá- a jorubák dobjából három méretet is, a makuta dob a bantuk szertartás dobja, a biankomeko mellyel a szentek hangját utánozzák, congák, maracas-félék tucatjai csörögnek. De van hegedű, nagybőgő tangóharmonika, kromatikus xilofon, cselló, trombita, gitár, sőt hárfa is. Megannyi szín és főleg ritmus!

Manapság nagy divat az őserdőben természetes életvitelük közben filmezni a bennszülötteket. Nemrég egy kéttagú csapat készített filmet az Amazonas területén. A helyszín akár az egyenlítői Afrika is lehetne.

Éppen a kis faluközösség jelződobját készítették. Az egy tonnánál súlyosabb „dobot” szertartásosan választották ki a dzsungel fái közül. 2 napig formálták és faragták megfelelő méretűre, majd még napokig vitték tízen a hátukon, eveztek vele a folyón. Amikor visszaérkeztek a településre, elhelyezték a felszentelt fedél alatt és egész éjjel táncoltak, énekeltek neki, ünnepelték. Ez a dob az ő kapcsolatuk a külvilággal. A ritmus, a hang mely közvetít ember és ember között.

II. A flamenco

A területet, amit ma Spanyolországnak nevezünk, már az ókortól kezdve különböző népcsoportok lakták, rövidebb vagy huzamosabb ideig és bár sokan eltűntek az idők során, nyomaikat elsősorban a ma itt élő nép kultúrájában, szokásaiban és vérmérsékletében minden bizonnyal megtalálhatjuk.

Az ókorban kelták, föníciaiak, görögök, karthágóiak, rómaiak, vandálok, vizigótok telepedtek le és keveredtek az itt élő ibériai őslakosokkal. 429-ben a vandálokat a vizigótok kiszorítják a félszigetről. Megkezdődik a feudális viszonyok kialakulása, a városok fejlődése. A kereskedelem és a gazdaság is fejlődésnek indul, de katonailag és politikailag erőtlenség terület jön létre a számos kiskirályság megosztottsága miatt.

711-ben az arab-berber seregek végzetes győzelmet aratnak a vizigótok felett. Az andalúz helytartók független kalifátust hoznak létre, amit 778-ban, Zaragozánál, sikeresen meg is védenek Nagy Károly hadaival szemben. Andalúzia mór uralom alá került, a nyugati iszlám fővárosa Cordoba lett. Csak a félsziget északi részén maradt néhány kisebb keresztény királyság. A béke időszaka következett, a gazdasági, társadalmi, kulturális fejlődés kora. Az arábiai, szíriai, berber és hispán kultúra keveredéséből a középkori Európa egyik legfejlettebb és legérdekesebb művészete, a mór kultúra született meg. A három egymás mellett jól megférő keresztény, iszlám és zsidó vallás csak fokozta az andalúz kultúra különlegességét. A korszakot az etnikai, kulturális és filozófiai tolerancia jellemezte. A Córdobai Kalifátusban ismeretlen volt az erőszakos hittérítés vagy a vallásüldözés.

Európa egyik leggazdagabb területe volt ez. Hatalmas és gazdag városokkal, a művészetek és a tudomány aranykora. Córdobában például huszonzét elemi iskolát alapítottak, ahová a szegény gyerekek ingyen járhattak.

1. A romák

A cigányok, az egyik forrás szerint a VIII században, a muzulmán hódítók táborával együtt kerültek Ibériába. Egy másik vonulat a XV században, 1447. körül érkezett Spanyolországba – Indiából, mégpedig két útvonalon, a Földközi-tenger két partján haladva. Ezek főleg az ország északi részén telepedtek le. Így már érthetőek a különbségek is, amit az első, déli csoport nyolcszáz éves, asszimilációs előnye jelentett. Nyelvüket caló-nak, magukat pedig az egiptano szóból eredeztetve gitanosnak hívták.

Csavargó életstílusuk a helyiekben félelmet és gyanakvást keltett. A boszorkányság, varázslás, szemmel verés, a természetgyógyászattal való orvoslás, sötét bőrük, érthetetlen nyelvük, éjszakai életük, tűz körüli táncaik, dalaik miatt kiközösítették őket. Egyszerűen, visszahúzódottan, belső társadalmi normákkal felépített életet éltek. Zenéjük lényeges eltéréseket mutat a spanyol népzenevel szemben. Zenei tehetségük, ritmusérzékük, dramatizáló hajlamuk valami egész különleges elegyet hozott létre.

A flamenco hazája

A flamenco szülőföldjének Anadalúziát tekinthetjük.



Maga a kifejezés az arab felag-mengu, (földműves) vagy a flahencou (mór dalok)-ra vezethető vissza.

Az alapot természetesen a helyi andalúz népzene adta.

Az V. és XV. század között, az ókori népek hagyományos zenéjére még hatással volt például az indiai zene – (Perzsián keresztül Zyriab énekes-költő által Spanyolországba kerül az indiai zeneírási rendszer), a mór énekek és táncok, (II. Abderrahman zeneiskolát alapít Andalúziában), a később elüldözött zsidók dalai, és az arab dalok, mint a yarchyas vagy a zambras is.⁹

Már Juvenal is arról ír, hogy Cadizban mennyire elszédítették a táncosnók. Ezt az idilli állapotot szüntette meg a Reconquista, a keresztény-uralkodók által vezetett felszabadító háború. Granada eleste után (1491) elkezdődött az erőszakos hittérítés, az üldöztetés, az Inkvizíció hatalma.

A száműzetés, a halál, a nyomor, az erőszak, a zaklatás mindennapi jelenséggé vált. Tömegek menekültek el a városokból, muzulmánok, zsidók, cigányok éltek a hegyek között, barlangokban, hogy a száműzetést elkerüljék. Szokásaikat, táncaikat, zenéjüket azonban megőrizték. A „pena andaluz”, a szenvedéssel való szembefordulásról, a „csak azért is” hozzáállásról, „poder andalúz”, a kitartásról híresek voltak az itt élők. Olyan elnyomhatatlan, kiirthatatlan életkedvvel bírtak, amit „allegria andaluza”-nak nevezünk, és párját ritkítja a világban. Mai napig harsányan, életvidám módon ünneplik a vallási ünnepeket, zarándoklatokat, ami ritkaság Európában.

2. A flamenco születése

Ennek a kitaszított rétegnek az életformájából, a népi, vallási és törzsi kultúrájából, a nélkülözés és szegénység büszke elfogadásából és szabadság utáni vágyából alakult ki a flamenco első, kezdetleges formája.

Az üldözöttek a XVIII. század végéig a világtól távol, titokban hódoltak szokásaiknak, művészetüknek. A cigányok és az alsóbb réte-

⁹ José Udaete; *Flamenco*, Hamburg

gekbe tartozó andalúziaiak, körülményeik és hasonló életvitelük miatt egymás mellett, békében éltek. Itt Jerez környékén élt körülbelül 40 ezer cigány is.

Ők már a XVI századtól próbáltak a nagyvárosok környékén letelepedni, de csak III. Károly 1782-es törvényeinek köszönhetően kerültek emberi körülmények közzé.

A flamenco születését homály fedi és feltételezik, hogy ősi rituálék része volt, ugyan úgy, mint a bikaviadal. Egy flamenco művész mondta, hogy a flamenco megértéséhez két dolgot kell ismerni: a cigányok történelmét és az emberi érzéseket.

A kutatások kimutatták, hogy a romák földrajzilag Indiából származnak. Nagy részük Punjab államban élt és a VIII-IX században hagyta el ezt a területet.

Egyesek az érinthetetlenek kasztjába, mások a harcosok közé sorolták őket. Az első tűnik valószínűnek, hiszen a cigányok által végzett munkák és a Manus könyvében leírt tisztátalan munkák között teljes a hasonlóság. Az állatkereskedés, állatidomítás, fémek megmunkálása, tenyérjósítás, tánc és zene, mind tipikus, romákra jellemző foglalatosság.

A Spanyolországba bevándorolt cigányok nagy része a déli területeken telepedett le. Az andalúziai romák helyzete megegyezett a többi Európában élő társaikéval. Kiközösítették, üldözték, megvetették őket, mégsem váltak földművesekké és nem engedték családjaiknak, hogy szétszóródjanak, inkább törvényen kívül, csavargókként éltek. Századokig egy sorsuk volt a másik két üldözött népcsoporttal, a zsidókkal és a mórokkal, akiknek a reconquista szintén megtiltotta hagyományaik ápolását.



andalúz cigányok

Az andalúz romák saját szociális rend szerint, szorosan összetartó családokban éltek. A föld és a természet szeretete mélyen gyökerezik a cigány lélekben. A fehérektől tudatosan megkülönböztetik magukat. Don E. Pohren klasszikus művében az *El Arte Flamenco*-ban,¹⁰ egy öreg roma így nyilatkozik erről. „Szerencsétlen payók, nem értik meg, hogy mi vagyunk Isten utolsó gyermekei és, hogy ők rabszolgák egy olyan rendszerben, ami az életüket a jelentéktelenségig süllyeszti, mi szimbolizálunk mindent, amiben ők hiányt szenvednek: az egyéniséget, a tisztességet és a szabadságot.” A fehérek, viszont nem bíztak a cigányokban, műveletlen, erkölcs nélkül élőknak tartották őket. A nagyvárosok körül, a peremkerületekben éltek. A XIX. században Trianában volt a legnépesebb „gitaneria”, aminek fontos szerepe volt a flamenco fejlődésében.

Az andalúz cigányok nomád csoportjai egyik napról a másikra éltek. A tradicionális cigányéletet élőknak megbecsült foglalkozásuk volt: kovácsok, lókereskedők, csaposok, énekesek, táncosok, torreádorok.

Elméletileg bármely klán tagjából lehet flamenco művész, mégis ezek általában a rangosabb családokból kerülnek ki. A leghíresebb flamenco dinasztiák a Cortes, Amayas és Ortéga családok.

Egy andalúz fesztivál elképzelhetetlen flamenco előadások nélkül. A tüzes andalúz borok is fontos szerepet játszanak a cigányok életében és a flamencóban. Az énekesek és a közönség számára is egy nélkülözhetetlen eszköz, hogy kifejezhessék a jipiót, a fájdalmat és szomorúságot. Mind a cigányok, mind a payok szeretik a bikaviadalokat. A toro (bikaviadal), a cante (ének), és a gitano baile (cigány tánc) nagyon hasonló világlátást és érzékenységet feltételez. Nagyon sok hasonló lépést tesznek a táncosok, melyek a matadorok mozdulataira hasonlítanak. A flamenco tánc ősi formája Indiához vezethető vissza.

A baile flamenco számos eleme, mint például a kézmozdulatok, a felsőtest mozgása, a lábtechnika, az improvizációs hajlam, a ritmuskontrasztok a régi indiai táncokból ered.

¹⁰ E. D. Pohren; *El Arte Famenco*, Madrid

Az indiai mitológiában Shiva táncával teremti meg a Világot, fenn tartja azt, de szét is rombolhatja vele. Ez a fajta belső világ, ez a terem tő, fenntartó, romboló tevékenység a flamencoban is megtestesül.



Az igazi, juerga flamenco, (flamenco ünnep) és a látványosnak mondható kommersz flamenco között óriási a különbség. A közönség többségének általában a tánc az előadás fő eleme. Ez valószínűleg abból fakad, hogy a tánc az, amit a laikus közönség is könnyen befogad és megért, a táncos kifinomult, választékos mozdulatait, báját, érzékiségét, tarka ruháit értékeli.

A hozzá nem értők az énekes, keserves-zokogó, fel-felkiáltó, éneklésmódját már kevésbé fogadják el. A gitáros pedig csak kísér, így nyilvánvalóan a tánc marad a fő attrakció. Saját nyelvükből az énekest cantaornak, énekét pedig canténak nevezik. A férfi táncos a bailaor, a női pedig a bailaora. A gitáros elnevezése tocaor. A kasztanyettát pallilosnak hívják.

A Flamenco három fő részből áll: Cante (ének)

Baile (tánc)

Toque (gitár)

Az eredeti flamenco előadások központi eleme az ének volt, amit a cantaor gyakran egyedül adott elő, csak ujjcsettintéseivel (palo secco) adva a ritmust. Az ének kíséretéhez a gitár csak a XIX. század elején jelent meg, és csak ez után jöttek ehhez a táncosok. Állandó témái a szerelem, a halál, a sors, az erkölcs, a vallás, a becsület, a csillagok, vagy a természetfeletti erők. Az énekes saját tapasztalatait és érzéseit, történetét próbálja átadni néhány őszintén nyitott tanúnak. Majdnem mindig saját maguk írják szövegeiket.

A cante flamencoról így megállapíthatjuk, hogy kevésbé egy meghatározott forma, mint inkább egy, az éneklőtől elválaszthatatlan előadásmód. Amikor egy énekes meghal, vele halnak dalai is.



Pastor Pavón

A flamenco művészek, főleg az énekesek és a táncosok részére nincs hivatalos képzés. Általában az öregektől és egymástól tanulják el a mesterséget. Pepe el Matrona szavait idézve az arte flamenconak két forrása van: az öröm és a bánat. Testnek és léleknek tökéletes harmóniában kell lennie, az ész uralja a hangot, a szív közvetíti a tartalmat.

A tradicionális táncban nagy különbség van a bailaor és a bailaora stílusa között. A férfi táncának legfontosabb, legmeghatározóbb eleme a lábtechnika. Ennek az erőt, az agressziót, a férfiasságot kell kifejeznie. A táncosnő főleg a baille de brazost, a karok táncát részesíti előnyben, a törzs felső részét használva próbálja a nőiességet, és a szenvedélyt kifejezni.

A flamenco táncban a két ellentétes pólus jelenléte elengedhetetlen. A lassú, elmélyült, lágy állapot, melyből növekvő feszültséggel az energiától szinte szétrobbanó csúcspontot kell elérni, a két ellenpólus körforgásszerű ismétlésével pedig a mindenkori változást kifejezni.

A baile jondo a flamenco legelzártabb és legkevésbé hozzáférhető tánca. Mély tánc melyet az emlékezet és a legmélyebb érzések inspirálnak. Színpadon nem látni. Kevés néző előtt, zárt, védett közegben adják elő, a belső, legőszintébb érzések provokálják. A jondo táncosnak, ha egy huerga¹¹ (flamenco ünnep) közben táncra hívja a lelke, akkor saját belső lényének megnyilvánulásával kell válaszolnia, kitárva érzéseit és szenvedélyét.

Az arab hatás máig kimutatható. Ezt a mozdulatok felsőtestre való koncentrálásában és a lábmunkában (szinte csak a lábfejek mozognak) érhetjük nyomon, ugyanis a Korán csak úgy, mint a cigányok becsületkódexe- tiltja, hogy a nőknek a lábuk látható legyen.

Ellentétben ezzel a mély táncsal, a kasztanyettás táncokat színpadokon adják elő. Hogy az előadás minél tetszetősebb legyen, a kasztanyettás táncok eggyé olvadtak a flamenco táncokkal, így létrehozva az andalúz táncok egy harmadik típusát, a színházi táncot.

¹¹ D. Pohren; *El Arte Flamenco*, Madrid

Ez a tánc nem az egyén érzelmeit közvetíti, hanem a több táncos egymással szembeni érzelmi történéseit, úgy, mint szerelem, féltékenység, gyűlölet.



Bár sok az átfedés a táncok között, a flamenco táncot mégis meg lehet különböztetni a spanyol és andalúz táncoktól. A tiszta flamenco táncban nem használnak kasztanyettát. Attól függően, hogy a táncos milyen tudással és technikával rendelkezik szabadon, az adott pillanatban teremti a koreográfiát.(épp úgy, mint a tangóban). A flamenco mester sohasem tanít egy egész táncot, csak annak bizonyos elemeit, amit aztán a tanítvány úgy variál, ahogy akar.

Maguk a flamenco táncformák három nagy csoportra oszthatók: baile grande-lassabb, komolyabb táncok a hozzá illő cante grandé-val. Baile intermedio-hasonló elemeket tartalmaz, mint a baile grande, de könnyedebb. Baile chico¹² – a könnyed, életteli, vidám táncok.

A táncot, bármennyire is régi kifejezési forma, mégis az ének irányítja. Ez jelenti a ritmust, és ez hordozza magában a tánc lehetőségeit. A gitár adja a metrumot, a pálmásból (taps) és a pitosból (a láb kopogása) alakulnak ki a táncmozdulatok.

A palmas néven ismert tapsnak fontos kísérő szerepe van a flamencóban. Ennek kétféle technikája létezik: palmas fuertes (erős,

¹² G. Climent Anselmo; *Flamencologia*, Madrid.

hangos taps), amit általában az éles, gyors tempójú paloknál használnak, és a palmas sordas (tomba taps) lassabb ritmusú, jondo mély érzelmű formák kíséretére. Egyszerűnek tűnő része ez a flamenconak, de szaktudást igényel, az előadásokon külön palmero-kat alkalmaznak. Ritmuskíséret még a pitos (csettintés) és az ujjpercekkel asztalon történő ritmikus kopogás.¹³

A flamenco mind ezekkel sem lenne teljes, ha nem lennének benne jaleos (kiáltások) a közönség részéről. Az „ay” beszólások hozzátartoznak az ének hangulatához. A „por Dios” vagy az „Eso es” kiáltások az elismerés és buzdítás hangjai.

A flamenco tánc technikájának egy másik jellemzője a kontrasztok alkalmazása. Erős kontraszt van az erőteljes lábtechnika és a felsőtest mozdulatlansága között, vagy a karok feszes tartása és a kézfejek puha lágy-sága között. Tánc-történészek véleménye szerint a flamencoban használt kézmozdulatok a nőiesség, lágy-ság szimbólumai és az indiai táncokra (kathakali, manipuri) vezethető vissza, ahol ezekkel a mozdulatokkal illusztrálják a történetet.

A lábtechnika, melynek elemei: pontozás lábujjhegyen (punta), ütések teljes talppal (golpe), féltalp (planta), sarok (tacón). A zapateado, ezeknek a lehetőségeknek különböző ritmusokban történő variálása. A nők és férfiak is használják.

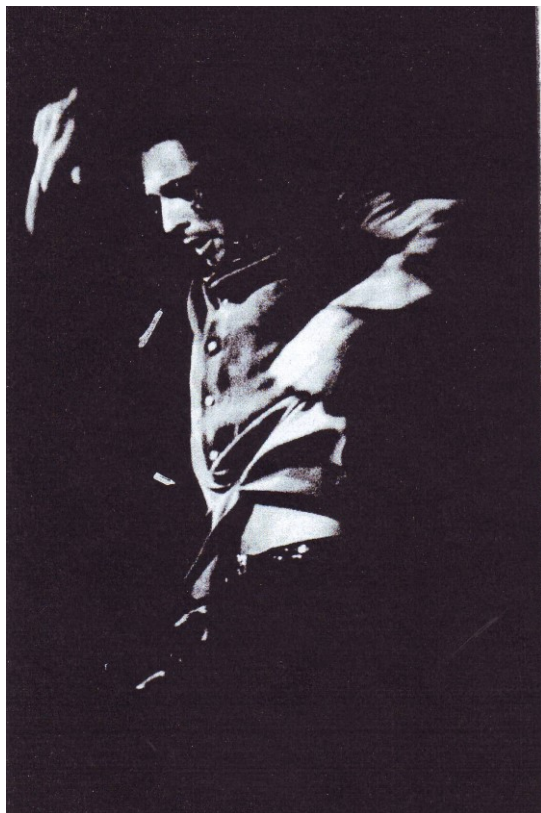
A gitárkíséret is akkor a legintenzívebb, amikor a lábtechnika csúcsponton van. A hosszan tartó ilyen szóló részt escobilla-nak nevezik. A rövid zapateado-t redoble -nak hívják.

A ciere (lezárás), egy kombináció lezárása, mely az énekhez igazodik.

A remate szintén egy lezárás, melynek szó szerinti jelentése, megadni a kegyelem-dőfést. A csúcsponton egy utolsó energia kicsúcsosodás, mely a befejezés-kor a táncos megnyugvása után, váratlanul mintegy végszó-ként megadja azt a bizonyos, mindent lezáró dőfést.

¹³ D. Pohren; *El Arte Flamenco*, Madrid

A táncos mindig egy pontra fókuszál, semmi szín alatt sem találkozhat tekintete a közönségével.



A flamencoban az arckifejezésnek is nagy szerepe van. Az érzelmi skála teljes eszköztára ott van az arcon. A táncos bátorsággal, szinte gátlástalan kreativitással kíséri a zenét és szöveget. Legmélyebb ösztöneit, érzéseit, vágyait kell kimutatnia.

A zenészek, énekesek felszítják a belső tüzét, hogy a szenvedély utat törhessen magának. Mindhárman a meglévő technikai tudásukat bevetve, a pillanatnyi érzelmi állapotban, egyedi módon, megismételhetetlenül alkotják újra a formát.

És végül ott a duende (a Démon) ami igazából megfogalmazhatatlan. Garcia Lorca ezt írta: „Angyal és múzsa kívülről jön, az angyal fényt,

inspirációt hoz, a múzsa a formát. De a démon a vér legbelső mélyéről kell buzdítani.”

Ezzel szemben Juan F. Talegasaz, - egyik legnagyobb flamenco művész - ezt mondja:” Nonszensz! Lorcától szedték ezt az elképzelést, a duende olyan, mint a láz..... kétszer találkoztam vele életem során, mindkétszer úgy kellett kivinni a színpadról.”¹⁴

3. A flamenco fejlődési periódusai

A flamenco fejlődésében Angel Alvarez Caballerro négy periódust különböztet meg.

Az első periódus (1760-1860) idején a táncosok még nem voltak professzionálisan képzettek, többnyire kocsmákban táncoltak esténként és ünnepnapokon.

Általában a kiemelkedő tudású cigányokat engedték táncolni. A legismertebb táncok ebben a korban: a zapateado, polo, cana, zorongo gitano, tango primitivo és a rondena. A leghíresebb cigány táncosok Miracielo, és Rosario la Honra.

A flamencot főleg a férfiak éneklik, de ekkor még tonásnak hívják Ez a legősibb forma és nincs hozzá semmiféle kíséret. A többi dalt minimális kísérettel főleg tapssal és csettintéssel, ritkán gitárral kísérik. A vidám, könnyed cantes, festerokra már táncoltak és ez a nők felségterülete volt. A komoly érzelmi töltésű dalokra sohasem táncoltak.

A második periódus (1860-1910) a flamenco aranykora. A flamenco helyzete drámai változásokon megy keresztül. Kezdenek elterjedni a café cantantes-ek. Az első café az 1840-es években jött létre Seville-ben. Ezek olyan kávéházak voltak, ahol evés-ivás közben flamenco előadásokat lehetett látni. Számuk egyre gyarapodott és a verseny miatt a színvonal egyre magasabb lett. A flamenco előadásokat a fényes kávéházak hátsó részeiben egy fából ácsolt színpadon adták elő.

¹⁴ A. P. Claramunt; *El Arte de baile flamenco*, Barcelona

Az előadói csoportok egy-két énekesből, három-négy táncosnőből, két táncosból és egy gitárosból álltak. Az énekesek elegáns hajviselettel, ragyogó öltözetben, a csoport többi tagja tradicionális andalúz népviseletben jelent meg.

Ekkor válik a flamenco professzionális művészetté. Összekapcsolódnak a dalok és táncok, a ritmus pontosabb, a stílus méltóságteljesebb lesz. Kialakul a technika. A nők, és a férfiak tánca egyre jobban eltér egymástól. A nők táncában a fej, a kar mozgása kap nagyobb szerepet, a kéz, csuklóból lágy, csavart mozdulatokkal kíséri a táncot. A férfiak táncában a láb munkája, a zapateado kap főszerepet. (ennek nagyszerű hangszeres változata Pablo Sarasate hasonló című hegedűdarabja)

Mindkét nem táncára az elegancia, a méltóságteljes komolyság, a plasztikus megjelenítés, a kevés helyváltoztatás jellemző. A nők mozgása kecses. A zapateado stílusa máig változatlan. Az alegrias és a tangó, a nők tánca, vidám, nőies, kihívó tánc.

Új táncok jelennek meg, mint: serranas, romeras, caracoles, zamra, rumba gitana, tanguillo, fandanguillos, siguiuriya, buleira. Egyre több, vidékenként és személyenként eltérő változat jelenik meg. Fejlődik a gitár-játék. Ekkor kezdik el cigányok felhasználni az andalúz népdalokat, gazdagítva a flamencot. Ez volt a cante andalúz.¹⁵

1860-as évek körül kezdték a nem cigányok (payok) a cigány dalokat énekelni. Közülük Franconetti és Chacon voltak a legismertebbek. Próbálták a flamencot a széles közönség számára elfogadhatóbbá tenni.

Harmadik periódus: Világossá vált, hogy a flamenco és az andalúziai népzene soha nem fog összeolvadni. A flamenco cigány és payo interpretációi máig is különböznek egymástól. A caffék fénykora 1915 körül kezdett halványulni, a közönség egyre inkább a cante andalúz iránt lett kíváncsi és a cigányok valamint a payok, akik visszautasították a minőség rovására történő elüzletiesedést, visszavonultak olyan környezetbe, ami lehetővé tette a bensőséges hangulatú előadásokat, vidéki ivókba, kis vendéglőkbe, otthonokba.

¹⁵ J. Udaete; *Flamenco*, Hamburg.

Ez megpecsételte az üzleti flamenco sorsát. Antonio Chacon ötlete – bár jó szándékú volt –, de katasztrofálisnak bizonyult. A flamencot átemelni a caffè cantantéból a színházak színpadára, pont a lényegét tette tönkre. Rosszabb fórumot keresve sem lehetett volna találni egy ilyen bensőséges, meghitt, közvetlen művészetnek.

Máig is kihatnak e periódus túlkapásai és ennek köszönhető az a téves kép, amit a flamencóról gondolunk. Felismerhetetlen fandangók, silány rumbák, milongák dél-amerikai változatai, cuplé-flamencónak nevezett giccses dalok, szenzációhajhász vokális bravúrok, elcsépett, semmitmondó szövegek. Az idő teltével a flamencó egyre közönsége-sebbé, középszerűvé vált.

Az új korszak 1922-ben indult, amikor Garcia Lorca és Manuel de Falla vezetésével egy értelmiségi csoport megpróbálta visszaalakítani a flamencót azzá a művészi tradícióvá, ami eredetileg volt. Elindították útjára a „Concurso de cante jondo”-t Granadában.¹⁶ Óriási reklámmal, nagy közönségsikerrel, de egy alapvető hibával: úgy gondolták, hogy a flamenco az andalúz nép művészete, és csak népi, amatőr előadókat hívtak meg. Nem vették észre, hogy még az elüzletiesedett időszakban is léteztek olyan profi előadók, akik meg tudtak élni mindenféle minőségi, a művészet rovására történő engedmény nélkül. Köztük volt Pastora Pavon, Manuel Torre, Pepe el de la Matrona.

A szervezőknek az, az elképzelése, hogy az ismeretlenségből új művészek fognak felbukkanni, akik ismerik a tiszta flamenco titkát, tévesnek bizonyult. Voltak olyan versenyek, amikor az ének kategóriában még díjat sem tudtak kiosztani, oly alacsony volt a színvonal. A polgárháború után, Franco uralkodása alatt ez a siralmas állapot tovább tartott.

Negyedik korszak: Az 1950-es évektől egy furcsa újjászületés indult meg. Számos színházi csoport és táncgyűttes turnézott külföldön, spanyol balettet és néptáncokat adva elő. Gyakran vittek magukkal flamenco táncosokat és szerencsére volt közöttük néhány kiváló előadó is. Hatásuk óriási volt.

¹⁶ F. G. Lorca; *Teoria y juego del duende Obras Completas*, Madrid.

A német, francia, amerikai közönség gyanítani kezdte, hogy a rikító felszín alatt egy sokkal mélyebb tartalom bújik meg. Talán Hemingway spanyol témájú regényei is felkeltették az érdeklődést.

Zeneszerető értelmiségiek özönlöttek Spanyolországba, hogy felkutassák az igazi cante jondo gyökereit. Az esélyt az impresszáriók sem hagyták ki. Az olyan igazi művész, mint Pepe el de la Matrona hirtelen a spanyol ismeretlenségből a nagyvilág színpadán találta magát. New Yorktól Hamburgig óriási sikere volt. Párizsban pedig felvették az első flamenco antológiát. A siker leírhatatlan volt, százával nyíltak az új caffék, és a közönség ismét igazi flamencot láthatott.

Napjainkban Paco de Lucia próbálkozott a jazz-el való ötvözéssel is, Miles Davis-szel. John Coltrane vagy Aldi Meola is hasonló utakon jár. Bár Antonio Gades Várnász és Carmen című filmjeiben nagyszerű táncosok szerepelnek, ezeknek vajmi kevés közülük van az igazi flamencóhoz. A legismertebb művész -La Joselito-, flamencot énekel és táncol. Ő az igazi flamenco, egy élő lexikon, szemtanúja egy olyan művészetnek, mely évszázadokon át apáról fiúra szállva él tovább.

5. Flamenco és éthosz

A tiszta flamencot egyedül adják elő. Ez az a forma, amelyben az igazi flamenco létre tud jönni, kifejezhető a személy legbelső érzése és belső intenzitása. Egyéni művészet, de szüksége van legalább egy nézőre, aki hallgatja, nézi, akinek az üzenet átadható, és aki ezért jóváhagyást és bátorítást ad.

A flamenco tele van alapérzelmekkel, valójában ezek áramlását jelenti az előadó és a hallgató között. A legtöbb kultúrában ezeket az érzéseket illik elfojtani, itt pedig a cél az ezekre való rátalálás és átadásuk.

Olyan közönségre-közösségre van szüksége, akik követik és együtt élnek az előadással. Ők az aficionados és a cabalok. Az aficionado a flamenco bennfentese, jól informált követője a törtéetésnek. A cabal ennél több, ismeri a közvetített érzéseket, tudja, hogyan kell élvezni a flamencot.¹⁷

A juerga, (flamenco ünnep) olyan, mint egy rituális szertartás. Az emocionális erő az előadóból sugárzik, aki kilép önmagából a művészetéért, amibe így életet lehel.

A dal sikolyból, gyászból és sírásból születik. Nem akar tetszeni, és nem lelkesít. Ez egy bizalmas művészet. A pszichikai energiát fizikaivá változtatja, akkor éri el a katarzist, amikor a test és a föld egyesülnek, de megelégszik egy nagyon kis területtel, akár egy asztal tetejével is. Az erotika alapvető eleme, mégis semmi köze a frivolshoz.

A férfi táncosok fekete nadrágot, széles övsálat és kiszélesedő ujjú fehér inget viselnek. Néha rövid chaleco-t, mellényt is rávesznek az ingre. Fontos látványeleme a flamenconak a bata de cola, a női flamenco táncos ruha. Az egész testet fedi. Combközéptől kibővül, és fodros uszályvá válik, mely merev tartású. Nyilvánvalóan látszik a színes cigány öltözet hatása.

¹⁷ F.G.Lorca; *Válogatott írásai*, Gondolat, Budapest

A solea, alegrias és a siguirya-ban kötelezőek az uszályal végzett elegáns fordulatok.

Egy anekdota szerint egy gazdag bikatenyésztő meghívott egy estélyre minden híres flamenco művészt: Ramón Montoyat, Antonio Chacónt, Pastora Pavont, Manuel de Huelvat, El Nino Gloriat, Estampiot, La Malenat és másokat. A huerga egyik mámoros pillanatában a házigazda 5000 pesetát ajánlott fel Juana Vargas la Macarrónának (egy flamenco táncos általában 10 pesetát keresett), ha úgy táncol egy hatalmas tálcára felállított 30 hosszúnyakú sherrys üveg között, hogy egyet sem dönt fel. Megtette és ebből egy házat vett magának. A táncosok királynője, 60 évesen is karrierje csúcsán állt. Kilencven éves kora után bekövetkezett haláláig ő volt Madrid Csillaga.



Juana Vargas la Macarrona „Madrid Csillaga”

Egy szemtanú így fogalmazta meg a lényegét: „Jerez de la Fronterában egy 80 éves nő nyert meg egy táncversenyt, fiatal, gyönyörű, vékony derekú nők előtt, csak azért, mert felemelte a karjait, hátravetette a fejét és dobantott egyet a sarkával a színpadon.”¹⁸

Ez a művészet nem a szépségből, a külső megjelenésből táplálkozik, sőt a flamenco művész érzékeny lelke sem érdekes. Amivel foglalkozik az a művész zsigeri szintje. Amikor hatalmába keríti a duende, valami elszabadul a tablao- ban, ez az energia a flamenco.

¹⁸ E.Kaposi; *A tánc helye*

Lorca 1930- ban egy egyetemi előadáson a lényegét akarta elmesélni a hallgatóságnak:

„Pastora Pavón, egy éjjel, egy kis tavernában, egy szűk csoportnak énekelt. Játszott különböző hangszíneivel, eggyel az árnyékok mélyéről, eggyel, ami olvasztott ónból volt, eggyel, amit moha fedett, összekuszálta hajában, megszórta kamillával. Mindezt a semmiért. Szét kellett tépnie hangját.

Mindent, amit tudott, és ami bizonyosságot ebből a tudásból nyert, el kellett engednie, el kellett küldenie múzsját és várni segítség nélkül, elhagyatottan a démont, hogy megjelenjen, és csatába ereszkedjen vele és akkor... hogy énekelt, hangja nem zene volt többé, vérfolyammá vált, megnevesülve a fájdalom és a sors által.”¹⁹



¹⁹ F. G. Lorca; *Teoria y juego del duende Obras completas*, Madrid

III. Az arisztotelészi éthosz-affektus modell és a tangó

Bármilyen hihetetlennek is tűnik, de az ókori éthosz-affektus²⁰ modell és a tangó kialakulása között számos hasonlóság mutatható ki. Angi István zeneesztétikai előadásában az éthosz és affektus csodálatosan tömör és veretes megfogalmazását adja.

Eszerint az **éthosz** „egy történelmi korszak uralkodó érzelmi magatartásának társadalmi szinten, erkölcsi (normatív) érvénnyel megfogalmazott rendje, mely a közösségi lét közvetlen viszonyainak feltételeit szabja meg”.

„Az **affektus** a történelmileg determinált egyén személyes érzelmi megnyilvánulása a kor éthoszával szemben: megerősíti, vagy gyengíti, létrehozza, vagy megszünteti azt.”²¹

A két kategória viszonya folyamatosan változó, egyes szakaszokban éthosz, más szakaszokban affektus indíttatású. Ezért két fajta modellt különböztetünk meg, éthosz modellt és affektus modellt. A két történelmi, elemző kategória – éthosz, affektus – a társadalmi tudat és az életérzés etikai és esztétikai kapcsolatát fejezi ki.

Az éthosz és az affektus viszonyának tanulmányozása valójában az esztétikai tér történelmi fejlődésének elemzése is. Ez annál is inkább így van, mert az esztétikum legmeghatározóbb viszonya az éthosz - affektus viszony, melynek lényegi megfogalmazása feltárja az esztétikum terét, és óhatatlanul megjelöli a tér dinamizmusát is.

Az ókori éthosz-affektus viszony fejlődési modelljének Angi I. szerint öt fontosabb állomása van, és mindegyik modellt korának egyik legkiemelkedőbb gondolkodójához, művészehez társítja.

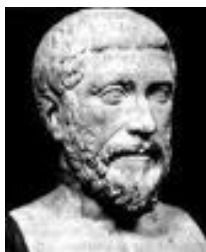
Az elsőt valójában inkább éthosz-modellnek tekinthetjük

²⁰ A terminusok, ethosz és affektus – ebben az összevetésben először Zoltai Dénes munkájában jelentek meg *Zeneesztétikatörténet I.* kötet Ethosz-affektus Angi István ezeknek az összevetésnek alapján dolgozta ki modelljeit.

²¹ Angi István; *Zeneesztétikai előadások*, Scienica, Kolozsvár.

Damón Krisztus előtt az V század második felében élt. Szofista filozófus, politikus, zeneelmélettel is foglalkozó tudós. Periklész zenetánára és tanácsadója volt. Az ő javaslata volt, hogy vezessék be az esküdt-bírák napidíj rendszerét, ami lehetővé tette, hogy a bírászkodás lehetőségével a legszegényebb rétegek is élhessenek. Bár ez az időszak az athéni demokrácia csúcspontjának tekinthető, mégis érdekes, hogy Kr.e. 450–440. körül, cserépszavazással a polgárok számúzték őt Athénból.

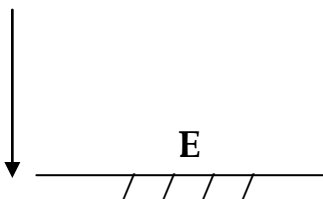
A művei sajnos csak töredékes állapotban maradtak fent az utókor számára. Annyi azonban megállapítható, hogy Püthagorasz követőjének számított a zeneelmélet terén.



Püthagorasz

Azt tanította, hogy a zenei hangnemek és a lélek jellege (éthosz) összefügg. Ezzel nagy hatást gyakorolt Platónra.

Damón - modell



Láthatjuk, hogy az ethosz (E= ethosz), mint általános érzelmi magatartás, mely a kollektív tudat törzsi szintjén van jelen, mint kiegyenlítő, nivelláló erő, eleve kizárja az egyéni megnyilvánulásokat. Ez a modell már megszületésekor egy kissé talán mereven, a valóságtól elvonatkoztatva szeretné azt a látszatot fenntartani, hogy az affektusok (affektus = a) még nincsenek jelen. Az egymásra hatás vektora az éthosz irányából hat az affektus felé.

Ennek a modellnek a tangót később felépítő és kialakító táncok közül a candombe felel meg.

A bantu törzsek feketéinek e tánca, egy kultikus tánc. A törzs közös érzelmi magatartása, mely a kollektív tudatnak is része, minden bizonnyal nivelláló hatású volt és kizárt minden egyéni megnyilvánulást. Ezek az ősi múltban gyökerező ceremóniák a mai világban az egyházi liturgikus szertartások korai megfelelőiként képzelhetők el leginkább. A mozdulatok, a primitív kántálások, az egész szertartás ritmusa, sorrendisége, a viselet, mind féltve őrzött mágikus rendet követett. Az egyetlen személy, akiben (elvileg) az affektus valamilyen egyszerű formája jelentkezhetett, az a sámán, a varázsló, a törzsfőnök, a szertartást levezető személy lehetett. Ő azonban az égiek kiválasztottjaként akár kábítószeres vagy -akár a vég nélküli, ismétlődő, monotonnak tűnő táncszerű mozgássor hatására - transzállapotban, nem saját érzelmeinek hatása alatt állt. Szerepének megfelelően csak közvetítő szerepet játszott az égi hatalmak és törzse között, vagy az ősök üzeneteit adta át.

Az ókori második, az éthosz-affektusviszony következő fázisát megfogalmazó modell az úgynevezett Platón- modell.



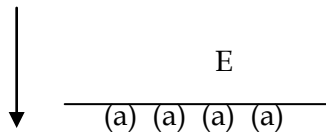
Platón

Platón (Kr.e. 427-347) objektív idealista filozófus volt. Az athéni demokrácia idején az arisztokrácia érdekeit képviselte. Szembeállította a túlvilági örök, változatlan és mozdulatlan igazi létet, a szellemi lények az ideák világát az e világi természeti dolgok változékony valóságával.

Az ideák világát tekintette elsődlegesnek, az érzéki dolgok világát, pedig másodlagosnak. Szerinte a dolgok csak árnyékai, származékai az ideák világának. Harcolt a szenzualizmus ellen, mert véleménye szerint az érzékek nem lehetnek a megismerés forrásai, mert azok nem lépik túl a tárgyi világ határait. Az igazi megismerés a halhatatlan emberi lélek visszaemlékezései az ideák világára. Ezt azzal a dialektikának nevezett művészi párbeszéddel próbálja elérni, amikor a fogalmakat szembeállítja egymással és elemzi azokat.

A világot az isteni teremtés eredményeként fogta fel. Állam című munkájában a társadalmat három rendbe osztotta, és filozófusokra bízta volna az állam vezetését. A demokráciát nem tekintette jó megoldásnak.

Platón - modell



A kor éthosza ugyanaz, mint Damón idejében, de a már megjelent és elismert affektusokkal való viszonylatában. Az affektusok, mint az

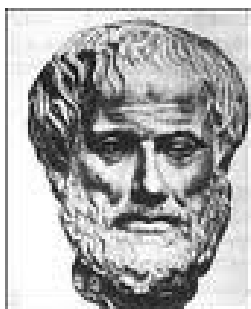
egyén szenvedélyének megnyilvánulási formái az éthosz-rend ellenében jelentek meg.

Az éthoszt még mindig feltétlen uralkodónak tekintik, és az affektus megjelenési formáit következetesen tiltják. A modell vektora az éthosz affektusok feletti dominanciájának lehetőségét lebegteti.

Ezt a modellt a tangó fejlődésében igen komoly szerepet játszó két tánc, a polka és a mazurka testesíti meg. Ezek a még szigorúan az etikett szerint udvarinak mondható táncok egy eléggé kötött zenei formát is jelentettek. A táncok koreográfiája is az előírásoknak megfelelő volt.

Itt még az éthosz uralkodik, de gondoljunk bele, hogy például az egyén ruhaviselete már a kor erkölcsi és szokásrendjével szembeni affektus-válasz, és az egyéni kis mozdulatok, variációk a zenére, már egyedi reagálások.

Az ókori éthosz-affektus viszony harmadik modellje Arisztotelészhez fűződik.

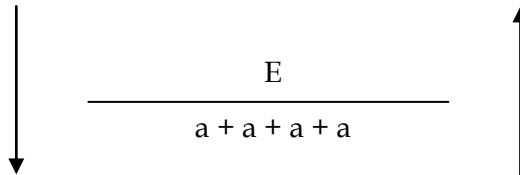


Arisztotelész

Arisztotelész (Kr.e. 384-322) az ókor egyik legnagyobb gondolkodója, Platón tanítványa volt. Bírálta mesterét és azt állította, hogy Platón elválasztotta a lényegét attól, ami a lényege. Elentétben tanárával azt állította, hogy „a lényeg benne rejlik magukban a dolgokban, nem létezik általános az egyeseken kívül, attól elkülönítve.” Arisztotelész, azt vallotta, hogy minden dolog, tárgy két princípiumból áll, anyagból és formából és, az eszme (forma) nem választható el a dologtól. Az idealizmus és materializmus között ingadozott, de inkább idealista volt. Bár összeköti a formát az anyaggal, szerinte mégis létezik egy tiszta, anyagtól elválasztott forma és ez a formák formája az ész; gondolat melynek gondolkodása „önmagára irányul”- Isten. A mozdulatlan, az örök, mindennek a mozgatója. Tár-

sadalmi szempontból a rabszolgatartók ideológusa volt, természetesen tartotta, hogy egyesek uralkodnak.

Arisztotelész - modell



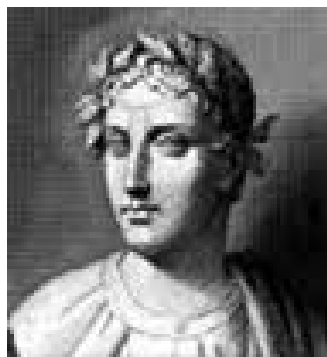
Arisztotelész modellje az éthosz-affektus viszony kiteljesedése, melyet jobban megértünk, ha saját erényről szóló megfogalmazását tartjuk szem előtt: „az erény bizonyos értelemben középhatár, amelyben a közepet igyekszik eltalálni.”

Ezt a modellt a tökéletes egyensúly modelljének is nevezhetjük. Bár ő is nagy fontosságot tulajdonít az egységes éthosz-rendnek, már nem tagadja az egyre erőteljesebben jelentkező affektusok valóságát, inkább a két végpont közötti egyensúlyteremtést próbálja megvalósítani. A két különböző, de egyenlően ható vektoriális irány az éthosz-affektus tökéletes harmóniáját mutatja.

Ez az arisztotelészi modell a tangó kialakulásában nagy szerepet játszó kontratáncban van jelen. Maga az elnevezés az angol country dance- ből származik és népi táncot jelent. Ettől a pillanattól kezdve az affektus szerepének tagadása már értelmetlen. Gondoljunk csak arra, hogy a népművészet milyen kimeríthetetlen gazdag forrás, csak egy népdalnak hány variációja létezik, az egyén mennyi fantáziával gazdagította az eredeti formát. (Maga az eredeti tánc is számos játékos elemet tartalmazott, párcserével, sorváltással, láncfűzéssel.)

Ez történt az udvari táncként Haitira kerülő kontratánccal is, amit a francia telepesek és a rabszolgák is, később, menekülésük közben Kubába vittek. Két változat is létezett, egy a fehéreké, másik a feketéké. Közülük valaki a klasszikus $\frac{3}{4}$ -es lüktetést a cinquillo-ban rejlő kis, szinkópált ritmussal tette színesebbé.

Az ókor negyedik éthosz modellje Horatius nevéhez kapcsolódik.

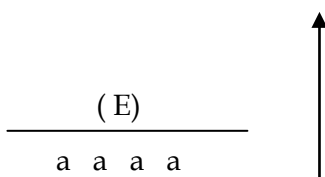


Horatius

Horatius (Kr.e. 65–8) római költő volt. Bár apja csak egy felszabadított rabszolga, fia nevelésére sokat áldozott, Horatius Athénban és Rómában filozófiát és irodalmat tanult. A polgárháború után szegényen tért vissza Rómába és saját bevallása szerint anyagi megfontolásból írta és jelentette meg verseit. Ekkor került kapcsolatba Vergiliusszal, aki bemutatta Maecenas-nak. Augustust is elkápráztatta műveltségével, és bár ilyen pártfogói voltak, meg tudta tartani függetlenségét.

Kifinomult művész volt, a latin költészetet szatírákkal, ódákkal, episztolákkal, versekkel gazdagította. Műveiben a középutat kedvelő becsületes erkölcsi felfogásnak adott hangot. Az utókor számára a tökéletes, klasszikus erények megtestesítőjeként maradt fent.

Horatius – modell

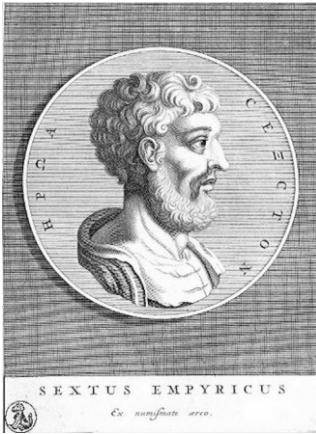


Ennek a negyedik fázisnak a modellje az éthosz és affektus egyensúlynak megbillenését mutatja. Az affektusok egyre erősödnek és hátterbe szorítják az antik éthoszt. Ez az a pillanat, amikor az erőter iránya is megváltozik, a vektor egyértelműen az affektus irányából az ethosz felé tart.

Az andalúz flamenco a horatiusi modell megfelelője. Az ősi indiai (Shiva) szertartásból ekkorra már csak a kar és lábtechnika egyes elemei maradtak. A bailaor és bailaora már zsigeri szintű affektivitását adja művészetében.

Még léteznek a régi erkölcsi kötöttségek, mégis nagyfokú szabadságot ad az inspiráció, a pillanat hatalma.

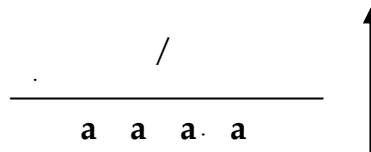
Az ókori hídszerkezetet lezáró éthosz-affektus modell utolsó pillére a Sextus Empyricus modell.



Sextus Empyricus

Sextus Empyricus görög filozófus és orvos (Kr.u. 160-210 k.) Alexandriában, Athénban és Rómában élt. A szkeptikus filozófiai iskola képviselője volt, az orvostudomány az empirikusok között tartja számon. Műveiben az ókori természettudományok leírásával is foglalkozik. Filozófiai módszere, melyet két – az utókor számára töredékesen fennmaradt művéből ismerhetünk meg – a filozófiai tanok egymással való szembesítéséből állt. Ennek lényege, hogy rámutat arra, hogy nem állíthatjuk egyik tétel igazságát sem anélkül, hogy ne tagadnánk a másik tétel ugyanolyan nyilvánvaló igazságát.

Sextus Empyricus - modell

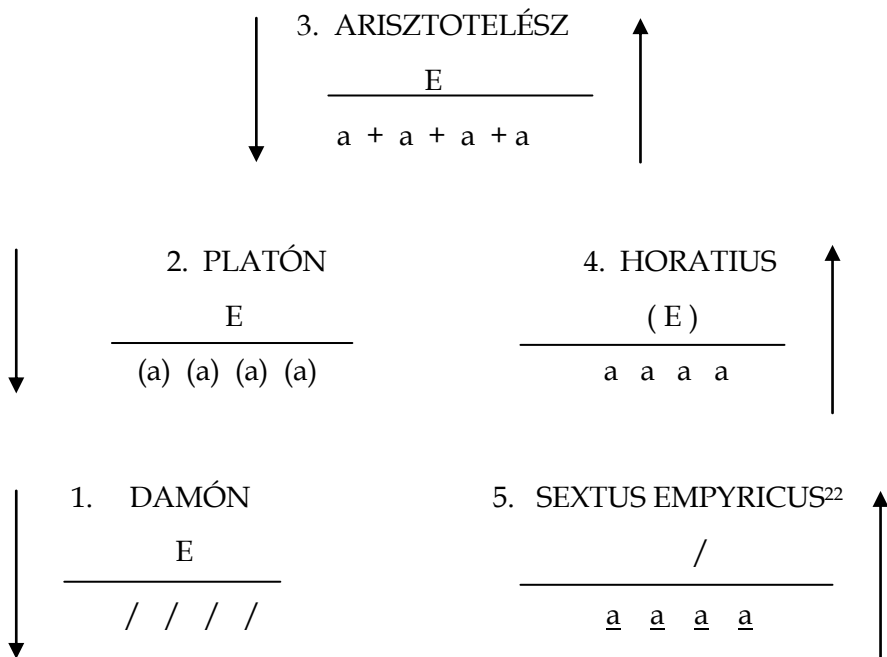


Az éthosz-affektus ókori modelljének utolsó fázisában a teljes szubjektivizálódáshoz érkezünk el. A görög és római korszak éthosza az új erkölcsi rend hiánya miatt felszabadult affektusok hatására eltűnik.

Sextus Empyricus modellje akár a tangó éthosz-affektus modellje is lehetne. Oly mértékű szabadságjogokkal rendelkeznek az előadók,

annyira improvizatív a tánc és részben a zenei előadásmód is, hogy az ősi tartalom teljesen kiürül. Mindent szabad!

A tangó néhány évszázad táncainak fejlődéseképpen jött létre. Ugyanígy az ókori éthosz-affektus modell is néhány évszázad erőter modelljének változásait rögzíti.



A római kor filozófusai és művészei hitték, hogy feléleszthetik a legszebb görög hagyományokat. Ezért nem meglepő Horatius eziránti reményének modellje sem, de végül is Sextus Empiricus szkeptikus modellje győz.

Az állítások és tagadások kereszttüzében az éthoszt gyengítő szubjektivizálódott affektusok erősödnek meg. Mindezek a szubjektivizált tangó erőterében a tánc és zene erényeiként hatnak. Éppen az affektus-többletnek köszönhetően válik a tangó világa egyre színesebbé és változatosabbá.

²² Angi István; *Zeneesztétikai előadások*, I. kötet, Scienica, Kolozsvár.



IV. A Tangó

Az ember, fejlődése során nagyon hosszú utat tett meg a kezdeti, primitív állapotából a mai, talán túlcivilizált, modern, a technikára épülő életformájáig. Bár minden visszavezethető a kezdetre, az emberi fejlődés szakaszait kevés dolog kíséri végig olyan elementáris erővel, mint a Tánc. Ha az első időkre gondolunk, rá kell döbbernünk, hogy az ember hamarabb dúdolt (énekelt) és táncolt, mint beszélt. Ezért úgy gondolom, hogy a tánc még hordozza a múlt olyan emlékeit, amit mi már régen elfeledtünk. Mai felgyorsult életritmusunkban különösen érdekes megérteni, megismerni egy-egy tánc rituális és szimbolikus mondanivalóját, mely a legrégebbi kultúrák keveredéséből született.

A Tangó egy olyan ritka és csodálatos ötvözet, ami kevés, -a világunkban létező emberi alkotásról mondható el. Átívelt évezredek és kontinenseken. Számos nép tradíciója, temperamentuma és alkotó fantáziája járult hozzá a megszületéséhez. Hihetetlen távolságokat utazott be, vitték a békés utazók, de harcos hódítók is. Végül a legyőzöttek és rabságban- tartottak is hozzáadtak megteremtve a tangó sokszínű formáját, amit ma is ismerünk.

A helyszín, – amit a tangó fővárosának is tartanak - Buenos Aires. 1514-ben spanyol gyarmatosítók expedíciója tette meg az első kísérletet a város megalapítására, de az őslakosokkal való állandó csetepaté meghiusította tervüket és elhagyták a területet. 1536-ban egy második alapítási kísérlet már sikeresebb, öt évig birtokolják a spanyolok a kikötőt, de ismét fel kell adniuk. Néhány évtized eltelte és a spanyol hódítók nagyobb elszántsága kellett ahhoz, hogy 1580-ban harmadszor is, de most már véglegesen megalapítsák a várost. A környék fejlődése sokáig átlagosnak bizonyult, akkoriban ez a terület még gyéren lakott volt. Hatalmas kiterjedésű, végeláthatatlan pampák, óriási földek borították. Az itt élők elsősorban gyapottermesztésből, marhacsordák neve-

léséből és kereskedésből éltek. A gazdasági és pénzügyi központ Buenos Aires volt.

1806-ban és 1807-ben sikeresen visszaverték a hódító szándékkal érkező angolokat. 1810-ben elűzték a spanyol alkirályt is, és kikiáltották a függetlenségüket.

Az első nagyobb fellendülést a város szabad - kikötővé nyilvánítása eredményezte. Egy 1869-es adat szerint akkoriban a városnak 180 ezer lakosa volt. Nem egészen ötven év alatt a létszám 800 ezerre, majd nemsokára másfélmillióra duzzadt. Rengeteg olasz és spanyol ajkú bevándorló, - szerencsét próbálva - itt talált új hazára. 1940-ben a város lakóinak száma elérte a 7 milliót.

A vezető patrícius réteg egy „ékszerdobozt” hozott létre, amikor a várost Haussmann báró és III. Napóleon Párizsát véve mintául, modernizálta. A kikötőt újjáépítették, ezerszám ültették a fákat, az Avenida de Mayo-t a párizsi Chaps -Élysées mintájára alakították ki. Megépült az első latin - amerikai földalatti is, 1908-ban pedig megnyitották a világ legnagyobb operaházát, a Teatro Colon-t.

Amikor a skót író, Cunningham-Graham 36 évi távollét után visszatért Buenos Airesbe a következőket mondta: „Ez Párizs, csak kellemesebb éghajlattal, ennyi vendéglőt, kertet, parkot, nem látni sehol. A világ legszebb és legtisztább városa ez.”²³

A századforduló Buenos Airese egy kozmopolita város lett. A spanyol bevándorlóknak nem voltak nyelvi problémáik, az olaszok pedig kialakítottak egy helyi szlenget, a lunfardo-t, amit aztán a tangó szövegírók is sokan átvettek. A spanyolok magukkal hozták a flamencot, a tangót, tanguilost és más táncokat, dalokat, melyek mind részei voltak a flamenco előadásoknak, ezzel valójában az indiai, mór, cigány, andalúz tradíciót és zenét is. Ez az akkorra már kikristályosodott formavilág – itt, a másik földrészen- egy új csodálatosan színes kultúra részévé vált.

²³ Collier-Cooper; *Tangó*, Thames-Hudson, London.



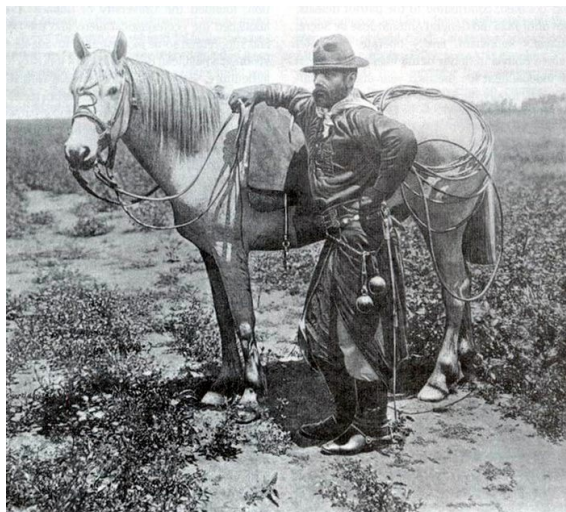
Karikatúra egy 1882-es argentin lapból

A tangó másik gyökere az egykor Afrikából ideszállított fekete rabszolgák ritmusvilágából szívta erejét. Argentínába is a rabszolga kereskedők hozták be a négereket, mivel a hatalmas ültetvényeken olcsó munkaerőre volt szükségük. 1810-től kezdődően, a függetlenség elnyerése után, megkezdődött felszabadításuk. Hivatalosan ez a státus nem létezett, főleg ha az afrikaiak beálltak a hadseregbe. Rengetegen harcoltak a dél-amerikai bennszülöttek ellen is, akiket szinte teljesen kiirtottak. A sok vegyes házasság miatt sokan beleolvadtak a fehér többségbe és bár az argentinok közül sokan fehérnek tartják magukat, más országokban mégis hispanónak nevezik őket.

A tangó kialakulásában, megszületésében játszott fontos szerepük miatt meg kell említenünk a gauchokat. Ők a marhapásztorok, akik a végtelen pampákon a csordákra vigyáztak

Saját rendszabályaik és szokásaik szerint éltek. Ezekre a messzi tájakra nem ért el a városi törvénykezés. Legtöbbjük crillo (kreol)- spanyol hódítók leszármazottja és mestizo (mesztic) spanyol és indián ősök utóda. A gaucho, a helyi indián nyelv, csavargó szavából száрма-

zik.²⁴ Itt egy pillanatra megállhatunk. Emlékezzünk csak vissza a flamenco kialakulásában is milyen nagy szerepet játszottak a csavargóknak nevezett cigányok.



argentín gaucho

Miután a bevándorlók megérkeztek és egyre több területet kerítettek be, majd megjelent a villanypásztor is, megszűnt a vad állattartás, a gauchok munkájára már nem volt szükség. A városokba költöztek és a fejlődő ipar által teremtett, új munkahelyeket foglalták el. Bár a gauchok világa eltűnőben volt, a külvárosokban a compadre-k veszik át a független, büszke férfi szerepét, akik macho ügyeiket gyakran még mindig késsel intézik el. (Tangó-kutatók ezeknek a harcoknak a mozgulatsorait egyes tangólépésekben vélik felfedezni.)

Mivel Buenos Airesben több férfi élt, mint nő, virágzott a prostitúció. A külváros, ahol a békés lakók között meghúzódtak a bűnözők is, csak néhány mérföldnyire volt a belváros luxus éttermeitől, szórakozó helyeitől és kávézóitól. A külvárosok és kikötők lakossága nagyon kevert volt. (Az itt élőket portenok-nak nevezik) Ugyanezt a sokszínűsé-

²⁴ E. Stilman; *Historia del Tango*, Buenos Aires

get mondhatjuk el a helyiek szokásairól és művészetéről is. Igazi gazdag kultúra, tranzit hatásokkal.

1. A tangó születése

Kialakulásának története legalább annyira vitatott, mint a tánc névének eredeztetése. Ezek közül csak néhányat említenék: az afrikai eredet mellett szól, hogy számos ottani nyelven a tango, zárt helyet jelent. Mai napig Maliban és Angolában vannak ilyen nevű települések. Az ibibio- nigériai nyelven tamgu, annyit jelent, mint táncolni. Mások szerint a tambor (dob) spanyol szót ferdítették el az argentinai feketék, sőt egy másik elmélet szerint a portugál latin eredetű tangere (érinteni) szava lehetett az alapja. A spanyol gyarmatokon a tango szó azt a helyet jelölte, ahol a szabad feketék táncolhattak. A feketék táncát candombe-nek hívták.²⁵

A **candombe** gyökerei Afrikába nyúlnak vissza, a bantuk törzsi zenéje és tánca volt.

Dél-Amerikába a rabszolgák által került be és főleg Uruguay, Argentína és Brazília egyes területein honosodott meg. Elsősorban a Rio de la Plata két partján elterülő hatalmas ültetvényeken vált a feketék alkalmi szórakozásának zenéjévé és táncává.

Montevideot 1724-ben alapították, de már az 1750-es évektől érkeztek az első rabszolgaszállítmányok. Így a város lakosságának 50 %-a fekete volt. A behurcolt afrikaiak 70%-a az Egyenlítő környékéről, bantú területekről származott. Ezen a vidéken 450-500 törzsi közösség élt, és legalább 70 dialektust beszélt.

Elképzelhetjük, hogy milyen változatos szokásokkal és kultúrával rendelkeztek. (A rabszolga kereskedés méreteiről csak annyit, hogy egy korabeli vélemény szerint csak minden hatodik fekete élte túl a hajó-

²⁵ S. Romero; *A négerek tánca*, Budapest, 1974.

utat az óceánon. Főleg a fertőző betegségek és a kegyetlen életfeltételek, valamint az embertelen bánásmód végzett velük). Az Amerikába ép-ségben átkerültek száma hozzávetőleges adatok szerint kb. 10 millió volt. (Ez idő tájt Buenos Aires lakossága 100 ezernél is kevesebb). A Rio de la Plata négereinek zenéje és táncai a rabszolgasors kegyetlen voltát, a haza iránti nosztalgiát, a fájdalmat fejezték ki. Dobjaikat, a candombe-t és a helyet, ahol táncoltak, tangónak nevezték.



A candombe eredetileg a feketék vallásos ünnepének része volt, amit január 6-án rendeztek. (Uruguay-ban a Három Bölcs vagy Három Királyokat ünnepelték, míg a feketék Kongó királyának megkoronázására emlékeztek.) Templomaikban, de a szabadban is előadták. A tánc, amit conparsa-nak hívtak, az ősi rítust imitálta, melyet a spanyol gyarmati időkben, titokban, zárt közösségeikben adtak elő. Szereplői: az Öreg Mama, aki házvezetőnő volt a spanyol családnál. Széles, bő keményített fodros szoknyát viselt, mely az egész lábat fedte (ez meg-egyezik a flamencoban viselt szoknyákkal). Szerepe szerint csak sétált, (a tangó alaplépése) esernyőt tartott feje fölé és legyezgette magát. Másik szereplő a Füves ember – a gyógyító, aki ismerte a gyógynövények

titkait, általában fehér szakállat, fekete felöltőt, keménykalapot viselt, sétapalcát és füves táskát vitt magával. Az ő tánca szaggatottan ritmusos, kitekeri az egész testét, mint akit a szellemek szálltak meg. (Ezek a szaggatott mozdulatok visszatérnek a modern tangóban is) További résztvevők fiatal emberek, akik csengettyűs bőrkötényt viseltek, és hosszú ruhás fiatal lányok, akik szépségüket, nőiességüket fitogtatva táncolnak. A candombe tele van tüzes, szinte vad improvizációval, feszes és akrobatikus mozdulatsorokkal.

Montevideóban 1808-ban, Buenos Aires-ben 1825-ben a candombét a fehér lakosság felháborodása miatt betiltották, mivel a táncot erkölcstelennek tartották. (Ma az uruguay-i candombe az UNESCO Világörökségének része).

Amíg Európában kisebb háborúk, forradalmak és összetűzések gátolták a fejlődést, addig Argentínában virágzott a gazdaság. Már jóval a gazdasági fellendülés előtt Argentína nemcsak textilt, gépeket és luxuscikkeket importált Európából, hanem óhatatlanul az új kulturális trendeket, az új zenét és táncokat is. Európából előbb a kontratánc és a keringő jutott el Argentínába, majd a polka, és a mazurka is, sőt Kubából a legnépszerűbb tánc, a habanera is megérkezett.

2. Habanera



habanera

A **habanera** a XIX. század elején fejlődött ki a kontratáncból, amit az 1791-es haiti-i rabszolgafelkelés elől Kubába menekülő franciák és feketék hoztak magukkal. Elnevezése Havanna város nevéből ered. A legkorábbi „habanera kontratánc” a *La Pimienta*, ismeretlen szerzőtől, amit 1836-ban adtak ki. A kontratánccal szemben ez az új változat egy nyújtott triola ritmust tartalmaz, mely a szinkópára utal. A habanérát nemcsak táncolták, hanem énekelték

is. 2/4-es ritmusa lassabb és elegánsabb, mint a kontratáncé. A habanera ritmus még az olyan korai tangókban is kimutatható, mint az *El Choclo* és a *La Morocha* (1904).

A habanera nemcsak a New-Orleans-i jazzre hatott, hanem déli irányba is, mégpedig a gauchok **milongájára**. A habanera és némi afrikai ritmus alakította ki a gauchok „szegény ember” változatát, mely az általuk ismert énekszámból és az azt gitárkísérettel előadott improvizációból állt. Hasonló a szerkezete a flamenconak is, melyet a spanyol bevándorlók hoznak ez idő tájt magukkal.

A milonga szónak természetesen ma már egészen más a jelentése, tangóestet, ösztáncot jelent.

Az argentin társadalomban a feketék helyzete lényegesen kedvezőbb volt, mint észak-amerikai társaiké, fiataljaik könnyebben keveredtek és szórakoztak együtt a fehér fiatalokkal. A candombe betiltása miatt a feketék is elkezdtek kontratáncot, polkát és mazurkát táncolni.

3. Kontratánc, mazurka, polka

A **kontratánc** Európában, a XVIII. században egy igen elterjedt táncforma volt. Elnevezése az angol country-dance-ből származik. Kubába 1790 körül a haiti-i forradalom elől menekülő francia gyarmatosítók vitték magukkal. Haitiről feketék is menekültek Santiago de Cubába, akik létrehoztak egy második kontratánc változatot, melynek különlegességét a „cinquillo” nevű szinkópált ritmus adta. (ez később a tangó egyik jellegzetes ritmus-képletévé vált).²⁶ A két kontratánc békésen megfér egymás mellett, Havannában sokáig tudomást sem vettek róla. Akkoriban a Santiago és Havanna közötti utazás 15 napig tartott. Fennmaradt 1813-ból a „*El Sungambelo*” című darab, melyben már szerepel a „cinquillo”. A két változatból alakult ki a feketék kubai „danzon”-ja, amit érzékisége miatt ugyanúgy elítéltek, mint a candombét.

²⁶ W. Laird; *Latin American Dancing*, London

A **mazurka** lengyel eredetű tánc. Neve, Mazovia lengyel területre utal. (Írott források Mazurek néven már 1345-ben is említik.) A szász-lengyel perszonálunió idején terjedt el Európában. $\frac{3}{4}$ -es lüktetésű, élénk, heves, a szenvedélyességig fokozódó tánc, jellegzetes hangsúlyeltolódással. E típusjegyek később átöröklődnek a tangóba is.



A **polka** – a közhiedelemmel ellentétben – cseh eredetű, a pulca szóból ered, mely „kicsit”, „felet” jelent és valószínűleg a tánc kis kezdőlépéseire utal. Az 1830-as évekre alakul ki, de hamarosan Bécs és Prága báltermeinek kedvencévé válik. Egy évtizeden belül, átszelve az óceánt, Chicagótól San Franciscón keresztül, egész Dél- Amerikában elterjednek különböző változatai. Argentínában a gauchok között válik rendkívül népszerűvé.

José Gabello számos cikket közölt a tangó születéséről: „1877 körül a Mondongo helységbeli fekete argentinok kitaláltak egy új táncot, amelyet tangónak neveztek el. A külvárosi „compadritos”-ok, (fiatal szegény fiúk, akik főleg feltűnő öltözködésükkel a befolyásos idősebb férfiakat utánozták) gyakorta vitték a néger táncok eltúlzott változatát

a saját mulatóhelyeikre, és azok főbb jellegzetességeit vegyítették a milongával.”

1883-ban Ventura Lynek írja le ezt a csúfolkodó milongát, amit gitár, fuvola, hárfa és hegedű kísért. Ez a „tangó orijero”, mely egyáltalán nem elegáns, a fejek összeérintésével táncolták, és elsősorban a feketéket figurázták ki. Ebben az időben a tangó egy módosított milonga, melybe mazurka elemek keverednek. Vasárnaponként kávézókban, bárókban és úgynevezett táncakadémiákban adták elő.

4. A korai tangó

A **korai tangókat** (1880–1920) „a guardia vieja”²⁷ (régi gárda) tagjai táncolták. A táncstílust canyengue (külvárosi) stílusnak nevezték. A korai tangóra elsősorban a folyamatosan érkező spanyol bevándorlók tánc-és zenestílusa volt hatással. A tanguillo és a flamenco egyes elemei (sevillanas, malaguenas, rondellas) bekerültek a polka és mazurka elemeivel együtt az új táncba. A bevándorló olaszok elsősorban dallamvilágukkal gazdagították a tangót. Melankolikus és nosztalgikus jellege is főleg nekik köszönhető.

Eleinte a tangó egyet jelentett a férfi táncával. El kellett sajátítania a női lépéseket is, hogy jó partnerként ismerje a vezetés fortélyait. Hosszú ideig a férfiak egymással táncoltak, így gyakorolták a lépéseket. A bordélyokban a tánc csak a vendégek szórakoztatására szolgált. A tangó szövegek ennek megfelelően a bordélyok világát tükrözték, amely meglehetősen obszcén volt. A külvárosi bordélyokban a szociális osztályok közötti különbségek kevésbé játszottak szerepet, és így a tangó hamarosan feljutott a luxus kuplerájokba is.

A Laura és La Vasca volt Buenos Aires két leghíresebb, felsőbb osztályoknak szánt törzshely. Idejárt a rendőrfőnök is és Rosendo

²⁷ Azzi-Martin; *Tango history*, Thames-Hudson, London.

Mendizabal, az afro-argentin zongorista is itt írta az első valódi tangókat.



Rosendo Mendizabal az ünnepelt zongorista és zeneszerző 1897-ben írta meg „*El entrerriano*” című szerzeményét, mely később elindítja Párizsban a tangó lázat.

A tangó máig egyik fő elemét, az erotikus kisugárzását, ebben a korai szakaszában, a bordélyokban nyerte el. Ahogy a tangót egyre többen játszották, táncolták, háttérbe szorult az erotika.

A tangószövegek bemutatták a kor szociális problémáit is. A szegénység miatt prostituálódnak szegődött lányt, a „milonguitát” (bártáncosnőt), a „milonguerót”, (a gazdag férfit, aki barátnőjét pénzeli,) a „compadrito”-t (a compadre kemény, férfias stílusát csak látványelemeiben utánozó fiatal férfit, de aki büszkén mondhatta el magáról, hogy a nagyapja részt vett, a XIX. század elején a spanyolok elleni függetlenségi háborúban), és a „bacán”-t,²⁸ (a külvárosba költözött gaucho-t).

A szövegeket lunfardo nyelven; az olasz, francia, kreol, spanyol szavak keverékéből kialakult nyelven írták. Abban a korban a hangrögzítés még nem terjedt el, így élőzenére táncoltak, hiszen a bordélyoknak volt anyagi lehetőségük megfizetni a muzikusokat. Az első időkben hegedű, gitár és furulya kísérte a táncot.

²⁸ C. Sachs; *World history of dance*, Norton, New York

Mára a tangó szimbólumává vált bandoneont (egy módosított kis harmonika, gombos harmonika) a német bevándorlók hozták magukkal, főleg egyházi szertartásaikat kísérték vele orgona helyett. Az 1900-as évek körül került a zenekarokba és a fuvolát váltotta fel.

A zenészek nevei elenyésztek, csak a művésznevük maradt fent, miként az első híres táncosoké is: El Negro Casimiro, Pepita, El Flaco Saul, Rubia, Mireya – akinek tudjuk az igazi nevét – Margarita Verdier, – akit egy 1926-os lírai tangószöveg örökít meg.

A tangó bekerült néhány híres olasz lokálba is, mint a Stella és a Scudo, melyek már a belvárosban voltak. Itt viselkedni kellett, kevésbé dominálhatott az agresszív stílus. Kialakult a „tango liso” (lágymű) és a bandoneon mellett a mandolin is a zenekarok részévé vált. Ez a lágymű stílus került át később a báltermekbe.

A tangó zenét elkezdik nyomtatásban is megjeleníteni. Az első darabok szerzői: Prudencio (El Johnny) Aragon (1886-1963) és Rosendo Mendizabal (1868-1913).²⁹

A századfordulóra a kísérletezések megszűnnek és kikristályosodik az igazi Tangó. Érdekes módon, a szinte karnyújtásnyira lévő Uruguay-ban, Montevideo-ban, hamarabb válik a városi kultúra szerves részévé, mint szülővárosában Buenos Aires-ben.

²⁹ Collier-Cooper; *Tango*, Thames-Hudson, London



Tangó

5. A győztes tangó

1900-ra már csak az elzárkózott felső osztály nem érezte magáénak a Tangót. A Buenos Aires-i Palermo negyedből még hosszú volt az út a gazdag fehérek által lakott kerületekig. A verklisek azonban keresztül-kasul járták a várost és eljutottak a belvárosba is, ahol új híveket szereztek a tangónak. Ebben az időben a zenekarok már profi zenészekből álltak, egyre árnyaltabb és gazdagabb hangzásvilággal játszottak és a tánc is engedett kezdeti agresszív és erotikus jellegéből.

Francisco Canaro a kor egyik legismertebb hegedűse volt. Szerinte ezekben az években, a belvárosban, számtalan lokálban játszottak tangót. A legismertebb a La Boca, amit túlzás nélkül a tangó-zene szülőházának tekintenek. A kor leghíresebb zenészei: Samuel Castriota,

Ernesto Ponzio, David Roccatagliatta, Arturo Bernstein, Genaro Esposito, Vicente Greco, Roberto Firpo. Nemcsak a zenészek, de a táncosok között is voltak sztárok, mint Maria la Vasca, Linda Thelma, Pepita Avelanda, - akik legtöbbször férfiruhában léptek fel - Carlos Kern, Elias Alippi, és talán a legnagyobb, Ovidio Bianquet, aki a kortársak szerint a végzet és két tangó között élt Mar del Plata-ban.³⁰

Ma is játszott az 1903-ban Villoldo által írt „*El choclo*”. A „*La Morocha*”, Enrique Soborido műve, 1905-ben százezer példányban fogyott el. Az első fonográf felvétel tangóról 1902-ben készült. 1911-ben már a Columbia Lemezkiadó Társaság készít felvételt Vicente Greco szextettjével.

A „felső tízezer” végül is csak akkor fogadja be a tangót, amikor az 1912 és 1914-es években váratlanul betör, és óriási sikert arat Párizs és London legelőkelőbb báltermeiben. 1917-ben lép színre Carlos Gardel, aki óriási népszerűségnek örvendő népdalénekesként indul, de hamarosan a tangóéneklés koronázatlan királyává válik Buenos Aires-ben.

6. Tangómánia Európában és Amerikában

Párizs már régóta a művészetek fővárosa volt, az 1870-es évektől kezdődően az I. Világháborúig korábbi „énjét” is felülmúlta. A Világkiállítások, az Eiffel torony felavatása (1889), az impresszionizmus, Monet, Degas, Renoir, Rodin, Debussy, Ravel, a párizsi nyári Olimpiai Játékok (1900), Oscar Wilde, Apollinaire, Ady, Sarah Bernhardt, Picasso, korai Art Deco, Coco Chanel, Stravinsky, Gyagilev, - hogy csak néhányat említsünk - mind e kulturálisan kimagasló periódus képviselői. A századfordulón és a XX. század első évtizedeiben Párizs legszebb fénykorát élte.

³⁰ C. Sachs; *World history of dance*, Norton, New York,.

1910-ben még nem sokan voltak olyanok Párizsban, akik hallottak a Tangóról. De 1913-ra már az egyik legvitatottabb témája lett a szalonoknak. Ezt megelőzően Villoldo és Alfredo Gobbi 1907-ben itt készítették lemezt. (Párizsban volt ebben az időben a legfejlettebb stúdió technika). Ebbe a Rohan hercegnő által irányított burzsoá - szalonvilágba érkezik meg 1909-ben az Orosz Balett is. A talaj és az előkészítés mesés: Leon Bakst, Gyagilev díszlettervezője perzsa palotákká alakítja a gazdagok villáit, mint egy „ezeregy éjszakai” világot varázsol. Anne de Noailles, a költőnő azt írja, hogy minden együtt volt a csodához; a káprázatos, a csábító, a mérgező, az elbűvölő. A mozdulat szabadsága érkezett el, és ha lehetett még fokozni, a jazz is berobbant szinkópált ritmusaival Párizsba.



Ricardo Güiraldes (1887-1927) író és költő
a Buenos-Aires-i playboy

Ricardo Güiraldes, a Buenos Aires-i playboy tipikus megtestesítője, imádta az éjszakai életet. Törzshelye a La Boca-ban volt, ahol természetesen folyamatosan kapcsolatban élt a tangóval, és egyik elismert szakértőjének számított. Apjával, aki egyébként Buenos Aires polgármestere volt, nem ápoltak igazán jó kapcsolatot. Az apa méltán haragudott fia feslett éjszakai élete miatt, ami gyakorta végződött hajnal felé, kétes hírű házakban. Ezért elhatározta, hogy

hasznosabb időtöltésre serkenti fiát, így elküldte világot látni. Ricardo szót fogadott és 1912-ben, egy hosszabb japán és indiai tartózkodás után Párizsba érkezett.

Természetesen a párizsi szalonok megnyíltak a gazdag és jóképű fiatalember előtt. Így történt, hogy egy estélyen, Jean de Reska szalonjában, a háziasszony arra kérte a vendégeket, hogy adjanak elő mindnyájan egy-egy olyan dalt és táncot, ami hazájukra a legjellemzőbb. Barátja, egy másik argentin fiatalember, leült a zongorához és belekezdett Mendizabal „*El entrerriano*” című tangójába.

A társaság legnagyobb megdöbbenésére Güiraldes magához vonta Yvette Gueté-t³¹ és a legnagyobb csenddel kísért figyelemben végigtáncolták a tangót. Hatalmas sikerük volt. Másnap Párizsban kitört a tangó-láz, mely enyhén szólva is sokkolta a korabeli társadalmat.

A tangó diadalútját most már semmi sem állíthatta meg. Megnyílnak a királyi udvarok is: elsőként II. Miklós, minden oroszok cárja ismerkedik meg vele, két, a botrányok miatt hazamenekülő unokaöccse által, és tetszik is neki az új tánc. Nem így a régimódi II. Vilmos által vezetett német udvarnak. XIII. Alfonz spanyol király egyenesen imádta a tangót. Rómában pedig ugyanolyan tangó-őrület lett úrrá, mint Párizsban. Ebben az időben keletkezett az argentin tangó elnevezés.

7. A Tangó aranykora

A világszerte bekövetkezett tangósikert követően, az 1920-as évek elején, Buenos Aires felsőbb rétegei is lassan, de befogadták a Tangót. Az argentin elnök, Marcelo Torcuato de Alvear is a rajongók közé tartozott. Ebben nem kis szerepe volt Carlos Gardelnek, aki mindenkit elvarázsolt. Egy teljesen új stílust teremtett, a tango consiont. Ettől kezdve az eddigi humoros, vidám, enyhén erotikus hangvételt a melankolikus, szerelmes, kesergő, lírai stílus váltotta fel. Az ország is virágzásnak indult, több mint 2 millió újabb bevándorló érkezett.

³¹ Collier-Cooper- Azzi-Martin; *Tango*, Thames-Hudson, London

A tangó fő szentélye ekkor Buenos Airesben a Corrientes úton található National mulató volt. Itt teljesen megszűntek a társadalmi osztályok közötti korlátok, természetes volt, hogy gazdag férfiak szegény táncos lányokkal töltik idejüket. Gardelnek köszönhetően a tangó már az Operába is bejutott. A zenekarok elegánsan, szmokingban játszottak. A tangó koncertek felkapott kulturális eseményekké váltak.

A zenekarok közötti verseny létrehozott egy tradicionális és egy úgynevezett haladó iskolát. A zenekarvezetők tudatosan foglalkoztak az elméleti és instrumentális kérdésekkel, ami egyre rafináltabb megoldásokat eredményezett.

Tudunk olyan tangó zenészekről, akik a XIX. századvége felé, a tangó korai szakaszában szobafestőként, csak úgy mellékesen hegedültek a tangózenekarban. Ekkorra ez teljesen kizárt lett. Magas fokú szakmai tudás jellemezte a zenekarok tagjait, akik állandóan kísérleteztek, fejlesztették tudásukat, de meg is tudtak ebből élni. A zene egyre kifinomultabb, a hangszerelés, ritmika egyre árnyaltabb, és a tánc is egyre visszafogottabb és elegánsabb.

A kor divatot diktáló szellemi és kulturális központja vitathatatlanul Párizs volt. A sok olasz és spanyol bevándorló mellett nagyszámú francia is érkezik. A tehetősebbek francia nevelőnőt fogadnak gyermekeik mellé, franciaországi egyetemre járatják őket, francia festményeket vásárolnak, és francia irodalmat olvasnak.

A haladó iskola zenekarait Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia és Carlos Cobian vezették. A régi, tradicionális iskola képviselői: Roberto Firpo, Francisco Canaro, Roberto Zerillo, egy táncolhatóbb tangó változat mellé tették le a voksukat. A zenekarok nemcsak az előadásmód és zenei stílusban különböztek, más volt a zenekarok létszáma és összetétele is. A haladó iskola képviselői 2 bandoneon, 2 hegedű, gordon (nagybőgő) és zongora felálláshoz ragaszkodtak. A régi iskola képviselőinek nagy zenekaraiban, nyilván a nagy jazz zenekarok hatására, több vonós, bandoneonos, dobos, klarinétos, trombitás és pisztonos is játszott. Firpo és Canaro zenekarában eleinte gyakran előfordult, hogy

harminc zenész szerepelt. A mikrofon és az erősítő berendezések megjelenésével és fejlődésével azonban, leszűkítették a zenekaruk méreteit. Az aranykorban a legtöbb zenekarnak énekese is volt.



Julio De Caro sextettje 1926.

Balról jobbra: José Nieso (hegedű), Armando Blasco (bandoneon),
Vicente Sciarreta (bőgő) Francisco De Caro (zongora) Julio De Caro (cornet),
Pedro Laurenz (bandoneon)

De Caro a „haladó iskolának” volt képviselője, együttesét a 20-as évek legjobb zenekarának tartották.

1924 és 1930 között számos Nemzeti Tangó versenyt írtak ki, ahol a legnevesebb zeneszerzők és költők művei is indultak. Az új műfaj, a mozi is a tangó hatása alá került. Argentínában minden mozinak saját zongoristája volt, ők kísérték a néma filmeket. Még tisztán csak nőkből álló bandoneon zenekarok is alakultak. Elérkezett a „szupersztárok” ideje is.



Carlos Gardel eredeti nevén Charles Romuald Gardel Franciaországban született 1890-ben, szerelemgyerekként. Anyjával 1893-ban érkezett Buenos Airesbe. Csodálatos bariton hanggal született és eleinte az opera és népdaléneklés vonzotta. Razzanoval óriási népdalénekesi karriert futottak be. 1917-ig szinte csak így is ismerik. Ekkor azonban felveszik a „Lita” című tangót (Tango Litá-t) és az élete végéig tartó szédületes karrier elindul. Bejárja Európát, Amerikát, rengeteg lemezfelvételt, a Paramount Pictures-szel hat filmet készít. Ennek a mesészerű karriernek 1935-

ben egy váratlan repülőszerencsétlenség vet véget. Óriási népszerűségére mi sem jellemzőbb, mint az, hogy halálhírére számosan öngyilkosságot követnek el, és bármilyen hihetetlenül is hangzik, de temetői bronzszobra kezében az elmaradhatatlan cigaretta, mind a mai napig, szinte állandóan izzik. A stílus, amit meghonosított-legtöbbször gitárkísérettel adta elő a tangókat- minden későbbi híres előadó mintájául szolgált, mint például Alberto Marino, Floreal Ruiz, Alberto Castillo.

1930-ban Jorge Luis Borges azt írja, hogy az igazi kortárs argentin költészetet, nem szokásosan a költőknél kell keresni, hanem a tangó szövegekben. E virágzó periódus után mintha kissé visszaesne a Tangó népszerűsége, de ez nem tart sokáig.

Atilio Stampone és Anibal Troiloval egy újabb virágzás időszaka következik. Troilo minden idők legjobb bandeonistája, később Piazzolla mestere is. Juan Peron hatalomra jutásával (1945) ez a folyamat csak felerősödik. (nyilván ebben nagy szerepe van Evitának, Peron feleségének). Nacionalizmusa a Tangónak kedvez, mint argentin érték kivételezett helyzete van, bár a korszak domináns konzervatív ízlésvilága miatt számos lunfardo dalszöveget át is kellett írni. A negyvenes évek

végére minden kerületben számos tangó -klub működik, és előfordul, hogy futball egyesületek is ezek bevételeiből tartják fenn magukat.

8. Az Új Tangó

Az aranykor vége körülbelül egybeesik Eva Peron halálával (1952). Az Argentínában felnőtt új generáció, szüleik elavult, unalmas idejétmúlt szórakozásának fogták fel a tangót. A rock and roll és a twist nagy periódusa ez. Mintha egyre kevesebben járnának el táncolni, egyre többen mennek el csak hallgatni az együtteseket és szólistákat. A Tangó kezd kamara jelleget öltetni.(Mintha a tangó előadók az ősi flamenco huerga -k bensőséges, meghitt hangulatához térnének vissza. Spanyolországban is ez az a periódus, amikor a flamenco előadók a show- business világtól megcsömörlötten, visszatérnek az igazi flamenco gyökereihez)

Rendkívüli szólista karriert futnak be „az Új tango” (Tango Nuevo) képviselői. Ilyen Horacio Salgán, Atilio Stampone és Roberto Grela karrierje is.

Az új tangó képviselői közül a legismertebb Astor Piazzolla lett. Troilo zenekarában játszott öt évig, a Café Germinalban, de nemcsak az életvitelük, és bandoneon technikájuk különbözött (Troilo ülve, Piazzolla állva, jobb lábán egyensúlyozva tartotta a bandoneont), hanem hangszerelés és harmónia világuk is. Bár sokat hangszerelt Troilonak, az nem tartotta igazi tangónak Piazzolla műveit. Mikor végleg szakítottak, Astor új utakat keresett. Megtartotta a tangó főbb jellegzetességeit, hangulatát, de zenéjében új harmóniákat, disszonanciákat, a kromatikát és ritmus variációkat alkalmazott. A hatvanas és hetvenes években a klasszikus tangó és a jazz, valamint az elektronikus zene egy kombinációjával kísérletezett.(Csak a nyolcvanas évekre találja meg az igazi egyensúlyt az újító és klasszikus tangó között). Zenéje nem igen kedvezett a tangó tánc szerelmeseinek sem. Inkább előadási darabokat írt, mint táncszámokat. 1967-ben megírja Horacio Ferrer- rel az első tangó-operát, *Maria de Buenos Aires*-t, majd

1969-ben a *Balada para un Loco* -t (Ballada egy örültért), mely végleg megosztja a tangóbarátok táborát (szürrealista hangulata, ritmusa, a dalszövege miatt) Piazzolla előtti és utáni periódusra.



Piazzolla második felesége
A.. Baltar

A bemutatón a fantasztikus énekesnőt, Amelita Baltar-t (Piazzolla második felesége volt) a tradicionális tangó szerelmesei aprópénzzel dobálják meg és kifütyölik, mégis a bemutatót követő negyedik napon már több mint 200 ezer példányt adtak el a számból készült lemezből.

A nyolcvanas évek végén, a diszkó zene és a szabadtánc-korszak végével, ismét divatba jött a tangó. Argentín tangósztárok járják a világot. Piazzolla is aktívan turnézik különböző együtteseivel, és nagy népszerűségnek örvendenek világszerte a Tango Argentino tánc-show előadásai is.

A történelem furcsa fintora, hogy az 1976-ban hatalomra jutott katonai diktatúra miatt számos híres tangó sztár külföldön keres és talál menedéket, így ők is sikeresen terjesztik a tangót. Szinte a század eleji tangó siker ismétlődik meg Európában és Észak- Amerikában. Ezt a periódust, 1976-tól napjainkig, a tangó második aranykorának is nevezik. Híres szólisták, mint Rostropovich, Yo Yo Ma, vagy Gidon Kremer, Piazzolla darabjait, átiratait játsszák. Új sztár-együttesek jelennek meg, mint a Gotan Project vagy a Narcotango.

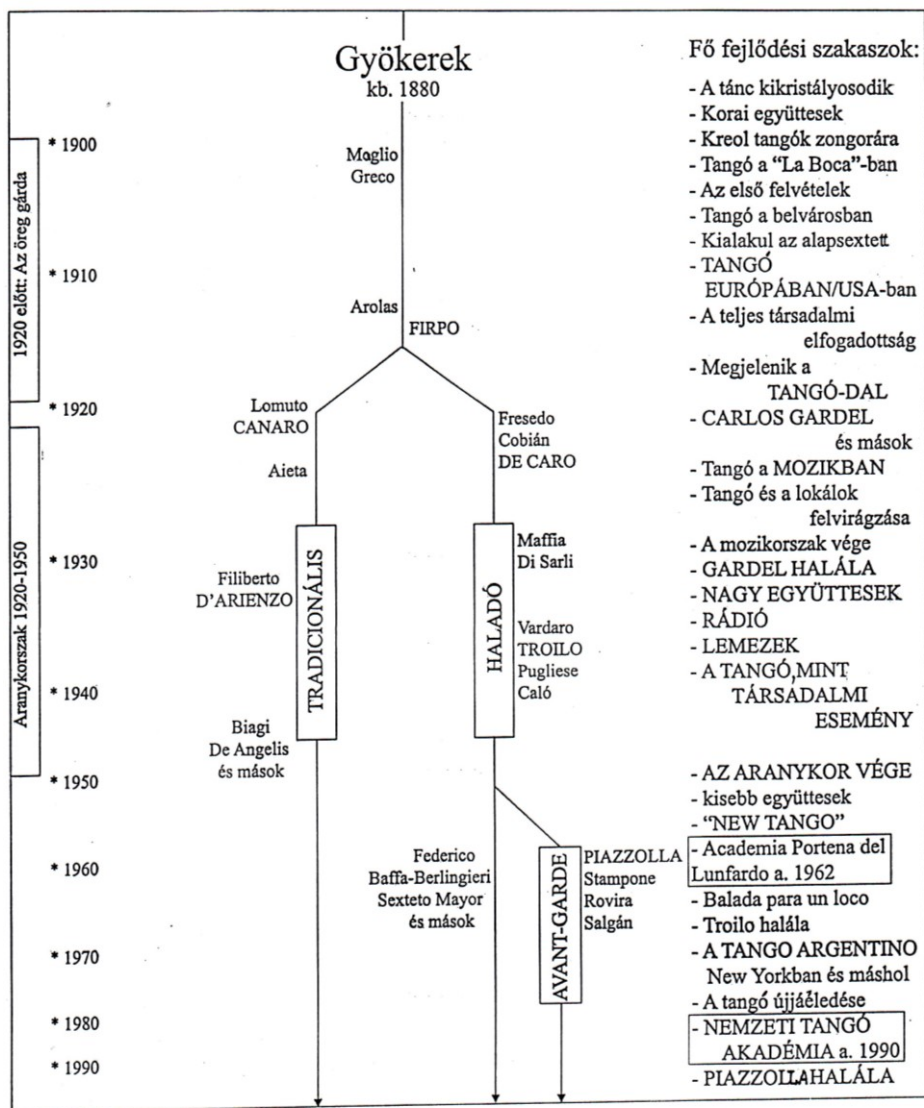
A 2000 utáni új stílust Neo Tango nak nevezik, bár nem sok köze van a klasszikus Tangóhoz. Egy fajta fúzió a jazz, a klezmer és a világzene között. A tánc is új, lendületes, akrobatikus figurákkal gazdagodik. Reneszánszát éli a tangó táncoktatás.

A tangó maga az élet, megtalálható benne az öröm, a bánat, a szerelem, a közöny, a vágy, a gyűlölet, a szenvedély, minden emberi érzés.

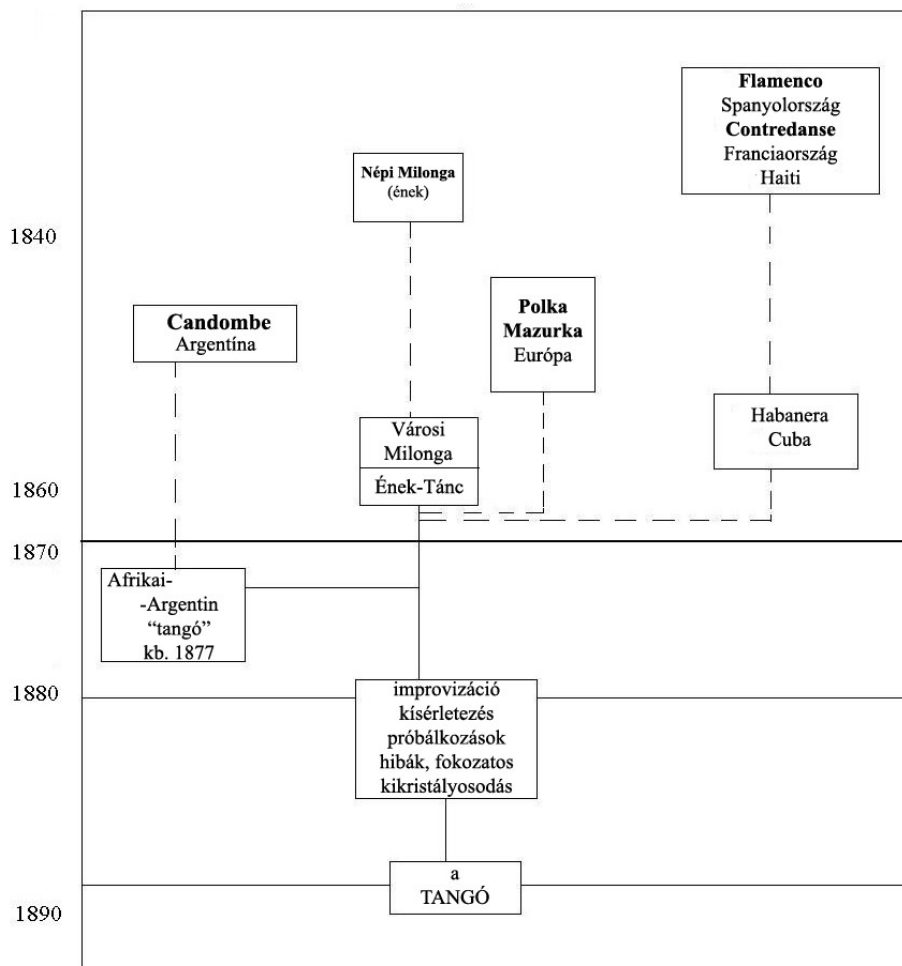
A tangó egyszerű és bonyolult, gyöngéd és vad, közönséges és elegáns,
ezer arcával bennünket, embereket fejez ki.



9. Gyökerek



10. Tangó családja



A táblázatok Collier-Cooper-Azzi-Martin; Tangó, Thoames Hudson, London, 1995. 197–198. segítségével készültek

V. Tangó lelke, együttlét élménye

A tangó zenei, dal- és táncforma egyszerre. Az idő, a távolságok és az érzések varázslatos megérkezése. Benne van az indiai romák szenvedélye, büszkesége, az andalúz kalandorok kíváncsisága és bátorsága, a fekete rabszolgák minden könnycseppje és szabadságvágya, és a megalázott, kifosztott őslakók szomorú beletörődése. Ázsia, Európa, Afrika és Amerika.

A tangó a legmélyebb érzéseket tárja felénk. Életforma, mely az emberi viselkedést, tartást, viszonyulást a lehető legőszintébben tükrözi vissza. Nyíltan, kendőzetlenül, a maga testi valójában, - félreérthetetlenül- a gesztusok, a szavak és a lüktetés ősi formáinak tisztaságával.

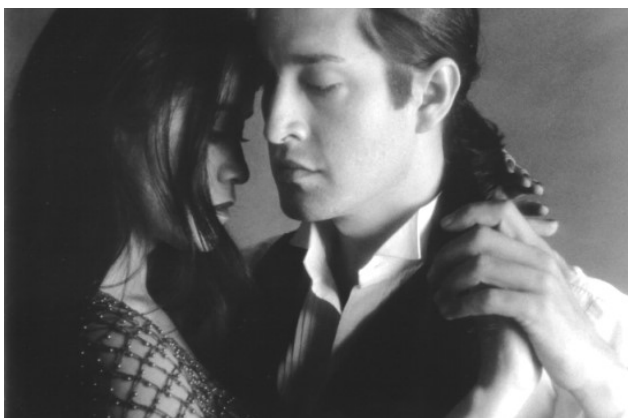
Yehudi Menuhin „*Az ember zenéje*” című könyvében a következőket írja: „A zene az ember legősibb kifejezési formája. Ősibb, mint a nyelv vagy a képzőművészet; az emberi hangból született, és az égető szükségből, hogy kapcsolatba kerüljünk embertársainkkal.

Tulajdonképpen a zene maga az ember, sokkal jellemzőbb rá a szavaknál, hiszen a szavak konkrét jelentést hordozó, elvont szimbólumok. A zene érzelmeink mélyebb rétegeire hat, mint a legtöbb szó, és arra kényszerít, hogy az egész lényünkkel reagáljunk rá.”³²

Valóban így van, a lelkünk érzelmekkel, testünk tánccal reagál rá, így olvadva eggyé, jóval azelőtt, hogy az emberiség betévedt volna a szavak labirintusába.

A tangó szerelemről, szenvedélyről, féltékenységről, Férfiről és Nőről szól.

³² Y.Menuhin; *Az ember zenéje*, Zeneműkiadó, Budapest



A tangó mindennek a kifejeződése. Szigorú szabályok szerint felépülő szertartás, ceremónia, melyek a tánc stílusjegyeivé váltak. A partnerek nem szólíthatják meg egymást, még csak mosolyogni sem szabad, és a varázst a teljes feloldódás hozza el.

A tangóérzés abból fakad, hogy tánc közben a felkínált odaadás és a feltétlen bizalom átélésével, szebbnek látjuk az éppen abban a pillanatban számunkra megszűnő világot. Életforma és hitvallás.

A tangó-tánc improvizáció. A táncospárok rögtönzések során jutnak el a különböző figurákig, kombinációkig. Alaplépése a séta, egyszerűen és természetesen, mint az utcán. A mesterek és tánctanárok nem adtak ki soha sem tankönyveket a technika elsajátítására. Csak lépéskombinációkat rögzítettek a tanulás megkönnyítésére. A végső forma megjelenését csak a párok tudása és kreativitása határozza meg.



A táncosok a zene érzékelésekor mozdulnak és ez az érzékelés, mozdulás elképzelhetetlen érzelmi reakció nélkül. Egyik vagy másik milongán, bár a zenei atmoszféra teljesen azonos, a különböző partnerek, a táncterem vagy a hangulat, más és más érzelmet válthat ki a táncosból. Bármilyen stílusú legyen is a tangó és a reakció, a cél ugyan az, a

hangulat mélységét, a kontaktust, a játékot keresi.

Az argentin tangó egyik legfőbb szabálya a tökéletes harmóniára való törekvés. Nem mozdulnak minden ritmusra, szótagra vagy impulzusra. A gyorsítások, lassítások, nyújtások, hangsúlyeltolások éles és feszes váltások izgatóbbá, színesebbé teszik a tangót. A végső cél a teljes összhang zenével, partnerrel és a Térrel.

Az élményt elsősorban ez adja, valamint a zenei anyag átélés általi felhasználása a lehető legkreatívabb módon. Nem a mutatvány, a kombinációk, és figurák sokasága számít, hanem a muzikalitás által kiváltott improvizáció öröme. A klasszikusnak mondható milongákon általában élő zene van, a zene és tánc pedig teljesen egyenrangú félnek számít.

A jó muzsikusból álló zenekarnak nem jelent gondot, a táncosokat követni, (hiszen ha énekes- szólista van, ahhoz is alkalmazkodni kell) ezért az is előfordul, hogy a táncos vezeti a zenészt.

A tangóban az is előfordul, hogy a párok külön-külön hangszerre táncolnak, ilyenkor külön kapcsolat jön létre páron belül is a zenekarral. Ez nagy összeszokottságot igényel, a férfinek, miközben saját ritmikára táncol, külön még a nőt is vezetnie kell.

1. A Nő és a Férfi

Minden szabadság alapfeltétele a nagyfokú kölcsönös bizalom. Ha lehet egy tánc bonyolult és szabad, akkor a Tangó mindenféleképpen az egyik iskolapéldája ennek. Szinte mindent szabad. Ráadásul két önálló személyiség vesz részt benne, akik elhatározták, hogy vezetők és vezetettek lesznek. A látványnak mégis oly tökéletesnek kell lennie, hogy ha mindezt egy némafilmben látnánk, belső hallásunkkal hallanánk a zenét, és éreznünk kellene annak hangulatát.

A tangóban a Nő elkeseredetten küzd a Férfi kegyeiért. A Férfi, szerepe szerint először hevesen rohamot intéz a Nő ellen, majd eltaszítja magától, így próbálván megőrizni szabadságát. A Nő azonban ebbe

nem nyugszik bele, a tánc során megkísérli visszacsábítani és tulajdonába venni a Férfit.³³



A tangó egy igazi „machó” tánc. Az erős, határozott, megingathatatlan férfi tánca. És mégis, nem ilyen egyszerű. A Férfi hódít, a Nő csábít. A férfi vezet, a nő követ. A férfi gyöngéden menedéket, biztonságot nyújt a nőnek, aki elfogadja és élvezzi a védettséget. A férfi öleli a nőt, az pedig felnéz rá. A férfi a biztos támasz, a nő érzéken és odaadóan a mellére simul. A férfi befogadja a nőt, az pedig magába engedi tánc közben a férfit. Nem elnyelni akarja, és a férfi sem győzni akar. Talán ez adja a Tangó örök modernségét, ez a

klasszikus, tiszta szereposztás.

A mai világban a férfi és női szerepek egyre jobban egybeolvadnak, néha teljesen összemosódnak. Sok nő teljes értékűen lát el klasszikusnak gondolt férfi feladatot, ezáltal csorbát ejtve a férfiak büszkeségén és önbizalmán. A férfias és nőies magatartásformát tanuljuk, nem egy velünk született adottság. A környezeti, szocializációs és az eltanult, ellesett viselkedési formák rakodnak rá a biológiai alapra.

Ranschburger Jenő szerint: az egészséges identitás alapja az, hogy az egészségesen fejlődő emberek megtanulják azokat a sztereotípiákat, melyek a biológiai nemükhöz kapcsolhatók.³⁴ Ezek a legtöbb kultúrában azonosak (vannak azért kivételek, főleg elszigetelt törzsi közösségekben), de korszakonként és az életkorral is változhatnak.

³³ E. Bagdy; *Finomra hangolódás*, Elixír, Budapest

³⁴ J. Ranschburg; *Nő és férfi*, Tankönyvkiadó, Budapest

Mindkét nem számára fontos a másik számára nélkülözhetetlennek, fontosnak lenni. Létünket, életünket nagyban befolyásolja ez a harmónia. Ha egy mai, erősen feminista szemszögéből nézzük és elemezzük a férfi és a nő Tangóban betöltött szerepét, talán nem igazán mosolyogtató az eredmény.

Mégis Argentínában és a többi latin országban, ahol a szociális és gazdasági problémák miatt a nemek közötti feszültségnek sokkal nagyobbak kellene lennie, a nők és a férfiak kevésbé frusztráltak.

A férfi és női szerep jellegében, nem minőségében tér el egymástól. Nem szeretném eltúlozni a tangó jelentőségét, de teljesen világos, hogy a társadalmi beágyazódások rávetülnek a különböző népek társas táncaira is. (Gondoljunk a XX. század második felének divatos európai táncaira, például a twist-re, a rövid női szoknyákra, a szinte semmi kontaktust nem igénylő táncra.)

A tangóban a tánc éthosza megköveteli, rákényszeríti a felekre a jól bevált, a társadalomban már elfogadott szerepeket: a magabiztos, de figyelmes férfit és a határozott, de nőies nőt.

Az improvizatív táncok egyik íratlan szabálya, hogy valakinek feltétlenül vezetnie kell, máskülönben a produkció mindenképpen anarchiába, káoszba torkollik. (nyilvánvalóan itt nem a férfiuralom szentesítéséről van szó.)

Tradicionálisan férfi értéknek számít a szellemi és fizikai erő, a határozottság, a hím dominancia, mely képes a biztonság megteremtésére. A férfinak szüksége van az elismerésre és megbecsülésre, hogy megőrizze férfiasságát. Női értéknek számít a szelídség, az odafigyelés, az érzékiség, az odaadás. A hagyományos sztereotípiák szerint a nő rábízta magát a férfi gondoskodására, mindenestől átadja magát, nem félve a kiszolgáltatottságtól, ha kölcsönösen tiszteletben tartják egymást.

Sem a kommunikáció, sem a kapcsolat nem működhet jól megbecsülés és bizalom nélkül. Azzal kezdtük, hogy a Tangó maga az Élet. Ezek az értékek a tangó nélkülözhetetlen kellékei. Mint improvizatív tánc, a tangó ezeken az alapokon nyugszik.

Az improvizáció

Az improvizáció velünk született készség, mely, ha nem vagyunk túlságosan fegyelmezettek, az élet minden területén velünk van. A nap szinte minden pillanatában improvizálunk. A külvilágra válaszolva, cselekedeteinkben, beszédünkben, döntéseinkben,- kiben milyen mértékben-, de mindenki benne van a rögtönzés képessége. Intelligenciánk mozgatórugója. Az „improviso” a latinból származó, ma is használatos olasz szó, váratlan, előre nem látott, esetleg véletlen cselekményt jelent.

2. Az improvizáció és a Tangó

A Tangó, mind a zenében, mind pedig prózában és egyéb táncos előadásokon előzetes felkészülés nélkül előadott produkció. Legtöbbször egy adott zenei vagy szóbeli témának a fejben történő, spontán kidolgozása és azonnali bemutatása.

A Tangó tudatosan spontán és spontánul tudatos tánc. Bonyolult pszichés és fizikai folyamatok eredményeként létrejövő művészeti alkotás. Esztétikai nevelés is. A kreativitás párosul a táncból áradó harmóniával, játékosággal és életörömmel. Elsajátítása magas fokú figyelmet, alázatot és fegyelmet igényel. Maga a rögtönzés elsősorban a táncos mozgástechnikai tudásából, mozgáskészletéből építkezik. Nemcsak a váratlan helyzetekre előre begyakorolt, felszínes, esetleg még látványosnak nevezhető mozdulatok arzenálját jelenti, hanem a lélekre ható, a partnerek közötti mélységes és alázatos egyenrangúságot is. Ez az egymást inspiráló kommunikáció eredményeként jön létre.

A ritmus az élet egyik fő szervező motorja. Testünk szinte minden szervének ritmusa van, sőt még a gondolatainknak is.

Az emberek jó része nem képes élvezni a pillanatot, „a most hatalmát”. Életüket legtöbbször a múltban őket ért sérelem, vagy a jövőtől való félelem határozza meg. A tangó szinte olyan, mint egy táncterápia. Itt elengedhetetlen az intimitás. Egyetlen szó nélkül megértjük partnere-

rünket. Bár vágyunk az őszinte és bizalmas viszonyra, még sem merjük megmutatni, vállalni önmagunkat. A non-verbális kommunikáció az érzéki kifinomultság hatására kel életre.

A tangóban a varázslat a fizikai kontaktuson alapuló akció-reakció interakciójaként jön létre. Köztudott, hogy a tánc során jelen van és működik egy jelrendszer, mely a partnerek számára egyértelmű és könnyen értelmezhető kell, hogy legyen, míg a közönség számára láthatatlannak kell maradnia. Éppen ez okozza az egyik nehézséget is. Nagyon nehéz könnyedén, természetesen, magabiztosan és figyelmesen táncolni, és eközben vezetni is.

A tangóbeli rögtönzés talán legnehezebb része, hogy a férfinak el kell sajátítania a léptetés és megállítás tökéletes technikáját, gyakorlaltat. Nem a részletekbe, az egyes elemekbe kell beavatkoznia, mert az még csak a készlet, hanem a teremtés folyamatába, a lépések sorába kell a megfelelő módon és pillanatban határozottan átvenni a vezetést.

Általában az improvizációról elmondhatjuk, hogy egyszeri és megismételhetetlen és személyhez kötött. Rögtönzéskor a táncos gyakran saját lényét adja, spontaneitása kizárja a hamisságot, éppen ezért leleplező erejű lehet. Tükröt tart önmaga elé, mely, ha bölcsen áll hozzá, segítheti az önmegismerésben.³⁵ Jó rögtönzéshez mindenképpen szükség van, empátiára, megértésre, a partner értékeinek, hiányosságainak ismeretére, alázatra és tiszteletre. A tangónak, része bizonyos fókig a játék, a játékosság is. Mindannyian emlékszünk rá, hogy játék közben néha milyen komoly indulatok is kitörhetnek, de a magasztos érzelmek sem lehetetlenek.

Az improvizáció az autentikus táncok éltetője, de művészig csak akkor hordozhat értéket, ha valódi élményen alapuló érzéseket fejez ki. Minden eltúlzott, erőltetett érzés hamis idézése, megszünteti a varázst. Függ a pillanatnyi hangulattól, lelki állapottól is. A rögtönzés ezért közvetít elsősorban érzéseket, csak ritkán történeteket. A tangóban az érintésekből párbeszédnek lesznek. Néha a válasz nem várt, de ettől ala-

³⁵ Zs. Merényi; *Improvizáció*, Tánctudományi tanulmányok a pedagógia gyakorlatban, MTSZ, Budapest

kul izgalmasan ez a tánc-beszéd. Nincsenek igazán jó vagy elrontott lépések, csak természetes és szabad lehetőségek.

Tánc közben az igazi vezető keretet, lehetőséget ad a kibontakozásra, a követő reagál és válasz ad. A szerepek menet közben nem mindig különölnek el feltűnően, sőt, néha akár fel is cserélődhetnek. Hogy meg tudják érezni a két táncos között keletkező energiaáramlást, ellazulás kell. E nélkül nem érthetik partnerük közléseit. A megfelelési kényszer okozta merevség, azonban lelassíthatja a folyamatot.

A sokévi munka, tudás és rutin segít abban, hogy mindketten magukra, és közben a másikra is figyeljenek. A cél egy magasabb esztétikai szint mélyebb átélése.

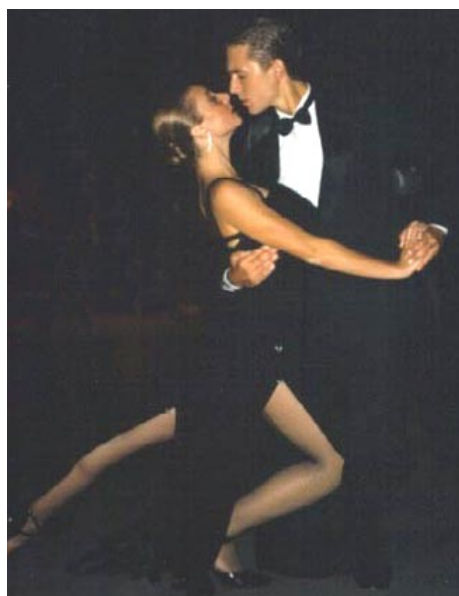
Az élet valójában kapcsolódások sorozata. Ezek minősége, a beérkező hatások befogadása, feldolgozása és a kialakult új impulzus kibocsátása –ez az állandó folyamat-, határozza meg életünket. A tangóban e nélkül nem jöhet létre az együttes élmény. Ez az, ami túlegíthet korlátainkon, és elnyomott, elfeledett érzéseket is ki tud hozni belőlünk. A külső energiák (partner, zene, tánc tér) vagy egy meglepő mozdulat teljesen új mozdulatsort indíthat el. Egy kétoldalú varázstükör előtt állunk, mely átengedi mindkét irányba a fényt.

Az együttes élmény megvalósulásának egy másik fontos eleme a nyitottság. Minden új partner, helyszín vagy zene, potenciálisan magában hordozza az új variációk végtelen sorát.

A tánctechnika ezt úgy valósítja meg, hogy a férfi (a vezető) felkínál egy lehetőséget, amire a nőnek reagálnia kell. Bár elsődlegesen a nőnek a követés a feladata, mégis a felkínált lehetőséggel élnie kell, vállalva a kockázatot, hogy valami új következik. Miközben megmutatja magát, a partnerét egy másik irányba kell inspirálnia. A férfi erre valamiképpen reagálva, elfogadva, beépíti azokat a táncába. Ott és csak abban a pillanatban történhet meg ez a találkozás. A követés-vezetés szintjéről a valódi Tánc szintjére léphetünk. Az egész improvizációs folyamat nem működik a kölcsönös alázat, megbecsülés és bizalom nélkül. A Tangóban (ami eléggé férfi centrikus tánc) a férfi határozza meg, hogy hova kell lépnie a nőnek, de azt, hogy azt hogyan teszi, az a vezetett dolga. Vannak férfiak, akik nem adnak a nőnek kreativitási

lehetőséget. Vannak, akik ezt elfogadják, sőt pont a biztonságot szeretik a férfi karjaiban. És léteznek azok a nők, akik képesek és megteremtik maguk számára az időt és teret a díszítésekhez, valamint egyenrangú félként közreműködnek a vezetésben. Ez a kreativitás, a közös játék; a pár együtt teremt valami újat, szépet, megértve egymást, bizalommal, néha egymásnak feszülve, de segítve egymást. Ez maga az Élet.

Az ideális, ha a férfi meg tudja teremteni azt a közeget, amiben a nő belső és külső szépsége ki tud bontakozni, meg tudja mutatni magát. A férfi adja az irányt, a ritmust, de a nő dolgozza ezt széppé tenni. Egy csodálatos kép (a nő) egy keretben (a férfi).



3. Az „együtt” élmény

Megfigyelhettük életünk során, hogy az együttesen átélt élmény hőfoka magasabb, az indulatok színe erősebb, tartalmilag gazdagabb és érzelmileg is árnyaltabb. Visszaemlékezve melegebbek, vidámabbak, mint az egyedül megélték. Öröm, mely hatására közös szokások és -megismételve azokat,- hagyományok alakulhatnak ki.

Egyes kutatók szerint a boldogság, a beteljesedés pillanata, nem én központú. Arisztotelész pedig azt állítja, hogy a nagyon magas szinten végzett valamely tevékenység öröm forrása lehet. Ez természetesen visszahat a tevékenység minőségére is, és ez által az önbecsülésünk is pozitív irányba mozdul. Az önfeledt állapotban átélt pozitív élmény hatására sikeresebbnek, jobbnak, szebbnek, magabiztosabbnak érezzük magunkat, és az önbizalmunk is növekszik.

A pozitív hozzáállás pozitív energiákat vált ki és ez pozitív tudatállapotot eredményez. A tangóban is ez történik. A pszichikai energia valami újat, szépet, boldogságot hoz létre. A harmóniával együtt ezt az érzést fogjuk ismét keresni, és ismételt átélésére vágyunk.

Az argentinok a tangó lelkét tartják a legfontosabbnak. G. Lorca duende-ja egy ősi rítusról, a Föld szelleméről beszél; szenvedély, erő, forró szél mely elröpít, színek, hangok, illatok, érzelmek tánca,- tánc a mindenséggel.

A primitív népek a kultikus énekeik és táncaik közben, ritmikus és harmonikusan ismétlődő mozgásukkal, a testükben áramlatot hoztak létre (flow). A harmonikus együtt mozgás létrehozója az energia áramlása egyik testből a másikba. Ez a pozitív energia segít elmerülni a testben, és kapcsolatba kerülni valódi énünkkel.

A tangótáncosok szerint minden az elején, az első másodpercekben dől el, amikor egymás szemébe nézve megszületik az ölelés. A figyelem, a befogadás, az elfogadás pillanatai ezek. Kialakulását nem lehet igazából megfogalmazni. Emlékezzünk csak a flamencora, ahol a zsigerek szintjén történik minden. Az ölelésben feloldódik az Én és Te, megteremtődik a Mi. A férfi felajánlja a boldogságot, biztonságot, a nő szépnek és könnyűnek érzi magát. A lépések szinte maguktól, fesztelesen a semmiből bukkannak fel. Létre jön az a törékeny harmónia, mely

egyik testből a másikba folyik, és feltöltődve áramlik vissza, majd megszületik a varázslat, a tökéletes harmónia.

Ekkor, de csak is ekkor megszűnik a külvilág. Mint az ősi törzsi táncoknál, transzállapotba kerülünk. Ilyenkor a táncosok hosszú ütemeken keresztül akár teljesen mozdulatlanok is maradhatnak, hagyják, hogy az ölelésen keresztül hasson ez az energia.

A tanguerok szerint az összes társastánc közül a tangó ad a legtöbb lehetőséget a partner megismerésére. Szavak nélkül, csak a mozdulatok beszélnek. Szerintük ilyenkor személyiségünk rejtett, még megvalósulatlan készségei bontakozhatnak ki. Ideális alkalom az önmegismerésre is. A test a melankolikus zene hatására egy idő után ellazul, enged feszültségéből. Megnyílunk, kicsit elveszítjük, majd megtaláljuk önmagunkat. F. Salas, korunk egyik elismert tangó táncosa szerint a tangóban nem a fizikai teljesítmény a fontos.³⁶

Nem is kell, de nem is szabad feltűnésre törekedni. A szabadság érzését végig megtartva, ki kell tárnunk bensőnket előbb partnerünknek, majd együtt, a közönségnek.

Nemrégén egy német stáb csodálatos filmet készített „*Enrique és Judita*” címmel egy tangó táncos pár mindennapi életéről, eredeti argentin helyszíneken, Buenos Airesben. Bemutatták, ahogyan a már rég óta a táncból élő pár, profi táncosokként, megküzd a Tangóval.

³⁶ E.Kaposi; *A tánc helye*, MTSZ Tudományos Tagozat, Budapest, 1977.



Enrique Grahl és Judita Zapatero

Az alapvető mozdulat a sétálás simasága, a siklás, mellyel a táncosok árhelyezik egyik lábukról a másikra testsúlyukat anélkül, hogy vállaik picit is megmozdulnának. Tánc közben a térdek megfeszülnek, majd elernyednek, az egymás felé szúrkáló lábak, mintha mintát vennének egymás aurájából, egyszerre a kószolgatás és az érintés mágája. Az argentin tangó elsősorban ellentéteiben él. Egyszerre férfias és nőies, kemény és lágy, agresszív és szentimentális.

A filmben végig követhetjük a mindennapos gyakorlást, az érzésekkel, önmaguk és a partnerük vélt vagy valós gyengeségeivel való harcot. Megismerkedünk az öreg szabóval, aki késik a megfelelő fellépő ruhával, és akinek a falán ott van még, több mint fél évszázaddal halála után is Gardel képe.

Tanácsért egy öreg, legalább hetven éves tanguerohoz fordultak. Napokig csak neki táncoltak és lesték a véleményét. És az öreg ilyeneket mondott:” Enrique, légy férfi, most te vezetsz, mondd neki, hogy úgy foglak vezetni, hogy megbízhatsz bennem. A nőnek nem szabad gondolkoznia közben, Judita hagynod kell magad. Nem a mutatvány számít, próbáljatok egymásra találni, alázat kell! Ne akarjatok többet, a tangó sohasem tökéletes, a repülés, a harmónia csak bizonyos napokon, pillanatokra van meg, hát ez az Élet!”

VI. Nyolc évszak

Marx szerint a művészeti alkotás a legnagyobb boldogság, amivel az alkotó ember önmagát megajándékozhatja, feltárva belsője lényegét az objektív világ tükrében.

G. H. Hardy angol matematikus rámutat³⁷ – teljes igazsággal, hogy valamit elemezni, magyarázni, értékelni, vagyis bármilyen véleményt alkotni, másodrendű feladat. Funkcionális a különbség azok között, akik valamilyen rendkívülit szülnek, megtöltve egy üres papírt, és azok között, akik elemeznek, magyaráznak. Az egyik az alkotást és a kreativitást személyesíti meg, míg a másik a szemlélődést, a kritika és az elmélet emberét.

A remekművek egyedi tartalommal és megjelenési formával bírnak. A zenész-előadó behatol a formába anélkül, hogy a tartalmat szavakká alakítaná, és csak a zene eszközeivel fejezi ki a zenemű lényegét. A hallgató befogadja a zenei előadást, anélkül, hogy ismerné formáját és tartalmát. A zene, szavak nélkül létezik bennünk. Ha le tudnánk írni szavakkal az érzések és hatások összességét a világról, amelyben élünk, nem lenne szükségünk zenére. Van azonban a zenében valami megfogalmazhatatlan, lefordíthatatlan, amit csak a zene nyelvén lehet kifejezni, átadni és lehetetlen egy másik jelrendszer segítségével, bár minden remekmű logikus módon épül fel anyagából.

Éppen ezért egy olyan dolgozat, melyben összehasonlítunk két zeneszerzőt, akik két különböző kontinensen és két teljesen különböző korszakban alkottak, nagyon nehéz és szinte lehetetlen feladat. A kísérletet az alkotásaik iránti alázat és főleg Vivaldi és Piazzolla „Évszak”-jai iránti csodálat motiválta.

A két zeneszerző az utókor számára sokáig, mint hangszeres muzsikuszikus maradt fenn. Csak haláluk után döbbsentek rá a kortársak és a nagyközönség is, hogy a hatalmas életmű örök értékű. Biztosan állítha-

³⁷ V.ö. S. Niculescu; *Lucrari de muzicologie*, Cluj, Cons.G.Dima,1979.

tom, hogy aki az *Évszakok* – az Isteni Teremtés – e csodájának megörökítésébe vágott bele, az nem lehetett hétköznapi elme és határtalan szeretettel, alázattal fordult a Természet felé.

Lássuk, – már csak a kor és az életmű nagysága szerint is - először Vivaldit és művét.

A tenger mellett született, – mint kései szerzőtársa, Piazzolla is - 1678-ban, Velencében. Koraszülött és gyenge testalkatú volt, ezért visszahúzódó. Zenei neveléséről keveset tudunk. Talán apja taníthatta, aki hegedűs volt. 1703-ban pappá szentelik, és az Ospedale della Pieta -ban „maestro di violino”. P.A. Tolsztoj jegyzi fel,³⁸ hogy Velencében vannak női kolostorok, ahol oly csodálatosan énekelnek, hegedülnek és orgonálnak, hogy olyat sehol sem találni másutt a világon. Vivaldi eleinte csak hegedűoktató, de munkájának köszönhetően a kolostor hamarosan felülmúlja a többi hasonló intézmény zenekarát. Születése óta angina pectoris-ban szenvedett, ezért fel kellett hagynia a misézéssel, amitől az inkvizíció tiltotta el. Szerencsére csak egy ártalmatlan zenésznék tartották. A betegsége miatt nem is nagyon járt sehová, csak gondolán vagy kocsin, de mint írja- sohasem gyalog. Az 1700-as évek elejére már annyira elismert, hogy az európai uralkodók sem hagyják ki koncertjeit, ha Velencében járnak.



1. Antonio Vivaldi

1713-ban adatja elő első operáját. Összesen 48-ról tudunk. Hamarosan „maestro dei concerti”, aki számos concertot és egyházi művet ír, de közben tanít is. Egyik ilyen ismert tanítványa a kor híres hegedűse, Pisendel, aki Erős Ágost látogatásakor két opera felvonása

³⁸ W. Kolneder; *Vivaldi*, Budapest, Gondolat, 1982. 21.

között még Vivaldi *F-dúr hegedűverseny*-ét is eljátszotta a vendég kívánságára.

Nála tanulnak Európa számos országából érkező fiatal muzsikusok is, mint például Daniel Gottlieb Treu, David Heinichen vagy a cseh Zelenka.

Három évet tölt Mantovában, majd megfordul a pápai udvarban is, bejárja a nagyobb olasz városokat, de Bécsben és Münchenben is koncertezik. Élete utolsó állomása Bécs. Pártfogója VI. Károly halálával megszűnik minden lehetősége, hogy művészi tevékenységét folytassa és végül –és ezt csak 1938 óta tudjuk-, szegénységben itt hal meg 1741-ben.

2. Vivaldi: A négy évszak

1725-ben jelenik meg Amsterdamban Vivaldi 8. opusa „*Il cimento dell Armonia e dell Inventione*” (A harmónia és találékonyság erőpróbája) címmel.

Az életében megjelent koncert ciklusai közül ez, és az 1713-ban szintén Amsterdamban „*L Estro Armonico*” (Harmóniai szeszély) voltak a legjelentősebbek. Az *op. 3. concerto*-i olyannyira változatosak és formailag oly szeszélyesek, hogy nem csoda, Bach 10 csembaló és orgona átírata ezekből készült. Az általam kiemelt *op. 8.* azért is fontos, mert a címmel megjelölt koncerteknek jó része itt található, beleértve az 1926-ban előkerült 300 koncertet tartalmazó Durazzo hagyatékot is. A 28 címmel ellátott koncert közül a Tavasz, a Nyár, az Ősz és Tél (no. 1-4) a barokk programzene világának ismert darabjaivá váltak. A *Négy évszak* még ezek közül is kiemelkedik azáltal, hogy e művekhez egyedi szöveg társul. A művet Vaclav Morzin grófnak ajánlotta.

A kísérő szonettek szerzője ismeretlen, „sonnetti dimostrativi”, ahogy Vivaldi nevezi őket, és valószínűleg ő maga a költő. Ezek a négyszakaszos versek egyedülállóak az életműben és nemcsak egy általánosságban megfogalmazott program ez, hanem sorról sorra haladva

adja meg az ábrázolandó természeti jelenségeket. A négy szonett így a közvetlen szemléltetés céljával szerepel a műben, a partitúra végig tartalmazza a négyszer 14 sort. Valószínű, hogy a versek a koncertek előtt íródtak, ezért ha a zenét képzeljük el a szövegben leírt események szemléltetésére, akkor zenei illusztrációval állunk szemben.

A szöveget és zenét egyenrangú elemeknek tekinthetjük, ahol a kettő erősíti egymást. Az értelmi és érzelmi hatás elválaszthatatlan. Ez annyiban nem újdonság, hogy a barokk énekes műfajokban a retorikai elemek megzenésítésében megszokott ez az ábrázolás. Így egy kifejezőbb zenei alkotás jön létre. Ez a különleges felfogás - cantata senza cantare- (énekszólam nélküli kantáta) „hangzó beszéd” (J. Mattheson 1739-es műve szerint is³⁹) a barokk zene egyik alapeleme.

Adorno szerint⁴⁰ az *Évszakok* slágerré válásának oka nem a szöveg - zene viszony miatt következett be, hanem az évszakokhoz asszociált képek és hangulatok romantikus/impresszionista jellege miatt.

A siker másik titka, hogy a négy koncert csodálatosan tudott idomulni a romantika idején feltűnő nagy hegedűs generáció és utódaik igényeihez is. Ezt csak megerősítette néhány karmester-óriás nagyszerű előadásmódjának közönségikere.

Az új Vivaldi reneszánsz az Alberto Gentili féle Durazzo-hagyaték felfedezésének köszönhető. (1926). Később a II. Világháború utáni sok szempontból széttzilált Európában Vivaldi zenéje hihetetlen frissességével, érzelmi gazdagságával, sziporkázó, könnyed fantáziájával pillanatok alatt meghódította a közönséget. Még Thomas Mann is figyelmet szentel a régi mestereknek - „*Dr. Faustus*” című művében (1948) - amikor a hőse Zeitblom viola d’ amore-n játszik. A régizene-játszás ez idő tájt kezd műkedvelői körökből beszivárogni a koncert pódiumokra.

LA PRIMAVERA

A TAVASZ

Giunt’ é la Primavera e festosetti

Itt a tavasz már ünnepre kelve

³⁹ W. Kolneder; *Vivaldi*, Budapest, Gondolat 1982.

⁴⁰ T.W.Adorno; *A zenével kapcsolatos magatartás típusai*, Budapest, Helikon, 1962.

La Salutan gl' Augei con lieto canto	fecskék köszöntik vígan énekelve
E i fonti allo Spirar de 'Zeffiretti	lágy szellőcskék puhán lengedeznek
Con dolce mormorio Scorrano	források édes gyorsan csörgedeznek
Intanto.	

Vengon'coprendo l'aer di nero	Fekete felhők meg-megrengedeznek
Amanto E Lampi,e tuoni ad	a kék égre rá-rátelepedve
Annuntiarla eletti,Indi tacendo questi,	villám hasít, és meg-megrepedeznek
Gl' Augelletti, tornan di nuovo al lor,	S fecskéknek megjő újra friss
	zenére
Canoro incanto.	kedve.

E quindi sul fiorito ameno prato	Míg elmeséli százszor merre szálla
Al caro mormorio di fronde e piante	szellő a rétnék fújdogálva
Dorme' l caprar col fido can' a lato	ebével szunnyad a kecskepásztor.

Di pastoral Zampogna al Suon	Majd sípjába fúj és édes hangra
Festante Danzan Ninfe e Pastor	Nimfákkal táncol, s rájuk borul
Tetto amato Di Primavera all' apparir	A tündöklő tavasz szerelmes sátra.
Brillante.	

L' ESTATE

A NYÁR

Sotto dura Stagion dal Sole accessa	Kemény a Nap, suhog a fényes
	ostor
Langue l' huom, langue'l gregge ed	tikkad a nyáj, az ember, ég a cserje,
Arde il Pino, scioglie il Cucco la Voce	csak a kakukk szól újra-újra,
E tosto intesa canta la Tortorella	s olykor felelgetve néki visszabúg
e'l Gardellino	a gerle.

Zeffiro dolce Spira, ma contessa	még lágy a szellő, ám a tájban ott
	forr
Muove Borea improvviso al Suo vicino	a vad vihar már jó, hogy leteperje.
E piange il Pastorel, perche Sospesa	Riad a bojtár, lila már a dombsor,
Teme fiera borasca, e' l Suo destino.	Kerekedik, s egyszerűbe ver le.

Toglie alle membra lasse il Suo riposo bajban	szanaszét minden, fut a bojtár,
Il timore de' Lampi,e tuoni fieri e de	nyilall a villám, nagy a dörgés, rához
Mosche, e mosconi il Stuol furioso.	Legyet s dongót rettenetes rajban.
Ah che pur troppo i suoi timor son veri	Sejtette ő ezt, fergeteg kiáltoz s a jégeső
Tuona e fulmina il Ciel e grandinoso	kopogós morajban, mint fürge hóhér
Tronca il capo alle Spiche e a' grani alteri.	Úgy csap a kalászhoz.

L' AUTONNO

Celebra il Villanel con balli e Canti
lommel
Del felice raccolto il bel piacere
kedvében
E del liquor di Bacco accesi tanti
magát
Finiscono col Sonno il lor godere
Fá ch'ogn'uno tralasci e balli e canti
mal
L' aria che temperata dá piacere
majd
E la Stagion ch'invita tanti e tanti
D' un dolcissimo, Sonno al bel godere.

I cacciator alla nov' alba a caccia
Con corni, Schioppi,e cani escono fuore
Fugge la belva,e Seguono la traccia.

Gia Sbigottita, e lassa al gran rumore
De' Schioppi e cani, ferita minaccia.
Languida di fuggir,má oppressa muore.

AZ ŐSZ

Paraszt ünnepli tánccal, cimba-
lommel
Vidám szüretjét s nyakalva cifra
Bacchus kelyhét, bizalommal ki-ki
asztal alá issza.
Áll a szüret még dallal, vigalom-
mal
Kedves az ég, barátságos, tiszta-
majd
vad nyárnak ki-ki nyugalommal
Álomadóját adogatja vissza.

De a vadász kél, kerekedik a hajnal
megfújja kürtjét, kutyáit hivatja.
Fut a vad, szorítsd, légy rajta.

S a nagy lármától végre megriadva
El is találták, úzik is sereggel.
Lankad a vad már, páráját kiadja.

L'INVERNO

Agghiacciato tremar tra nevi argenti
Al severo Spirar d'orrido Vento

Correr battendo i piadi ogni momento

E per Soverchio gel batter i denti.

Passar al foco i di quieti e concenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento

Camminar Sopra'l ghiaccio,e a passo lento

Per timor di cader girsene intenti.

Gir forte, Sdrucchiolar, cader a terra

Di nuovo ir Sopra' l ghiaccio e correr forte

Sin che'l ghiaccio si rompe e si disserra
Sentir uscir dalle serrate porte Scirocco

Borea e tutti i Venti in guerra.Quest'é 'l

Verno, ma tal,che gioja apporte.

A TÉL

Reszketve, fagyva csikorgó hóban
Fájó rettenetes szélben topogva
sűrűn

Meg ne fagyj a télben, jeges
világban

Remegve vacogó fogakkal.

Húzódni tűzhöz, víg asztal mellé,
míg ott künn csak úgy szakad
délben,

majd síkos úton- jaj- eleső
félben

Továbbhaladni mindig egy
arasszal.

Vigyázz, megcsúszol!

Lábad nem szaladhat

No kelj fel, indulj – aztán jó
kis roppanás

jég volt, beszakadt alattad!

Sirokkó, bóra, ezerféle kófic
rohama

Csap rád zúgó szél hadaknak –
ilyen a tél hát

De van benne jó is!⁴¹

⁴¹ Vivaldi *Négy évszak szonettjei* / Rónai Mihály fordítása

Tavaszi/E-dúr/

Az első tétel „lento canto” – vidám ének- a tonika hangnemében, tuttiiban indul, és ez a ritornell adja a keretet a különböző képek megfestéséhez. A szólóhegedű „madár-koncertjére” a másik két hegedűszóló csicsergése trillázva válaszol, amint az érkező fecskéket köszöntik. A források és szellők vidám hangját a három hegedűszóló párhuzamosan haladó gyors tizenhatod mozgása érzékelteti. A szólista és a kíséret ütemes tutti harminckettedei a szélvihar közeledtét jelzik, miközben a szólóhegedű gyors skálaszerű futamai a villámlás-dörgés lecsapásai. A lassú nyolcadok a vihar elültété hozzá, majd a visszatérő fecskéket a három hegedűszóló válaszolgatásai utánozzák. A záró ritornell ismét E-dúrban van.

A második tétel a zenei keretek szétfeszítésének, de a zenei intimitás megnyilvánulásának is példája. Zseniális, amint az alvó pásztor álomszép tutti muzsikáját a hűséges eb csaholása megzavarja. A brácsától már szinte hangutánzó effektusokat hallunk. Mindeközben a hegedűszóló egy nyugodt, lassú dallamot játszik.

2. *Largo*
E quindi sull'orto a meno prato Al caro mormorio
di fronde e piante Dorme Il Caparo colido can' à lato

Il caparo che dorme

Il mormorio di fronde

Il mormorio di fronde

Il cane che grida
Si dice sonare sempre molto forte, e strappare

42

⁴² Vivaldi; *Le quattro stagioni*, EMB, Budapest 1983. 11.

A harmadik tétel- pásztortánc-. Ritmusa vidám, mely némi változással visszaköszön az ősz vadász jelenetében. Itt is a tipikus ritornell szerkesztés dominál.

A tavaszi szerelem hangjainak hegedűszólóját néha csak két szólam kíséri. A záró rész bukolikus hangulatát, pásztortánc zárja le.

Nyár /G-moll/

Szinte statikus, fáradt nyolcad mozgások fejezik ki az olasz déli nap ereje elől megbúvó természetet. Ebbe az állóképbe némi életet csak a kakukkot imitáló és a neki válaszoló gerle tizenhatod mozgása hoz. Pacsirta trillázik a szólóhegedű magas E-húros állásaiban. És lágyan szellő kél- triolák.

ZEFFIRETTI DOLCI
Zeffiro dolce spira,

78
VI. princ.
p
I
VI.
II
Vle
B.

Z. 40 039

43

A szél fokozódik, amit a pontozott, feszes ritmus ad. Hirtelen – subito – betör a Borea, ez az oly jellemző észak-olasz szél. Minden élő-

⁴³ Vivaldi; *Le quattro stagioni*, EMB, Budapest, 1983. 26.

lény megriad, ijedt pásztor siráma szól a hegedűn csembaló kísérettel, mely mit sem ér, a szél visszatér, az egyre mélyebb regiszterben szóló harmincketted menetek ezt jelzik. A második tétel: a vihar előtti csend. A pásztor feszült. Legyek és szúnyogok raja csípős -hegyesen támadja.

Toglie alla membra lasse il suo riposo Il timore de'Lampi, e tuoni fieri E de mosche, e

Adagio **Presto**

VI. princ.

VI. I MOSCHE E MOSCONI TUONI

VI. II

Vle

B.

[p] *[f]*

44

Sejtései a vihart illetően valóra válnak. Dörög, villámlik, jégeső veri el az érett kalászt. A vihar lomhán indul, de nem tűr ellenállást. Csak úgy száguldoznak a hangok, tizenhatod futamok a vonósok húrjain, többnyire unisono mozgásban. A disszonáns bővített kvárt, a kis szekund a kegyetlen erőt, félelmetességet sugallja.

⁴⁴ Vivaldi; *Le quattro stagioni*, EMB, Budapest, 1983.

48

VI. princ.

sopra il tenore e basso *)

VI. I

VI. II

Vle

B.

52

VI. princ.

f

45

A vihar fenségességét az 54. ütem nyolcad mozgásai fejezik ki a három hegedűszólamban. Ereje még nem lanyhult, csúcspontját, a szólóhangszer kettősfogásait követő tutti tizenhatod menetek jelzik. Csak néha marad egyedül a szólóhangszer, és az emelkedő futamok csak fokozzák a vihar erősödő érzését.

Az ősz /F-dúr/

Az ősz az elmúlás évszaka, mégis megvannak a maga szépségei, a természet utolsó fellobbanása a mély álom előtt. Az ősz a szüret ideje is, a földművesek boldogan várják, dallal és tánccal köszöntik. Vivaldit valószínűleg egy népi dallam ihlette a kezdő ütemekben.

⁴⁵ Vivaldi; *Le quattro stagioni*, EMB, Budapest, 1983. 39.

BALLO E CANTO DE'VILLANELLI
Celebra il Vilanel con balli e Canti Del felice raccolto il bel piacere
Allegro

Violino principale

Violini I

Violini II

Viole

Bassi

46

A szólóhegedű kettős fogásokkal „táncol”, majd a tutti zárja le a zenei gondolatot. A következő képben látjuk magunk előtt a mulatozó, bortól lerészegedett, álomba merülő alakokat. A majdnem háromoktávós akkord-felbontások, tizenhatodok, harminckettedek, trilla valamint a nyolcadok éles bevágásai és az imbolygó hegedű-futamok ritmikai egyensúlyvesztéssel festik le a részeg jelenetet. Miután a g-moll moduláció megtörtént, a zenekar tutti paraszttánc következik d-mollban. Az alvó részeg piano, larghetto-ban indul. Az egyenletes nyolcad mozgások a szuszogó, nyugodt lélegzetvételt imitálják. Majd ismét a paraszttánc téma. A második tétel nyugodt, adagio molto tempója a természet megnyugvása. A kellemes szüreti hangulat édes álomba ringat, amit Vivaldi pontozott fél értékekkel és csak szekund hangközlésekkel fejez ki.

A harmadik tétel a vadászat. Ismét a vaskos néptáncra utaló daltam.

⁴⁶ Vivaldi; *Le quattro stagioni*, EMB, Budapest, 1983. 46.

LA CACCIA
I cacciator alla nov'alba à caccia Con corni, Schioppi, e canni escono fuore
Allegro

Violino principale

Violini I

Violini II

Viole

Bassi

47

A felsőbb osztályok e szórakozását a fanfárszerű, ünnepélyes zenekari ritornell emeli ki. Az izgalmakat ismét tizenhatod triolák, harmincketted futamok jelzik. A fegyverek és kutyák hangjának kavalkádját, valamint a vad reménytelen menekülését az egyre feljebb lépő, zaklatott hegedűszekvenciák és a zenekar szinte szívtelennek ható súlyos negyedei festik alá.

Az állatok haláltusáját a szóló- tutti harmincketted válaszolgtatásai fejezik ki. A tételt a diadalmasan visszatérő paraszt dal témája zárja le.

⁴⁷ Vivaldi; *Le quattro stagioni*, EMB, Budapest, 1983.

Tél /f-moll/

A koncert kezdetén a természet, zene által történő ábrázolásának egyik korai remekével állunk szemben.

Antonio Vivaldi
(1678—1741)
Herausgegeben von Ákos Fodor

Agghiacciato tremar tra nevi algenti
Allegro non molto

Violino principale

Violini I

Violini II

Viola

Bassi

[p]

[p]

[p]

[p]

sim. sempre

6
4
2

48

A zenének csikorgó hideget, borzasztó hóvihart, fogak vacogását kell kifejeznie.

A kezdeti nyolcad mozgás a szinte halottnak látszó természet mozdulatlanságát érzékelteti, a harminckettedek a kegyetlen szelet, majd a hegedű duplafogásai a fogak vacogását szimbolizálják élethűen. A második tétel az intimitást, a melegséget mutatja be. A tűz mellé húzódunk és hallgatjuk, amint odakint eső áztatja a vidéket. A hegedűk pizzicato kísérete a hangulat bensőséges nyugalma sugározza. Az azonos alaphangra épülő hegedű sextolák a jégen való megcsúszást utánozzák.

⁴⁸ Vivaldi; *Le quattro stagioni*, EMB, Budapest, 1983.

19

VI. princ.

I.

VI. II.

Vle

B.

49

Vivaldi triolákká szelídíti a mozgást, az óvatosság jelzésére. A megcsúszást, gyors egymást követő lefele irányuló futamok utánozzák. A dallam legmélyebb pontja a földre esést jelenti. De újra futni kell, a jég beszakadását drámai, feszes, harmincketted ritmusok jelzik.

81

Sinch'il ghiaccio si rompe, e si disserra;

89

VI. princ.

I.

VI. II.

Vle

B.

50

⁴⁹ Vivaldi; *Le quattro stagioni*, EMB, Budapest, 1983.

⁵⁰ Vivaldi; *Le quattro stagioni*, EMB, Budapest, 1983.

Előbb csak a sirokkó, majd az összes szél együtt támad. A fokozatosság eszközét használva előbb a szólóhegedű futama indít, a többiek csak 5, 3 majd 2 ütemenként csatlakoznak, erősítve a hatást. Végül a zenekart és szólistát két részre osztva hatalmas unisonoban zár.

Vivaldi négy önálló hegedűversenyben fogalmazta meg az Évszakokat, a barokk fenségeshez méltóan, az Ember és Természet örök, változatosan szép viszonyát. Piazzolla más időben, más kontinensen a tangóval átszőtt szenvedélyes *Évszakok* világát tárja elénk.

3. Astor Piazzolla

Astor Piazzolla a XX. század zeneszerzője, aki számára már természetes, hogy körbeutazza és koncertezze a világot. Míg Vivaldi elismertsége főleg Velencére, Észak-Olaszországra, jó esetben Európa egy kis részére korlátozódott, addig a közlekedés fejlődésének és a médiumoknak köszönhetően egy mai művész, mint Piazzolla- „világsztár” lehetett. Piazzolla pedig az is volt!



A kis bandoneonista

1921-ben Mar del Plata-ban született. Még csak 4 éves, amikor családjával New Yorkba költözik. Az, hogy az argentin gyökereitől ilyen korán elszakad, nem látszik meg későbbi művein, de az, hogy egy multikulturális városba kerül, mély nyomokat hagy zeneszerzői stílusán.

Nyolc éves, amikor édesapjától megkapja első bandoneonját és közben zongorázni is tanul a magyar származású Wilda Bélától. Ő szeretteti meg vele Bachot. Tehetségére mi sem jobb bizonyíték, hogy még egy éve sem játszik a később kedvencévé vált hangszeren, amikor elkészíti első

fonográf felvételét. Carlos Gardellel, a család jó barátjával egy közös filmben is szerepel.

Kamaszként 1936-ban tér vissza Argentínába. Tudásának köszönhetően számos tangó-zenekarban játszik. Egy rádió felvétel, amin az Elvin Vardaro szextett játszik, oly nagy hatással van rá, hogy Buenos Aires-be, a tangó fővárosába költözik. Még egy év sem telik bele és be teljesedik egyik nagy álma, együtt játszhat minden idők legnagyobb bandoneistájával, Anibal Troilo-val, annak együttesében. Bár sokszor beugrik esténként a nagy sztár helyére, (Troilo-t az argentinok annyira szeretik, hogy az ő születésnapja a bandoneon világnapja.) és rengeteget hangszerel az együttesnek, 5 év után szakításra kerül sor közöttük. Troilo szerint, amit ír, az nem tangó. A bohém bandoneonistának éppen az ellentéte Piazzolla, a maga zárkózott és pedánsan precíz életvitelével. (Talán véletlen, hogy Vivaldi is zárkózott életvitelű, precíz és szintén jó megfigyelő volt, s alaposan megfigyelte az évszakok legapróbb változásának részleteit is. Mindketten maguk kezébe vettek olyan feladatokat, mint pl. Vivaldinál az opera előadások szervezése, Piazzolla pedig turnéit és zenekarait is maga szervezte, – e tevékenységek egyik korban sem tartoztak a zenész-zeneszerző feladatai közé.)

1941-től felhagy a zenekari élettel és Alberto Ginastera-nál csiszolja zenei ismereteit. Zeneszerzési tanulmányokat is folytat. Sokat foglalkozik Stravinsky és Bartók műveivel. 1953-ban elnyeri az F. Sevitzy zeneszerzői díjat „Buenos Aires” című művével. A bemutató óriási vihart kavart, hisz eddig még senki sem ültetett szimfonikus zenekarba bandoneonistát. A díjjal Párizsban tanulhat egy évig Nadia Boulangernél, aki végleg irányt szab életének. Műveit bírálva a következőt mondja neki: „Nagyon jó klasszikus műveket ír, de az igazi Piazzolla a Tangóban rejtőzik, ezért ezt az utat ne hagyja el soha!”⁵¹

Visszatér Argentínába, és mély barátságot köt Jorge Luis Borges-szel. 1958-ban két évre New Yorkba költözik és egy különleges jazz – tangóval kísérletezik. Később Argentínában létrehozza a New Tango kvintettet. Megírja operáját, „Maria de Buenos Aires” címmel. Közben

⁵¹ www.drbillong.com/Tango



Nadia Boulanger és Astor Piazzolla Párizsban, 1955-ben

elkészül lemeze a New-York-i Filharmonikusokkal. 1970-től egy ideig Olaszországban él, létrehozza a Conjunto 9 zenekart, lemezeket készít és turnézik világszerte. A megfeszített életvitele infarktust eredményez, de munkatempóján mit sem változtat. 1982-ben megírja M. Rostropovich számára *Grand Tango*-t. 1985-ben Buenos Aires díszpolgárává választják, filmzenét ír (IV. Henrik), egy év múlva Caesar díjat kap az *El exilio del Gardel* című filmzenéért. Gary Burton- nal is lemezt készít, de még bypass műtétje után is zenekart alakít New Tango szex-tett néven. 1992-ben hal meg Buenos Airesben, több mint ezer művet és számtalan felvételt hátrahagyva a nagyközönségnek.

Ahogy mondják, Buenos Aires-ben ritkán havazik, akár csak Velencében. Piazzollának azonban volt ideje benne élni a „Négy Évszakban”. Gyermekkorát New Yorkban töltötte és évekig élt Franciaországban és Olaszországban.

Ha kicsit közelebbről megnézzük Vivaldi „*Négy Évszak*”-ját megállapíthatjuk, hogy négy önálló hegedűverseny alkotja. Quantz szerint ez a stílus, amiben a négy koncert íródott Lully szvittjeihez és Corelli con-

certo grosso-ihoz képest, újdonságnak számított. Főbb jellemzői a nagyobb terjedelmű szóló és az egyensúly megőrzése végett az óhatatlanul hosszabb tutti részek, a tonika, szubdomináns, domináns fő funkciók hangsúlyozása- a formarészek egy tonális centrum köré építése, valamint az akcentus és ritmus variációk gazdagsága. A virtuóz hangszerkezelés és a fantázia-improvizációszerű jelleg is előrelépés volt. Rameau (1722)⁵² és a franciák csak később jutottak el e megoldásokhoz.

Vivaldinál a harmónia és ritmus oly egységben van, ami természetesen kihat a motivikus és formai építkezésre és szinte Mozartig és Rossiniig fellelhető hatása.

Mivel a barokk hangszerelés, motívum nyelvezete, a beszéd és énekhang technikára épül, (belcanto) a szöveg akcentus menetéhez hasonlít és nagyon természetesnek hat.

Ha manapság a méltóan óriási sikert arató Cecilia Bartoli énektechnikájára gondolunk, biztosan egy virtuóz hangszert képzelünk magunk elé.

Vivaldinál a hegedű átveszi a trombita szerepét, mely akkoriban a győzedelmes, fényes, fenséges hatásokat elérésének volt a kifejezője. Számtalanszor Vivaldi is „violino in tromba” utasítást ír a szólóhegedűnek.

Nyugodtan megállapíthatjuk, hogy még a legtehetségesebb zeneszerzők sem alkottak újat a múlt szerzőinek eredményei, eszközei, technikája nélkül. Mindig a jó értelemben vett tradíció tisztelete, tanulmányozása és a tehetség eredményezett egy-egy újabb lépcsőfokot. Ki hinné, hogy Vivaldi szinkópái, hangsúlyeltolásai, a tangóban és Piazzolla zenéjében is visszaköszönnek. A szinkópa Vivaldi egyik gyakran használt és fontos ritmikai effektusai közé tartozott. Eleganciát, egy kis játékosságot, de feszültséget is el lehet érni vele. Eredetét feltehetőleg - a villanella közvetítésével - az olasz népzeneben találjuk.

Gyakori, hogy a felső dallamot játszó szóló szinkópát játszik, miközben a basszus a hangsúlyokat ritmikusán kíséri. Rendkívüli, ahogy Vivaldi az úgynevezett -akkor még újdonságnak számító „lom-

⁵² W. Kolneder; *Vivaldi*, Budapest, Gondolat, 1982.

bard ritmust” használja. Ez a csúsztatott előke, súlyos ütemrészen, az akcentushatást erősíti.

A tangónál is szinte a legszembetűnőbb jellegzetesség, a dallam nagymértékű ritmikus meghatározottsága. Magát a dallamot kisebb motívumok alkotják, amelyek egy súlypont köré épülnek, vagy pont a hangsúly mozdítja őket előre.



53



54

A tangótáncban is a súlyeltolások okozzák a zene és ebből fakadóan a lépések kiszámíthatatlanság érzetét, a szinte improvizációként jelentkező hatást. Bár a Piazzolla –*Évszakok* nem három tételes koncertek, mégis szerkesztésükben - az egy tételben történt megfogalmazás ellenére is - pontosan kivehető a „gyors-lassú- gyors” koncert felépítés.

A „sarok-tételekben” (1-3) mindketten elsősorban éles, feszes, pregnáns témákat, skálaszerű futamokat használnak. Piazzolla és Vivaldi is, inkább a dallam elsőbbségét tartják fontosnak. Lassú tételeik, - melyek rövidebb lélegzetűek, - a nyugodtság illetve a szomorúság lírai megfogalmazásai. Bár mindkét zeneszerző zárkózott és befelé forduló, Vivaldi olaszos vidámsága könnyedén, míg Piazzolla nehezebben oldja e hangulatokat.

⁵³ W. Kolneder; *Vivaldi*, Budapest, Gondolat 1982.

⁵⁴ W. Kolneder; *Vivaldi*, Budapest, Gondolat 1982.

A „*Nyolc Évszak*”-ban használt dallamalakzatok mennyisége elég kisszámú, ezeket a két szerző bőséges variációs fantáziával pótolja. A Vivaldi műben a szólisztikus részek ritornell által behatárolt keretbe illeszkednek. Piazzolla trióiban, ez annyiban bővül, hogy itt három szólistával állunk szemben. A hegedű, a csellóhoz és a zongorához képest, a dallam interpretálásában kiemelt szerepet játszik. A visszatérések mindkét szerzőnél variálódhatnak és legtöbbször megrövidülnek. Piazzolla a „lassú tételekben” (részekben) ugyanazt a dallamot kissé változtatva, de eljátszatja mind a csellóval, mind a hegedűvel. Nagyon árnyalt mindkét szerző dinamikai készlete. Míg Vivaldi idejében egyáltalában nem volt általános az egyidejűleg különböző dinamikák használata, addig Piazzollánál ez már természetesnek nevezhető.

A középkorban az alaptémpó értéket, a zenei löktetést kifejező „*integer valor notarum*”-ot használták. Vivaldinál az allegro 18 változatával találkozunk. A tételekben használt lezárt tempók és az új határozott tempó indításának gyakorlatát Piazzolla is előszeretettel alkalmazza.

A komponálás kényszere és könnyedsége mindkettőjük alapvető adottságai közé tartozott. Életművük nagysága önmagáért beszél. Gondoljunk csak bele, hogy a legújabb kutatások szerint Vivaldi csak koncertből több mint hatszázat írt, de Piazzolla is több mint ezer alkotást hagyott hátra. Rendkívül magas számok ezek!

4. Astor Piazzolla: Évszakok

Egy interjúban Piazzolla elmeséli, hogy gyermekkorában –New Yorkban– szülei rendkívüli módon ügyeltek arra, hogy ne veszítse el argentin gyökereit. Lakásuk a városban élő argentinok rendszeres találkozó helye volt. Itt ismerte meg Carlos Gardelt is. Ezeken az estéken találkozott először az argentin írok és költők műveivel is. Amikor kamaszként visszatért Argentínába, az emlékek is életre keltek. Szoros barátsága Borgessel is bizonyítja, hogy az irodalom igen érdekelte. Nagy valószínűséggel az *Évszakok* e költemények hatására születtek, de

mint Vivaldinál is, itt sem bizonyított egyértelműen a költemények elsőbbsége, könnyen lehet, hogy zenéje ihlette a kortársakat.

Tavas

Ér csicsereg, szökdécsel a kövek között
Fent, hófal omlik az Andok csúcsai mögött.
Sziklák, kövek állják útját pillanatra,
Leszakadt a fényár pillékre, dongókra.

Elolvadt paplanom, a régi szerelem,
S Te többé már nem vagy velem.
Éjjel eltűnt az ablakból az illatos jégvirág,
Sír a jégcsap is, öleli-csókolja Nap-király.

Kint szenvedély sodra árad, ragyog, bomlik
Bennem az érzés egyedül, némán haldoklik.
Fénysugár, hasíts új csapást nekem!
Kitárnám sorsom, testem, mindenem.

Elfordultál, s hátadra írva a feszület:
Engedj!- elmúlt minden, mi hevített!
Elvitt a mámor, a részeg új varázs,
Uram hajolj rám, adj vigasztalást.

Nyár (Mozdulatlanul)

Mozdulatlan a hőség. Némán koszos.
Élettelenül vonszolja magát a Város.
Minden csak remél. Lassabb a szívdobbanás,
Szerelmem, s Te Buenos Aires még várj.

Nyitott az ablak, kitárt. Függyönye mögött
Némán fekszünk mi is.
Édes, heves csókú Nyár. Elválni -jaj,
Mondja a hegedű-hangú lány.

Barnán, szomorúan mozdul a férfi. Feláll.
Néz, még van egy nap. Talán.
Menni kell, minden új, mi vár. Félek,
Csókom s az ölelés nem kell már.

Elaludt a világ. Éppen csak él a ház.
Szellő mosoly suhan, s meglepve felráz.
Csak a karjaidat, szorosabban bújál!
De most menjünk, a Holnap nem vár.

Ősz (A szél)

Az Andok felől osont, mint tolvajt, ha követ a csősz,
S a Torre del Reloy-on belépett az Ősz.
Az Avenida Roca- n megkergetett egy falevelet,
Míg lelkemben a fájdalom körtáncot járt veled.

Kilépve testemből pőrén vártam ítéletet,
Védetlenül, gyáván éreztem a végzetet.
Szél cirógatott, nevetett, incselkedett velem,
Majd belém vágta ezerszer kérdésem.

Jól tettem-e? Elmúlik minden és én is...
De addig, hadd szerethessek mégis.
A Plaza de Mayo-n várt egy roskatag pad,
Remények, csók-könnyek mind rátapadt

Vak lélekkel botorkáltam fájdalom-felhőben,
Már a szél sem bántott lépteimben.
A kétség-hadak megadásra szólítottak
A Cafe Victoria nagy ablakai mosolyogtak.

Tél (Ketten)

Elfáradtunk mind a ketten. Én, s Te, az Óceán.
Megnyugodtunk. Hullámverésed sem a régi már.
Lásd, eljöttem, fiatal partomra feloldozásért,
Hisz fröcskölvé gúnyoltál minden botlásért.

A Perla és a Casino között én voltam a vagány,
Mennyi hamis eskü, ölelés, méz-csóké lány.
Talpam alatt sima lett a régi kövek homokja,
Már csak a lelkemnek lehet ott kóbor nyoma.

Elfutottam! Hívott szólított az egész Világ.
Mindent akartam, tapsot, bort, új Óceánt.
Ma már tudom, hogy a túlparton is Te vártál
És a nyom is csak Egy volt, mit elmostál.

Még mehetek? Vár még valami rám?
Bűnt nem halmozok, nem bántok már.
Meghajlottan csak a régi nyomokat keresem.
Az újak? Óvatos csendben, vigyázva lépkedem.

Tavaszi

Az egész tételt egy harmóniai modellre építi, kivéve a lassú részt (Lento) és az allegro néhány pillanatát.

Az első 8 ütem (szerkezete: g-moll I-V / feloldva/ VI V#), utalás a barokk harmónia - világra, egy kombináció a modális g-eol és a tonális funkciójú V# között. Akár visszanyúlás is lehet Anna Magdalena Bach *g-moll Menüettjé*-re, melynek kezdete nagyon hasonló.



A zongora akkordjai két ütemen keresztül tartanak. A basszus (gordonka pizzicato) fő pillérei a „g” (1. ütem) „f” (3. ütem) „esz” (5- 6. ütem) és „d” (7. ütem) - ez a tonikától domináns irányba lefelé haladó tetrachord egy igazi chaconne basszust hoz létre, ezzel bizonyítékot szolgáltatva, hogy Piazzolla *Évszaka*-inak példaképe igenis a barokk volt. (A barokkban csak a Vivaldi *Évszakjairól* tudunk). Úgy gondolom, hogy egy több variációs chaconne-nal állunk szemben.

Téma A (1.-8. ütem) Ahogy a hegedű indít egy „csicsergő” kis partakot látunk magunk előtt.

① *Allegro`*

VIOLIN

p

V. CELLO

pizz.

mp

PIANO

p

55

⁵⁵ A. Piazzolla; *Primavera portena*, Buenos Aires, MELOS 2002. 2. o.

A zongora hármashangzatai egyidejűleg megszólaló átmenő hangokkal egészülnek ki. A gordonka szabályos negyedei a víz véget nem érő lüktetése.

A 1. variáns (9-16) a téma variációja a hegedűben, mialatt a gordonka a hegedű már játszott anyagát hozza, kétütemenként (10, 12, 14), míg a basszus a zongora bal kezében jelenik meg. A dinamika emelkedése jelzi, hogy távolabb komolyabb dolgok is történnek "hófalak omlanak"

A 2. variáns (17-25) a hegedű Témáját a zongora veszi át, - módosítva- miközben a hegedű és gordonka ellentétben. Észrevehetjük, a 4/4-es ütem 3+3+2 lüktetését, mely a basszus negyed lépéseivel együtt szól.

A 3. variáns (26-33) a basszus a zongora bal kezében, oktávokban, a jobb kéz két-ütemenként válaszol (27, 29, 31) a fölötte hangzó hegedű és gordonka unisonora. A 29. ütemben megálló dallam a szikla, mely útban van, de csak "pillanatra" egy ütemig, hogy a 30-tól újult erővel haladjon tovább.

A 4. variáns (34-42) - most a zongora vezet. A két vonós hangszer a Téma egy változatával unisonóban válaszol kétütemenként. A 40-42. ütemben lefelé haladó tutti kromatikus tetrachord szól, egy bővített kvart, ami úgy gondolom, egy barokk „passus duriusculus”. Igaz, itt a dominánsról indul.

A 43. ütemtől már a fény is erősebben tűz- magasabb fekvésben- "pillékre, dongókra".

A 43- 50. ütemben új zenei anyagból építkezik, új harmóniákkal, némi utalással az A-ra, A 1-re. Kis kitérő c-mollba és b-mollba, de végül visszatér g-mollba.

A 5. variáns (51-59) gordonkában lefelé haladó kromatikus menet szomorúan jelzi, hogy elolvadt a védő, meleg „szerelem-paplan”. A koronás megállás az egyedüllét kifejezése.

(Utalás ismét a „passus duriusculus”-ra).

56

Az első rész befejezéseként a Téma egy ütemét használva visszatérés tempóban. A lezárás pizzicato.

Lento - mint egy barokk II. tétel

B a 60. ütem gordonka felütéssel indul. Szomorúan szól a gordonka, kint minden „ragyog” míg belül” haldoklik az érzés”. A zongorában, a basszusban „g” pedál. (60-65, 76-81). A 76-os ütemben felütéssel a hegedű veszi át a dallamot, kicsit variálva: **B1** már kissé vidámabban, fényesebb fekvésben. A 80. ütemtől ismételt utalás a „passus duriusculusra”, ami most egy teljes lefele haladó g-mollá bővül. Ez a hegedű-sírós félhangmenet a kétségbeesés”kitárnám sorsom” mire a zongora csak megerősíti jobb kézben lefele haladó menetével”mindenem”.

A 90. ütem **Tempó I**- visszatérés a chaconne-hoz.

A 6. variáns (90-97) hegedű, gordonka unisono, forte-ban határozottan: „Elfordultál, s hátadra írva a szakítás. A két vonós hangszer legmagasabb éles hangján a kegyetlen döntés” engedj!”

⁵⁶ A. Piazzolla; *Primavera portena*, Buenos Aires, Melos, 2002..

A 7. variáns (98-104) majd a 105-től 3/8-ban a zongora kromatikus átvezető része (újabb utalás a „passus duriusculusra”) „d”-ről „g”-re.

A 1. variáns egy változata következik (113-118) egyre gyorsuló tempóban „elvitt a mámor...” már megállíthatatlanul száguld az érzés.

Finálé akár **A 8. variáns** is lehetne, a g-moll I. fokát a hegedű és gordonka unisonoban emelkedő hármashangzatokkal erősíti. A 119.-ben a tutti ritmus szinte követelve kér segítséget. A zongora (122, 124, 126) oktávban „g”, „f”, „esz”, „d” tetrachordot, a basszus dallamának pilléreit (chaconne basszus) egy ütembe sűrítve játssza. A két vonós háromszor is megismétlődő hármashangzata felfelé, (!) az Ég felé kiált kétségbeesetten. És jön is a négyszólamú válasz-akkord, lezárásként.

Formailag azt mondhatjuk, hogy ez chaconne: Téma és 8 variáció egy II. tételszerű „Lento” -val.

Az 5. és 8. variáns előtt mindig az A 1. variáns, mintegy melodikus szintézis, mely lezárja a részeket. Valójában az 5+3-as felépítés is utalás a barokkra, tehát Vivaldira. Az arany metszés és a Fibonacci-féle számsor sem véletlen, hiszen a Bach Chaconne-ban is felfedezhető ez az építkezési elv.

Nyár

I. rész -Allegro (A- nagy strófa)

Allegro moderato - alapját egy 2 ütemig tartó motívum képezi, amit négyszer ismétel, ezzel is a mozdulatlan hőség hangulatát árasztva-a zongora jobb kezében némileg variálva. A 2 ütemes motívum ostinatóként hat. A zongora bal kezében a „g”-„a”-„b” menet 4 ütemenként ismétlődik az ostinato motívum kétütemes ismétlődésével szemben.

A 1. variáns (9-16) a hegedű és a gordonka oktávban játssza a két-ütemes fő motívumot (négyszer), a zongora a jobb kézben az ellenponttal kíséri. A hangulat még rosszabb, ismétli a két vonós-„némán koszos”.



57

A 2. variáns (17-24) a hegedű oktávjait a gordonka dupla fogásai kísérik (sext, kvart) és kétütemenként unisono.

A 3. variáns (25-28) a zongora basszus menete megváltozik, már nem oktávokban van. Az újabb ismétlés, a diminuendo és rallentando az élettelen város jelképe. Ez egy rövidített **A**, mely az allegro rész végén átvezet a kadenciára. Maga a kadencia (29-31) g-moll I. fok Az első részt (Allegro) nevezhetjük **A** strófának, mely 4 kisebb zenei gondolatból áll. (A, Av1, Av2, Av3-kadenciális, de nevezhetjük őket variációknak is)

II. rész - Lento (B- nagy strófa)

B (32-37) g-moll, a fő témát „minden csak remél” a hegedű szomorkás motívuma emeli ki. A gordonkában kromatikus tetrachord, passus duriusculus (ismételten egy barokk hatás). Ez a **B** egyfajta nem teljes, egy kezdetleges **B**.

B 1.variáns (38-45) - fisz-moll, valójában ez a teljes **B**. A zongora basszusában kromatikus lefele menet, míg a két vonós nagy hangközei az élet mély szakadécai.

⁵⁷ A Piazzolla; *Verano porteno*, Buenos Aires, Melos, 2002.

Piu mosso (46-49) a **B** egy bővített, szabadabb változata. Kicsit felgyorsuló tempója talán még kecsegtet valamivel „szerelmem, s Buenos Aires, még várj.”

Visszavezetés (50-54) – zongora nélkül kis hegedű kadenciával. A gordonkában fordított passus duriusculus, mint átvezetés a következő részre.

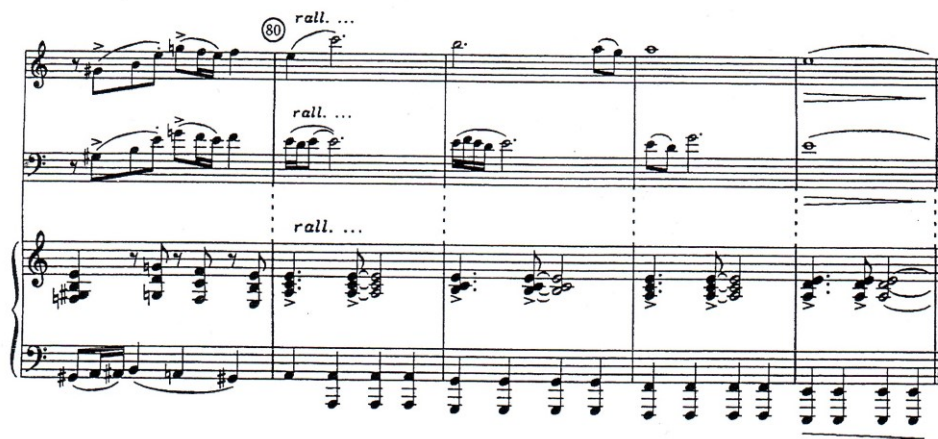
B 1. variáns (55-62) a-moll, most a téma csak a gordonkában szólal meg. A fájdalmas hang „némán tehetetlenül csak fekszik” - a beletörődés hangjai.

Átvezető rész, első szegmense (63-65) a három hangszer szekvenciálisan felfelé lépve szólaltatja meg az **A** téma első ütemét. A tempóval a vérünk is felpetesz, édes forró csókok emléke. Heves érzelmi töltést ad az együttesen játszott hangsúlyos nyolcad és tizenhatod menet. A második szegmens (66-70) – Tempo 1. mintegy összegzés. A vonósok ritmikus akkordjai alatt a zongora kétszer az **A** variánst játssza. A 71. ütem átvezetés.

III. rész 1. variáció (A 1. variáns nagy strófa)

A 4. variáns (72-79) a-moll, a hegedű téma második ütemeit egy oktávval magasabban megerősíti (77-79)

Átvezető rész (80-83) a zongora baljában lefele haladó **chacconne** tetrachord.



58

A 84. ütem a hegedű lírai, nem ütemvonalak közé zárt **kadenciája**. A mozdulatlanságban, a hegedű hangjai mintha felébrednének a férfit.

III. II. rész 1. variáció (B 1. variáns nagy strófa)

B 2. variáns-**Lento** (85-92) a-moll, majd a **B** kibővítése (93-100), ez a B 1. variánsa, ami valójában a teljes B. Megint a szívszorúság szól a hegedűn, nem sok vigaszt nyújt a remény: „még van egy nap”

A következőkben (85-88) rövid gordonka ostinato felső váltóhanggal, mint az **A** fő motívumában.

Visszavezetés (101-104) a B 1. variáns eleje, de csak b-mollban. A gordonka 12 ütemen át ismétlődő ritmusa, a kétkedés, a kérdések hosszú sora.

B1. variáns (105-112) h-moll

Kadencia (113-115) a hegedű virtuóz 3 taktusa, az eltávolodó, már más irányba induló férfi döntése- majd visszavezetés (116-119)

IV I. rész 2. variációja (A 2. variáns nagy strófa)

A 5. variáns -kis strófa (120-127). **Lento**, fisz-moll, a hegedű és gordonka unisono-ja megismétlődik egy oktávval magasabban. Megint a monoton „nyár-téma” a világ és a „ház” is csak alig ad életjeleket.

⁵⁸ A. Piazzolla; Verano porteno, Buenos Aires, Melos, 2002.

A 128. ütem első negyedére tutti tacet, a második negyed felütés az Allegro felé.

Coda főleg az **A** rész anyagából építkezik d-mollban.

A 6. variáns (129-136) a zongora felső szólamában az **A** fő motívumának variációja, amit megismétel egy kvárttal feljebb. A zongora álló akkordjait -a férfit- a gordonka apró, sűrű, apró ritmusai ölelik át.

A 7. variáns (137-144) a hegedű is megismétli oktávjait egy kvárttal feljebb.

141-144-ben a gordonka kromatikus lefelé haladó menete a vég, az elválás kegyetlen valóságát hivatottak megmutani.

145 a valódi Coda kezdete, a hegedű és a gordonka oktávban a **B** és az **A** anyagából – már eldőlt” most menjünk” A vonós unisono a tudatos holnap-választást erősíti markáns ritmusaival.

A zongora, mintegy összegzést játszik. A zárlat főleg az A-ból építkezik és egy kétütemes arpeggio-val d-mollban zár. Vonós crescendo felfele dallamvonalával a Holnap. Mégis a zongora lefelé mozgó, glissandója és a tutti lecsapás a nagy kérdőjel.

Ősz

I. rész – Allegro (Nagy strófa)

A bevezetés (1-8) az első két ütemben a zongora jobb kezében kromatikus lefele menet, melyet megismétel, de más akkordokkal. Ezek főleg jazz-akkordoknak tűnnek. Az őszi hangulat kézzelfogható, amint szinte belopakodik „Az Andok felől osont, mint tolvajt, ha követ a csősz”. Ezután a Piazzollára oly jellegzetes fordulat következik, az először felfele, majd nyomban visszaforduló tercmenet a zongorában.

Az 1. variáns (9-16) a vezető szerep a hegedűé, egy lehajló tetrachorddal, melynek hangjai („é” „esz” „d” „c”) meghatározóak az egész tételben. A gordonka előbb a zongora basszusát, majd a hegedűt erősíti. A zongora szólamában látens polifónia és egy felső szólam, ami a hegedű tetrachord hangjait kíséri.

A **2. variáns** –kis strófa– (17-24) a hegedű és gordonka oktávban a fő építőelemeket ismétli.

59

A 21. ütem elején szinte megpillantjuk amint „a Torre del Reloy on” betoppan határozott lépteivel Ősz úr.

A gordonka egész ütemet betöltő értékekkel ismétli ugyanezt. A zenei mondat tipikus Piazzolla akkord felbontásokkal zár. A 25-28. ütem egy átvezető rész, akár a 3. mondata is lehetne a periódusnak. A 29. ütem gordonka kadencia, mely előkészíti szólóját.

II. rész –Lento y rubato (B Nagy strófa)

B -kis strófa- (30-37) a gordonka le és felfele haladó kromatikus menetekkel játssza a dallamot. Ez a könnyező szülő csak megerősíti a „Még lelkemben a fájdalom” kezdetű sort.

B 1 variáns-még mindig a gordonka kromatikus dallama szól, de most már lefelé hajló menettel. Félve szól tovább dallama a 30. ütemtől. „Kilépve testemből pőrén vártam ítéletet” majd tovább a 36. ütem „Védtelenül, gyáván éreztem a végzetet.”

⁵⁹ A. Piazzolla; *Otono porteno*, Buenos Aires, Melos, 2002. 3. o.

III. rész – (Nagy strófa) – **Allegro**

A 4. variáns -kis strófa- (45-53) az első frázisban, a gordonkában és hegedűben, látens polifóniában a fő építő hangok szólnak, majd az A második felének egy változata.

A játékos ritmus mintha „Szél cirógatott, nevetett, incselkedett velem.”

A 5. variáns (54-61)- d-moll- az első mondat A transzponálva a gordonkánál, a második mondat az A második motívuma ismételve, (58-59) majd lefele lépő szekvenciában megismétlődik ugyanaz a hegedű és gordonka oktáv menetében. A gordonka hangsúlyos sora, mint megannyi „ezerszer kérdés, a kétségbeesés jól tettem-e? ”

A 62. ütem - hegedű kadencia átvezetése mintha könyörögne „De addig hadd szerethessek még”

IV. rész – (B variáns Nagy strófa) – **Lento y rubato**

Kis strófa **B'** – d-moll - (63-70) nagyon közelít anyagában B-hez, ezért nem is nevezném variánsnak, inkább csak B'. A dallam a hegedűben mondja: „ A Plaza de Mayon várt egy roskatag pad” le kell ülni szomorúan elgondolkodni.

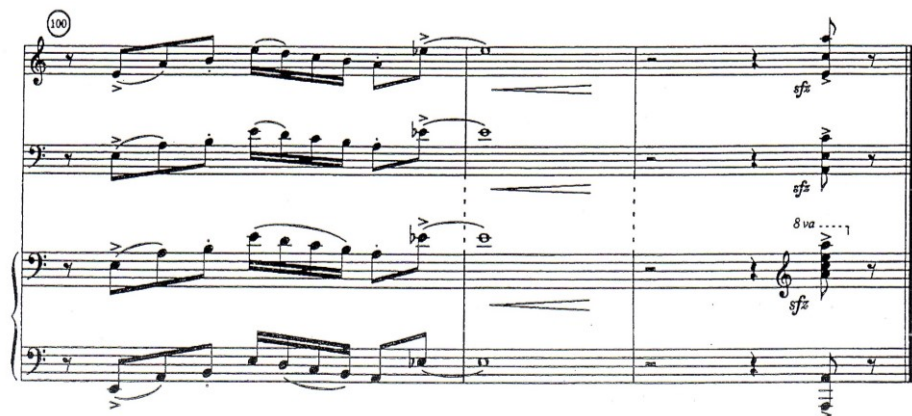
Kis strófa **B 2. variáns** (71-78). A 74-76 ütemben sorolja bánatát „remények, csók-könnyek” a B 1. variánst ismétli, gazdagabban díszítve, most 8 ütemben, a 78. már felütés az **Allegro** felé.

V. rész (A variáns Nagy strófa) – **Allegro**

Kis strófa **A 6. variáns** - d-moll- (79-86) a két zenei mondatban az A második zenei gondolatáért nyúl vissza. A második frázisban az előzőekkel szemben most felfelé építi a szekvenciát a hegedű és gordonka oktávjaival. A 79. ütemben a hegedű-gordonka nyolcad markáns ritmusaival „Vad lélekkel botorkáltam” fájdalmát emeli ki.

Visszavezetés fisz-moll (87-91) – melyben az A 1.variáns (kis strófa) kromatikus- diatonikus lefele menetét ismétli. A 87. és 88. ütem kétszer is felcsendül, a hegedű szólamában egy oktávval mélyebbre helyezve. A hegedű nyugtalan szinkópái a lélek „kétségHADAK megadásra szólítottak”. A 90. ütemben a hegedű és gordonka unisonoban egyesül. A 91. ütem felütés a **Coda**-hoz.

Kis strófa **A 7. variáns** - a-moll- (92-99) a hegedűszólamban a fő hangokból az „é” „esz” „d” -t használva - mintha egy kettős ellenpon- tot hozna létre. A ritmusjáték a három hangszeren kicsit könnyedebb, de bizonytalan feloldást hoz” A Café Victoria nagy ablakai mosolyog- nak” 98-99. a gordonka és a hegedű oktávokkal erősítik egymást. A végső zárlat (100-102) tutti unisono, megállással az „esz” hangon crescendoban, majd a-moll I. - szinte kérdőn - ez a megoldás? !



60

Ebben a tételben is találunk a barokkra utaló jeleket: – a látens polifónia alkalmazása, a kettős ellenpontra való utalás, a tetrachordok gyakori megjelenése, valamint a kromatikus lefele menetek, melyek azonban most nem passus duriusculusok.

Tél

I. rész: -nagy strófa – A (expozíció)

Kis strófa- **A – Lento** – (1-8) fisz-mollban indul, majd A-dúrba modulál. A hegedű és gordonka lassú oktáv menete a fáradság, beletörő- dés hangjai.

⁶⁰ A Piazzolla; *Otono porteno*, Buenos Aires, Melos 2002.

Kis strófa **B** (9-16) - Piu mosso – a hegedűben a lefelé haladó kromatikus menet instabil tonalitást eredményez. A dallamot a zongora hozza „hullámverésed sem a régi már”, miközben a hegedű és a gordonka szinkópákkal kíséri.

Piu mosso (♩ = 120) (10)

61

Kadencia – a zongora visszavezető része virtuózan, ad libitum ütembeosztás nélkül.

Kis strófa **A 1.variáns** (17-28) még mindig zongoraszóló, az **A**-nak egy teljesebb változata, egy belső bővülés négy ütemmel hosszabb. A melódia a jobb kézben.

II. rész: nagy strófa- A 1.

29. felütéssel **-Allegro-** emelkedő szekvenciális harmóniak zongorában. „fröcskölvé gúnyoltál” - mondják a billentyűk.

32-42 az **A1.** anyagából, de a **B** ritmuselemeit is felhasználja. Akár **C** is lehetne. A hegedű és gordonka kvárt, kvint, szeptimből épülő ak-

⁶¹ A. Piazzolla; *Invierno porteno*, Buenos Aires, Melos, 2002.

kordokat tart. A zongora párhuzamos kvártjaival együtt, tonális bizonytalanság érzetét keltik, miközben a g-mollt készítik elő.

Visszatérés (43-46) a három szólam szinkópált unisono-ja lassítással és halkulással.

Kis strófa- A.2.variáns (47-54) az A 1.variáns anyagát a gordonka g-mollban hozza, a visszaemlékezés fájdalma „ a Perla és Casino között én voltam a vagány” a múlt pillanatait idézi.

Kis strófa - B 1. variáns (55-62) a hegedű szomorú dallama csak megerősíti lefelé haladó szekvenciájával „talpam alatt sima lett a régi kövek homokja” érzést.

Kis strófa - A 1. első variáns (63-77) a hegedű és gordonka oktávban a menekülés hangjai, majd az unisono csúcspontján a megvilágosodás érzése „Ma már tudom, hogy a túlparton is Te vártál.” A hegedű egyedül marad, az **A1.**anyagát ismételve „és a nyom is csak Egy volt...”

78-79 az előző rész kadenciája, visszatérésként.

III. rész: - nagy strófa - A.1 variáns (repríz)

Kis strófa - A.2.variáns (80-87) c-moll. A hegedű és gordonka oktáv dallama a remény, a kétség kifejezője.

Kis strófa - B 2. variáns (88-96) **-Piu mosso** - a főszerep a zongoráé „ Még mehetek?”, amit a hegedű és gordonka akkordjai kísérnek, szinkópált ritmusukkal és hangsúlyaikkal a 4/4 -ben a 3 +2+2+1 lüktetést keltik.

Kis strófa- A 1. második variáns (97-110) a-moll az **A 1.** külső bővüléssel .

V. rész: – Coda

Meno mosso

mf

p

p

cresc.

62

111-127 véleményem szerint teljes mértékben egy barokk korál illúzióját kelti. Esz-dúr.

I-V-VI-III. 6- IV-I 6-II-V 7-I akkordfűzések fordulnak elő. Az ostinato valamint a dallam vonal a Pachelbel Kánon-t idézi, természetesen más tonalitásban. Basszusban megjelenik egy lefelé haladó tetrachord (gordonka), amit majd a variációk alatt is minden alkalommal megismétel. Újabb utalás a *chaconne basszusra*.

Formailag ez három-strófás szerkezet A , A 1, A v1 és Coda. Az első rész expozíció, a második rész kidolgozás, variációkkal. A harmadik rész repríznek tekinthető, a kis strófák az első részbelieléhez hasonlítanak, de más hangnemben. Akár szonátaforma is lehetne, de az expozíció és repríz tonális viszonyai mégsem ezt erősítik meg.

Úgy gondolom nagyon hosszú az út a barokk fenségestől, egy szenvedélyes párkapcsolatig. Nem kevesebb a távolság egy barokk koncert és egy külvárosi bordély légköre között sem. És nem kisebb, mint egy felszentelt pap és egy bárokban, mulatókban éjszakákat zenélő muzsikus életvitele között sem.

⁶² A. Piazzolla; *Invierno porteno*, Buenos Aires, Melos 2002.

És mégis van közös bennük! Ha más nem, csak annyi, hogy ezek mind mi vagyunk, emberek. Ezért hiszem, hogy Piazzolla *Évszakja*-i megtalálják helyüket a komolyzene repertoárjában. Vivaldi *Négy Évszak*-ja az a zene, amit mindenki ismer vagy hallott a „civilizált világban”. Ezzel a népszerűséggel csak nagyon kevés zenei alkotás bír.

Meggyőződésem, azonban, hogy lényünk és lelkünk rezdülései az emberi társadalom és természet jelenségeire alapvetően azonosak. A bánat, félelem, szeretet, csodálkozás, szerelem, a hit, a vidámság, ezek olyan közös dolgaink, ami nélkül nem lehet létezni. Ezen érzések különböző szintű átélése és megfogalmazása tesz bennünket csodálatosan sokszínűvé.

Vivaldi napfényes mediterrán életöröme minden művéből sugárzik. Piazzolla szenvedélyes bánatérzése része minden darabjának. Ahogy megfogalmazták mondanivalójukat, egyedi. Ez pedig nagyon kevés alkotóról mondható el! Ha arra gondolok, hogy számtalan alkalommal még komolyzene rajongóknak is jó pár másodperc szükségeltetik, hogy egy szimfóniáról teljes biztonsággal megállapítsák, hogy ki a szerző, akkor ez Piazzolla és Vivaldi esetében teljes biztonsággal kizárható. Zseniális, egyéni látásmódjuk, zenei megfogalmazásaik már az első taktustól kezdve biztossá teszik szerzőségüket, és elragadva világukba, csodálatra készítetnek.

VII. Albeniz, Kreisler és a Tangó

A XIX. században az emberiség az új tudományos felfedezéseknek köszönhetően a civilizáció egy magasabb szintjére lépett. A vasút és a gőzhajózás lehetővé tette, hogy a régebben több hónapnyi távolságra lévő célállomásokat néhány nap alatt bárki elérhesse. Így egy-egy művész könnyedén beutazhatta a világ kontinenseit, maga is ismerté válhatott, és új hatásokkal gazdagodva térhetett vissza hazájába. Ezek az élmények műveikben is visszatükröződtek. Albeniz élménydús életét látva, megérthetjük, hogy egyik legismertebb művét dél-amerikai élményei hatására írta. „*Spanyol dalok*” című zongoraciklusának egyik legismertebb darabja a Tangó.

1. Isaac Albeniz



Albeniz 1860. május 29-én, Camprodónban született. Katalán zeneszerző és zongoraművész. Igazi csodagyerek. Első zongorahangversenyén mindössze 4 éves. Még csak 6 éves, de már a párizsi Conservatoire hallgatója. Itt Marmontelnél tanul, majd visszatér Madridba, ahol folytatja tanulmányait.

Nyughatatlan természete már gyermekkorában megmutatkozott. Az iskolából rendszeresen megszökött és Spanyolországban utazgatva zongorahangversenyeket adott. Potyautasként hajón eljutott Dél-Amerikába. Argentínában, Brazíliában, Uruguayban, Kubában és az Egyesült Államokban is koncertezett. Amikor 1873-ban visszatért Spanyolországba, még mindig csak 13 éves volt.

Kissé megnyugodva Párizsba utazik, itt rövid ideig tanul, majd 1874-ben, Lipcsében, Reinecke növendékeként folytatja tanulmányait. Később Brüsszelben Gevaertnél, 1878-ban Budapesten Lisztnél tanul.

Ezután Európa és Amerika koncerttermeiben lép fel, főleg Schubert, Chopin és Liszt műveket játszik, de egyre gyakrabban saját darabjait is. Megérlelődik benne az elhatározás, hogy zeneszerző lesz.

1883-ban megnősül, letelepszik és elnyeri a spanyol udvari zongoraművész címét. Megismerkedik a spanyol népzenevel és műveiben a népzene és a Liszt-i virtuóz technika ötvözésére törekszik. Első nagyszabású műve az 1886-ban komponált *„Spanyol szvitt”*, melynek nyolc tételében a spanyol városokat és tartományokat örökíti meg. 1890-ben három évre Londonba költözik, de 1894-ben már a párizsi Schola Cantorum tanára. Itt megismerkedik a kor híres zenészeivel, köztük Debussyvel, aki mély hatást gyakorol művészetére. Ez idő tájt írja meg a *„Spanyolországi dalok”* című zongoradarabját. Legmaradandóbb alkotását, az *„Iberia szvitt”*-et 1905 és 1909 között komponálja. Ekkorra már komoly depresszióban szenved, oly annyira, hogy műveit egyik roham alkalmával meg akarja semmisíteni. Csak Blanche Selva, zongoraművésznő közbelépése akadályozza meg tettében.

Hosszas betegség után 1909. május 18-án, Cambo-les-Bains-ban halt meg.

Albeniz még 13 éves sem volt, amikor eljutott többek között Argentínába és Uruguayba. Ha megnézzük születési évszámát, nem kerülheti el figyelmünket, hogy az első ismerté vált tangózeneszerzőkkel egy időben született. Nagyon fiatal volt, forrófejű, nyughatatlan. Mivel hajón, potyautasként került át a dél-amerikai kontinensre, a hely, ahová megérkezett, egy kikötő volt. A kikötőkben számos mulató és nyilvánosház. Az argentin tangókutatók szerint ott és akkor született meg a mai tangó.

A kamasz Albenizre bizonyosan mély hatást gyakorolt ez a fülledt erotikájú zene és tánc, hiszen Európában nem láthatott semmi ehhez hasonlót. Évtizedekkel később zongoraciklusának *„Tangó”* című darabjában fogalmazódik meg ez az élmény.

Albeniz akkor írta meg *Tangó-ját*, amikor Európában sem a közönség, de a muzsikuskok nagy része sem hallott erről az új zenei stílusról.

Az 1920-as évekre azonban a Tangó már meghódította a kontinens szalonjait.

Albeniz *Tangójának* ritmusa és hangulata nagyon közel állhatott osztrák kortársához, Fritz Kreislerhez, aki rövid hangulat-darabjait sajátos egyéni módján adta elő. A *Tangó* átírat Kreisler berlini évei alatt, 1927-ben készült.

2. Fritz Kreisler



Fritz Kreisler Bécsben, 1875. február 2-án született. A 4 éves Kreisler az első hegedűóráit édesapjától kapja.

Alig 7 éves, amikor felveszik a Bécsi Zenebarátok Konzervatóriumába, ahol tanárai nem mások, mint Anton Bruckner (zeneelmélet), Josef Hellmesberger (hegedű).

1885 és 1887 között már a Párizsi Konzervatóriumban tanul, ottani tanárai közül feltétlenül meg kell említenünk Jules Massenet, Léo Delibes (zeneszerzés) és Joseph Lampert Massart (hegedű) nevét.

1887-ben elnyeri a Párizsi Konzervatórium legmagasabb kitüntetését, a „Premier Prix”-et, ekkor csupán 12 éves.

Moritz Rosenthal zongoristával 1888/89-ben szervezi első koncert útját az Amerikai Egyesült Államokba. Hazaérkezése után megpályáz egy állást a Bécsi Filharmonikusoknál, de visszautasítják. Ezért feladja a muzsikusi pályát, először az Orvosi Egyetemen próbálkozik, majd festészetet tanul. Rövid időt a katonaságnál is eltölt.

1896-ban azonban ismét hegedülni kezd. 1898-ban, Bécsben debütál, majd 1899-ben a Berlini Filharmonikusokkal, Arthur Nikisch karmester vezetésével koncertezik. Ez a koncert és egy sor amerikai turné 1901 és 1903 között meghozza számára a sikert.

1901 májusában az óceáni átkelés során megismerkedik a brooklyni dohánykereskedő lányával, Harriet Lies-szel, akit aztán feleségül vesz.

Felesége egyben menedzsere is, aki évente mintegy 250 koncertet szervez férjének. Erre az időszakra esik Kreisler legkarakterisztikusabb műveinek születése is.

Az I. Világháborúban rövid ideig az osztrák hadseregben harcol. Oroszországban megsebesül, ezért hamarosan leszerelik. A háború utolsó éveit Amerikában tölti.

Ezután az egész világot behálózó koncert-turnék következnek. Távol-Keleten 1923-ban koncertezik először, ahol a gramofon elterjedése miatt már hosszú évek óta jól ismerik.

1924-től Berlinben él, majd 1938-ban Párizsba költözik, megkapja a francia állampolgárságot és Monte Carlo közelében telepszik le.

1939-ben áttelepül Amerikába, élete végéig soha többé nem tér vissza Európába. 1943-ban megkapja az amerikai állampolgárságot. 1941-ben autóbalesetet szenved, emiatt emlékezőképessége megromlik, így koncertjeinek száma megcsappan. Utolsó koncertjét 1947-ben tartja, ezután már csak néhány rádiófelvétel következett.

1962-ben, New Yorkban halt meg

Mint ahogy az első 1904-ben készült hangfelvétele bizonyítja, Kreisler fiatal korában speciálisan meleg hangon játszott hegedűjén, amivel közönségét teljesen megbabonázta. Ez a meleg, olvadékony hangszín megfelelt a legendás ó-bécsi hegedűhangzásnak (pl. Franz Clement vagy Ignaz Schuppanzigh), mely Josef Maysederen és Hellmesbergeren keresztül átadódott Kreislernek is. A feltevés, miszerint Kreissler a modern vibrató feltalálója,- bár gyakran idézésre kerül – történelmileg nem igazolható.

Mind a mai napig ismertek és közkedveltek Kreisler hegedűre és zongorára íródott karakterdarabjai, melyek a régi formák és stílusjegyek alapján készültek. A legismertebbek a három „Alt-Wiener Tanzweisen”, „Liebesfreud” és „Liebesleid” és a „Schön Rosmarin” című művei. Ezeknek, a műveknek a hangulatába teljesen beleillik Albeniz Tangójának átírata.

3. Elemzés

Az *opus 165 Nr. 2. Tangó* két ütem bevezetővel indul, az eredeti fuvola átiratban négy taktus van. Az alaphangnem D-dúr. Az A motívum -kis strófa- (3-10), mint egy refrén, többször is visszatér. A zenei gondolatok kétütemenként következnek, mint egy belső struktúra.



A következő periódus **B**, kétszer négy taktusból áll, az első a 13. taktus felütéssel, a második a 15. taktus felütésén kezdődik. A D-dúr VI. fokán indul, és Á-dúrba modulál. A 18. ütem második ütésén történik a visszamoduláció, az Á-dúr első foka D-dúr V. fokká alakul.

Következik az **A1v** (19-26), szintén D-dúrban, megismétli azenei alapgondolatot, de már némi változtatással, a 23-26. ütemben h-mollba modulál. Kreisler átirata még abban is változik, hogy az A-ban először negyedlet ír, nyolcad szünettel, az A1v-ben pedig pontozott negyedlet. A fuvola eredetiben mindkétszer pontozott negyedlet van. Sőt, hogy különbséget tegyen, a B –kis strófa- egy oktávval feljebb szól.

Következik a **B1v**- kis strófa-, h-mollban, kétszer négy ütem, mely fizs-mollba modulál, de piccardiai terccel zár. Itt is észrevehetjük a két-két ütemes belső strukturálódást. Következik egy fajta **B2v**, de azért elég távoli. Egy fizs pedálon indul (35-40), a 41. ütemen vált. Fizs-dúrban van, de a kromatikus modulációval (aisz-a a zongorában), visszatérünk fizs-mollba, majd a 44. ütemben D-dúrba. Ez is egy négy + négy ütemes periódus.

A következő kis strófa **A2v**, D-dúrban marad. A hegedűben kettős fogások, mintegy apoteózis, kulmináció, az A anyag utolsó felvillanásaként. A kettős fogásoknál Kreisler Á üres húr pedált használ.



Következik az utolsó rész a **B** anyagából, egy fajta **B1**, a feloldás az 59. ütemben a D-dúr első foka egyben a **coda** első üteme is.

A codának a leszállított VI. fok miatt (bé) meglehetősen moll jellege van, de a kadenciában már visszatér a D-dúrra (csak érdekességgént említem, hogy miközben a hegedűben bé van, a zongorában aisz.) Ez a harmónia játék kiemeli a **B1** záró szerepét.

A mű zenei szerkezete tehát a következő:

Bevezetés A B A1v B1v B2v A2v B1 coda

Az **A**-nak refrén szerepe van, a fő zenei gondolatot hordozza. A **B** mintegy következtetése az **A**-nak, de mindig másképp jelenik meg.

Albeniz tangója Kreisler hegedűjén nemcsak méltó kezekben, de csodálatos feldolgozásban szólal meg.

VIII. Egy XX. századi zeneszerző dél-amerikai ritmusai

1. Igor Stravinsky

Igor Stravinskyról és életművéről írni minden időben nagy kihívást jelent, hiszen a halála óta eltelt majd négy évtizedben csak egyre nagyobb csodálattal hallgatjuk e rendkívüli szerző műveit.

Valójában nem egy szokásos életpályáról van szó. Már élete is rendhagyó, hiszen Oroszországban született, élt Svájcban, majd francia állampolgár lett, a háború elől Amerikába menekült és Hollywoodban élt, megkapta az amerikai állampolgárságot, és mind e közben bejárta szólistaként, karmesterként és zeneszerzőként az egész világot, Koppenhágától Rio de Janeiro-n és Honolulun keresztül, Londonig.

Stravinsky 1882-ben Oranienbaumban (Oroszország), polgári családban született. Hét éves korában első színházi élménye Csajkovszkij Csipkerózsikája, egy életre meghatározta további sorsát. A balett és a zeneszerzés szerelmese lett. Zongorázni tanul és szabadideje nagy részét a Mariinszkij Színházban tölti, kamaszként öt-hat estét is hetente. Összhangzattant és ellenponttant is tanul. Bár nyilvánvaló zenei tehetség, szülei a jogi egyetemre kényszerítik. Rimszkij-Korszakov azonban továbbtanulásra ösztönzi és később évekig, rendszeresen foglalkozik vele.

Első komolyabb sikere a *Scherzo-Fantastique* és a *Tűzijáték* 1909-ben. Ez a bemutató megváltoztatja egész életét, hisz a hallgatóság soraiban ott ült Gyagilev is.

Ő akkoriban Párizsban már rendszeresen szervezte az Orosz Évadokat, és a két mű hatására felkéri Stravinskyt, hogy hangszereljen darabokat az Orosz Balett számára. Kapcsolatuk jól indul, és a következő évben megbízza az orosz tündérmese zenéjének megírásával. A *Tűzmadár* óriási sikert arat. Ezután a *Petruska* és a *Tavaszi áldozat* következik.



Gyagilev

1914 és 1920 között eleinte felváltva él Oroszországban és Svájcban, de a háború kitörése után családjával az utóbbiban telepszik le. Első alkotói- az úgynevezett orosz periódusa is- itt ér véget, a „*A katona története*”-vel.

1920-tól a II. Világháború kitöréséig emigránsként, majd az állampolgárságot is felvéve, Franciaországban él. 1925-ben jár először az Egyesült Államokban, ahol végül a háború elől me-

nekülve letelepszik, és 1945 felveszi az amerikai állampolgárságot is.

Neoklasszicista periódusa 1950-ig tart. Hollywoodban él és csak 1951-ben tér vissza Európába koncertezni. Saját stílusú szériális, kompozíciós technikáját olyan művek jelzik, mint például „*Az özönvíz*” vagy az „*Ábrahám és Izsák*”.

1962-ben hazalátogat Oroszországba. New Yorkban hal meg 1971-ben.

Fontosabb művei közül néhány:

Scherzo (1902), *A csalogány- zenés tündérmese* (1908), *Macskabölcsődalok* (1915), *Renard- mesejáték* (1916), *Menyegző-balett* (1917), *Pulcinella- balett* (1920), *Fúvósszimfóniák* (1920), *Mavra - vígopera* (1922), *Zongoraverseny* (1924), *Oedipus Rex - operakantáta* (1927), *Apollon Musagete - balett* (1928), *Zsoltárszimfónia* (1930), *Hegedűverseny* (1931) *Kártyajáték - balett* (1936), *C-dúr Szimfónia* (1940), *Basel Concerto vonószzenekarra* (1946), *Orpheus - balett* (1947), *Kantáta* (1952), *Threni-egyház-zenei mű* (1958), *Requiem Canticle* (1966)



Igor Stravinsky

Ízig-vérig modern zeneszerző, XX. század megannyi stílusában alkot, de mindvégig megmarad - már az első ütemek felcsendülésének pillanatától kezdve - jellegzetesen Stravinsky.

Elképzelhetjük, micsoda megrendülést válthatott ki a közönség soraiban, amikor 1910-ben a párizsi Opera színpadán megszólaltak a *Tűzmadár* bevezetőjének első hangjai. Mintha a négy őselem egyike, a Föld kelt volna ismét életre azzal a mély, mitikus őserő – morajlással. Ez volt első komoly sikere és nem véletlenül.

Stravinsky zenéjének igazi jellegzetességét a ritmika adja. Zakatoló ritmusait hirtelen akcentusok szakítják meg, a szabályos lüktetések közé szabálytalanok ékelődnek, nem ritka a poliritmika – polimetrika sem. A tánc, a balett, a ritmus, a mozgás egész életművét végigkíséri.

Meghatározó életében Gyagilevhez fűződő barátsága. Életükben még nem tudhatták, hogy 60 évvel később majd örökké együtt lesznek a velencei San Michele temetőben.

Dolgozatomban a Stravinsky életművében fellelhető modern zenének, a tangónak néhány eleméről szeretnék beszélni.

A mindenre fogékony Stravinsky hamar felfigyelt a néger muzsikára. Bár elmondása szerint a feketék világa teljesen más, mint az övé, a kialakult formák és hangszeres kombinációk hatásai újra és újra viszsztatérnek zenéjében.

Az amerikai feketék zenéjének legfontosabb két eleme a hangszeres ritmus dominanciája, valamint a szinkópa. A szinkópa az időben egy végleges átalakulást hoz létre. Picasso utal is rá (aki egyébként Stravinsky jó barátja volt), hogy a zenészeknél gyakori a megelőlegezés, és Einsteinre hivatkozva állítja, hogy két dolog egyidejűsége igenis nagyon relatív.

Stravinsky zenéje eltolódott a Térben, de elferdült az Időben is, így aztán a Tér –Idő egység univerzumaként éljük meg. Nemcsak a ritmus, a szinkópa, hanem a harmóniák is előlegezéseket, késleltetéseket hoznak.

A feketék zenéje a kortársakra és rá is, jótékonyan, a megújulás erejével hatott. Nemcsak a zene spirituális látásmódját változtatta meg, hanem a hangszerelési technikákat is. Az amerikai négeresek például, a végletekig kihasználták a trombita hangszeres lehetőségeit, sőt az addig ismert határokon is túlléptek, és előszeretettel használtak nagy rézfúvós blokkokat is.

Az újabb hangszerek, mint a saxofon, xilofon, marimba, banjo, stb. az emberi hanghoz közelebb álló új értelmezést kaptak. Stravinsky-val a fúvós szekció egy új önálló élete kezdődik, ellentétben a Wagner és követői által, főleg a fennkölt zenei aláfestésre használt szerepével.

2. A katona története



„A katona történeté”-ben az előadói apparátus, az eszköztár egyszerűsítése és sűrítése a második alkotói korszakának fő jellegzetessége.

Stravinsky és Ramus 1915-ben találkoztak Svájcban. Már javában tartott az I. világháború és a két művész saját bőrén érezhette ennek negatív hatásait. Stravinskynak megcsappantak bevételi forrásai, elszakadt oroszországi családi birtokaitól, kiadójától és jogdíjaitól, és az Orosz Balett, ahol érdekeltségei voltak, szintén kevesebbet szerepelt.

Mindketten úgy gondolták, hogy egy olyan művet alkotnak, melynek előadása a lehető legegyszerűbb. Egy kis társulat, kis hangszeres együttesel. Stravinsky az ötletet Afanaszjev mesegyűjteményéből merítette, mely az orosz-török háború idején I. Miklós cár toborzásairól szól. Különösen megfogta őket az a rész, amelyben „a katona ráveszi az ördögöt, hogy vodkát igyon, majd egy marék sörétről elhitei vele, hogy az kaviár, és miután azt mohón felfalja, az Ördög meghal.”⁶³

⁶³ E. W. White: *Stravinsky*, Zeneműkiadó, Budapest. 1976.

Bár eredete orosz, végső formája egy univerzális Faust-legenda miniatűr változata. Az előadás újdonság a korszak színházi törekvéseiben. A főszereplő a Mesélő, aki nemcsak elmeséli, de kommentálja is a történeteket, sőt közbeszólásaival, utasításaival a Katona révén aktív szereplővé válik. Néha zenére kell elmondania ritmikus sorait. A két színész-szereplő – a Katona és az Ördög, - még némajátékkal is előadják a történetet. Néma szereplő a Királylány, akit valójában táncosnőnek kell eljátszania. Bonyolítja az előadásmódot az is, hogy színpadon vannak a zenészek is. Nem lehet tudni, hogy a cselekményt a zene vagy a szöveg viszi előre, inkább egymást erősítik –és mint a partitúra címlapja is jelzi- a művet elmesélni, eljátszani, eltáncolni kell. A mű két részre és ezen belül hat jelentre van osztva.

A mű rövid története

I. rész

1. Patakparti -jelenet

A kétheti szabadságra hazatérő Katonát megszólítja az öregembernek álcázott Ördög. Egy bűvös könyvért cserébe ráveszi, hogy adja neki hegedűjét és meghívja, hogy töltsön vele három napot. A lehetőséget a Katona elfogadja.

2. Zsák-jelenet

Amikor azonban hazaér szülőfalujába, a Katona rájön, hogy a három nap valójában három év volt. A jószágkereskedőnek öltözött Ördög ismét megjelenik, elmagyarázza, hogy egy bűvös könyvvel elérheti igazi szerencséjét.

3. Könyv-jelenet

A gazdagságtól megcsömörlött Katonának a vásáros öregasszony képében megjelenő Ördög régi hegedűjét kínálja eladásra. A Katona felismeri régi hangszerét, de mivel hangot nem sikerül kicsalni belőle, csalódottan elhajítja, majd széttepi a könyvet is.

II rész

4. Kártyajáték- jelenet

Az immár szegény Katona egy városba érkezik, ahol a Király annak ígéri lányát, aki meggyógyítja depressziójából. Megjelenik az Ördög is, mint hegedűvirtuóz. A Katona, kártyázás közben, - miközben állandóan veszít-, leitatja az Ördögöt és visszaszerzi régi hegedűjét.

5. A gyógyult lány jelenete

A Hercegisasszony betegen fekszik. Megjelenik a Katona, hegedülni kezd, mire az felébred és eltáncol egy **Tangót**, egy **Keringőt** és egy **Ragtime**-ot. A tánc végén a Katona karjaiba hullik. Ez idő alatt az Ördög ismét megjelenik ördögnek öltözve. Hegedűje segítségével a Katona az Ördög testét görcsbe merevíti, majd a Hercegisasszonnyal kivonszolja a színről.

6. Az átlépett határok jelenete

Esküvőjük után hazalátogatnak a Katona falujába. Amint azonban átlépik a határt, ismét megjelenik drága, skarlát színű ruhában az Ördög, hatalmába keríti a Katonát, elragadja a hegedűjét, mire az tehetetlenül követi Őt.

A zenei megvalósításban a szerző erénye emelkedik ki: az abszolút muzikalitás. Törvényszerűen - a szükség hozta korlátok között - mutatkozik meg az a rendkívüli képessége, hogy a hétféle hangszer karakterét a különböző helyzetekhez viszonyulva maximálisan tudja érvényesíteni.

Autodidakta módon tanul meg cimbalmozni is, itt különböző dobokat szerez be, hogy ütős színeket keverhessen, sőt a hegedülés dzsesszes stílusával is kísérletezik. Sikerül stílusosan egyébe olvasztani az oroszos hegedű figurációkat, a dél-amerikai tangót, az észak-amerikai ragtime-ot, a bécsi keringőt, a svájci rezesbanda hangját, a sevillai paso doble-t, a protestáns-korált, a Maritta című francia sláger motívumát és egy az álmában hallott Dies irae-re emlékeztető dallamot.⁶⁴

A karakterjegyeket illetőleg Stravinsky saját maga úgy határozza meg, hogy a hegedű „kaparászása” – dallama, a Katona lelkét, a dobok hangjai pedig az Ördögét fejezik ki.

A táncok közül ez idő tájt a tangó Európában már nagy népszerűségnek örvendett. Még nagyobb újdonság volt a ragtime. Ansermet akkor tért vissza Amerikából, jazz-kottákat hozott, amiket Stravinsky érdeklődéssel tanulmányozott. Mint bevallja, a zenét és a ritmust, mivel élő zenét még nem hallott, az írott formából kölcsönözte. Megpróbálta elképzelni a hangzást, mely teljesen új volt a kortárs komolyzenében.

⁶⁴ Fodor A. : *Igor Stravinszkij*, Gondolat, Budapest, 1976.

„A katona története” végleges szakításomat jelzi az orosz hangszerelő iskolával, amelyen nevelkedtem.”⁶⁵ – mondja a szerző.

A Katona hegedülése nemcsak a történet fontos tényezője, de szólista szerepe van a kamarazenekarban is, a jazz iránti lelkesedést megmagyarázza az ütőhangszerek kiemelt szerepe.

A zenei anyag nagy része diatonikus, felismerhetően dúr, vagy moll hangnemekben épül, bár a hegedűszólamban gyakori az együttes alkalmazásuk. Rendkívüli a mű gazdagsága metrikus ellenpontokban. A sűrítés egy jó példája a **Tangóban** található, ahol a két tizenhatodot követő nyolcad figura (2/8) néhány ütem erejéig három tizenhatodból álló figurában tör ki (3/16) mielőtt visszatérne a megszokott lépéshez. Az 5. jelenetben az úgynevezett „kiskoncertben” megfigyelhető, amint egy szabálytalan metrumú témát legalább három különböző szabályos metrum kísér.



66

Aszafjev orosz zeneesztéta „a súlyos ütemrészek ferde esésének”⁶⁷ nevezi a motívumok több rétegben egyidejűleg végbemenő sajátos rit-

⁶⁵ E. W. White: *Stravinsky*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976.

⁶⁶ E. W. White: *Stravinsky*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976.

⁶⁷ E. W. White: *Stravinsky*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976.

mikai variálódását, mely egyszerre teremti meg a történet vidám és bizonytalan közérzetét. A három egymást követő karakter tánc is baljós boldogságot vetít előre.

Az érzéki tangót hörgő cintányérok kísérik (nem egy megszokott tangóval állunk szemben). Főleg a hegedű szenvedélyes, magas fekvései utalnak fojtott feszültségre. A Keringő könnyed oroszos hangvételét ironizáló fúvós belépések, a Ragtime-ot pedig a szinkópás jazz-ritmus teszi egyre feszültebbé. A visszatérő barokk fenségtű korál vontatottan személytelen orgona imitációja már a tragédia előszele. Bár mindössze hét hangszer áll rendelkezésére, a hatás a Tavaszi áldozat nagy zenekaráéval vetekszik.

Kísérteties ereje van az Ördög győzelmét kifejező dobszólónak, amikor az eleinte még felelgető hegedűt kiszorítja, majd megsemmisíti a végtelen büntetést formázó ütős ritmus. Adorno szerint a szerző azonosítja magát a reakcióval.

A valóság teljesen más. A műfaj, mely a népmesék stílusát követi a legszörnyűbb történeteket is természetesként mutatja be. Később Adorno változtatva kemény ítéletén azt írja „*A Katona története* olyan zene ígérete, melynek csapásai alatt az **Idő** darabokra hull, és a negatív örökkévalóság jelképévé válik.”⁶⁸

„*A Katona története*” című mű bizonyítja, hogy Stravinsky nem ötletszerűen nyúlt a neoklasszicizmushoz (nemsokára így nevezik el), hanem a háborús európai válsághangulatban szinte törvényszerű volt a zenemű ilyen megírása.

3. Tangó

1940-ben zongorára íródott a mű, melynek számos hangszerelt változata készült el. Ez a tangó már nyilvánvalóan mutatja, hogy ez a tánc-zene már több évtizede ismert Stravinsky számára. Szemben „*A katona története*”- beli rövid kis tánccal, ez már egy érett, könnyed, szel-

⁶⁸ Fodor A. :*Igor Stravinszkij*, Gondolat, Budapest, 1976. 90. o.

lemes szinte kötelező ujj-gyakorlatnak tűnő darab. Az eredeti zongora változat a korábbi Ragtime mintájára készült.

Szerkezetileg a következőképpen épül fel:

Bevezetés: 8 taktus

Téma: dal Segno A 8 taktus

B ([: 8 taktus II Fine

C 8 taktus :))

Trió: 16 taktus II dal segno al fine

Utózene: 8 taktus

Ragaszkodva alla breve-ben a 4-es löktetéshez, a szinkópálás szinte megszakítás nélküli, mégis érezhető a klasszikus, jellegzetes tangó ritmus. Az alapmetrum a Trióban sem változik, a zenei tagolás is teljesen szabályos, az egész nyolcütemes egységekre osztható.

A feszes ritmikus indítás d-mollban van. A nyolcadik taktus második felében a basszus átvezet a tangó témára.

A Téma első négy taktusa dallamos, melodikus, a második négy taktusban az egynyolcados elcsúsztatással a tangó-táncban előforduló csúszásokat imitálja.

A B rész a fő témával kezd kétnegyed eltolással, ami a második taktusban új dallammá fejlődik, a nyolcadik taktusban D-dúrral zárva.

A C a darab csúcspontja, a hangerő forte. Megjelenik a politonalitás, a bal kézben az egészhangúság, majd jazz hangzatok C9-D9 következnek és négy ütemben fokozatosan éri el a G-dúrt.

A Trió D-dúrba vált, a cantabile dallam kezelésének stílusa Csajkovszkijt idézi, a lágy dallam habanera-szerű, édeskés melódiája női karakterű. A második nyolc taktus férfikaraktere, eszpresszívója az utolsó taktusban pianóvá szelídül. A visszatérés ismét d-moll, feszes déli temperamentumú szinkópás ritmussal. Az utózene a bevezetéshez hasonlóan ritmikus és kérdőjelnek tűnő disszonáns akkordot feloldva tonikán zárul.

Stravinsky kezdettől fogva a Tangó valamilyen hangszerelésére gondolt. Az első hangszerelés mégis Felix Guenther munkája, amit ő átnéz és jóváhagy még 1941-ben. Az első saját hangszerelése 1953-ban készül és d-mollból é-mollba transzponálja. Hangzásvilága már közelebb áll a tangó eredeti hangzásvilágához, valószínűleg személyes élményei hatására az eredeti hagyományos tangó zenekaroknál is sokkal

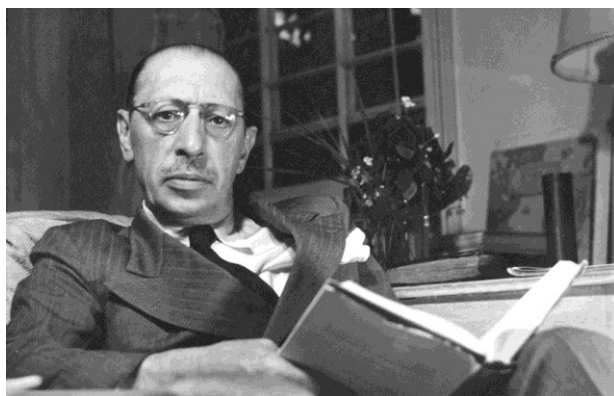
gazdagabban hangszerel, szinte látjuk a párok sétáló lépéseit, melyet az elfojtott szenvedély hat át.

A számtalan remélt változat közül végül csak egy hegedű-zongora változat készül el Samuel Dushkin átiratában, ami sajnos a mai napig nem került kiadásra.

Honegger szerint nem volt Stravinsky-nál pontosabb tudatosabb és igényesebb művész, legyen szó komponálásról, vagy előadó-művészetről. A művészet és mesterség nála összefonódott. Minden felesleges külsőséget és szimbólumot sutba vágott, nem hordott szakállt és nem várt a Múzsza csókjára.

Mindig védelmébe vette a muzsikusi szakmát, szigorúan ügyelt, hogy hivatásának máltóságát minden körülmények között tiszteletben tartás. Alkotásai kapcsán mindig a legteljesebb pontosságot követelte meg előadóitól, de saját magától is. Mindezt természetesen a zenei alkotás érdekében. Honeggernek meggyőződése, hogy ebben az értelemben Stravinsky új méltóságot szerzett a zenei mesterségnek.⁶⁹

Emlékezéseibenmondotta: „Én nem élek sem a múltban, sem a jövőben, én a ma gyermeke vagyok. Nem tudom mi lesz holnap, s csak azért szállok síkra, amit ma igaznak tartok. Ennek az igazságnak elfogultság nélkül szolgálni, ez az én hivatásom”.⁷⁰



Stravinsky portré

⁶⁹ Fodor A.: *Igor Stravinszkij*, Gondolat, Budapest, 1976.

⁷⁰ *Ének és zene a gimnázium I-III. osztálya számára*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1989. (motto)

IX. A tangó az esztétikai erőterben*

A tangó érzelmek kifejeződése versben, zenében és mozgásban. Művészet, mely az éthosz-rend határait feszegeti. Az éthosz és affektus megkülönböztetése ebben az értelemben Zoltai Dénes „*A zeneesztétika története I. köteté*”-ben jelenik meg.⁷¹

Az éthosz a művészetben, elsősorban a zenében, az érvényben lévő erkölcsi normák rendszerének meghatározó jelenlétét érvényesíti. Az éthosz fogalmilag erkölcsöket, szokásokat, törvényt jelent.

Az affektus ugyanakkor ehhez az éthosz-rendhez való egyéni viszonyulást, az éthosz elfogadását vagy visszautasítását jelenti. Az affektus fogalma az erkölcsi karaktert, a jellemet jelöli.

Az erkölcsök szabályokat képeznek az emberi élet majd minden területére vonatkozóan, betartandó normákat, ezzel egyfajta ártatlanság vélelmét biztosítva. Az affektus ugyanakkor jelenthet egyfajta tiltakozást a fennálló normarenddel szemben és nem biztos, hogy a vétlenség szinonimájaként fogadják el. Ez a feszültség nem a mindennapok időterében keletkezik, hanem az egyén élete és az ezt meghaladó közös társadalmi létezésnek találkozási pillanatában, ütközési pontjában lép fel.

Az affektus nem szünteti meg az éthosz feltétlen elvárásait, de azok felfüggesztésével az éthosz határainak kitágítására tesz kísérletet.

Aki az affektus törvényei szerint cselekszik, az, mint a tangó történeti kialakulásában a későbbiek során látni fogjuk, többet mer másoknál merészelní és megérdemli ítéletünket, bármilyen is legyen az, az első pillanatban. Ennek vektoriális irányultsága idővel akár teljes mértékben meg is változhat pozitív vagy negatív irányba.

Az affektus időlegesen, pillanatokra megakaszthatja, megzavarhatja, kizökkentheti szokásos menetéből a polgári mechanizmust,

* Ez a fejezet Angi István emlékének szól...

amely egy sérthetetlen és láthatatlan védőburokban tartva a társadalmat egyfajta, időtlen, örök érvényűnek tűnő igazodási pontot, biztonságot nyújt a társadalom számára. Mégis az affektus egyéni kitörési kísérletei főleg feltűnésének első pillanataiban óhatatlanul is „újfent visszaállítják a bűn fogalmának a nevét.”⁷²

Elszakadni a panelektől, újat hozni, egy új egyéni látásmód létjogosultságát megteremteni, annak ellenére, hogy bár soha nem hallottak róla, mégis természetességgel tudjon hatni, szinte az egyik legnehezebb emberi feladatok közé tartozik. Általában nem is a semmiből tűnik fel, és nem is egyszemélyes kísérlet. Mindig vannak elfeledett előfutárok és előzmények.

Meggyőződésem, hogy nincs teljes egészében lejátszott fátum, kőbe vésett helyzet.

A művészet fejlődését, irányultságát is meghatározó génuszok, hasonlóan a történelmet alakító pozitív vagy negatív személyiségekhez, egyéni válasszal rendelkeznek a kihívásokra. Ha feltesszük a logikus kérdést az éthosz kényelmes karosszékében ülve, hogy az egyénnek milyen lehetőségei vannak az affektust megélni, vagy csak szemlélődésre van ítélve a hatalom, az ízlés és a társadalmi elvárások erőterében, akkor a válasz egyértelmű: bizonyítottan lehetséges, de nem könnyű feladat. Ennek a gondolatnak a megfogalmazásakor Brecht csodálatos sorai jutnak eszembe, amikor azt állítja, hogy a gyöngegség óráiban nem a helyes elvekben van hiány, hanem csak egyetlenegyben.

Az igazi művészet nemcsak a jelen bevallását, a jövő közönségének az ítéletét vállalta felelősséggel, hanem a művészetek iránti örök szükséglet mindennapos újrateremtését és ennek az igénynek az alakítását is magára vállalta.

Ezek a sorok természetesen nemcsak a rendkívüli pillanatokra érvényesek. Az újítónak, alkotónak, az affektus alapján cselekvőnek meg kell küzdenie az általánosan elfogadottal, a kor szokás-erkölcsével és vállalnia kell tettének kiszolgáltatottságát, magányosságát.

⁷² I. Kant; Kritik der praktischen Vernunft, Reclam, Stuttgart, 1961.

Általában megállapíthatjuk, hogy az emberek kerülnek mindent, ami egyértelmű és félnek a meghatározott cselekvést követelő egyértelműségtől. Nem biztos, hogy az embereknek általánosságban létszükségletük ez az egyértelműség. Mégis azt ki kell mondanunk, hogy e nélkül nincs, és nem is lehet affektusról beszélni. A társadalom mindig is meghatározott sémák alapján mondott az újról ítéletet. Idő kellett az új befogadásához, feldolgozásához és végül, esetleg az elfogadásához is. A folyamatnak ezzel természetesen nem volt vége. A Mű csak akkor élte túl a Művészt, ha igazságának értékrendje erősebbnek bizonyult a közép-szer által kitűzött célnál.

Az alkotás egyértelműen erőfeszítésre készítette a társadalmat, hogy a műben megfogalmazott és megjelenő ideál elérésére törekedjen, mivel az mindig vonzó módon jelent meg a műben. Az új megalkotásával, a mindenkori étosszal szemben álló affektust felvállaló művész légüres térbe vetette magát, mely egy darabig magányának közege lett. Győzött vagy veszített. Ez a biztonsági kötél nélkül történt ugrás, vagy egyszerűnek tűnő egyensúlyozás a mindenkori közönség ítéletére várt.

Megjelenésekor a tangó is a fennálló éthosz-rend elleni lázadásnak tűnt. Nagyon sok időnek kellett eltennie, mire a külvárosi bordélyok tiltott gyümölcse a báltermek közkedvelt egzotikumává vált.

A tangó egy szinkretikus jelenség, hiszen táncolni csak ritmusra, zenére lehet. A zene az érzélem legtisztább formái kikristályosodása. A zene jelentéstartalmát a mű és az általa kiváltott érzélem viszonya határozza meg.

Angi István szerint⁷³ az érzélem, nemcsak mint eredő jelenik meg ebben a viszonylatban, hanem mint viszony. Egyes jellemzőivel befollyásolja az alkotás struktúráját, és mint a valós érzelmek analógiája jelenik meg az ember világa és eszménye között.

⁷³ Angi I.; Zeneesztétikai előadások I. kötet, Kolozsvár, Scientia, 2003.



Az eszmény a tangó esetében a szép, a harmónia megvalósulása a táncon keresztül. James Joyce Szent Tamásra hivatkozva Ifjúkori önarckép című művében azt írja, hogy a szép három dolgot igényel: teljességet, harmóniát és sugárzást.⁷⁴

Lehet ezt úgy is érteni, mint az esztétikai erőter meghatározását. Angi I. az esztétikai erőter fontosabb összetevőinek az eszményt, a valóságot és az érzelmi tényezőt nevezi meg.⁷⁵ Azt kérdezem, mi a valóság, ha nem a teljesség? Az érzelem az a bizonyos sugárzás és az eszmény a harmónia.

A valóság és az eszmény az erőter két szélső pontjaként, pilléreként tarják egyensúlyban az univerzális esztétikai erőteret. Közöttük az érzelmi tényező a közvetítő, a szervező medián, mely folyamatosan, feszültségével tartja egyensúlyban vagy billenti meg a tér dinamikus vektorialitását. Az univerzális esztétikai erőter meghatározza az éthoszt. Kicsinyített emberi léptékű mása az affektus.

⁷⁴ Joyce J.; Ifjúkori önarckép, Bukarest, Kriterion, 1977.

⁷⁵ Angi I.; Zeneesztétikai előadások I. kötet, Kolozsvár, Scientia. 2003.



Ezt a folyamatos hatás-ellenhatást úgy kell elképzelnünk, hogy a valóság és eszmény- pólus érzelmi szállítói az erőter minden pontjából nulla semleges állapotban indulnak el feszültség felvevő útjaikra, alaposan felmérve a térben a különböző pontok telítettségét a sarkokkal való éppen negatív vagy pozitív viszonyulásukban. Ezek a pontok aztán a felvett energiájukat viasszaszármaztatva a valóság vagy eszmény-pólusnak, megteremtik az esztétikai tér egyensúlyi helyzetét. A művészi tevékenység előkészítése, feszültségteremtése, a valóság és eszmény összevetése elkezdődött.

A feszültség a hozzátartozó kezdés és a megérzékített befejezés között megfutotta saját útját, megnyilvánult, értelmeződött, az oldás megtörtént.

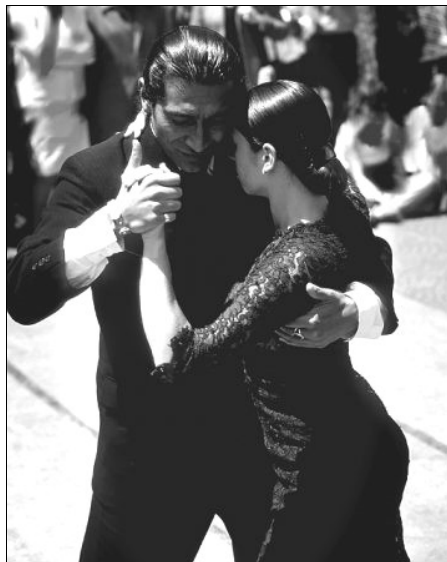
A folyamat véget ért, de azonnal újra is indult, mint” egy folyamatos hullámváz.”⁷⁶

A valóság akkor válhat esztétikailag érzékeny tényezővé, ha a hozzá kapcsolódó, alkotott eszménnyel összhangban van. Az eszményt a valóság hozza létre. Maga az eszmény egy perspektivikus cél, de célból csak akkor válhat eszménnyé, ha magában hordozza a valósággá válás lehetőségét. Megközelítése közben, célirányultsága ellenére nem szakadhat el a valóságtól. Alapvető tulajdonsága, hogy megtestesülésével valósággá válik.

A két pólus esztétikai tulajdonságai a valóságban benne foglalt lehetőségek és azok érzékivé tétele során jelennek meg.

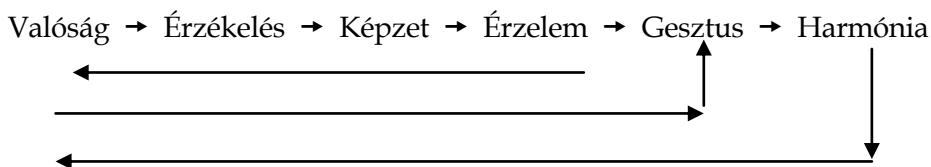
A tangó esetében a valóságot a két táncos technikai tudása, valamint a tánc tér méreteiből fakadó lehetőségek, a közönség és esetleg más párok jelenléte jelenti. Az eszmény, a tánc esetében a harmónia szépséges megvalósulása. Az érzelmi tényező megtestesülése a zene által kiváltott mozgások játéka a férfi és nő között.

⁷⁶ Angi. I.; Zeneesztétikai előadások I. kötet, Kolozsvár, Scientia, 2003.



Az emberi affektivitás igen fontos tényezője az esztétikai erőternek. Az érzelmek azonban embertől függetlenül létező egzisztenciák, melyek az idők kezdetén az egyén és környezete között létrejött információáramlás alapján, elemi szinten történt megismerés elvonatkoztatásai.

Az olyan alapvető emberi tartalmak, mint kedélyállapot, a múltból fakadó affektivitás, az érzelmi megnyilvánulás, annak dinamizmusa és a kifejeződés önszabályozó mechanizmusai együtt döntő szerepet játszanak nemcsak az esztétikai erőter pólusainak kialakulásában, de a két pólus között végbemenő előkészítő, feszültségteremtő és oldó folyamatokban is.



A tangó során a táncosok a valóság által kiváltott feszültségek, a zene érzékelése, és a partner reakciói által kiváltott képzetek átélésének köszönhetően pozitív vagy negatív érzelmeket élnek meg, melyek a valóság technikai tudásszintjére visszatérve különböző gesztusokat, mozdulatsorokat indítanak el a feloldást, örömet adó harmónia irányába. Ez a visszaható körkörös folyamat a zene elhalásával nem ér véget, hanem még jó ideig hat, miután előidézte a katarzist.

Az emóció az érzelmi szféra pillanatnyi, de aktív helyzete a valóság és az eszmény közötti esztétikai erőterben. Az emóciók valóra válásuk és meg nem valósulásuk alapján pozitív vagy negatív minősítés szerint csoportosítják az érzelmeket. Az aktív emóciók a tánc során nemcsak lineáris és folytonos formában léteznek, hanem többdimenziós azonos idejű egymásra ható formában is. A táncos pszichikai állapotai még egyazon emóció feszültségében vagy oldásában sem azonosak. Nyilvánvaló ezek után, ha egy visszatérő refrén témájára, még ugyanazon tánc alatt, egész más lépéskombinációval fog reagálni, sőt pillanatnyi ideig egészen más eszménykép is megjelenhet számára.

Az affektivitás a pszichikumunkban elraktározódott emócióként van jelen. Valójában az egyén szentimentális, emotív memóriája. Az affektivitások, mint már egyszer vagy akár többször átélt pszichikai állapotok visszatartásának, rögzülésének eredményeként folyamatosan, és öntudatlanul vannak jelen. Sokszor akár önvédelmi feladatot is ellátva, akár meg is védenek a kellemetlen helyzetektől, de az emóciók felesleges pazarlásától is.

Az affektivitások jelentkezhetnek az emóciók reális vagy művészi átélésekor, mint azok emlékképei. Relatív autonómiájukkal akár újabb és újabb emóciókat hozhatnak létre, és ekkor az átélt emóció intenzitásával arányos erősségű pszichikai állapotot hoznak létre.

A tangóban az affektivitások a már megtanult figurák, a már ismert zene vagy partner, a helyszín varázsa, az előzőleg megélt táncok memória-bázisából merítenek. Ezek vagy pozitív, vagy negatív töltést adnak a közvetítő érzelmeknek.

Angi I. találóan hívja fel figyelmünket, hogy a mindennapi beszédben nem véletlen kifejezés az érzelmek mozgató ereje. A tangóban ugyan úgy, mint a mindennapok pillanataiban a mozdulás nem más, mint a múlt eseménysorának eredményeként elraktározott cselekvőképesség felidézése.

A közvetlenül átélt jelen az emocionális pillanatokban új tetteink erőteljes ösztönzőjévé és ezek alkotó részévé válik.⁷⁷ Ez a két tangó táncos vezetés, befogadás viszonylatában, és a visszahatás válaszában teljességgel művészi igazolást nyer.

Az érzelmek erővonalának akkumulatív és célirányos képességének két fontos szakasza van:

Elsődleges szakasz, amikor az érzelmek a valósághelyzet reflexeit az eszmény felé irányítják és ennek megfelelően érnek célba. (ilyen eset a tangóban például, amikor egy ismert helyen, ismert zenére, egy kedves jó partnerrel a harmóniát teljes bizonyossággal átéljük)

Másodlagos szakasz, amikor is az érzelmek az eszménypólustól kapott töltéssel a tér valóság elemei felé irányulva a valóság-pólusra térnek vissza. (ilyenkor teljesen egyértelmű, hogy a negatív emóciók hatása alatt elraktározott affektivitások voltak túlsúlyban, bár nem kizárt a váratlanul megjelenő új negatív emóció hatása sem, így a tánc nem hozott feloldódást, harmóniát a párnak.)

A kialakult koreográfiát tekinthetjük úgy is, mint egyes partikularizált emberi affektivitás művészi metamorfózisát. Az érzelmek az egész tánc-koreográfia kialakulását végigkísérik. Kiemelik a valóság jellemző vonásait, de ugyanakkor az eszmény érzékivé tett döntéseinek kondicionálásában is meghatározó szerepet játszanak.

Ez a nagyon fontos tény annak köszönhető, hogy az érzelmek születésük és fejlődésük során a partikuláris általánosító szférájába emelkednek, és biztosítják az emberi értékek művészi strukturálódását. Ezek mindig alaptulajdonságaiknak megfelelően a valóság vagy az eszmény közvetítésekként vannak jelen. Ez azt jelenti, hogy az alkotás témáját, vagy annak üzenetét jelenítik meg.

⁷⁷ Angi I.; Zeneesztétikai előadások I. kötet, Kolozsvár, Scientia, 2003.

A művészi kifejezés során a modellált affektivitások visszafelé indulnak a valós érzelmi irányba és innen nemcsak a partner, hanem a közönség felé is. A tangó során, mely egy nagyon is viszonyfüggő művészi tevékenység, a viszonyalkotás legfontosabb momentuma a pozitív tevékenység. A kilépés önmagunkból a világba (a valóság és a partner felé) ennek a világnak a magunkévá tételének valósága. Ez a pillanat nem lehet művészi szempontból a megnyugvás pillanata.

Az érzelmek viszonylagos önállósága nemcsak a különböző élethelyzetekre jellemző, hanem a művészi tevékenység, alkotás minden tevékenységére is. Az érzelem, mint közvetítő a két pólus között, dinamikusan hatva, felhasználja irányító erejét, részleges önállóságát, különböző stádiumainak ellen és kölcsönhatásokon alapuló energiáját, az esztétikai élmény kialakítására.

A táncosok érzelmeinek, mint általában a legtöbb érzelmenek, kétértékű dinamizmusa van. Az egyik az eszmény megfogalmazása, ki nyilvánítása, pozitív mozzanat. A második az akadályok, korlátok leküzdése, negatív pillanatokból tevődik össze.

Ez a folyamat a tangó alatt a férfi táncosra a jellemzőbb. Az eszmény, a teljes siker és harmónia átéléseként a páros közös célja. Ezen felül a férfinak -vezető szerepénél fogva- le kell győznie nemcsak saját valós korlátait, hanem partnerének az ellenállását is.

Ha a legtöbb művészetre jellemző, akkor a táncra még inkább, hogy a jelen vállalása, érzékvé tétele, és ennek közvetítése a legfőbb cél. Környezetünk, világunk vállalásától az eszmény létrehozásáig.

A dinamikus művészetekben,- mint a tánc, költészet, zene, melyek külön-külön, de együtt is a Tangót alkotják- az érzelmek különböző stádiumának alakulásába, maga az előadás folyamata is beleszól. Az előadó a mű közvetítésekor a közönség felé nemcsak az előadás affektív és emocionális töltését, hanem saját affektivitását is érvényesíti.

A tánc során az érzelmek pillanatnyi affektivitás-állapota rögzíti, az emóció-stádium pedig elindítja a valóság és az eszmény közötti ütköztetés folyamatát. Ez a folyamat a végső oldásig tart.

A tánc során az emberi esztétikai magatartás a különböző érzékelés és cselekvés interakcióinak és reakcióinak jelen idejű ítéletét is feltételezi. Ennek következtében a közvetlen emóciók állapotában lévő táncosok kísérő érzelmei rendkívül aktívak, dinamikusak.

Míg az általános esztétikai magatartás az affektív konfrontációk és az érzelmek finalitásának egyensúlyban tartására tesz kísérletet és a lelki nyugalom állapotában a valóság- eszmény partikuláris tengely közepe felé törekszik, addig a tangó, az alkotás (koreográfia), bizonyos szempontból a konfrontáció legfontosabb pillanataiban modellálja az érzelmeket, a partikuláris tengely megszakítottságában személyesíti meg ezeket, és csak a végén igyekszik az érzelmi konfliktusokat a nyugalmi és egyensúlyi állapotban feloldani.

A tánc során, esztétikai szempontból a férfi (alkotó-vezető) és a nő (alkotó-befogadó), valamint a közönség (befogadó) affektivitásai, főleg a bensőséges visszacsatolások útján, melyek a mi esetünkben többszörösen összetettek, önállóságuknak köszönhetően egészen új emóciókat is létrehozhatnak. A konfrontációk során a szubjektumban (partner) jelentkező érzelmek néha rendkívül hevesek, mint például az érzelmi kitörés, és akár a pátosz szintjét is elérhetik.

A zenével szemben fellépő előadói esztétikai magatartás megpróbálja önmagában minél hitelesebben dinamizálni a szerző által sugallt affektivitásokat. Odafigyelve a partner esztétikai ítélőképességére, ízlésére, vagyis annak affektív-emocionális képességére és érzékenységére, igyekszik, hogy minél meggyőzőbb legyen.

A koreográfia alakítása során, miközben mindketten az eszmény stádiuma felé (harmónia) törekшенek, figyelemmel kell lenniük a néző hasonló affektív, emocionális képességeire és befogadási hajlandóságára is.

A harmónia megteremtése közben az érzelmek kivetett erőhálója rávetül az esztétikai mező mindkét pólusára, és felveti az - ilyen és ilyen is lehetne- kérdéseit, melyeket dinamikus válaszában állít, vagy tagad együtt, vagy külön-külön.

A tangó közben úgy a tánc, mint a szöveg vagy zene által sugallt képekben a „szeretni-gyűlölni”, az „akarni -nem akarni”, a „megtartani-elengedni” érzelmi magatartásformák jelennek meg, és irányítják az „állítás - tagadás” ellentmondásos egységét.⁷⁸

Az előadás során a koreográfiának és a zenének köszönhetően az ismétlődő feszültségek során egy és ugyanaz emóció pozitív vagy negatív irányba is erősödhet. Ezt a növekedést a kontrasztok váltakozása tartja életben, amikor láncszerűen az első oldást követő megerősödött állapot egy újabb még nagyobb ellentétbe ütközik, melyet a második oldás győz le és ez így folytatódik tovább az esztétikai cselekmény kulminációs befejeződéséig.⁷⁹ Ennek a kulminációs pontnak a nagysága az emocionális láncolat gyűrűiből származó feszültségek intenzitásának függvénye.

A néző érzelmeinek fokozását már nemcsak két, pozitív vagy negatív emóció váltakozása okozhatja, hanem az ezek egyesítéséből származó ellentmondás új érzelmi töltése is. A befogadó reakcióérzelmei elsősorban a művészi alkotás és szereplőinek feléje közvetített emóciójából szintetizált óhajok összességének kivételései. Arisztotelész gondolatait folytatva megállapíthatjuk, hogy a cselekvő ember a mindennapi léte alapján teremti meg intim szféráját. Az emóciók találkozva az eszmény pozitív töltéseivel visszavetülnek a hétköznapiakra, hogy megtisztítsák azt nem illő szenvedélyeinktől.

⁷⁸ Angi I.; Zeneesztétikai előadások I. kötet, Kolozsvár, Scientia, 2003.

⁷⁹ Angi I.; Zeneesztétikai előadások I. kötet, Kolozsvár, Scientia, 2003.



X. Akiknek a tangót köszönhetjük

Anselmo Alfredo Aieta



1896. november 5-én, San Telmo-ban született. Intuitív, önmagát képző tehetség volt. Rendkívüli improvizációs készségéről volt híres. Az 1910-1925 közötti periódus kiemelkedő egyéniségévé nőtte ki magát, amikor is a tradicionális bandoneonjáték képviselőjeként szembefordult a Pedro Maffia vezette új előadói stílussal.

10 évesen bátyja öreg concertola-ján kezdett játszani. 1913 körül már a La Buseca lokálban szerepelt, ahol megismerkedett Arolas-szal. Triót alapított, majd később Francisco Canaro zenekarában játszott egész 1923-ig.

„Az árva” című nagy slágerét ebben a periódusban írta. Ez volt első együttműködése F. G. Jimenez költővel. Legismetebb művei *El huérfano*, *Principe*, *Chau ingrata*, *Ya estamos iguales*, *Mariposita*, *Palomita blanca*, *Prisionero*, *Carnaval* stb. Könnyed improvizációit zenésztársai kottáztak le és a későbbi generáció hírességei, mint Troilo, Tanturi, Calo, Pugliese D' Arienzo és sokan mások rendszeresen műsorukra tűzték. Komponált még keringőket, passo doble-kat, milongákat is.

A legszebb szenvedélyes melódiák szerzőjeként tartják számon, a népi hagyományokból táplálkozva a boldogság és szomorúság hangjait változtatta a legszebb színekké.

1964. szeptember 25-én halt meg.

Eduardo Arolas



A bandoneon-játékos, zeneszerző, zenekarvezető, 1892. február 24-én született. Beceneve a bandoneon tigrise volt. 1911-ben kezdte el zenei tanulmányait. José

Bombignál tanult zeneelméletet és összhangzattant. Még ebben az évben megalakított zenekarát, mellyel Montevideo és Buenos Aires kávézóiban játszott.

1913 -ban Roberto Firpo meghívja zenekarába, mellyel a Palermo negyed szórakozóhelyein lépnek fel. Miközben folyamatosan tovább képezi magát, megjelennek első szerzeményei is, olyanok mint a *Una noche de garufa*, melynek hangszerelésébe Francisco Canaro is besegített. A *Derecho vieijo*, és a *La guitarrita*-ban városi, közismert dalokat dolgozott fel.

A *tiúijáték* című tangóját Roberto Firpoval együtt írták.

1917-ben letelepszik Montevideóban és a Teatro Casino-ban játszik minden este. Közben Canaro és Firpo közös együttest hoz létre, melybe a Tigris is meghívták bandoneonozni. Ekkor dolgozik a Victor lemez-társaságnak is. Ezután komponálja máig is ismert tangóit: *La Cachila*, *El Marne*, *Lágrimas*.

1920-ban Franciaországba utazik, majd még utoljára visszatér Argentínába. Rövidesen visszatér Párizsba is, de már beteg, és nemso-kára, 1924. szeptember 29-én meg is hal.

Arolas az avant- garde iskola képviselője volt, úgy szerzőként, mint előadóként is. Újító volt abban a tekintetben, hogy zenekarában csellót és banjót alkalmazott. Szerzeményeire a zenei mélység jellemző, csodálatos, melankolikus, drámai dallamvilág. Bár gitárosként indult, mégis bandoneon játékaival tűnt fel. A hangszerelésében merész újításokat alkalmazott. Tehetsége messze kiemelte kortársai közül. Méltó társa volt Greconak, Cobiánnak és Firponak.



Angel D' Agostino

Zongorista és zenekarvezető, aki 1900. május 25-én született Argentínában. A zene a családi élet mindennapos része volt. Apja és nagybátyja is zenészek voltak, a kortárs zeneszerzők rendszeresen megfordultak náluk, a zongora szinte megállás nélkül szólt és így természetes módon gyerekkorának egyik játékszerévé vált. Az iskolából is megszökött, hogy zenélhessen. Gaz-

dag családok partijain zongorázott, hogy pénzt keressen. Egész fiatalon triót alapított, melynek Juan D' Arienzo is tagja volt. Éjszakai lokálokban is gyakran fellépett.

Első komoly zenekarát 1920-ban alapította. Tangót és jazzt játszottak, elsőik voltak, akik a mozikban a néma filmeket kísérték.

1932-ben találkozott Angel Vargas-szal, akivel ekkoriban csak néhány felvétel erejéig álltak össze.

1934-ben alakította meg azt a zenekarát, mely csak tangót játszott, és olyan művészek alkották, mint Anibal Troilo, Hugo Baralis és Alberto Echagüe.

D'Agostino tipikus buenos-airesi karakter volt, igazi bohém, nagy kártyajátékos, nőcsábász. Jellemző rá, hogy dalszövegíró barátjával megfogadták, hogy sohasem nősülnek meg. Amikor az mégis 50 éves kora után megnősült, soha többé nem állt szóba vele.

1940 körül vált szorosabbá kapcsolata Vargas-szal. Az énekessel rengeteg rádiószeretlést vállalt a Radio El Mundóban. A Victor Lemeztársaságnál Vargas-szal 94 számot vettek fel, 18 darabot Tino Garcíával és több tucatot más énekesekkel. Olyan tangókat írt, mint pl. *Adios Arolas*, *Abransen las pulperias*, *Asi me gusta a mí*.

Legnagyobb érdeme mégis az volt, hogy mint zenekarvezető és karmester nagyon magas színvonalú zenekari háttérrel biztosított számos énekesnek és zeneszerzőnek. Elismertségét az is jelzi, hogy Eva Peron (Evita) mint Argentína first-lady-je, három egyedi készítésű órát rendelt Svájcból, és az egyiket neki ajándékozta.

1991. január 16-án halt meg.



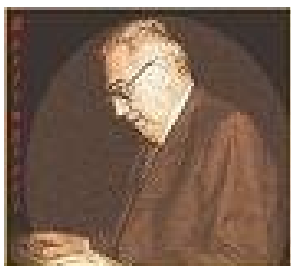
Ernesto Baffa

A zenekarvezető, bandoneonista és zeneszerző Ernesto Baffa 1932. augusztus 20-án született. A még ma is aktív művész Stamponi zenekarában debütál 1948-ban, ahol 1953-ig játszik, majd Horacio Salgán zenekarában folytatja a zenélést. Hangszerének egyik nagy virtuózaként rengeteg szólót vál-

lalt. Ennek köszönhetően került 1959-ben Anibal Troilo zenekarába, melynek 15 évig volt tagja. Ez idő alatt egy triót is alapított, melynek tagja volt Osvaldo Berlingieri és Fernando Cabarcos. Ebből az együttesből alakul később a híres Baffa-Berlingieri zenekar, mellyel olyan instrumentális darabokat rögzítenek, mint *Cabulero*, *Canaro en Paris*, *Ritual*, *Mi refugio*. A zenekar stílusa Troilo, Piazzolla és Salgán stílusát ötvözi.

1968-ban a Medellin Fesztiválon elnyeri az „Arany Lira Díjat”. Nagy sikerrel turnézik Európában és Japánban. Számos darabja közül megemlíthjük a *Con punto y coma*, *Portenero*, *Trasnoche de ilusion*,

1992-ben Buenos Aires díszpolgárává választják. Mai napig a Café Homero-ban játszik



Osvaldo Berlingieri

A zongorista, zenekarvezető és zeneszerző 1928. február 20-án született. Egy volt a nagytudású tangó zongoristák közül, melyeknek sorát Maderna és Salgán nyitotta meg.

Zongorista karrierje 1944-ben kezdődött Hector Mauré zenekarában. Hamarosan az énekes, Raul Iriarte felkérésére egy közép-amerikai turnén már annak zenekarát vezeti. Az igazi karrierje akkor kapott szárnyakat, amikor bekerült Troilo zenekarába. Itt 11 évig dolgoztak együtt, de közben még kisebb együttesekben, triókban, kvartettekben is játszott. Ekkor készülnek olyan felvételei, mint *Ciudad en gris*, *Yo te perdono*, *Tamar* és *Ciudad dormida*.

1965-ben Ernesto Baffa-val, majd Stamponi zenekarával készít felvételeket. A Victor lemeztársaság számára több mint 30 felvételt készít. A 70-es években spanyol és japán turnékon vesz részt, majd 1989-ben elkészíti a 14 számot tartalmazó első CD-jét.

A még be nem fejezett zeneszerzői munkásságát olyan tangók fémjelzik, mint: *Siempre otono*, *A mis vieos*, *Compadrita mia*, *Contacto en Buenos Aires*, *Ritual*, *Tiempo imagiario*.

Osvaldo Berlingieri virtuóztatásával és egyéni tangó stílusával napjainkban is elkápráztatja Buenos Airesben közönségét.



Rodolfo Biagi

Zongorista és zeneszerző, akit a „Mágikus kezűnek” is hívtak, 1906. március 14-én San Telmo-ban született. Miután befejezte a gimnáziumot, feladva tanulmányait, teljesen a zenének élt. Szülei belementek ebbe, de feltételül szabták, hogy zenetanári diplomát szerezzen. Hogy teljesítse szülei akaratát, beiratkozott a konzervatóriumba, ahol – bár hegedült- megtalálta igazi „szerelmét”, a zongorát. Már 13 évesen titokban néma filmeket kísért játékaival a helyi moziban. Egy este a nagy Juan Maglio tévedt ebbe a moziba. Teljesen elképedt, hogy egy ilyen tehetség a mozikban tölti az idejét, és azonnal meghívta, hogy lépjen be zenekarába. Biagi ekkor még csak 15 éves volt.

Később Miguel Orlando zenekarában lép fel, ahol találkozik José Razzano-val, aki felkéri, hogy néhány számban kísérje a nagy sztárt, Carlos Gardelt. Megtetszik Gardelnek is, aki spanyolországi turnéra hívja. Biagi ezt nem vállalja, ellenben Canaro zenekarával dél-amerikai körútra indul.

1935-ben Juan d’Arienzo zenekarához csatlakozik. Három év alatt 71 felvételt készítenek együtt. Kabarékban játszik, filmzenéket vesz fel, a Radio Belgrano-ban önálló estje van, majd saját zenekart alapít. Itt nemcsak énekeseket, hanem táncosokat is alkalmaz. Látványos, magas színvonalú előadásai miatt 50-es évek elején az ő zenekara az első, mely megjelenik az argentin televízióban. Legismertebb szerzeményei *Cruz diablo*, *Amor y vals*, *Golgota*, *Por tener un corasón*.

1969. szeptemberében halt meg.



Miguel Calo

1907. október 28-án, Buenos Airesben született. Neve az utókor számára elsősorban zenekarvezetőként maradt fenn. Az 1940-es években az ő zenekart tartották a legkifinomultabb, a tangó lényegét leghűségesebben visszatükröző együttesnek.

Hegedülni és bandeonozni tanul. A 20-as években, számos zenekarban bandoneonistaként játszik 1929-ben alapítja első zenekarát, melyet még abban az évben fel is oszlat, majd az új zenekarával spanyolországi turnéra indul. 1932-ben készíti első saját felvételét, a „*Milonga portena*” című tangójával. 1961-ben alakítja a Miguel Calo sztárzenekart, melyet válogatott zenészekből állít össze, és korának legjobb zenekaraként tartják számon.

Bár nem sok számot írt, a *Jamas retornaras, Qué te importa, Dos fracasos*, vagy a *Cobrate y dame el vuelto*, rendkívül népszerűek voltak.

Calo 1972. május 24-én halt meg.



Julio de Caro

A zeneszerző és zenekarvezető, a tangó stílus kiemelkedő alakja, 1899. december 11-én született, San Telmo-ban. 1913-ban édesapja konzervatóriumot nyitott a városban, mely hamarosan a környék iskolái közül a legjobbnak számított. Két testvére és ő is, itt kapták első zeneóráikat. Bár édesapja mást szeretett volna, ő mégis a hegedűt választotta, és már 1915-ben a helyi színház zenekarában játszott. Minden tiltás ellenére az Arolas, Cobian és Firpo által vezetett zenekarok hatására, a testvérek megalakították tangózenekarukat. Julio nagyszerű hegedűssé vált, és amikor 1917-ben egy estélyen zenekarukkal bemutatta képességeit, mindhárom híres zenekarvezető állást ajánlott neki.

Édesapja, aki megvetette a könnyű műfajt, elzavarta fiait hazulról, így Arolas zenekarával koncertkörútra indult Uruguay-ba és Argentínába.

18 évesen testvéreivel már olyan tangókat írnak, mint a *Mala pinta*, *Mi encanto*, *Pura labia*, *A palada*, *Gringuita*. Anyagi okok miatt kiválnak a zenekarból és 1920-ban Pedro Maffiával közösen egy kvartetet alapítanak.

Sajnos egy év múlva útjaik szétválnak, és Fresedo zenekarával USA turnéra indul. Ezután Mondevideoba költözik, megnősül, és test-

véreivel Cobian zenekarával lépnek fel. Cobian, mint tudjuk, egy nő miatt otthagya zenekarát, New Yorkba utazik, így megalakul a Julio de Caro zenekar.

Az RCA Victor lemeztársaság szerződést ajánl nekik. 1925-ben már a walesi herceg előtt szerepelnek. Ekkoriban jelennek meg a tangó-hegedűn, a cornettek, melyek egy zenekarvezető számára nélkülözhetetlen hangszerré válnak.

Zenekarvezetőként ismert argentin személyiségek számára komponál.

1931-ben már annyira magas színvonalú a zenekar, hogy külföldre, Európába is őket hívják. Franciaországban, a savoiai herceg előtt, majd a Rothschildok gáláján is ők muzsikálnak. A Paramount Stúdióban Gardellel együtt lépnek fel. 1935-ben már a Teatro Colónban szerepelnek. 1936-ban, a Teatro Operában, koncertformában a tangó fejlődéstörténetét mutatják be, 1870-től kezdődően. Ekkorra a családi béke is helyreáll.

A Julio de Caro vezette zenekar visszavonulásáig, 1954-ig töretlenül népszerű volt. Másodszor is megnősül, 1975-ben visszatér a stúdiókba, és újabb felvételeket készít.

Ismertségére jellemző, hogy december 11-ét, ami Gardel születésnapja is, Argentínában nemzeti tangónappá nyilvánították.

Mar del Plata-ban 1980-ban halt meg.



Francisco Canaro

Uruguayban, 1888. november 26-án született, olasz bevándorló szülők gyermekeként. Hét testvére volt és a nehéz megélhetés miatt szülei 1898-ban, Buenos Airesbe költöztek. Már 10 éves korában kénytelen újságot kihordani, majd cipőpucoló, később festő-mázolóként dolgozik.

Egy szomszédja tanítja gitározni és mandolinozni, majd elkészíti saját kezűleg első hegedűjét és egy olajos kanna maradványaiból a

cornettet. Autodidakta módon tanul meg hegedülni, és néha a szegény negyed multságain játszva keres némi pénzt. 18 éves korában veszi meg első igazi hegedűjét. Megalakítja első trióját. Egy szomszédja segítségével megismeri Vicente Greco karmestert. Az ő zenekarával körútra indul, és végre igazi jövedelemre tesz szert. Közösén alakítják ki az „orquesta típica” (vidékenként változó, 8-12 tagú) zenekari felállást. Nagy sikerrel szerepelnek Buenos Aires legismertebb szórakozóhelyein, elkészítik első lemezfelvételeket is. 24 évesen írja meg első tangóját, a *Pinta Brava*-t.

1915 az első év, amikor Canaro először vezet zenekart. A közönség annyira megszereti, hogy évekig ők játszanak az évente megrendezett Karneválon. Zenekara az első, melyet az arisztokrácia körei is befogadnak.

Triót alapít és ezt bővítve ő az első, aki nagybőgőt használ.

1918-ban a legelitebb helyeken játszanak és testvérei segítségével, akik szintén tangó zenekarokat vezetnek, igazi üzleti vállalkozássá alakítják a Tangót. 1921-ben felkérést kap, hogy a Teatro Opera of Buenos Aires bálján játsszanak, és ekkor Canaro egy 32 tagú zenekart visz színpadra, ami azelőtt elképzelhetetlen volt.

1920-ban kezdődik kapcsolata a csodálatos énekesnővel, Ada Falconnal, aki számtalan tangóját viszi sikerre, mint pl. *Encadenado corazon* vagy a *Viviré Con Tu Recuerdo*.

1924-ben Canaro az első, aki a tangó dalokban bevezeti a refrént. A kor legjobb énekeseivel dolgozik együtt, Lucio Demare-val és Linda Telma-val. Franciaországban és az USA-ban turnézik. 1926-ban, Olaszországba utazik.

Élete során számtalan jogdíj problémája volt, ezért 1940-ben végül is sikerül megalakítania az Argentin Zeneszerzők és Előadók Jogvédő Hivatalát. Még az épület felépítésére szánt területet is megvásárolja.

Összesen 3.792 felvételt készített. Bár rendkívül sikeres üzletembernek mondhatta magát, filmzene vállalkozásai mégis csődbe mentek. Miután a Paget-kór (a bőrrák egyik ritka formája) megtámadta szervezetét, kénytelen volt visszavonulni.

1964. december 14-én halt meg.



Juan Carlos Cobian

Zongorista, zeneszerző, zenekarvezető, a tangó egyik megújítója, mind előadóként, mind pedig zeneszerzőként egyaránt. Zongoristaként első volt, aki - akár a dallamvonal kárára is, - a basszus szólamot megtöltötte díszítésekkel. Enrique Delfino-val együtt pedig az un.tangó románc megteremtője. „Salome” című darabja előkészítette az utat az avantgarde tangó számára.

Buenos Airestől nem messze, 1896. május 31-én született. Apja spanyol, anyja argentin volt. Kora gyermekkorra óta vonzódott a zongorához, amin otthon a nővére, Dolores játszott. Amikor észrevették, hogy milyen tehetséges, a szülei beíratták a konzervatóriuma. 1913-ra már le is diplomázott. Az első keresetét Buenos Airesben egy német kocsmá és egy mozi zongoristájaként kereste.

Hamarosan egy trióban játszik, de az igazi áttörést karrierjében a második trió hozza, melynek tagjai, Arolas, bandeonista és Roccatagliatta, hegedűs. A színpadon Pepita Avellaneda-val osztottak, aki az első női tangóénekesnő volt. Ekkoriban írta a *Mano a mano*, *El motivo*, *A pan y agua* műveit.

1922-ben Fresedo szextettjének tagja, de nemsokára saját zenekart állít össze, olyan muzsikusból, mint pl. Pedro Maffia vagy Julio de Caro. A zenekar nem élt sokáig, 1923-ban, csapat-papot otthagya, az USA-ba „szaladt” egy nő után. Később két bátyjával, Maffia-val, Petrocelli-vel és De Caro-val megalakítják azt a szextettet, mely forradalmasította az akkori tangó játékot. Amerikában kénytelen volt túlnyomórészt jazzt játszani és csak ritkán tangót.

E periódus termése: *Gitana*, *Dolor milonguero*, *Pico de oro*, *Hambre*, *Rubi*, *Volve a mi lado*.

1928-ban visszatér szülőhazájába, újraszervezi zenekarát, amellyel később ismét visszatér az USA-ba, ahol 1943-ig marad.

Utolsó éveiben kivonult a zenei életből, és 1953. december 10-én, 57 évesen halt meg.



Juan D'Arienzo

Hegedűművész, karmester, zeneszerző, 1900. december 14-én született Congreso-ban, Buenos Aires közelében. Szülei olasz származásúak. Ő a legidősebb gyermekük.

Édesapja ellenezte zenei tanulmányait, mivel jogi pályára szánta, - úgy gondolta a tangónak nincs jövője. De mivel összes gyermekük játszott hangszeren, édesanyja elküldte a Mascagni Konzervatóriumba, ahol 8 évesen kezdte el tanulmányait. Később a Piazzini Konzervatóriumba járt.

Még tinédzser, mikor életre szóló barátságot köt a konzervatóriumban Ángel D'Agostino-val, a csodálatos zongoristával. Közösén gyakorolnak, mígnem egy munkaközvetítő állást ajánl nekik, játsszának minden vasárnap délután az állatkertben. A fuvolista Carlos Bianchival a trióban, bekerülnek a zenei köztudatba.

1917-ben Carlos Posadas-szal megkezdí munkáját a Teatro Avenida zenekarában. 1919-ben a Teatro Nacional alkalmazza.

Az 1920-as évek folyamán felületesen foglalkozott más műfajokkal is, kiváltképpen a jazz-vel. Csak 1926-ban tért vissza a tangó műfajhoz.

Első zenekarát 1928-ban alapította, ahol ő volt a hegedűs. A tangó történészei közül sokan állítják, hogy a tangó Arany kora Juan D'Arienzo-hoz kapcsolódik. A történet akkor kezdődik, amikor Pintin Castellanos zeneszerző odaadja új tangóját, a *La Punalada*-t, hogy játszsák el zenekarával.

Zenekarában a főszerep a zongoráé (Rodolfo Biagi). Kemény fesszes ritmus, és a melódia minden részét kitöltő zene. A hegedű inkább szólóban játszik, és reflektorfénybe kerül a bandoneon új játéktílusával, amely a staccato játékban és a kivételes gyorsaságban rejlik. D'Arienzo zenekarában például öt hegedű volt, valamint bőgők, és öt bandoneon is. Ritkán játszott kis zenekarral.

1937-ben ragadt rá az El Rey del Compas név, The King of the Beat.

1940-ben a Radio El Mundoban közvetítették a Buenos Aires Karnevált, ahol zenekarával óriási sikert aratott. Egyre ismertebbé vált és

bár sok országba hívták, soha nem lépett fel más országban hazáján kívül, csak Uruguay-ban. Ennek okát ő maga mesélte el: Egy este Carlitos, (Gardel) azt mondta nekem: „Nézd Juancito, úgy gondolom, hogy én egyszer repülön fogok meghalni.” Azt válaszoltam: Hagyd már, ez nonszensz, ne beszélj butaságokat.”

De ez nem volt az, Gardel előre látta sorsát, s miután meghalt, félelmében ő sem ült soha repülőre.

Hirohito császár, aki nagy tangó-rajongó volt, küldött neki és zenekarának egy biankó csekket, Japánba hívva őket játszani. D'Arienzo a repüléstől való félelme miatt a meghívást visszautasította. A császár ezért hajót akart küldeni értük, de a negyven napos út hosszúnak bizonyult volna. Ekkor a császár katonai tengeralattjárót ajánlott az utazás céljaira. D' Arrienzo ellenkezett, attól félt, hogy Japán újabb háborúba keveredik.

A tangóról az volt a véleménye, hogy az mindenekelőtt ritmus, magabiztosság, erő és karakter. A korai tangó, amely a „guardija vieja” idején volt, épp ezeket a tulajdonságokat testesítette meg. Ezekhez a jellegzetességekhez minden áron ragaszkodott. Bátran hangoztatta, hogy az argentin tangó krízisbe jutott, hanyatlásáért az énekeseket vádolta, mert volt idő, amikor a tangózenekar pusztán ürügy volt az énekes szerepeltetésére. Beleértve a vezetőt is, nem volt a zenekar több, mint egy népszerű sztár kísérete. Következésképpen a zenekar nem számúzható a háttérbe, hogy csak az énekes legyen a rivaldafényben.

1976. január 14-én halt meg.

Fontosabb művei: *Felicia, Hotel Victoria, Rodriguez Pena, Derecho Viejo, Don Juan, El Entrerriano, Rawson, Nueve de Julio, Chirusa, El VinoTriste, Nada Más, No Nos Veremos Nuanca, Ya lo ves, Remembranzas.*



Carlos Di Sarli

Zongorista, zenekarvezető és zeneszerző. 1903-ban született. A tangó lovagjának becézték. Zenéje tiszta ritmusa és könnyen táncolható karaktere miatt vált népszerűvé.

13 éves korában édesapja és zongoratanára kétségbeesésére, turnézni indult egy népzenei és tangó játzó zenekarral. 16 évesen már saját zenekara volt, teázókban játszottak. Ebben az évben írta első tangóját, „*Meditáció*” címen. 1923-ban Aieta zenekarához csatlakozik, majd később Castillo zenekarába kerül. Megalapítja első sextetjét, mellyel 1928 és 1931 között a Victor lemeztársaság számára 49 számot vesznek fel. 1938-ra már egy újjászervezett zenekara van, mellyel nagyon sikeresek. Felveszik a már klasszikussá vált számot, a *Tangó Corazon*-t. Újabb 155 dalt rögzítenek, de 1949-re a zenekar feloszlik.

1951-től folyamatosan készülnek az újabb és újabb felvételek, talán nem volt zenekarvezető a tangó történetében, aki ennyi felvételt készített volna. Utolsó tangóit 1958-ban veszik fel.

Nagy újíto volt, elegancia és finomság jellemezte. 27 albumot maga mögött hagyva, 1960 januárjában halt meg.



Juan de Dios Filiberto

Ő volt a creol zene megálmodója, és ezt a hatást a tangóban neki köszönhetjük. Tangóiban tisztán kivehetők a stilizált népi dallamok.

1885. március 8-án született. Nagyon szegény családból származott, így már 9 éves korában abbahagyja iskoláit és dolgozni kényszerül. Élete akkor vesz teljesen más irányt, amikor a Buenos Aires-i Teatro Colonban műszaki aszisztensként dolgozva meghallja Beethoven IX. Szimfóniáját. Ennek hatására beiratkozik a helyi konzervatóriumba, ahol először hegedűt, zeneelméletet és szolfézst tanul.

Jó tanulmányi eredményei miatt ösztöndíjjal felveszik a Nemzeti Konzervatóriumba. Itt már zongorát, gitárt és ellenponttant is tanul. Egészségügyi problémái miatt délre költözik. Csak 1920-ban tér vissza Buenos Airesbe. Ekkor Arolas, aki zenekarvezető volt, előadja néhány szerzeményét, mint például a *De mi tierra*, *Suelo argentino*, *Queas de bandoneon*.

Egyre több zenét szerez, ekkor írja meg legnagyobb, ma is játszott slágerét a *Caminito*-t. Lemezfelvételeket készít, a Rádió sugározza szerzeményeit. Carlos Gardel 16 szerzeményét is lemezre énekli.

1932-ben sikerein felbuzdulva saját zenekart alapít. Az Orchestra Portena nemcsak a szokásos tangó zenekari hangszereket alkalmazta, hanem például klarinétot, fuvolát és harmóniumot is. Zenekarával nagy sikereket arat Argentína szerte. Tekintélyének és elismertségének köszönhetően, 1939-ben a város egy 20 tagú népzenei zenekar vezetését bízta rá. 1959-ig nyugdíjba vonulásáig itt dolgozott. Halála után (1964.) 10 évvel a zenekart róla nevezték el.



Roberto Firpo

A tangó történetének ez a meghatározó alakja, aki zongorista, zeneszerző és zenekarvezető volt, 1884-ben május 14-én született. Az ő érdeme elsősorban, hogy a zongora a tangózenekarok együttesébe került.

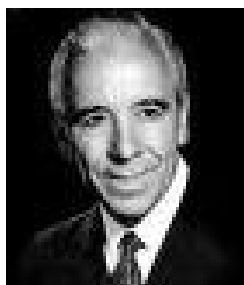
Mint zongorista, csiszolt, kifinomult technikával rendelkezett, ő használta először a lábpedált is, kihasználva a hangszer rezonáló képességét. A szerzemények újdonsága a romantikus légkör megteremtése volt, mely addig teljesen ismeretlen volt a tangóban.

Már kora gyermekkorától dolgoznia kellett apja zöldségesében, otthagyva az 5. osztályt. Mint kortársai közül néhányan, nagyon szegény volt, pár fillérrel a zsebében érkezett Buenos Airesbe. Dolgozott kőművesként, tejesemberként, cipőgyárban, segédmunkásként. Mint bevallja, életének legboldogabb napja az volt, amikor 200 pesoért megvette élete első zongoráját. Zenei tanulmányait, hihetetlen, de csak 19 évesen kezdte el. A kor egyik legjobb zeneszerzőjénél, Alfredo Bevilacqua-nál tanult, de már 4 év múlva jelentkezett szerzeményeivel,

mint például a *La Chola*, *La Gaucha Manuela*, és az *El compinche*. Egy bárban 3 pesoért egy trióval játszik éjszakánként. 1913-ban alapítja meg első zenekarát, ebből a periódusból való a *Sentimiento criollo* és a *Marejada*. A következő évben írott *Alma de bohemio*, romantikus érzületével egy csapásra hírnevet szerez neki. Zenekara újabb és újabb szerzeményeit játssza, mint pl. a *Didi*, *El rapido*, *Vea vea*, *Montevideo*, *Noche calurosa*, *Horizonte azul*, *Ondas sonoras*.

1916-ban mutatja be Montevideóban a tangók tangóját, a „*La cumparsita*” című művét, mely valójában egy régi darab feldolgozása volt. A jogdíjak milliomossá tették. A 30-as évekre kissé eltávolodott a tangótól, befektette pénzét és saját bevallása szerint a hatalmas kereset rontotta meg. Miután a tőzsdén elveszti minden pénzét, visszatér a tangóhoz egy nagyon szomorú darabbal, melynek címe *Honda tristesa*.

Karrierje rendkívül hosszú volt, a Quinteto des Antes együttesével 1959-ig játszott, kb. 3000 felvétel maradt utána. 1969. június 14-én, mint a tangó egyik legendája távozott az élők sorából.



Osvaldo Fresedo

Az argentin dalszerző és zenekarvezető 1897. május 5-én, középosztálybeli szülők gyermekeként Buenos Airesben született. Édesanyja volt, akitől az első zeneórákat kapta. Bandoneonon kezdett tanulni, és már tínédzserként a „Régi Gárda” zenekaraiban játszott.

1920-ban az Egyesült Államokba utazott és egy kvartettel, amelynek tagja volt Tito Rocatagliatta hegedűs és Pedro Delfino zongorista, lemezt készítettek.

Visszatérve Buenos Airesbe megalakította saját zenekarát. Már a kezdetektől fogva a zenekar egyéni hangvétele tűnik fel, ami pályája védjegyévé válik, a rendkívüli elegancia.

A 20-as években de Caro-val és Cobiannal közösen egy új, kifinomult, technikai szempontból magasabb szintű stílust hoznak létre, melyet később az „Új Gárda” néven emlegetnek.

Rengeteget komponál. E korszak szerzeményei a *Vida Mia*, *Isla de Capri*, *Como una princessa*, *El Espiante*, *Pimienta*.

1925 és 1928 között 600 dalfelvételt készít az Odeonnak. A Robert Ray-val készült felvételeik csodálatos remekművek.

Miután elhagyja az Odeont, saját zenekart alapít. Amikor az új generáció tagjai, Troilo, Pugliese, Calo, Tanturi és társai, kialakítják a 40-es években az új stílust, ő sikeresen ötvözi azt saját elegáns ritmusaival. Annak ellenére, hogy a tangó folyamatos változásokon ment keresztül, Fresedo folytatta 1930 és 1940 között tangófelveit, de most már RCA Victor Társaság számára. Később ismét visszatér az Odeonhoz, és olyan énekesekkel készít felvételt, mint Carlos Barrios, Hector Pacheco.

Nem véletlenül mondják, hogy a tangó történetében ő készített a leghosszabb ideig folyamatosan felvételeket.

1959-ben már a Columbia számára dolgozik, és felvételeket készít a CBS számára is. 1980-as nyugdíjba vonulásáig vezette zenekarát.

1984. november 18-án halt meg



Jacob Gade

Tulajdonképpen ő egy igazi kakukktójas a tangó-szerzők között, hiszen Dániában született 1879. november 29-én. Hegedűművész és zeneszerző. Zenész családból származik. Apja és nagyapja zenekarában már gyerekkorában fellépett. 9 évesen olyan sikeresen szerepelt, hogy meghívták Koppenhágába, ahol a Tivoli Garden zenekar szólistája lett. Hegedűs tanulmányai mellett zeneszerzést is tanult és a fővárosban hamarosan megírja első polkáit, country dalait, de álma az volt, hogy karmester legyen, és keringőket komponáljon. Kávézókban muzsikált és operett produkciókban is játszott.

Nyomatásban, 1900-ban jelennek meg először szerzeményei, mint például *Der er sollys*, melyet Elna From énekelt, akitől később - bár nem vette feleségül - 3 gyereke is született.

1903-ig különböző zenekarokban játszott, miközben számos darabot komponált. 1909-re, oly elismertségre tett szert, hogy a koppenhá-

gai Bristol Hotel szerződtette zenekarával együtt. Álnéven keringőket publikált, ezért Keringőkirálynak is hívták. Rendszeresen koncertezett és szólistaként Paganini hegedűversenyét is eljátszotta.

Regényes életének következő állomása New York, ahol eleinte mozikban lépett fel különböző zenekarokkal, majd a Filharmonikus Zenekar tagja lett 2 évre.

1925-ben mutatják be minden idők talán legismertebb tangóját, a *Jalousie*-t. A darab sikerére jellemző, hogy a 70-es években kimutatták, hogy nem telt el olyan perc, mikor valamelyik rádió a világban ne játszott volna ezt a szerzeményét. A különböző darabjaiból és az ebből befolyt jogdíjakból megtehetette, hogy visszavonuljon és csak a komponálásnak éljen. Ekkor jelennek meg olyan művei, mint a *Rhapsodietta*, *Romanesca*.

1940-ben visszatér Dániába, ahol Fiskerleje szigetén él, keringőket és tangókat komponál, mint például az *El Matador*, *Laila*, *Tango charmeuse*, *Lille Mary Anne*.

Halála előtt (1963. február 20.) végakaratóban az összes vagyonát, beleértve a jogdíjait is egy zenei Alapítványnak adományozta, melynek célja a fiatal tehetséges zenészek támogatása.



Carlos Gardel

Tangó énekes, zeneszerző, filmszínész a show-business talán első nagy sztárja volt, igazi szupersztár, akinek népszerűsége több mint 75 évvel a halála után is töretlen. Ő a tangókirály.

Csodálatos bariton hangja volt, mind a mély mind a magas fekvésekben. Bár tangósztárként tartjuk nyilván, kortársai a számtalan filmszerep alapján a második Rudolf Valentino-nak is hívták. Hangja miatt pedig olyan jelzőket aggattak rá, mint Carlitos becenév, vagy a Mágus.

1890. dec.11-én született és talán óriási népszerűségének tulajdonítható, hogy a franciaországi Toulouse (1887-es születési évvel) és az

uruguayi Tacuarembó is saját szülőföldjének tekinti.(1890). Erről a vitáról ő maga így nyilatkozott: „a szívem uruguayi, de a lelkem argentin.”

Szerelemygerek volt. Bizton állíthatjuk, hogy Argentínában nőtt fel. Énekesi karrierjét népdalénekesként kezdte. José Razzanoval turnézni sokáig, de karrierje akkor vett igazi fordulatot, amikor tulajdonképpen feltalálja a tangó dalt, mely a melankóliára épített, és igazi mély emberi érzelmekről szólt.

A tangó-lélek stílust testesítette meg. Olyan tangókat komponált, mint a *Volter*, *Soledad*, *Mi Buenos Aires Querido*, *El día que me quieras*, *Questoabajo* vagy a *Por una cabeza*. Ezeket lemezen több tízezres nagyságrendben adták el. Gabriel Garzia Márquez: „A szerelem kolera idején” című regényében meg is említi név szerint, mint Ariza kedvelt szerzőjét. De Borges és Cortázar is megemlíti írásaikban.

Amikor 1935. június 24-én, columbiai turnéján repülőszerencsétlenségben meghal, az egész amerikai kontinens gyászba borul. Testét New Yorkon, Rio de Janeiro keresztül Montevideoba szállítják, ahol anyja akkoriban élt. Buenos Airesben százezrek kísérik végig utolsó útján. 2003 óta Carlos Gardel Múzeum őrzi emlékét Abajóban, ahol gyermekkorát töltötte.



Alberto Ginastera

A ma már klasszikusnak számító Ginastera 1916. április 11-én született Buenos Airesben. Apja katalán, édesanyja olasz volt. Tanulmányait a Buenos Aires-i konzervatóriumban folytatta, ahol 1938-ban diplomázott.

Az Egyesült Államokban 1945–1947 között Aaron Copland-nál tanult Tanglewood-ban, majd visszatért Buenos Airesbe és társalapítója lett a Zeneszerzők Ligájának. Számos tanári állást töltött be, majd 1968-ban visszaköltözött az Egyesült Államokba. 1970-től Európában élt és 1983-ban hunyt el Genfben.

Jelentős diákjai között volt Astor Piazzolla (aki nála tanult 1941-ben), Alcides Lanza, Waldo de los Ríos, Jacqueline Nova és Rafael Aponte-Ledée.

Ginastera zeneszerzői munkásságában három időszakot különböztetünk meg: "objektív nacionalizmus" (1934-1948), "Szubjektív nacionalizmus" (1948-1958), és neoexpresszionizmus" (1958-1983). Az ő objektív nacionalista alkotásai gyakran integrálják az argentin népi témákat szigorúan eredeti formájukban, miközben a későbbi időszakokban a hagyományos elemeket egyre elvontabb formában dolgozza fel.

A progresszív rock csoport, az Emerson, Lake & Palmer feldolgozta Ginastera első zongoraversenyének negyedik tételét, és rögzítették azt a népszerű *Brain Salad Surgery* albumon "Toccata" címmel kifejezetten az ő támogatásával. 1973-ban, amikor sor került az album felvételére, Keith Emerson találkozott Ginasterával svájci otthonában, és lejátszotta neki a felvételt. Ginastera azt mondta, "Diabolical!". Emerson félreértette Ginastera-t: Ginastera szinte nem beszélt angolul, és úgy értette, hogy ijesztő volt. Emerson, mivel brit volt, azt hitte, hogy a darab szörnyű és annyira ideges lett, hogy tönkre akarta tenni a felvételt, de Ginastera felesége beavatkozott, mondván, hogy Ginestrának tetszett a darab. Ginastera később azt mondta: Te felfogtad a zeném lényegét. Az olasz neo-klasszikus elektromos gitáros Alex Masi is rögzítette a "Toccata" egy változatát. Ez megtalálható a 1989-es "Attack of the Neon Shark" című lemezén.

Írt operát *Don Rodrigo op. 31* (1964), *Bomarzo* (1967), Shelley műve alapján *Beatriz Cenci* (1971), balettet: *Panamby, Estancia*. Zenekari művei: *Concerto Vonósokra, Kreol Faust –nyitány, Zongoradarabokat: 32 variáció egy Beethoven témára, Argentín táncok, 12 Amerikai Prelűd, Hárfaversenyt, két Zongoraversenyt, stb. Hegedűversenyt, Csellóversenyt, három Zongoraszonátát, orgonaműveket, három Vonósnygyest, két Szimfóniát, kórusműveket és egyéb klasszikus darabok sokaságát.*

1985. június 25-én távozott az élők sorából.



Vicente Greco

Buenos Aires-ben született, 1886. (egyesek szerint 1888.) február 3-án. Bandoneista, karmester, zeneszerző, az Öreg Gárda-nak nevezett periódus egyik legkiemelkedőbb reprezentánsa.

Az első volt, aki 1911-ben a zenés kabaré részévé tette a tangót. Zenész családból származik. Karrierjét tinédzserként kezdte. 14 éves korában kapta első bandonenonját, ez időben volt első nyilvános fellépése is, ahol egy koncerten a „La Tirana” című tangót játszotta. 1903-tól gitározik és énekelni tanul. Első tangóját a „The morochito”-t 1905-ben írta. Carlos Gardel jó barátja volt.

Kapcsolatukból számos tangó született, mint a *Poor little heart*, *The percanta is sad*, *Soul Portena*, *Alma Buenos Aires* és az *Argentina*. Felvételt készített a Columbia lemeztársaság számára. Olyan ismert tangóknak volt a szerzője, mint *Old Creole*, *The Mexican*, *Italianita*, *Kiki* és *Rodriguez Pena*. Korai halálakor -1924. október 5.- egy csodálatos karriert tört ketté, de számos darabját mai napig játsszák.



Francisco Lomuto

Zongorista, zeneszerző és zenekarvezető. 1893. november 24-én Buenos Aires közelében született, nappali szülők gyerekeként. Tízen voltak testvérek, ő volt a legidősebb. Apja hegedült, a tangó zenészek között is szerencsét próbált. Édesanyja zongoraművész volt, az első zenei leckéket tőle kapta. Rengeteget gyakorolt, és ezektől az óráktól eltekintve, egy rövid ideig konzervatóriumba is járt.

Első tangóját 13 éves korában írta, *El 606* címmel. A közönség szeretettel fogadta a darabot, és ez további komponálásra ösztönözte. A következő szerzeményei, melyeket már fel is vettek, *La rezongona*, *Rio bamba*, *La revoltosa*. Az igazi nagy sikert az 1918-as *Munequita* jelentette. Ezt a számát még Gardel is felvette műsorába.

Francisco Canaro-val létrehoztak egy egyesületet, amely a szerzők jogait védte. Miután apja meghalt, a családot neki kellett eltartania és

emiatt önálló zenekart szeretett volna alapítani. Rájött azonban, még nem áll készen és ezért barátja, Canaro zenekarába lépett be, hogy gyakorlatot szerezhessen. Hamarosan szólistaként is fellépett, zongorajátéka meghódította a közönséget.

Végül 1923-ban sikerült megalapítani saját zenekarát. Mivel felelősségteljes zenész volt, felhagyott a zongorázással, hogy csakis a zenekarvezetésnek és zeneszerzésnek éljen. A tangót jazz ritmusokkal színesítette és olyan új hangszereket alkalmazott zenekarában, mint a harsona, szaxofon, trombita és klarinét. 1927-ben jelent meg a később slágerré vált *Cachadora*. Ebben a periódusban a tangózenekarok a báltermekben, kávézóknak, színházak színpadain játszottak.

Lomuto zenekara tradicionális tangót játszott, de dallamossága miatt szerették a táncosok is. Hamarosan a felső tízezer kedvenc zenekarává váltak. 1950-ig többmint 950 felvételt készítettek.

A 30-as években jelentkezett újabb nagy sikerű tangóival, mint *Si soy así*, *No cantes ese tango*.

1950. december 23-án halt meg.



Pedro Maffia

Az argentin bandoneonista, zeneszerző, karmester és tanár 1899-ben augusztus 18-án született. 11 éves korában kezdi bandoneon tanulmányait, de közben már zongorázni is tanul.

16 évesen, Buenos Aires külvárosi szórakozóhelyein játszik. Megismerkedik De Caro-val, akinek szextettjével egy rövid ideig fellép. 1923-ban alapítja első zenekarát, majd három évvel később Osvaldo Pugliese-vel a Pedro Maffia szextettet.

Csodálatos bandoneon technikája volt, a fűjtatók lezárásával, rendkívüli színgazdagsággal tudott játszani. Kiadott egy bandoneon tankönyvet is.

Legismertebb tangói: *Taconeando*, *Ventarron*, *La Mariposa*, *Se muere de amor*, *Butterfly*, *Diablito*.

1967. október 16-án halt meg.



Juan Ignacio Maglio

A zeneszerző és bandoneoista, akinek Pacho volt a beceneve, 1880. november 18-án Buenos Airesben született. A Régi Gárda tagja, az első egyike volt, aki a bandoneonon szólót játszott. Apjától tanul játszani. Először 1899-ben egy trió tagjaként egy hegedűssel és gitárossal játszik a kávéházakban. Néhány év múlva kvartettet alapít.

1912-ben a Columbia Lemeztársaság szerződteti, a lemezek óriási sikert aratnak. Két év múlva átköltözik Montevideoba, és olyan sikere van, hogy a kávéháznak, ahol fellép, létszámstoppot kell bevezetnie a nagy érdeklődés miatt.

Visszatér Buenos Airesbe, ahol egy színház szerződteti. 1920-ban új együttest alapít, mellyel több, mint 900 felvételt készítenek. Nemcsak tangókat, hanem valzereket is ír. Az utolsót 1934 áprilisában. A nagy népszerűségnek örvendő művész a mértéktelen dohányzás miatt fiatalon, 1934-ben halt meg.

Olyan szerzemények maradtak utána, mint *Armenonville*, *Flores*, *Sábado inglés*, *El zurdo*, *La Guardia Vieja*, *Ando pato*, *Tango argentino*.



Osvaldo Pugliese

1905-ben, Buenos Airesben olasz szülők gyermekeként látta meg a napvilágot. A családban szinte mindenki zenélt, apja fuvolistaként tangó együttesekben játszott, két testvére Vincente és Alberto hegedűművészek voltak.

Először ő is hegedülni tanult. Később megmutatkozik tehetsége zongoristaként is és ez lesz a fő hangszere. 15 évesen már triót alapít. Egy évvel később Buenos Airesbe megy szerencsét próbálni, ahol 3 évig egy női bandoneon együttes zongoristája.

1924-ben írja meg első nagysikerű darabját a *Recuerdo*-t, melyet a stilizált instrumentális tangózene első darabjának tartanak. 1929-ben

Pedro Maffia zenekarába kerül, ahol Elvin Vardaro a hegedűs. Ketten megalapítják a Sexteto Tipico Vardaro-Pugliese-t. Ez az együttes óriási hatással van a kortársakra, és a tangó zenetörténeti fejlődését is befolyásolja. Mégis turnéjuk csődbe megy, kénytelenek javaikat elzálogosítani és visszatérnek Buenos Airesbe. Mint minden zenésznek, az ő álma is egy saját zenekar volt. 1939-ban, 34 évesen ez teljesül, megalakítja az Orquesta Tipica Pugliese-t.

A National Kávéházban lesz a törzshelyük, bár a tagok gyakran változnak, a világ legjobb tangózenekarának tartják. 1943-tól a De Caro stílust követve készítik el lemezfelvételeiket, melyekre a változó tempók és a bandoneon szólók jellemzőek. Buenos Aires díszpolgárává választják. 1995. július 25-én halt meg.

Legismertebb szerzeményei: *La Yumba, Amorand, Como flor de yuyo, El negro cambamba, Marga, Navidad, Tokio luminoso, Y somos la gente*



Eduardo Rovira

1925. április 30-án Argentínában született. Zeneszerző, bandeonista és hangszerelő. Kb. 200 tangó és 100 kamarazenedarab fűződik nevéhez. 9 évesen már a Café Germinalban játszott.

Bandeonistaként Miguel Caló, Antonio Rodio és Osmar Maderna zenekarában lépett fel. 1951-ben két évre leszerződik a Rádióhoz majd, Spanyolországban és Portugáliában turnézik. Miután visszatér Argentínába, megírja első híressé vált tangóját, melynek címe: *El Engobbiao*. Saját zenekarát 1957-ben hozza létre, mely a 40-es évek stílusában játszik.

1959-ben a Modern Tangó együttesben lép fel. Piazzollával, Salgánnal, Pugliesevel az avantgarde, kísérletező tangó kialakításán fáradozik. A 60-as évek elején rengeteget hangszerel különböző együtteseknek. 1965-től 1970-ig trióban játszik Stanponéval és Reynaldo Nichelevel.

Rovira úttörő volt a bandoneon hangjának elektronikus eltorzításában. Híres száma, a *Sonic* is ilyen. Szokatlan műfaja nem tette népsze-

rúvé, ezért La Plata-ba költözik, és a rendőrségi zenekar vezetésével pocsékolja el tehetségét. 1973-tól a La Plata-i Teatro Argentino színház igazgatója. 55 évesen szívinfarktusban halt meg.

Ismertebb művei: *Tango para Ernesto*, *Milonga para Mabel y Peluca*, *Que lo paren*, *Ojos Negros*, *Duerme mi amor*.



Horatio Salgán

Az afro-argentín zongorista, zeneszerző, zenekarvezető és hangszerelő 1916. június 15-én, Buenos Airesben született.

Hat éves korában kezd zongorát tanulni. Mint sokan kortársai közül, zenészként első keresetét a néma filmek zenei aláfestésével szerezi, majd kávézóokban játszik. Tizennyolc évesen a Radio Belgrano-ban szólístaként lép fel.

Húsz éves, amikor felfedezi a zenekarvezető, Roberto Firpo. 1942-ben készíti első felvételeit. Az első zenekarát 1944-ben alapítja. Ezután tanít, és zenét szerez, majd 1950-ben új zenekart alapít. Amikor tíz év múlva megalapítja a Quinteto Real nevű zenekarát, elhatározza, hogy főleg hangszeres tangó műveket alkot, nem tánczenét.

Legismertebb szerzeményei: *Días de pago*, *Entre tango y tango*, *Grillito*, *A fuego lento*, *A una mujer*, *En tu corazón*.



Atilio Stampone

Az argentin zongorista, zeneszerző a tangó műfaj kiemelkedő alakja, 1926. július 1-én, Buenos Airesben született. Szülei Kalábriából és Nápolyból származtak. Bátyja Guiseppe 14 éves volt és már tangó zenekarban játszott. Amikor a 10 éves Atilio vakbélműtéten esett át, vett neki egy zongorát. Hamarosan Roberto Dimas zenekarába került.

1942-ben Pedro Maffia kabarézenekarában játszott.

Piazzollával 1945-ben találkozik. 1950-ben elnöki ösztöndíjat kapott Juan Perontól és később Rómában a Santa Cecilia Konzervatóriumban Carlos Zecchi tanítványa volt egy ideig. Közben turnézott Franciaországban, Olaszországban és Közel-Keleten is. 1952-ben visszatért Buenos Airesbe és saját zenekart alapított.

Kapcsolata szoros Piazzolla Octeto Buenos Aires nevű zenekarával, ezzel az együttesel készítik a *Tango Progressivo* albumukat, amit nagyon szegényes hangszerelése miatt később ki is vonnak az üzletekből. 1958 -ban New Yorkban rögzítik a *Tango Argentino*-t. Az albumon olyan számok vannak, mint *El once*, *Sensiblero*. *Cabulero*, közben dupla lemezt készít, de filmzenéket is ír.

1970-es albuma *Concepto*, radikális változást hoz stílusában, kórust és szimfonikus zenekart is alkalmaz. Troilo *Responso* és De Caro *Orgullo criollo*, valamint saját szerzeményei, mint: *Desencanto*, *Ciudadano*, *El Nino*, *El Tapir*, *Vida mia*, csendülnek fel ezen a lemezen.

A „Tangó” című baletthez zenét ír, majd a „Hivatalos történet” című filmhez komponál kísérőzenét. 1986-ban a film Oscar-díjat nyer. 1987-ben, Madridban óriási sikerrel szerepel zenekarával. Megírja a „Tangó Bár” című film zenéjét is. Megválasztják az Argentin Zeneszerzők Társaságának elnökévé.

Egyéb ismert művei: *Posters*, *Citizen*, *Fiesta de mi ciudad*, *Romance de tango*, *My friend Cholo* stb.

2000 óta a Juan de Dios Filiberto Nemzeti Zenekar igazgatója.



Ricardo Tanturi

A zongorista, zenekarvezető és zeneszerző 1905 január 7-én született. Beceneve a „Tangó lovagja” volt. Habár sohasem emelte ki különleges zenei képességeit, mégis évtizedeken keresztül vezette nagyszerű zenekarát. Ezt elsősorban az énekes szolisták vonzerejének köszönhette. Maga a zenekar közép-szerű volt, ezért kevés a hangszeres felvétel, mégis a tangó tánc sikerével Tanturi felvételei a legkedveltebbek közé tartoznak.

Buenos Airesben született olasz szülőktől, akik nagyon szegények voltak. Első hangszere a hegedű volt. Bátyja, Antonio, aki szintén zenész volt, meggyőzte, hogy hagyja abba a hegedűt, és inkább zongorázzon. Orvosi tanulmányait nagyon jó eredménnyel fejezte be.

1924-ben kezdte művészi pályáját, klubbokban, fesztiválokon játszott és bátyjával a Nemzeti Rádióban szerepelt (Radio Belgrano)

Az egyetemen találkozott Juan Carlos Thorryval, aki első énekese is lett. 1933-ban szextettet alakít, mozikban, színházakban lépnek fel. Canaro is komponált zenekara számára. Első lemezét az Odeon veszi fel 1937-ben. Az igazi siker 1939-ben következik be, amikor összeáll Alberto Castilloval. Castillo tőkéletes énekes volt, férfiasan elegáns, túlzó gesztusokkal, csodálatos hanggal. 51 közös dalt vettek fel, ezek ma már a tangó kincstárának részei. Miután útjaik elválnak, népszerűsége csökken, de hamarosan Roberto Videla és Elsa Rivas énekeseknek köszönhetően ismét beköszönt a siker.

Híresebb tangói: *Amigos presente, A otra cosa, ché, pebeta, Pocas palabras, Sollozo de Bandeón, Ese sos vos.*

1973. január 24-én halt meg.



Anibal Troilo

Zeneszerző, bandeonista és zenekarvezető. 1914. július 11-én Argentínában született. Minden idők egyik legnépszerűbb tangó zenésze. Először kávéházakban hallotta a tangózenét és rögtön beleszeretett. 10 éves volt, amikor megkapta első hangszerét és szinte egész életében hűségesen, ezen játszott. Általános vélemény, hogy egyike volt a valaha élt legjobb bandeonistának.

Karrierje 1925-ben 11 éves korában kezdődik egy piactér deszkáin. 14 éves, amikor már saját kvintettje van. 1930-ban a Vardaro-Pugliese szextet harmónikása. Később De Caro és D'Agostino együttesével is fellép. 1937-től önálló zenekara van. A negyvenes években nagyon népszerű lett, főleg az egyéni „Troilo hangzás” miatt. Jellegetes a legatokkal és staccatokkal teletűzdelt játéktípusa.

Zenekarvezetőként a legjobb muzsikusokat választotta ki, és a táncosok között is népszerű volt zenekara. Francisco Fiorentinoval készült felvételei a korabeli tangószalonok legnépszerűbb kedvencei voltak. Zeneszerzőként olyan dalokat írt, mint *Te aconsejo*, *En estatarde gris* and *La última curda*. A briliáns hangszeres és nagy együttes vezető 1975-ben halt meg.



Elvino Vardaro

Neve ma már kevésbé ismert, de akik a tangó történetét jól ismerik, tudják, hogy neve rendszeresen felbukkan, mint korának csodálatos tudású muzsikus.

Buenos Airesben született 1905. június 18-án. Apja nagy operarajongó volt és nevét Bellini „Az alvajárója”-nak szereplője után kapta. Már 4 évesen elkezdte zenei tanulmányait, hegedülni tanul a legkiválóbb tanároknál. Gorgatti meg is jegyzi, hogy kár, hogy tangót játszik, hiszen csodálatosan hegedül.

14 évesen debütál az Argentína szalonban. Műsorán Mendelssohn hegedűversenye, majd Bach és Csajkovszkij darabok. Hogy családját segítse, mozikban játszik, néma filmeket kísér. Egy este (1922) maga Juan Maglio keresi fel a moziban és meghívja zenekarába. Ettől kezdve a kor legjobb zenekaraiban szerepel. Először Osvaldo Pugliesevel játszik, majd Roberto Firpo zenekarában szerepel.

1926-ban a kor legjobb sextettjében játszik Pedro Maffia, De Franco, Pugliese, Vardaro, Puglisi, De Lorenzo felállásban. Még ebben az évben 16 évre leszerződött a Victor lemeztársaság. 1933-ban rövid időre saját zenekart alapít. A 40-es években a Brighton Jazz zenekar vezetője. Két évvel később az Osvaldo Fresedo zenekarban és a Radio Mundo-ban játszik, majd Montevideóban szerepel. 1953-ban a Columbia lemezt készít vele. Az ötvenes években Piazzolla és De Sarli zenekarában is játszik. Pályafutása a Cordoba provincia szimfonikus zenekarában ér véget.

Zeneszerzőként a *Grito del alma*, *Dominio*, *Imagination*, *Amalia* és a *Mia* a legismertebb darabjai. 1971-ben ér véget e csodálatosan gazdag karrier.



Angel Vargas

Az énekes, akit Buenos-Aires utcai csalogányának hívták, 1904. október 22-én született. Édes, de férfias hangjával, kisugárzásával a 40-es évek nagy kedvence volt.

Karrierje 1930-as évek elején indult, kezdetben ál-néven énekelt és készített rádiófelvételeket. Életében nagy változást hozott, amikor 1932-ben találkozott Angel D' Agustinoval, akivel 1946-ig dolgozott együtt. Az együtt készült 94 felvétel a tangó örökség gyöngyszemeinek számít. A zeneszerzők által külön neki írt olyan tangók, mint pl. , *Nueve de julio*, *Brindemos companero*, *Nata linda*, *Chingolito*, *Ninguna*, *Muchacho* vagy a *La bruja* és a *Milongón*, a kor slágerei voltak. Saját zenekarával 86 felvétele maradt meg. Fiatalon, 1959-ben halt meg, karrierje végig töretlen volt. Neve, mint az egyik legszebb hangú tangó énekes maradt fenn az utókor számára.



Angel Villoldo

A költő és zenész Angel Gregorio Villoldo Arroyo 1861. február 16-án született.

A tangó születésében játszott szerepe miatt a tangó apjának tartják, hiszen már ott volt a kezdeteknél. A spanyol tanguillos, a habanera nagy átalakítója volt, aki ezeket a zenei formákat építette rá a River Plate-i ritmusokra.

Élete csupa kaland volt, hiszen dolgozott tipográfusként, de volt cirkuszi bohóc, szállítási vállalkozó, és lemezkiadó is. Szerzeményeiben az átlagember nyelvéen beszél, szarkazmusa sziporkázó és történetei az életről szólnak, a legegyszerűbb emberekről.

Mindig gitáron kísérte magát, vagy harmonikával, így mondta el történeteit, buzdítva az olcsó kávézók, lebujok közönségét. 1889-ben kiadott egy cantos criollos (kreoll népdalok) összeállítást saját versekkel, amiket csak gitárral kísérve adott elő. Az argentin függetlenség századik évfordulóján (1916) nemzeti érzelmű dalgyűjteményt adott ki. A hegedűs Alfredo Gobbi-val Franciaországba utazik, és fonográf felvételeket készít. Ezek a dalok nagy hatással vannak a kortárs európai zeneszerekre is, de Dél-Amerikában is számos lemezt adnak el ezekből a felvételekből.

Olyan tangókat írt, mint *El Portenito*, *La Budinera*, *Cantar eterno*, *Soy tremendo*. Rengeteg számot komponált, a hatalmas életművet hagyott hátra. A *La Morocha* és az *El Choclo* a legismertebbek.

Tito Foppa újságíró a következő jellegzetes történetet örököltette meg. Az I. világháború idején kint volt a német fronton. Egy összejövetelen a zongorista az argentin himnuszt akarta eljátszani tiszteletére. Rá kellett jönnie, hogy a zongorista valójában az *El Choclo*-t játszotta.

XI. Tango-operita: Tangó az operaszínpadon, Maria de Buenos Aires

1968 májusában, Buenos Airesben, a Planéta színházban, a közönség egy új műfaj, a tangóopera (ahogy Piazzolla nevezte, tangó-operita) bemutatkozásának lehetett részese.

A két részes, 16 képből álló operita zenéjét Astor Piazzolla, a szövegkönyvét Horacio Ferrer írta. Az, hogy Piazzolla őt választotta merész tervéhez társszerzőnek, nem volt véletlen. Amikor már úgy tűnt, hogy az 1870-es évekkel kezdődően a XX. század közepére már minden tangó szöveget megírtak, Ferrer volt az, aki még tudott ebben a műfajban újat alkotni.



Horacio Ferrer 1933. június 2-án Uruguayban, Montevideóban született. Az otthoni művész- légkörben már gyerekként verseket írt, bábszínházat tervezett, milongákat költött, melyeket saját maga énekelt és kísért gitárral. Mindezekből előadásokat rendezett a szomszéd vegyes-bolt pincéjében. Gyakran utazott nagybátyjához, aki Buenos Airesben élt, itt ismerkedett meg a tangóval. Az 50-es években írta első tangó szövegeit.

Az uruguayi rádió, abban az időben, amikor Ferrer az egyetemen építészetet tanult, megindította az „El Club de la Guardia Nueva” című műsorát. Koncerteket is szervezett, ahol Troilo, Salgán és Piazzolla Octeto Buenos Aires zenekara is fellépett. Piazzolla ekkor tért vissza Franciaországból és az 1955-ös találkozása Ferrer-rel később mindkettőjük számára nagy jelentőségűvé vált.

Ferrer hét éven keresztül a „*Tangueando*” címmel újságot szerkesztett, miközben versei és tangói kiadatlanul szunnyadtak. Elkezdett bandeonozni, majd zenekart alapított. Ebben az időben egy tangó történetéről szóló könyvet is kiadott. Abbahagyta tanulmányait és Troilo kérésére megírta a „*La ultima grela*” tangó szövegét.

1967-ben felvétel készült a Romancero canyengue költeményéből. Ekkor hívta meg Piazzolla, hogy dolgozzanak együtt. Közös munkájuk 1973-ig nagyon intenzív volt.

Az 1968-as Maria de Buenos Aires bemutatón a két szólista Hector Rosas és Amelita Baltar mellett a narrátor, a duende szerepében Horacio Ferrer lépett fel.

A meglehetősen szürrealista dráma középpontjában Maria, a Buenos-Aires-i prostituált áll. Az opera az ő halála után játszódik.

Szereplők: Maria, halála után Maria Árnýéka, egy payador-gitáros-énekes, különböző alvilági alakok, a Narrátor-Duende, - a Szellem, marionettek az ő irányítása alatt és pszichoanalisták.

A libretto számos eleme párhuzamokra utal Maria és Jézus anyja között.

Ebben az operában a balettet a tangó helyettesíti.

A baljóslatú Mária Buenos Aires szegénynegyedében egy olyan napon született, amikor Isten nem gondolkodott józanul. A belvárosban, a tangótól elszédülve, utcalány lesz. Tolvajok és stricik elhatározzák, hogy megölik. Halála után pokolra ítéltetik, mely nem más, mint maga a Város. Szellemként az éjszakai Buenos Aires utcáin kísért. Ismét érintetlen, de a Szellem szavával teherbe ejti, és a kislány, akit szül, nem más, mint Mária maga.

A hangszerelést Piazzolla úgy készítette, hogy saját, éppen aktuális kvintettje: bandoneon (Piazzolla), hegedű (Antonio Agri), zongora

(Jamie „El Russo” Gosis), gitár (Oscar Lopez Ruis), nagybőgő (Enrique „Kicho” Diaz) mellett brácsát, csellót, fuvolát, ütőhangszereket, vibráfönt, xilofont és egy másik gitárt alkalmazott.

Magát az előadást a későbbiek során más feldolgozásban Piazzolla és Pablo Ziegler (tíz évig volt tagja Piazzolla kvintettjének) is bemutatták.

A szürrealista libretto pszichoanalitikus elemzése teret ad a felmerülő tudattalan tartalmaknak. Csak utólag a konfliktusok feltárása során avatkozik bele a felismeréshez vezető folyamatba. Következésképpen a rendezés nagyon sokféleképpen értelmezhető.

1. Az opera tartalma és elemzése

1. Éjfél van Buenos Airesben, a Duende megidézi Mária szellemét.

Az **előjáték** két részes nagy strófa, aminek az alapját egy chaconne basszus adja, (á-g-f- é) nyolc ütemen keresztül. Majd következnek az erre a harmóniára és basszusra épülő variációk, melyek két nagy részre osztják a tételt. A második rész általában az első rész tovább fejlesztése, ez alatt a narrátor szövege hangzik. A chaconne basszus mindenhol jelen van. Az új zenei ötletek, melyek rövid időre elhagyják a basszust, kontrasztként hatnak.

2. Maria felel a hívásra.

Maria témája – Lento zenekari bevezető fisz-mollban, majd a közép-szólamban, kromatikus lefele menet fisz-tól h-ig, vagyis egy passus duriusculus latens polifóniában. A 43. ütemtől egy tangó következik a-mollban, majd ismét a Lento rész melynek 89-96. üteme között a dallamban egy lefelé hajló tetrachord bújik meg. A 108-as ütemtől a tétel végéig **coda**.

3. A Szellem-Duende megfesti Mária emlékét azok hangján, akik visszatértek a szellemvilágból.

Balada para un organito loco. Ebben a tételben egy valcer és egy habanéra váltakozva követi egymást. Az 1. részben A egy chaconne

basszusra a valcer szól. Ez a basszus, később sok változtatással, de gyakran előfordul. A valcer-rész a 40. ütemig tart. Innen indul a habanéra. **B.** Ennek jellegzetes ritmusa a 41. és 42. ütemben szól. A kórus belépésével a habanéra ritmus megszűnik, de még visszatér a keringő, az átvezető rész után, a 165. ütemben. Ugyanígy a valcer is, az énekes szólistával, ez a váltakozás a **codáig** tart, a 292. ütemig.

4. A megjelenített kép, Maria, aki elmeséli élete történetét, elpanaszolja, hogy arra van ítélve, hogy a férfiak megvetését hallja minden ember hangjában.

Milonga: e-mollban indul négy ütem bevezetéssel. Az énekes részeit a zenekar, mintegy a kis strófa összegzéseként mindig megismétli. Az 37. ütem ismét a bevezetőt hozza, variált formában. Az énekszólam pilléreként egy lehajló tetrachordot fedezünk fel,(é-d-c-h) mintegy tipikus dél-amerikai fordulatot.

5. Maria némán, halucinálva elhagyja a városrészt, bolyong az éjjeli Buenos Airesben.

Fuga y misterio: Négyszólamú hangszeres fuga. A dux e-mollban (1-12) comes a-mollban, (13-24), aztán még comes d-moll a hegedűkben (25-36), még egy comes g-moll a basszusban (37-48) Az első szólam egy ellenpontot hoz. (13-24) Második ellenpont (25-36). Harmadik ellenpont (37-48) eddig tart a fuga expozíciója. A comes domináns vagy szubdomináns kellene, hogy legyen, de Piazzolla mindegyik belépést az előző szubdominánsán hozza. Az első epizód (49-64) az első ellenpont anyagából építkezik. A repríz (65-től) a témát e-mollban hozza, a basszusban ritmikus osztinató. A **Lento** (77) a hegedűk és Maria dallam párosára épül.

6. Bandoneontól megrészegülten elénekli visszatérését a sötét világba.

Poema valseado: Zenekari bevezetővel indul, majd a 21. ütem felütésétől belép az énekes, kis strófa A. Zenekari átvezetés következik, majd az 59. ütem felütéssel az énekes része, a zenekari kíséret változik ezért **A'**. Ismét zenekari közbjáték (75-90). A következő részben (91-106) **A''** -az énekhangot variált hangszereléssel festi alá a zenekar. A **Coda**

(107-126) a zenekari bevezető anyagát ismétli meg. Tulajdonképpen egy háromstrófás énekes szerkezet, zenekari közjátékkal elválasztva, bevezetővel és codával.

7. A szellem megkeresi Bandoneont, és párbajt vív vele.

Tocata rea: Zenekari bevezetővel indul, a tonalitása eléggé instabil. (1-16) Egy fajta chaconne következik ostinato variációkkal (**A**) Az ostinatóban a basszus, szoprán lefelé halad kromatikus menettel, a-mollban. Négy variáció következik, majd a **B** rész, zenekari közjáték. Ezután megint négy variáció az **A** anyagából, az első kettő a-moll, a második kettő d-mollban. Rövid coda (104-106). Effektusként tutti glissandóval. Valójában ez egy nyolcvariációs chaconne forma, amit a **B** középső rész választ ketté.

8. Maria leszáll a csatornába. A tolvajok vezére arra ítéli, hogy otthagya a város poklát, az igazi pokolban barangoljon örökké napfényért siránkozva.

Miserere canyengue: Négyütemes ostinatóval kezd, mely megismétlődik (**A**), majd négyütemes átvezető következik, különleges effektusokkal, tremolo sul ponticello.

A **B** rész d-mollban kettős periódus, belső bővüléssel a második frázisban.(14-31)

A1v következik, az **A** ostinatója a narrátort kíséri. A **C** új anyagot hoz, 57. ütem felütéssel. 73-76 visszatér az **A** ostinato. A **C** rész cisz-mollban. A visszatérő ostinato **A2v** együtt szól a **C** befejezésével. **A3v** (114-127) a-moll, Maria témája a második tételből, az ostinatoval együtt szól. 130-133 **A** d-mollban bevezeti a **B1v**-et, majd a **coda** következik

9. Temetési menet, gitárkíséréssel.

Contramilonga a la funerala: A harmadik tétel habanérájával, a-mollban indul, (**A**) a **codát** leszámítva ez a zenekari tétel bar-forma: **A1-A1v1-B-A1v2**

10. A hajnal tangója. Miután eltemették a testét, Maria árnyéka céltalanul bolyong.

Tangata del alba: Chaconne basszussal e-mollban indít, ez az **A**. Két variáció következik, a basszus negyedekben szól, majd a **B**, ami egy erőteljes kontraszt az **A** résszel szemben. Itt a basszusfordításban, diatonikus-kromatikus menetben halad (34-39). A következő variációk, szám szerint öt, főleg az **A** anyagából építkeznek. A **codában** (116-120) dúr kvartszext akkordokat és kromatikus, lefelé haladó mixturákat találunk, mint 8. tétel végén, itt azonban a pedál nem a basszusban, hanem a szopránban C hangon van.

11. Maria a fák leveleinek és a kéményeknek mondja el bánatát.

A los arboles y a las chimeneas: Nyolcütemes bevezetővel indul, mely 1, 2, volta ismétlődik. (**A**-fisz-moll). A basszusban pedál a tonikán, majd a domináns. Ezután az **A** transzpozíciói következnek különféle hangnemekben: h-moll, b-moll, f-moll, d -moll. Az **A** nagy strófa a 65. ütemben ér véget. A **B** rész eléggé instabil tonális szempontból, cisz-mollban indul és e-mollban zárul. Az **A1v** nagy strófa ismét számos transzpozícióból épül, és a következő hangnemeket érinti: e-moll, a-moll, asz-moll, g-moll. A tétel vége visszatér az induló fisz-mollba, majd a **coda** (144-154) f-mollban. Egy háromstrófás lied-formával (**A-B-A1v**) állunk szemben.

12. Pszichiáter hatására megpróbál visszatérni múltjába, mely már nem létezik.

Aria de los analistas: A tétel nyolc ütemes pergődobbal indul. **A** nagy strófa színes hangulata úgy indul, mint egy katonai parádé (kis dob, fuvola, marinba). Két részből áll, egy instrumentális és egy vokális részből. A vokális rész egy lefelé haladó F-dúr első fokú hármas hangzatra épül. A nagy strófa **A1v** színekkel teli, paródia jellegű hangulatát többek között az is adja, hogy a 57.-79. ütem instrumentális anyagát, mely F-dúrban van, moduláció nélkül, egyszerűen egy fél hanggal feljebb helyezi Fisz-dúrba. **A2v** az **A** anyagának mintegy összefoglalása. A második rész **B** az előző tételek zenei anyagából építkezik, a tétel végén Maria a második tételbeli témáját énekli.

13. A Szellem-költő, miután elvesztette a nyomát, hívni kezdi Mariat, és üzenetet küld a szürrealista bár vendégein keresztül, hogy fedezze fel a fogantatás misztériumát.

Romanza del Duende: Ebben a tételben a zene csak háttérként szolgál, igazi Caffé-koncert jazz-el keverve. A főszereplő, a narrátor - Duende, akinek hosszabb szövegrészeit a női kar recitálásai szakítanak meg. A **codá**ban mintha utalás lenne a Pachelbel kánonra,(129-133) úgy, mint a Piazzolla *Évszakok, Tél* című tételében.

14. A Duende cimborái egy fiúgyermeket keresnek Maria árnyékához.

Allegro Tangabile: A tétel B-dúrban íródott, szerkezete **A-B-A1v-B1v-A2v**, tehát öt nagy strófa, melyek kis strófákból épülnek fel. A csúcspont **A** rész anyagából tuttiban a 75-82.ütemben található.

15. Angyali üdvözlés, a Szellem hívására Maria átéli a megtermékenyülés csodáját.

Milonga de la Anunciacion: Az első négy ütem a szokásos ostinátós bevezetés. **A** nagy strófa az Alevare tétel zenei anyagát amollban dolgozza fel. A következő nagy strófák **A1, A', A''**. Valójában az **A'** (45-60) két nagy részre osztja a tételt **A- A1- A'** és **A''- A1'- A'''**

16. Hajnalodik Buenos Airesben, Maria szelleme fényesen ragyog. Maria leányt szül. Az igazi Maria támadt –e fel a sötétségből vagy más? Minden bevégeztetett vagy újra született? Erre sem a Duende, sem más e Földön nem tud felelni.

Tangus dei: A tétel láncformájú nagy strófa **A-B-C-D**, mely az előző tételek anyagából kölcsönöz, mint visszatérések, összegzés az opera végén.

Bár a cselekmény szürrealista volta miatt az operita számos értelmezésre ad lehetőséget, Piazzolla zenéje mégis csodálatos élményt nyújt tüzes ritmusaival és hangszerelésének különleges világával.

XII. Koen Dejonghe belga – orosz tangója

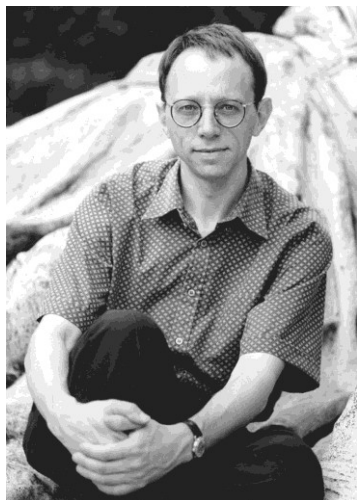
Astor Piazzolla 1992-ben halt meg. Az ő általa fémjelzett Tango Nuevo stílus nagy hatással volt korának fiatal zeneszerzőire és muzsikusaira. A belga zeneszerző, Koen Dejonghe is jól ismerte és szerette műveit. Emléket állítva Piazzollának, 1996-ban, halála után 4 évvel, *Astor* címmel darabot komponált.

Még ugyanebben az évben, Antwerpenben, egy orosz étteremben vacsorázott. Az étteremben természetesen orosz zenekar is játszott és gyakran adták elő a *Moszkvai éjszakák*-című ismert orosz dalt. A tulajdonos, aki jó barátja volt, megkérte, hogy komponáljon valami „oroszosat” az együttes számára.

Fülében csengett a közismert *Moszkvai éjszakák* melódiája, amit első változatban énekhangra, hegedűre, nagybőgőre, zongorára és harmonikára írt meg. Saját bevallása szerint, a dallam kíséretét és a bevezető, valamint az átvezető részeket tangó ritmusban komponálta, és harmóniavilágában Astor Piazzolla-t idézi.

A nagy sikerre való tekintettel később a darabot más hangszerekre is átírta

1. Koen Dejonghe



Koen Dejonghe 1957. június 27-én született Kuurnében. Leuvenben tanult és 1982-ben zongora és tanári, majd 1986-ban az Antwerpeni Királyi Konzervatórium-ban kamarazenei diplomát szerzett.

A zeneszerzőszakon is kitüntetéssel végzett, majd Weimarban és Bergamoban mesterkurzusokon vett részt.

Későn, 32 évesen jelentkezik első szerzeményeivel. Előtte már komponál néhány könnyűzenei és alkalmi darabot, de az első komoly sikert a csellónégyesre írt művével éri el. Saját bevallása szerint természetesen a klasszikus összhangzattanra és formatanra építve, de erősen a kortárs könnyűzene (pl. az angol Yes együttes) hatására írja műveit.

1990-ben első díjat nyer *Fúgája*-val a Muizelhuis Kamara Zeneszerzői Versenyen Ezután számos felvételt készít a flamand rádióban és televízióban. Ugyanebben az évben elnyeri a Belga Zeneszerzők kamaraműre kiírt pályázatának első díját, négy csellókvertettre írt darabjával. *II. Vonósnégyes*-vel megszerzi a Belga Királyi Akadémia és a J. V. Hoof zeneszerzőverseny nagydíját.

2001-ben a legjobb hangszerelés díját kapja *Hegedűversenyé*-ért, és még ugyanebben az évben elnyeri a Song-Expo nemzetközi zeneszerző verseny fődíját *Jace* című művével.

A 90-es évektől számítják első zeneszerző periódusát, ekkor írt művei közül kiemelkedik a *Sintra, II. Vonósnégyes, Bevezetés és scherzo, Preludium, Toccata és Ária, Astor, Homage a Alfred Schnittke-trió, a Négy temperamentum*.

Második periódusa a *Hegedűverseny*-vel a *Ket* című operájával és a *Jace* zenekari darabbal indul. A *Jace* zenekarában elektromos gitár is szerepel és a nonszensz-szöveget maga a szerző írta.

A *Hegedűverseny*-t zeneszerzés-tanárának emlékére komponálja. A *Ket* című operájában a pop-zene elemeit is használja, de felismerhetők benne passacaglia, tango nuevo, valzer és lied formák. Retorikus és repetatív elemeket is használ.

Szerzeményei megjelentek lemezen is: *Duo csellóra és zongorára* (1992) *Drie Gezelle-liederen*, szopránra és zongorára (1999) *Jace*, (2000) *Faetra* (2002).

1986 óta az Antwerpeni Konzervatórium összhangzattan, ellenpont és improvizáció tanára,
Sint-Pauwelsben, Belgiumban él.

2. Az „Orosz tangó” című mű elemzése

Egy különleges formával és egy különleges darabbal állunk szemben.

A bevezetés, az első négy ütem d-mollban indul. Az **A** rész az 5.ütemben kezdődik, és ez valójában a tulajdonképpeni fődallamot előlegezi meg néhány motívumában. (Az igazi téma **A1** csak a 35.ütemben kezdődik.) A következő zenei mondat érinti a B dúr-t, de az V. fokon visszatér d-mollba. A 13-14. ütem g-mollba tér ki. Átvezető rész következik. A (19-26) a **B** rész, valójában egy passus duriusculus, habár d-től gisz-ig megy, de az a-n állapodik meg. Bár ez a menet a barokk egyik jellemzője, a tangó zeneszerzők is előszeretettel használják. A mi esetünkben nincs utalás a barokkra. A 27. ütemtől a bevezető négy ütemének egy variációja található, ez egyben a 34. ütemmel a tangó első részének a lezárása is.

A fő zenei gondolat a második rész elején található. (**A1**), ez az orosz dallam, a 35. ütemben, d-mollban indul, majd egy B-dúr kitérés után visszatér d-mollba. Megerősítésként a téma második felét a hegedű technikai lehetőségeit kihasználva, díszítésekkel megismétli.

Az 58 ütemben a bevezető négy ütemét a hegedű kettős fogásaival díszítve játssza. A 62. ütemtől a témát bravúros futamokban halljuk a hegedűben, ritmikai különlegességekben, mint szextola, szeptola, nonola, undecimola. Ez a rész a 62-85. ütemig a főtémát dolgozza fel. A 85. ütemben ismét a bevezető négy ütemét használja átvezetésként, majd a témát a zongora a jobb kézben hozza, miközben a hegedű, díszítésekkel írja körül a témát.

A 99. ütemben a téma azonos struktúrában esz-mollban indul, mind a hegedű, mind a zongora szólamában kisebb változásokkal. Azzal, hogy az egész témát egy félhanggal feljebb helyezi, növeli a feszültséget és előkészíti a csúcspontot. A 122-124. ütem egy külső bővülés, mint egy kisebb **coda**. A darab nem az eredeti d-moll hangnemben, hanem esz-mollban, a csúcsponton zárul.

Koen Dejonghe az Orosz tangóban mintegy összegzését adja a XX. századi tangó fejlődésének. Az orosz dal lágysága Gardel szomorú hangvételű tangó consionjaira emlékeztet. Az átvezető részek, a hegedű kettősfogásai, bravúros futamai, a zongora gazdag harmóniai, mintha az „Aranykor” nagyzenekari hangzását idéznék. A téma feldolgozásai azonban a „tangó nuevo” ritmikus, virtuóz stílusában, Piazzolla hatására íródtak. A szinkópált feszes tangó-ritmus végig dominál, a lágy orosz dallam ellentétéként.

Befejezés, következtetések

A fekete hajú férfi magabiztosan körülnéz, tekintetével felméri a teret, fényes puha cipője talpával elnyomja cigarettáját. Vár. Már egy ideje nézi a nő gyönyörű, nyúlánk, neccharisnyás lábait, rövid felvágott szoknyáját, majd a szemét keresi. A bandoneonista, mint egy mély sóhaj, széthúzza a corpust, majd rácsap az első akkordra. Ekkor a férfi két lépéssel utoléri a nőt, derékon ragadja és elsodorja az első lendülettel. Ellenállhatatlanul siklik prédájával. A nő meglepetten simul hozzá, engedi, hogy combjaik összesimuljanak, dereka nádként hajlik a férfi tenyerébe. Izzik a szemük, egymásba feszülnek. Tangót táncolnak.

Kevés zenei alkotás, tánc mondhatja el magáról, hogy affektusa oly sokkolóan hatott a kor éthoszára, mint a Tangó. A legérdekesebb talán az, hogy mennyien tettek hozzá és mekkora utat jártak be alkotó elemei. A flamencot Indiából érkezett romák tették olyanná amilyen, hazájuktól több ezer kilométerre Spanyolországban. Később ez a művészet elhajózott a spanyol hódítók idegeinek és temperamentumának lüktetésében újabb ezer mérföldekre, hogy megérkezzen Dél-Amerikába. A candombét az afrikai feketékkel együtt megint csak spanyolok hurcolták át, hetekig szelve az óceán hullámaait egyik kontinensről a másikra. Haitin a francia ültetvényesek versailles-i szokásoknak hódolva kontratánccal mulattak idejüket, miközben a rabszolgákat kegyetlenül kihasználták. Amikor kitört a lázadás, a menekülők még tovább vitték a Párizsból hozott divatot. Kubából aztán már igen közel volt a La Plata torkolata, „csak” hét ezer km.

Már jól fortyogott az üstben ez a „jóféle keverék”, amikor Európából új bevándorlók, olaszok érkeztek és szórtak még némi „fűszert”, egy csipet polkát és mazurkát a főzetbe. Most már összeálltak az ízek. Keleti fűszerek, afrikai nap, spanyol tűz, szerelem és halál. Kezdődhet a Tánc.

A dolgozatom során hosszú utat jártam végig, mind távolságban, mind időben. Az ősi afrikai törzsi szokásoktól és zenéktől, egész a múlt

századi zeneszerzők műveiig. Ki gondolta volna ugyanis, hogy az afrikai rituálék ritmusa egyszer majd Stravinsky, „*A katona története*”-nek színpadán játszik főszerepet. És azt sem gondoltam, hogy az afrikai ősember ausztrál társának eldobott zenei bumerángja így megtermékenyülten tér vissza és mér csapást a civilizáltaknak mondott európai társadalom erkölcsére, szokásaira, divatjára, kultúrájára.

Hogy ez a fülledt levegőjű tánc, szöveg és zene milyen hatással volt a XX. század zenéjére, kultúrájára, mi sem jelzi jobban, hogy Paul Hindemith, Igor Stravinsky, Pascal Bentoiu, Isaac Albeniz és még sokan mások is, írtak tangót.

Bertolucci filmjének, „*Az utolsó tangó Párizsban*” központi cselekménye a tangó, mint ahogy Martin Brest filmjének „*Az asszony illatá*”-nak is.

Slawomir Mrozek „*Tangó*” című színdarabjában (1964) ez a tánc a hagyományok elleni lázadás szimbólumaként jelenik meg.

Előadói munkásságom során az utóbbi évtizedben rengeteg koncertem műsorát tangószerzők műveiből állítottam össze. Gitárral, zongorás trióval, tipikus dél-amerikai sextettel, énekesekkel, táncosokkal szerepeltem. Olaszországban, Görögországban, Japánban, Romániában, Horvátországban, Szlovéniában és Magyarország színpadjain.

Piazzolla műveiből CD-t készítettem. Mindig, mindenhol, akár az európai zenekultúrához nem szokott közönség előtt is, óriási sikere volt ennek a zenének.

Meggyőződésem, hogy ezek, a tüzes ritmusokra épült népi és műzenei alkotások e csodálatos alapokra épülve sokszínűségükkel gazdagították zeneirodalmunkat és inspirálólag hatnak a következő generációk zeneszerzőire is.

Ma a tangó többedik virágzását éli, és ezt főleg Astor Piazzollának köszönheti. A tangó világa-fejlett érzékeinknek köszönhetően-a non-verbális kommunikáció csodálatos esztétikai megnyilvánulása.

Bibliográfia

- Ancsel É.: Írás az Éthoszról, Budapest, Kossuth Kiadó, 1981.
- Angi I.: Zeneesztétikai előadások, Nagyvárad, Scientia, 2003.
- Arnold L.: Three rumbas, USA,. 1977.
- Azzi M.S.: The Golden Age
- Bagdy E.: Finomra hangolódás, Budapest, Elixir, 2007.dec.
- Balázs D.: Közép-Amerika, Budapest, 1985.– Argentína, Uruguay, Budapest, 1988.
- Barriuso G. P.: La mucica hispano-musulmana in Maroco-Larache, 1941.
- Benedek I.: Varázslás és kuruzslás, Budapest, Gondolat, 1976.
- Boglár L.: Indián művészet Mexikótól Peruig, Budapest, Corvina, 1983.
- Bueno S.: A kubai mulatt kultúra, Budapest, Kozmosz, 1974.
- Bus Gh.: Explorarea operei de arta, Cluj Cons.G.Dima,1979.
- Caballero A.: Historia del cante flamenco, Madrid, 1993.
- Caballero A.: Las máscaras de lo jondo, Madrid, 1992.
- Carpentier A.: Music in Cuba, Minneapolis, 2001.
- Chasteen J.Ch. : National rhythms, African roots, Albuquerque, 2005.
- Claramunt A.P.- Albaicin F.: El arte del flamenco baile, Barcelona, 1977.
- Climent G.: Flamencologia, Madrid, 1964.
- Collier S.: The Tango is born, Thames and Hudson,
- Cooper A.: Tangomania, London, 1995.
- Craft R.:Beszélgetések Sztravinkijjal, Budapest, Zeneműkiadó,1987
- Darvas G.: Évezredek hangszerei, Budapest. 1961.
- Del Priore: El tango de Villoldo a Piazzolla, Buenos Aires, 1975.
- Don Pohren F.: El Arte flamenco, Madrid, 1962.
- De Falla: El Canto jondo primitivo andaluz, Granada, 1922.
- Eliade M.: Shamanism, New York, 1966.
- Eriksen T.H.: Bevezetés a szociálintropológiába, Budapest, Gondolat, 2006
- Ének és Zene- Gimnáziumi Tankönyv, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1989.
- Everett P.: The Four Seasons

Filozófiai Lexikon, Budapest, Szikra, 1953.

Fodor A.: Igor Stravinsky, Budapest, Gondolat, 1976.

Francs A.H.: Social Dance, London, Routledge & Kegan, 1963

Fraser A.: A cigányok, Osiris, Budapest, 1996..

Galeano E.: Latin- Amerika nyitott erei, Budapest, Magvető, 1976.

Grande F.: Memoria del flamenco, Esposa, Madrid, 1987.

Grande F.: Agenda flamenca, Mondadori, Madrid, 1985.

Haas K.: Photos

Harnoncourt: A zene, mint párbeszéd, Budapest, Európa Kiadó, 2002.

Hartnack J.W.: Grosse Geiger unserer Zeit, Zürich, 1983.

Honegger A.: Stravinsky a muzsika mester embere

Hughes L.: Ismerkedjünk a ritmussal, Budapest, Zeneműkiadó, 1971.

Kincel Á.: Andalúz tűz, Sic itur ad Astra, Budapest, 2004.

Kiszely I. : A Föld népei, Budapest, 1986.

Kókai R- Fábián.: Századunk zenéje, Budapest, Zeneműkiadó, 1967.

Kolneder W.: Vivaldi, Budapest, Gondolat Kiadó, 1982.

Kovács S.: A XX. század zenéje, Budapest, Tankönyvkiadó, 1995

Krumbholz G.: Társastáncok, Budapest, Planétás, 1997.

Labat J.B.: Nouveau voyage, Paris, 1722.

Laird W.: Latin American dancing, London, 1961.

Lochner L.P.: Fritz Kreisler, Wien, Bergland Verlag, 1957.

Lorca R.G.: Teoria y juego del duende Obras completas, Madrid, 1973.

Mafud J.: La sociologia del tango, Buenos Aires, 1966.

Malipiero G.F.: Antonio Vivaldi, Milano, 1958.

Martin R.: The Lasting Tango

Martinez de la Pena T.: Teoria y pratica del baile flamenco, Aguilar, 1969

Menuhin Y.: Az ember zenéje, Budapest, Zeneműkiadó, 1981.

Menuhin Y.: Az ember zenéje, Budapest, Zeneműkiadó, 1982

Merényi Zs.: Táncstudományi tanulmányok, Budapest, MTSZ, 1977

Molina R.: Obra Flamenca, Madrid, 1977.

NavaroJ.L.-M.Ropero : Historia del flamenco, Sevilla, 1996.

Niculescu: Reflectii asupra conceptelor de continut si forma in muzica, Cluj,.G.Dima, 1979.

Ortega y Gasset: Andalúziai elmélet, Madrid, 1947

- Pincherle M.: A. Vivaldi, New York, 1957.
- Pintér M.: Tánc és lélek, Budapest, Akadémia Kiadó, 2001.
- Pintér T.: Sonetto és concerto
- Radanti I.: Tavasz, A szél (f. Kosár Ila)
- Ramos A.: Mozdulatlanul, Ketten (f. Dara Ákos)
- Ranschburg J.: Nő és férfi, Budapest, Tankönyvkiadó Kiadó, 1996
- Riemann H. : Music-Lexicon, 1967.
- Romero A.S.: Négerek tánca,
- Rónai M.: Vers
- Rossi V. : Cosas de Negros, Buenos Aires, 1926.
- Sachs C.: Eine Weltgeschichte des Tanzes, New York, 1937.
- Sachs C.: World history of dance, New York, Norton, 1937.
- Salessi J.: Tango,nacionalismo y sexualidad, Buenos Aires, 1991.
- Sebes T.: Afrika képes földrajz, Budapest, Móra, 1969.
- Spreuwers L.: Lexicon van de muziek in West-Vlaanderen, 2001.
- Stanly J.: Klasszikus zene, Budapest,Kossuth Kiadó, 2006.
- Stilman E.:Historia del Tango, Buenos Aires, 1965.
- Schreiner C.: Musica latina, Frankfurt, 1982.
- Schreiner C.: Flamenco gitano-andaluz, Fischer, 1990.
- Szabó Á.: A flamenco, Budapest, 2002.
- Szabolcsi B.: A zene története, Budapest, 1940.
- Szabolcsi B.- Tóth A.: Zenei Lexikon I.(A-F), Budapest, Zeneműkiadó,1965.
- Taranu C.: Stílustanulmányok, Cluj-Napoca, G.Dima, 1987.
- Todotango.com
- Thornton J.K.: Africa and Africans, U.P. Cambridge, 1992
- Udaete J.: Flamenco, Hamburg, 1964.
- White E.W.: Stravinsky, Budapest, Zeneműkiadó, 1976.
- Wittman T.: Latin-Amerika története, Budapest, 1971.
- Zoltai D.: Ethosz és affektus, Budapest, 2000.

*Dr. Szentkirályi Aladár Miklós intézményvezető (Csepeli Fasang Árpád Alapfokú Művészeti Iskola)