

X. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia

Kolozsvár, 2007. május 26-27.

**Rimszkij-Korszakov impresszionizmust
előrevetítő stílusjegyei az *Antar* című mű
tükrében**

Szerző:

Fekete Miklós

Gheorghe Dima Zeneakadémia

Zeneelméleti kar

Zenetudomány szak

Magiszteri, II. év

Szakirányító:

dr. Angi István professzor,

zeneesztéta, zenetudós

Gheorghe Dima Zeneakadémia

Zenetudományi tanszék

Tartalomjegyzék

Egy életút szakadékatívelő pályája

A gyermekkori próbálkozástól elindulva

A hatások

Az Antar búvkörében

A mű irodalmi programja

Antar az életműben

Az Antar életútja – szimfonikus költemény?

Formai lehetőségek

A mű képszerűsége (a program zenei tér-időben való életre kelése)

Színek és hangszínek. Szinesztézia.

Hangnem – éthosza

Hangszerelése

Összefoglalás

Könyvészet

Melléklet

Egy életút szakadékatívelő pályája

...Amikor megszületett, az orosz zeneirodalmat Aljabev, Varlamov, Gurilev, Vertovszkij és természetesen az *Ivan Szuszanin* valamint a *Ruszlán és Ludmilla* szerzője, Mihail Glinka, képviselte. Az orosz irodalom nagyjai közül Gogol, Belinszkij, Zsukovszkij, Herzen és Ogarev alkotóművészetének teljében volt; Turgenyev, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Osztrovszkij még pályája elején állt. A nyugat-európai művészetben virágzott a romantika. Chopin, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann a kor ünnevelt zeneszerzői. Verdi abban az évben írta az *Ernanit*, elkészült Wagner *Bolygó hollandija* is. Magyarország a *Hunyadi László* bemutatását ünnepelte.

...Amikor meghalt, Liszt, Wagner, Berlioz, Brahms régen eltávozott már az élők sorából. Új eszmék és stílusok foglalták el a régiéik helyét. Debussy, Ravel, Respighi, Puccini, Richard Strauss neve hozta lázba az európai nagyvárosok zeneszerető és zeneértő közönségét. Ekkortájt komponálta Bartók *Első vonósnégyesét*, melyben már nyelvújító szándéka és felfogásának első komolyabb megnyilvánulásai sajátos módon tükröződnek. Kodály Zoltánnal együtt útnak indultak, hogy faluról falura járva összegyűjtsék a magyar és környező vidékek népzenei kincseit, hogy melyeket tudományos alapokra helyezve a műzene remekeibe foglalhassák. Ekkortájt jelenti ki Arnold Schönberg, hogy a három évszázadot átölelő és meghatározó tonál-funcionális rendszer „kimerült” (1905), és új zenei nyelvezetre van szüksége az Újat alkotni vágyó zeneszerzőnek. Ekkor írja a *Gurre-dalokat*, első két *Vonósnégyesét*, valamint az *Öt zenekari darabot*. Megszületnek Anton Webern tollából a *Stefan George – dalok*, valamint az op.5-ös *Vonósnégyes*. Elkészül Alexander Szkrijabin immár *Negyedik- és ötödik zongoraszonátája*, amely a tonális és modális hangrendszerek határait a végsőkéig fesztetik. Ugyanekkor Rimszkij-Korszakov fiatal tanítványa, Igor Sztravinszkij, megkomponálja *Első szimfóniáját*, valamint *Tűzijáték* zenekari fantáziáját, amelynek frissen elkészült partitúráját elküldi mesterének. Ő azonban már nem tudta véleményezni, hiszen a postai kézbesítés előtt eltávozott az élők sorából.

E néhány kiragadott adat is mutatja, mekkora távolságot ölel át Rimszkij-Korszakov életútja. Szédítő, és a zenekultúrát teljesen átalakító szakadékok fölött ível át zeneszerzői pályája. Régi eszmék bukásának és új eszmék születésének a kora ez. Különböző stílusok fonódnak egymásba és alakulnak át, születő eszmék kerülnek ellentétbe a meglévőkkel és csapnak össze egymással. Ez az időszak, amikor kibontakoznak azok az elvek és stílusjegyek, amelyek később az új század zenei életét jellemzik. Rimszkij-Korszakov átérezte és befogadta mindazokat az áramlatokat, amelyek körülvették: a romantika sokirányú stílusjegyeit csakúgy, mint a romantikán túlmutató új vonásokat, amelyek nélkül a XX század zenéje nem születhetett

volna meg. És ami nagyon fontos Rimszkij-Korszakov személyét illetően az a tény, hogy azzal az igénnyel lépett fel, hogy ezt a sok újat ne csak részenként foglalja magába, hanem teljes szintézisbe olvassza. Ha ez nem is sikerült neki, maga az igény roppant nagy jelentőségű. Ebből következik, hogy korának szinte minden újítása – valamilyen formában – megjelent művészetében. Zenetörténeti jelentőségét mégis ez az igény adja, hiszen az utódok és tanítványok a későbbi zenének nagyon sok fontos vonását megtalálhatták életművében. De ha csak művészetét nézzük, önmagában is jelentős. Sajnos a zenei berkekben is kevésbé ismertek művei. Legtöbb zenét szerető és ismerő ember neve említésekor a *Seherezádéra*, a *Hindu dalra*, a *Dongóra* asszociál. Pedig csak jelentősebb művei, mint a *Hópelyhecske*, *Karácsonyjéj*, *Szadko*, *Legenda a láthatatlan Kityezsről* stb. adhatnak hű képet Rimszkij-Korszakovról, az alkotóról és újítóról. Ezek a művei kitűnnek ragyogó, pompás hangszerelésükkel, fényes, puha hangzásukkal, harmóniaviláguk újszerűségével, rendkívüli színérzékenyséjükkel, festői leírásaikkal, és egy összekötő kapocsként, helyesebben szólva egy nyíló ajtóként tárulnak az új keresését célul kitűzött zeneszerzők elé.

A gyermekkori próbálkozástól elindulva

Az *Antar* című alkotás – amely Rimszkij-Korszakov napjainkig nagyon keveset játszott és még a magát zenésznek mondó ember számára is alig ismert műve – 1868-ban keletkezett, az alig 24 éves ifjú zeneszerző tollából. Ez a tény rendkívüli fontossággal bír, tudniillik a fiatal Rimszkij-Korszakov komoly zenei előképzés nélkül, a balakirevi kör pezsgő zenei légkörének hatására, szabad utat nyitott zeneszerzői tehetségének, és 1861-től, 17 évesen elkezdett komolyabban komponálni. A gyermekkori próbálkozások után, 1861 és 1868 között több művet is komponál. Ezek közé tartozik az *esz-moll (első) szimfónia*, *Nyitány orosz témákra*, *Fantázia szerb témákra* és *Szadko* című zenekari műve.

Kiskorától megnyilatkozott ragyogó zenei tehetsége. Rendkívüli memóriával rendelkezett: „egész oldalakat jegyeztem meg, szóról-szóra abból, amit anyám olvasott nekem”¹; és kifinomult abszolút hallással. Önéletrajzi művében a *Zenészpályám krónikájában* ekképpen fogalmaz: „Még két éves sem voltam de már könnyedén meg tudtam különböztetni a dallamokat, amelyeket anyám énekelt nekem, aztán két-három évesen nagyon jól lekopogtam az ütemet egy játékdobon miközben apám zongorázott. Ő többször akarattal megváltoztatta a tempót és a ritmust, de én azonnal követtem. Hamarosan dúdolni kezdtem mindent, amit apám énekelt és sokszor együtt énekeltünk, aztán megpróbáltam fül után lejátszani a zongorán az általa énekelt dallamokat, harmóniájával együtt. Amikor megtanultam a hangjegyek neveit meg tudtam

¹ *Zenészpályám krónikája (Cronica vieții mele muzicale)*, Editura Muzicală, București, 1961, 10 old.

különböztetni és nevezni minden hangot, amelyet a szomszéd szobában lévő zongorán leütöttek.”²

Hogy megérthessük az *Antar* igazi jelentőségét és valódi értékét, egy rövid áttekintésre is szükségünk van, ami a legelső zongoraórától az alkotói megnyilvánuláshoz vezetett. Tyihvin szülővárosában korán megnyilvánuló tehetségének nem akadt megfelelő irányítója. Szülei zenekedvelők voltak ugyan, de a kis városban nem akadt igazi zenész, aki a tehetséget méltóképpen gondozhatta volna. A zongoraórák ellenére a család nem is gondolt arra, hogy zenész legyen az ifjú Nikoláj Andreevicsből, olyan foglalkozást keresett számára, ami egy jó házból való nemesi ifjúhoz illik: a tengerésztiszti állást. Még Olga Felikszovna Fehl zongoratanárnővel tanul szülővárosában, amikor első alkotói próbálkozásai napvilágot látnak. „... a játék kedvéért, a majomkodás kedvéért, úgy ahogy a zsebórákat raktam össze és szedtem szét, próbáltam néha zenét szerezni és hangjegyeket írni.”³

12 évesen Szentpétervári Tengerészeti Akadémiára kerül. Hétfégi szórakozásként zongoraórákat vett egy Uhlich nevezetű csellistától, aki az Alekszander színházban játszott. A fiatal Rimski-Korsakov ezt vallja: „zenészként, abban az időben dilettáns voltam, a szó szoros értelmében. Uhlichhal való tanulmányaim alatt lusta voltam és nagyon kis mértékben sajátítottam el a zongorázás készségét. Fogalmam sem volt a zeneelméletről, nem tudtam egyetlen akkord vagy hangköz elnevezését sem és nem ismertem a hangsorok felépítését sem, viszont értettem őket. Mégis megpróbáltam meghangszerelni az „*Élet a cárért*” (Glinka) című mű interlúdiumait a zongoraátíratból. Tizenhat éves *gyermek* voltam, aki szenvedélyesen szerette a zenét, és *aki játszott a zenével.*” Szerencsére Uhlich felismerte tehetségét, és a kitűnő pedagógus Kanille-re bízta. „Ő volt az első igazi zenész, akihez közel kerültem.”⁴ Másfél évre rá abbahagyta a zongorázást, mivel bátyja úgy találta, hogy elég jól játszik kadét-mivoltához képest. „Elkeseredett voltam. Ő nem vette figyelembe a zene iránti szeretetemet, és azt feltételezte, hogy tengerész leszek.” Ugyan a zongoraórák megszakadtak, de vasárnaponként tovább járt Kanille-hoz és komponálgatni kezdett. Ez még csak ösztönös önkifejezési próbálkozás volt és egyfajta játék Glinka, Beethoven és Schumann műveinek hatására. A harmonizálás és az ellenpont szabályait még egyáltalán nem ismerte. A kísérletek, játékok és a zenével való kacérkodás után következett a nagy találkozás a képzett, művelt, igazi muzsikussal, aki sorsát végleg eldöntötte: 1861 őszén Kanille elvitte Balakirevhez.

² Idem, 10. old.

³ Ibidem, 14. old.

⁴ Ibidem, 30. old.

A hatások

Az ismerkedés Balakirevvel, Muszorgszkijval, Kjuivel felébresztette benne az ambíciót. Új világ tárult ki előtte. Balakirev, az „ötök csoportjának” szellemi irányítója rábeszélte, hogy komolyan dolgozzék, és már a legelején azt tanácsolta, hogy írjon szimfóniát. Balakirevről legtökéletesebben maga Rimszkij-Korszakov szavai vallanak: „Balakirev már az első találkozásunkkor nagy hatással volt rám. Egy tökéletes zongorista, aki mindent kívülről játszott, merész véleményei, új ötletei voltak és egy olyan zeneszerzői tehetsége, amelyet én áhítattal csodáltam. Hatalmas elméleti műveltségének, éber intelligenciájának és megfigyelőképességének köszönhetően, amely nem hibázott, ő mindenkit messze túlszárnyalt. Különleges tulajdonságai által Balakirev ellenállhatatlan befolyást gyakorolt a csoport tagjaira.”

De joggal tehetjük fel a kérdést, hogy honnan volt bátorsága a tengerésztiszt-jelöltnek, hogy hosszabb levegővételű szimfonikus kompozíció kivitelesésébe kezdjen komoly mesterségbeli tudás hiányában? A választ a balakirevi-kör nézőpontjában kell keresni. „Nem az előkészület a fontos, az embernek hozzá kell kezdenie a komponáláshoz, és saját művén kell tanulnia.” – volt Balakirev elve. Nem meglepő a véleménye, hiszen ő is az önképző utat járta végig. Türelmesen kielemezte társai próbálkozásainak minden ütemét, megmagyarázta a formai építkezésének hiányosságait, hangszerelésben, vonalvezetésben, összhangzattani felépítésben mindig tanácsokkal és kiforrott ötletekkel szolgált. Stílusának lenyomata fokozottan érződik a kör zeneszerzőinek kezdeti alkotásaiban.

Rimszkij-Korszakov életében egy másik meghatározó eseménye a tengerrel és a természeti csodákkal való megismerkedés volt. Az iskolai képzés befejezése után a tiszt rankor megszerzése érdekében egy majdnem 3 évig tartó gyakornoki hajóutat kellett megtennie az „Almaz” nevű vitorlásra, amely Angliát, Amerikát, az Egyenlítőt, majd Rio de Janeirót érintve hosszabb szárazföldi megszakításokkal tért vissza Oroszországba. Feuer Mária *Rimszkij-Korszakov* című monográfiájában azt írja, hogy „ez a két év és nyolc hónap nagyobb nyomot hagyott művészi fejlődésében, mint egy tucat összhangzattan-óra.” Ekkor fejlődik ki benne művészetének egyik legsajátosabb vonása: színérzékenysége, színhallása. Visszaemlékezéseiben megjegyzi, hogy minden tájnak, természeti jelenségnek érzi pontos zenei megfelelőjét. Az út alatt szerzett *benyomások* annyira beléje ivódtak, hogy néhány évtized távlatából is ekképp kiált fel: „Gyönyörű a trópusi óceán az ő kékjével; gyönyörű a napkorong és a trópusi felhők. De nem létezik nagyszerűbb az egész világon, mint az óceánról kémlt éjjeli égbolt. A hajótesttől a horizontig az egész óceánt foszforeszkáló fény öntötte el...Aki nem látta, nem alkothat képet e fantasztikus szépségről! Csodás nappalok és varázslatos éjszakák!”

Az Antar bűvkörében

Mindezen tengeri benyomások már a *Szadkoban* fontos helyet kapnak, de fokozottabban igaz e varázslat zenei megfogalmazása Rimszkij-Korszakov *Antar* című szimfonikus alkotásában, amelyet 1868-ban, 24 évesen komponált a fiatal tengerésztiszt. A mű voltaképpen nem más, mint egy 4 tételből álló zenei mese. Alapjául egy valódi mese áll, amelyet Oszip Ivanovics Szenkovszkij nevű orientalista, publicista, nyelvkutató írt az általa összegyűjtött arab mesék mintájára. „Egyetlen orosz vagy európai zenész sem alkotott még ilyen átfogó és csodálatraméltó képet Keletről.” – írja a *társaság* barátja, Stasov.

Rimszkij-Korszakov stiláris alkotói-jegyei már e korai műveiben – legtöbbször intuitíven - jelen vannak. A mű fontosságát alátámasztja az a tény is, hogy alkotói munkássága további szakaszaiban még két alkalommal (1897-ben és 1903-ban) újból átdolgozta ezt a műveket kisebb árnyalati hangszerelési változtatást végrehajtva. Ez a tény elsősorban a mű fontosságát bizonyítja, másodsorban az hangszerelési tökéletességre való törekvést.

„Ez a téma, mely festői, verssel teli és a színes hangszerelési művészetet követelt, tökéletesen egyezett Rimski-Korszakov természetével, elvárásaival, ízlésével és kiforrott tehetségével” – írja Stasov. Majd folytatja a gondolatot: „ezért a mű valódi remekmű, egyike az orosz zene büszkeségeinek.”

A zeneszerző így ír a mű megírása után néhány évtizeddel: „...*Antart évek távlatából és tapasztalt szemekkel nézve csak elégtételt érezhetek.*”

Zenén kívüli témája, amely írott szöveggént meg is jelenik a partitúra első lapján, arra enged következtetni, hogy a romantika teret hódító programatikus műfajának egyikével állunk szemben.

A mű irodalmi programja

A mese rövid összefoglalása – amely a mű írott programjának alapjául szolgál – a következő:

«Antar, akit az emberek megbántottak, szívében keserű kiábrándulással, elhagyja a társadalmat és visszavonul a pusztaságba. Örökre elment az emberek közül és megesküdött, hogy gyűlölni fogja őket, mivel jó tetteit gonosszággal viszonozták. Visszavonult, mert nyugalmat és feledést keresett (Berlioz *Harold Itáliában* című művének romantikus hőiséhez hasonlóan). Szép volt a Samszk pusztasága és szépek voltak Palmira romjai, Antar a város romjai között keresett nyugalmat és feledést.

Éhségtől gyötörve Antar üldözőbe vett egy elragadó, fürge gazellát. Már épp elfogta volna, amikor erős zajt hallott és az ég hirtelen elsötétült. Egy borzalmas madár követte a gazellát. Antar hirtelen megváltoztatta szándékát, lándzsáját a szörny testébe döfte, és halálosan megsebesítette. Miután a gazella életét megmentette, Antar a kimerültségtől elaludt egy ősi rom

árnyékában. Mikor felészlelt, egy palotában találta magát, kincsekkel és rabszolganőkkel körülvéve, kik lesték parancsait. A palota úrnője, Palmira királynője, Peri Ghiul-Nazar, elmondta neki, hogy ő volt a gazella, akit megmentett a gonosz szellemtől, mely a hatalmas madár alakjában üldözte. Viszonzásul Ghiul-Nazar azt ajánlotta Antarnak, hogy kóstolja meg az élet három gyönyörét: az édes bosszút, a hatalom örömét és a szerelem élvezetét. Mikor Antar elhatározta, hogy bele kóstol ezen örömökbe, felébredt álmából és ismét a romok között találta magát. Ezek a történések alkotják Rimszkij-Korszakov művének első tételét.

A második tétel, melynek címe „A bosszú gyönyöre”- ez a Peri első ajándéka- Antar harcát mutatja be ellenségeivel. Habár győzedelmes a harc, a hős mégsem lel vigaszra és boldogságra. Palmira királynője, Peri Ghiul-Nazar, a második ajándékot, a hatalom örömét hozza elé.

A harmadik tétel címe „A hatalom gyönyöre.” Antart a hatalom sem teszi boldoggá. Antar újra elkerül Palmira romjai közé. Az utolsó, negyedik tétel címe „A szerelem gyönyöre.” Antar beleszeret Peri Ghiul-Nazarba és az idő szerelemben és boldogságban telik. De Antar tudja, hogy újra eljön a kiábrándulás és az unalom ideje. Ezért arra kéri Perit, hogy ha a legkisebb jelét is észreveszi rajta annak, hogy az iránta érzett szerelme meggyengül, azonnal vessen véget életének. Hosszú idő telt kölcsönös szerelemben, de egyszer csak Peri észrevette, hogy Antar gondterhelten és szórakozottan néz a messzeségbe és azonnal kitalálta az okát; akkor forrón átölelte szerelmesét és a tüze, mint egy szikra, Antar szívébe hatolt... Peri egy utolsó csókkal egyesítette lelkét Antaréval és az ifjú örökre elaludt keblén... »⁵

Antar az életműben

Rimszkij-Korszakov 1867 végén látott az *Antar* megkomponálásához. Az ötletet Balakirevtől és Muszorgszkijtől kapta. „A téma rendkívül kihívó volt”- vallotta be utólag a zeneszerző; és ennek a kihívásnak nagyon rövid idő alatt eleget is tett. Az I és IV tételt – amelyek a mű két legfontosabb pillérét alkotják - néhány hét alatt megkomponálta. És annak ellenére, hogy Balakirevtől kapta a megíráshoz szükséges ötletet, most már mégsem ő volt az, akivel részletekbe menően megbeszélte a készülőfélben levő művet, hanem barátja, Muszorgszkij. Kapcsolata Balakirevvel a hatvanas évek végére kezdett feszültté válni és egyre inkább elhidegülni, ami abból adódott, hogy Balakirev nem szívesen vette tudomásul, hogy a tanítványa „felnőtt” és önálló utat keres. Igyekezett ugyanúgy bánni Rimszkij-Korszakovval, mint eddig, véleményét és ötleteit elfogadtatni, de ekkor már ellenállásba ütközött. Rimski-Korszakov egyre önállóbb és függetlenebb lett és „nem akart vakon követni bizonyos sugallatokat vagy elvárásoknak megfelelni, amikor a szerzeményeiről volt szó. Elsősorban a saját egyénisége

⁵ a mű alapjául szolgáló, partitúrában megjelenő programot - a *Mellékletben* csatolom a dolgozathoz

követelményeinek, tehetségének engedelmességet.”- vallja Stasov Rimszkij-Korszakovról írott cikkeiben. Balakirevtől való elhidegülés Muszorgszkijnál is bekövetkezett, ami maga után vonta a kör bomlását is. Ekkor ébredt fel Rimszkij-Korszakovban a szakmai tökéletesedés iránti vágy. A határkövet minden kétséget kizáróan a szentpétervári Konzervatórium zeneszerző- és hangszerelés-tanári állását, valamint a zenekari gyakorlat vezetését elvállalta. Önkritikus magatartása íratja vele évek múltán, hogy: „Olyan terminusokat, mint a szextakkord és kvartszextakkord nem is ismertem. Műveimben csak ösztönösen és hallás után törekedtem szabályos szólamvezetésre, és a zenei helyesírás szabályait is csak ösztönösen sajátítottam el...és íme egy ilyen tudású muzsikusi el merete fogadni Azancsevszkij (a szentpétervári Konzervatórium új igazgatója) ajánlatát.” Bevallja, hogy „Én lettem az intézmény legjobb növendéke.”

Hangszerelési felkérés miatt csak 1868 nyarán készítette el az *Antar* II és III részét. Nyilvánvaló, hogy a 4 tételes felépítés a történet mentéből fakad, és az is nyilvánvaló, hogy a zeneszerzőnek előbb az I, majd a IV tétel jelentette megírásban is a fontossági sorrendet. Ha a lejátszási időt tekintjük, az I tétel kb. 10, a IV kb.9 perc, míg a középső kettő összesen tesz ki 9 percet.

A szimfonikus zenekar felépítése a következő:

- I. tétel: 3 fuvola, 1 oboa, 1 angolkürt, 2 á-klarinét, 2 fagott, 4 f-kürt, üstdob, cintányérok, nagydob, hárfá, I és II hegedűk, mélyhegedűk, gordonkák, nagybőgők;
- II. tétel: 1 piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, 2 á-klarinét, 2 fagott, 4 f-kürt, 2 é-cornett, 3 harsona, 1 tuba, üstdob, gong, nagydob, I és II hegedűk, mélyhegedűk, gordonkák, nagybőgők;
- III. tétel: 1 piccolo, 2 fuvola, 2 oboa, 2 á-klarinét, 2 fagott, 4 f-kürt, 2 é-cornett, 3 harsona, 1 tuba, üstdob, nagydob, tamburin, cintányérok, triangulum, I és II hegedűk, mélyhegedűk, gordonkák, nagybőgők;
- IV. tétel: 3 fuvola, 1 oboa, 1 angolkürt, 2 á-klarinét, 2 fagott, 4 f-kürt, üstdob, gong, hárfá, I és II hegedűk, mélyhegedűk, gordonkák, nagybőgők;

A hangszerek használatából kiderül az I és IV, illetve a II és III tételek jellegbeli hasonlósága. Míg a két szélső tétel inkább az *epikus*, lírai és kevésbé a drámai hangvételt tükrözi, addig a két belső tétel: *A bosszúállás és a hatalom gyönyöre* a harcok, szembesülések, drámai konfliktusok színhelye. Ezt a rézfúvósok 2 cornettel, 3 harsonával, tubával megerősített részlege, valamint a kibővített ütős-részleg is elősegíti. Emellé járul a piccolo is, amely éles és metsző magas hangjával a tutti részeknél telít. A két szélső tétel, ellentétben a középsőkkel, a mondanivaló kidomborítására beiktatja az angolkürtöt és a hárfát.

Az *Antar* életútja – szimfonikus költemény?

Egészen a mostani pillanatig kerültem az *Antar* műfaji megnevezését, ugyanis több változat van forgalomban, amelyek között – címkézés előtt - különbséget (vagy azonosságot) kell tennünk. 1868-ban a zeneszerző *II. szimfóniának* nevezte el a kompozíciót. Néhány évre rá az *Antar szimfonikus szvit* műfaji elnevezést használta. És még később, az önéletrajzi mű megírásakor szerette volna ezt a terminológiai zavart kitisztítani: „Eléggé célszerűtlenül adtam művemnek a *Második szimfónia* címet, aztán később, sok év múlva a „*Szimfonikus szvit*” elnevezést... Amikor *Antart* szimfóniának neveztem, mégis hibát követtem el. *Antar* költemény, szvit, mese, elbeszélés, bármi, amit akarsz, de nem szimfónia.”

Szem előtt tartva mindazon tulajdonságokat, amelyek *Antar* műfaját meghatározzák, utólagos elemzések alapján kijelenthetjük, hogy létezik egyfajta műfaji *polivalencia*, vagyis a műnek többféleképpen történő értelmezhetősége. Kezelhetjük úgy is, mint néhány műfaj egybeolvadását, összeötvöződését. Nagyon nehéz elválasztani a **szimfonikus szvittől**, ugyanis mind a 4 rész nem más, mint kis szimfonikus képek egymásutánisága, láncba kapcsolódása. Továbbá nehéz beleilleszteni a **szimfónia (programszimfónia)** szerkezeti vázába. A szimfónia létét csupán a 4 különálló tétel támasztja alá, ellenben hiányoznak azok a fontos elemek, amelyek Liszt vagy Berlioz műveihez hasonlóan programszimfóniává változtatnák. Berlioz *Harold Itáliában*, *Fantasztikus szimfónia* valamint Liszt *Faust- és Dante-szimfónia* műveinek programatikus jellege mellett megtaláljuk a szimfóniának megfelelő formai sajátosságokat is, mint az első tételbeli szonátaformát, ami az elemzés tárgyául kitűzött tételben nem ismerhető fel. Maguk a témák sincsenek szimfonikus témafejlesztésnek alávetve. Inkább ismétléseket, téma-parafrázisokat, könnyebb variációkat találunk. Minden valószínűség szerint a legmegfelelőbb műfaji megnevezés mégis csak a szimfonikus elbeszélés, vagy - ahogy Liszt Ferenc használta - a **szimfonikus költemény** lenne. Ez a műfaji megnevezés – Liszt műveinek ismerete ellenére – nem volt elég világos a fiatal Rimszkij-Korszakov előtt. Maga Liszt is előbb programatikus nyitányoknak nevezte szimfonikus költeményeit. Rimszkij-Korszakov műve mégis ehhez a műfajhoz közelíthető a leginkább, ugyanis:

- **szimfonikus** alkotás
- **programatikus** tartalommal bír
 - alapjául egy írott program szolgál, amely a mű egészére kihat
 - a tempójelzések a zenei elbeszélésből adódnak (Allegro furioso, Allegro giocoso, Allegro risoluto alla Marcia, Andante amoroso, Allergando, stb.)

hiányzik ellenben – Dumitru Bughici nézőpontját alapul véve – a harmadik, szimfonikus költeményre jellemző tulajdonság, és pedig a monopartitazmus, azaz az egytömbűség. *Antar* négy különálló részből áll, és mindegyik saját külső keretein belül is belső tagokra oszlik. Ennek

ellenére a történéseket és a részeket egy nagyon erős szál köti össze, mégpedig maga a főhős jelenléte mind a négy tételben. Vasile Harman szavait kölcsönözve „fontos, hogy a szimfonikus költemény mindig az irodalmi írásnak megfelelő zenei mintát öltse magára, amelyet lefordít a zene nyelvére. Ezért jelenthetjük ki teljes bizonyossággal, hogy **a szimfonikus költemény inkább műfaj, mintsem zenei forma!**” (*A zenei formák eredete és fejlődése*, 114. oldal)

- a főhős Antar témája – különböző hangnemekben, különböző hangszeren megszólaltatva, variációknak, enyhe fejlesztésnek, felnagyításnak (hiperbola) alávetve – végigkíséri a teljes zenei szövetet, és ezáltal vezérmotívum, vagy még helyesebben fogalmazva **vezértémává (Leitmotiv, Leitthema)** válik.
- mind a négy rész egy szerves egészet alkot ugyanis
 - a három gyönyör, amit a Péri Antarnak ajándékoz, a II., III. illetve a IV tételben kerülnek bemutatásra. Tehát az első tételben gyökereznek mindannyian
 - a témák, zenei sejtek, figurációk, ellenpont-motívumok több tételben is felbukkannak (nem is beszélve az említett vezértémáról) kapcsolatot teremtve ezáltal a dallami-harmóniai felépítésben is

Formai lehetőségek

„Kielemezve több év távlatából a mű formai sajátosságait, be kell vallanom, hogy külső és idegen behatás nélkül jött létre. Az első tétel formája magából az elmesélésből fakad...” – írja önéletrajzi naplójában a zeneszerző.

- Az első tétel zenei képei (tablói) a következő felsorolás alapján követik egymást:

ütemszám	Tempó-jelzés	Ütem-jelzés	Előjegyzés	a) háromszakaszos forma hiányos reprízzel	b) híd-forma	c) szabad rondóforma (fantáziaszerű)
1-41. ütem	Largo	4/4	3 #	A	A	R (refrén) 2x
42-117. ütem	Allegro giocoso Allegro furioso	3/4	1b		B	ep.1 (epizód)
118-122. ütem	Adagio	4/4	3#			R rövidített
123-243. ütem	Allegretto vivace	6/8	6#	B	C	ep.2
244-255. ütem	Adagio	4/4	2#		B ¹	

256-273. ütem	Allegretto vivace	6/8	6#			
274-291. ütem	Largo	4/4	3#	A hiányos	A ^v	R záró 1x

Nagyítólcencse alá téve a zenekari képek sorozatát formai szempontból 3-féle értelmezést kaphatunk (amint a táblázatból is kitűnik):

háromszakasos forma hiányos reprízzel: A B A[~]

híd-forma: A B C B¹ A^v

szabad (fantáziaszerű) rondóforma: R ep1 R ep2 R

A zeneszerző zenei naplójában 3 belső részt különít el (háromszakasos forma hiányos reprízzel) A legkézzelfoghatóbb mégis a szabad rondóforma. A refrén szerepét betöltő Antar-téma, bevezetővel együtt, rövid formájában visszatér az első epizód után. Az első epizód a gazella és a madár jelenetét foglalja magába, majd a refrén utáni második epizód az álmod és Ghiul-Nazar palotájában lejátszódó eseményeket tartalmazza. A tételt a refrén rekeszti be, visszaidézve a kezdeti hangulatot és légkört.

Mégis ebben a tételben a meseszerű az uralkodó elem, amely maga után alakítja a formát.

- A második tétel (*Bosszú gyönyöre*) formai szerkesztése egy **szonátaformát** jelöl, amely a bevezető, félelmet keltő témájára, valamint természetesen Antar témájára épül. A szonátaforma kidolgozás-részének érdekessége az, hogy nem ütközteti szokott módon a két ellentétes jellegű témát, hisz ez a rész kimondottan az Antar vezérmotívum feldarabolt részeinek más-más összefüggésben történő kidolgozása.

- A harmadik tétel (*Hatalom gyönyöre*) egy győzelmi **induló**, amely hármasság tagolású. A három szakasz: ABA, melyet egy Coda zár le. Az A rész a tulajdonképpeni induló, amely mellé felsorakozik egy dallamos keleti hangzású téma, és az Antar vezértéma is. A központi B rész nem az elsőtől teljesen független szegmens, hanem egy szonátaforma kidolgozás-részéhez hasonló témafeldolgozás. Az A rész repríze után Codával fejezi be a III tételt, amely kantábilis keleti hangzású témát használja. A tétel bezárása egy egész-, illetve félhangonként emelkedő hangsor – amely a fuvolákon és piccolon szólal meg – kiegyenlítve a fagott és tuba ereszkedő hangsorával.

Ez a hangsor, amely nagy- és kisszekundok sorozatából áll – Rimszkij-Korszakov 8-fokú jellegzetes hangsora, amely a **Rimszkij-skála** nevet viseli. Ezt a hangsort használták már Rimszkij-Korszakov előtt is, pl. Liszt a *Dante-szimfóniájában*. Csírájában Beethoven muzsikájában is fellelhető. Ez a hangsor Lendvai Ernő szerint a bartóki kromatika alaphangsora, épp úgy, ahogyan Kárpáti János Schönbergi modellnek is nevezi, vagy Mescsianinov Sosztakovics gyakran használt hangsorának titulálja. Már itt is látszik Rimszkij-Korszakov újat hozó személye, amely hatására új áramlatok bontakoznak ki.

- A negyedik tétel egy egyszerű **rondó**, egyetlen refrén-témával és epizodikus jelleggel bíró melléktémákkal, zenei motívumokkal. A tétel Codájában felbukkan Antar témája és Ghiul-Nazar témája is. A vezértéma eltűnése, és a Péri-téma fokozatos feldarabolása az utolsó csókban felolvadó halált szimbolizálja.

A mű annyira képszerű, hogy „...Antar első vázlatait hallgatva, Balakirev egyre inkább arra a meggyőződésre jut, hogy Rimszkij-Korszakovnak már csak egy lépést kell tennie ahhoz, hogy hangszeres műveinek témái és képei színpadra lépjenek és új életet kezdjenek opera szereplők alakjában.”- írja Gordeeva.

Antar témája Cezar Kjuj *William Ratcliff* című műve hatását tükrözi. Végighaladva mind a négy tételen, más és más jelmezt ölt magára: keseredett, szomorú az elsőben, rettenetes és harcias a másodikban, győzedelmes és pompás a harmadikban, és lírai, álmodozó az utolsóban. A keleties hangzású dallamokat Rimszkij-Korszakov algír népi dallamgyűjteményből merítette, amelyet Borogyintól kapott. „A népzene nem csak az volt a szerepe, hogy szép témákkal

táplálja Az Ötök Társaságának műveit, hanem nemzeti és történelmi érvényességet is nyújtott nekik. Éppen ebből az okból, az *Antar* megírásakor Rimszkij-Korszakov sem volt közömbös a népzenevel szemben.” – véli Gordeeva.

A mű képszerűsége (a program zenei tér-időben való életre kelése)

Antar elkeseredettsége és a sivatagba való visszavonulása egy sóhajmotívummal válik valóssá a zenemű első ütemeiben. A két fagott és az f-kürt dallami- és harmóniai motívumként egy borongós, komor hangulatot áraszt. „A nagyterc távolságra levő moll jellegű hármashangzatok sorozatának segítségével körvonalazódik a félelmetes és vészjósló pusztaság képe.” – írja Keldis. Így egy kis oktávban fekvő fisz mollról nagytercenként egy oktávot süllyed a dallam és a harmónia:

The image shows a musical score snippet for two instruments: 2 Bassoons (Fagotti) and 4 F Horns (Corni (F)). The Bassoon part is written in the bass clef, and the Horn part is written in the treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a descending melodic line in the bassoon, starting on a high note and moving down stepwise, with a dynamic marking of *p* (piano). The horn part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

Nem véletlen a hangszerek kiválasztása sem. Ha végiglapozzuk és elolvassuk Rimszkij-Korszakov *Hangszerelés-tanát*, a technikai részleteírások mellett hangszíni jellemzést is találunk. Ekképpen „a fagott öreges hangvételő a dúrban, a mollban pedig beteges és szomorú. Mély hangfekvésben pedig a hangszer hangszíne szürke, gyászos.” „Az f-kürt eléggé komor az alsó regiszterben.” A zeneszerző nagy odafigyeléssel közeledett a hangszerek színeinek egymás mellé és egymás fölé helyezésénél. „A középregiszterben ez a hangszer (kürt) nagyon alkalmas, hangszíne hasonlít a fagottéhoz, amely okból átmenetként szolgál a rézfúvósok és a fafúvósok között.” Íme a konkrét alkalmazása és bemutatása a *Hangszerelés-tanának*. A sóhajmotívumot egy emelkedő-jellegű periódus követi, amely a csellók alsó regiszteréből végigcsúszva a vonósok családján a fafúvósokhoz érkezik, és a fuvola harmadik oktávbeli d hangján áll meg. Harmóniai alapként egy bővített hármashangzat szolgál: f-á-cisz, amely egyfajta bizonytalansági és lebegési érzést kelt a hallgatóban. Érdekes megjegyezni, hogy az I tételben szereplő 3 üstdob is ezekre a hangokra van felhangolva. A hallás és látás érzetének kölcsönhatásából létrejövő szinesztéziának nagy jelentősége van Rimszkij-Korszakov művészetében. Ő maga említi meg, hogy ennek a három hangnak az egymás fölé helyezése egy bíbor-zöldes színérzékelést vált ki benne. A bővített hármashangzat, akárcsak a szűkített és az egészhangokra épülő hangok gyakran előforduló stílusjegyek Rimszkij-Korszakovnál, és már mindegyikkel találkozunk ebben

a korai alkotásában is. Az egészhangú skála nincsen egészében jelen, csak bővített kvart terjedelemig a II és III tételekben.

Ugyanez a sóhajmotívum és a felemelkedés még egyszer megismétlődik, egy nagyterccel fennebb. A legelején észlelt nagyterc reláció jellegzetes és ugyanakkor váratlan összhangzattani színezetével az egész művet átítatja.

„Pszichológiai szempontból próbálva jellemezni a fafúvósok csoportjának négy fő alkotóelemét, bátorkodom a következő hozzávetőleges általános meghatározást megfogalmazni a magas és a mély regiszterekben:”

<i>Hangszer</i>	<i>Mély regiszterben</i>	<i>Magas regiszterben</i>
Fuvola	matt, hideg	csillogó
Oboa	vad	száraz
Klarinét	zengő	éles
Fagott	vészjósló	feszült

Antar vezérmotívuma egy dallamos téma. De nem a zeneszerző által annyira előnyben részesített fuvolán vagy klarinéton szólal meg, még csak nem is hegedűn, hanem Muszorgszkij által kedvelt hangszereken, a mélyhegedűn. A témában a kvart-ugrás után egy szubmotívum jelentkezik, amely már az emelkedő motívum szerves alkotóeleme volt. A vezértéma másodszori bemutatása előtt felhangzik ismét az emelkedő-motívum, és ennek hatására Antar témája is megváltozik, É-dúrba modulál:



A gazella – jelenet témájaként egy keleti dallamot használ, amely teljesen modális jellegű (még a bővített szekund is jelen van). Mégis a harmóniai alap tonális. Tehát e kétfajta rendszer összeolvasztásával találkozunk, aminek egy különleges színezet az eredménye. Ugyanezt az elvet fedezhetjük fel erőteljesebb módon Debussy Ravel, Respighi, Prokofjev, Sosztakovics, Szkrijabin, Sztravinszkij műveiben.

A madár-jelenetet a vonósok „játsszák”. Plasztikus, képies jelleget tükröz. Hallani lehet Antar lándzsadöféseit, a hegedűk (madár) szárnycsapásait:



A madár tehetetlen zuhanását és felemelkedni akarását ismét nagyterc és kisszekund távolságra lévő hangnemekkel érzékelteti, ahol a tremolók és az ereszkedő dallam Sztravinszkij *Tűzmadarát* juttatja eszünkbe, hasonlóan a Ghiul-Nazar témához, aminek kis részletét a *Tavaszi áldozat: Rivális törzsek rituáléjában* (lásd a mellékletben) követhetjük nyomon.

Ghiul-Nazar témája 6/8-os lüktetésben Fiszdúrban jelenik meg kissé szinkópált ritmusban, mint a hegedűk és fuvolák motívuma (a téma megoszlik e két hangszer között). A Fiszdúr Korszakov számára a zöld színt képviseli. Valószínűleg nem véletlen, hogy Palmira megelevenedett álomvárosa a sivatag közepén lévő zöld oázis köré épült. Míg Antar vezértémája a mélyhegedűn (pl. a 25.ütemben), kürtön (pl. a 192.ütemben), fagotton (pl. a 230.ütemben) vagy gordonkán (pl. a 230.ütemben) hangzik fel; Ghiul-Nazart a fuvola (pl. a 135.ütemben), a hegedű (pl. a 169.ütemben), a klarinét (pl. a 195.ütemben), az oboa (pl. a 167.ütemben), az angolkürt (pl. a 149.ütemben), és egyetlen egyszer a kürt képviseli (a 165.ütemben). A álom-jelenet során a felhangzott témák egymással is találkoznak. Egymás fölé kerülnek, vagy polifonikusan követik egymást. Ilyenkor meg kell figyelni a fiatal zeneszerző kiváló hangszerelés-érzékét, ami a későbbiekben is zseniális módon nyilvánul meg szimfonikus műveiben, operáiban. Nagyon nagy gonddal választotta ki mindig a hangszereket, amelyek között a párbeszédet kialakította. Egy szemléltető példát kiragadva ebből az említett részből a hangszínek szerepének legalább akkora jelentősége van, mint a dallamnak vagy a harmóniáknak. Antar témája az f-kürtön jelenik meg, míg Ghiul-Nazar témája előbb fuvolán és oboán, majd angolkürtön.

A kürt a romantika egyik gyakran használt hangszere. Bársonyos hangja kihallatszik Mendelssohn-Bartholdy, Weber, Csajkovszkij, Liszt zenéjéből, és ez a hangszer képviseli ebben az összefüggésben Antart. Rimszkij-Korszakov számára „A kürt (az f-kürt)... fényes, valamelyest kerek és telt a felső regiszterben, hangszíne puha és **költői szépség** hatja át.”- írja hangszerelési könyvében. E boldog közös együttlét is véges. A hárfa-szóló – „egy törekeny és költői hangszín” - egy Fisz-dúr⁷ akkordon történő *Glissando*, a nagy oktávszakaszban lévő Fisz-től indulva egészen a háromvonalas oktávszakasz mi hangjáig. Ez a kadencia előbb fortisimoban, másodszer pianissimoban hangzik fel. *Hangszereléstanában* Rimszkij-Korszakov megjegyzi a hárfát illetőleg, hogy „egyik legsajátosabb technikai eljárása a *glissando*. A szeptim-, illetve a nóna-akkord glissandoja – enharmonikusan kibővítve - gyakori alkalmazásnak örvend és bármilyen dinamikai árnyalatra képes.” Íme a példa az *Antarban*:

Rimszkij-Korszakov kétféle motívumfejlesztési eljárást különböztet meg: az egyiket „zsugorodónak, elmúlónak, megszűnőnek” nevezi, a másikat „tágulónak, kiteljesedőnek.”

Az elsőre példa lehet a 118. ütem eltűnő gazella-motívuma, amely az állat romok és pálmafák közötti eltűnését jelzi, vagy ugyancsak erre példa Ghiul-Nazar témájának egyre rövidebbé váló válása, és végül eltűnése – ami Antar szemében a lány eltűnését, az álom megszűnését jelenti. Antar halálát is ekképp ábrázolja a zeneköltő.

A második típusra példák azon kis morfológiai egységek (sejtek, szubmotívumok, rövidebb motívumok), amelyek gyakorivá válása, összeötvöződése egy magasabb formai struktúrát eredményez. Ilyen a sóhajmotívumot követő emelkedő-motívum egy kicsiny része, amely a további fejlesztés során szerves része lesz az Antar-témának; vagy a madarat megsejtető szárnycsapás-motívum, ami egyre gyakoribbá válásának köszönhetően új képet fest.

A kadenciát követő részben még egyszer felcsendülnek a témák, majd Antar és Ghiul-Nazar témái fokozatosan leépülnek, jelezve az álom szertefoszlását és Antar megébredését a palmirai romok között. Mint egy formai keret visszatér a tétel elején bemutatott szegmens, de ezúttal csupán egyszer, egy nagyterccel magasabban, mint a kezdetkor. Az Antar téma utolsó Fisz-dúr akkordja sforzato szólal meg, mint egy nyomatékosított pont ahová elvezetett az dallami és harmóniai kontextus. Ugyanakkor egy dobbantó is, ugyanis a három ajándékba kapott gyönyörforrás a II, III, illetve a IV. részekben kerülnek részletes bemutatásra.

Harmóniai világa

A mai ember fülének a mű csillogónak, szikrázónak, és varázslatosnak tűnik. Még a drámainak mondható jelenetek is áttetszők és sugárzóak. De a harmóniai újítások a klasszikus tudást elsajátító zenészek körében is ellenséges nézőpontot váltott ki. Itt van példának Teofil Tolsztoj (Rosztiszlav) zenekritikus véleménye a *Szadko* és az *Antar* művekről: „A szerzemény vitathatatlan tehetségről tanúskodik és mégis, igazából valami szörnyűségeset képvisel, valóságos orgiáját a hangoknak, amelyek nem hódolnak be sem az elfogadott formáknak sem pedig az összhangzattan szabályainak. Látszik, hogy a társaság tagjainak áltanultsága ártalmasan hat fiatal zeneszerzőinkre, ha még egy olyan csillogó tehetség, mint Rimski-Korszakov is letért miattuk az igazság útjáról és rossz útra tévedt”.

A XIX. század második felében a megszokott és alkalmazott tonális harmóniarendszer egyre szűkebbnek bizonyult. Mindenféle próbálkozások sora folyt zeneszerzői műhelyekben, hogy miképpen lehetne valahogyan kibővíteni, alkalmasabbá tenni új mondanivaló kivitelezéséhez. A kromatika egyre használtabb eszközzé válik, és az eddig keveset használt vagy épp újszerű akkordfűzések előtérbe kerülnek (szűkített hangzatok, bővített, kvartokból építkező akkordok, kromatizált hangzatok, stb). Ugyanez az irányultság fog majd a XX. században felerősödni, és rendkívüli méreteket ölteni; elég ha a schönbergi dodekafóniát vagy a bartóki hangrendszereket megemlítjük. Tudván, hogy a 12-es szám (egy oktáv 12 félhangja) osztható (1), 2-vel, 3-mal, 4-gyel, 6-tal és 12-vel, felosztáskor a következő hangközöket kapjuk:

- Két bővített kvartot (2x6 félhang) – hangköz, amelyet a múlt zenei felfogása annyira ijesztőnek és zavarónak talált, hogy a használatát is betiltotta. Elég, ha Bach *Máté passiójának 69. recitativójára: Ach, Golgatha-ra* gondolunk. Rimszkij-Korszakovnál megjelenik a *Szadkóban, Hópelyhecskében, Karácsonyében*.
- Három nagytercet (3x4 félhang) – vagyis a bővített hangzat. Rimszkij-Korszakov nagyon sokat használta, láttuk az *Antar* legelején is, a 4-8 ütemekben.

- Négy kistercet (4x3 félhang) – vagyis a szűkített négyeshangzat. Például vehetnénk Mozart *Requiemjéből* a *Kyrietételt*, ahol az utolsó Kyrie belépés előtt megszólal a szűkített hangzat nagy feszültségérzetet keltve. Rimszkij-Korszakov műveiben nagyon sokat használja.
- Hat nagyszekundot (6x2 félhang) – vagyis az egészhangokból álló hangsor. Jelen van részleteiben az *Antarban*, teljes hangsorként a *Szadkóban*, *Seherezádében*, *Aranykakasban*, *Kitezsbén*, de már Glinka művészetében is fellelhető. Később Debussy lesz az, akinek sajátos stílusjegyévé is válik.
- Tizenkét félhang (12x1) – vagyis a dodekafon hangsor.

Rimszkij-Korszakov nagy jelentősége abban rejlik, hogy felfedezte ezeket fejlesztési és kiterjesztési lehetőségeket. Innen fakad dallam és harmóniavilágának különös lebegő mivolta, főképp tájfestő mozzanataiban. Nagyon sokszor ezek mellett modális hangsorokat, üres kvartokat és kvinteket, pentaton hangrendszert használ. És ezeknek az elemeknek összefűzéséből ered újítása. Nagyon sokszor a dallamvezetéssel ellentétes harmonizálást használ. Ez az *Antarban* is megfigyelhető már. Persze a klasszikus műveltségen felnövő zenészeknek idegen és elfogadhatatlan volt. De épp a „kör” önképző képességének köszönhető a forradalmi szembenállás a már használhatatlannal, vagy jelentését vesztettel szemben.

Mindezzel Rimszkij-Korszakov nemcsak folytatta a klasszikus örökséget, hanem olyan új utakat keresett, olyan megoldásokat kísérletezett ki, amelyek éppen a XX. század zenéjében váltak rendkívül fontossá.

Azt a tényt azonban mindenképp ki kell emelnünk, ha Rimszkij-Korszakov összhangzattanáról beszélünk, hogy harmonizálásait sohasem használja öncélúan. Mindig a dramaturgiai kontextus határozza meg. Erre próbálja megtanítani összhangzattan könyvének olvasóját is.

Sűrű kromatikáját tekintve önkéntelenül feltevéődik a kérdés, hogy miben hasonlít és miben különbözik Wagner Kromatikájától? Hiszen mindketten bőségesen használják. De valahogy a hatás mégis más. Wagner a kromatikát tudatosan használta arra, hogy a hangnemiségtől eltávolodjon, megszüntesse a funkciókon alapuló kapcsolatokat. Rimszkij-Korszakov esetében ugyanaz az eszköz, de más az irányítottság. Nála a **kromatikának színező szerepe** van, és nem a hangnemiség megszüntetése.

Színek és hangszínek. Színesztézia.

„A szerző zenei palettája fényesen csillog a színek eredeti gazdagságától” – írja Serov. Nem szabad elvonatkoztatnunk Rimszkij-Korszakov hangnem-étoszától, melynek ő személyesen nagy jelentőséget tulajdonított. Maga az ethos fogalma még az antik-görögség esztétikai

szemléletéből származik. Platón felfogása szerint például vannak olyan hangfajok, amelyek nevelő és fejlesztő hatásúak, fejlesztik az erényeket, míg más hangfajok éppen fordítva: rombolóak. Ez a felfogás továbbkerült a középkori hitrendszerbe is (sokszor épp a platóni elvvel ellentétesen).

Rimszkij-Korszakov esetében természetesen teljesen más megvilágításban szerepel a fogalom. Ő a művészi cél érdekében találta szükségesnek a hangnemek szigorú törvényszerű összekapcsolását. Persze ez Mozartra is jellemző volt, meg a nagy barokk mesterekre is, de Rimszkij-Korszakovnál különösen fontos szerepet kapott. Nemcsak átvette a már kialakultnak mondható jelentéskört, hanem összekapcsolta különböző színekkel.

Rimszkij-Korszakov színe-hallásáról és általában a színes-hallásról elég sokat írtak. A színesen halló egyén idegpályáin a hang és a szín valóban összekapcsolódik, s ezért a hangingerek színérzeteket is keltenek. Ez azonban kivételes jelenség. Hogy Rimszkij-Korszakov ilyen – fiziológiai értelemben vett színesen halló volt-e, arra nem találtam adatokat. A naplójából és jellemzéséből azonban kiderül, hogy igen erősen asszociált az egyes hangnemekhez és az egyes zenei elemekhez meghatározott színeket. De nemcsak ő volt így vele. A két művészet harmóniai rendszere közötti rokonságról (zene és színharmónia) beszámoltak mások is, mint: Newton, Hege, Csernisevszkij, da Vinci, Michelangelo, van Gogh, Gaugin, Cézanne, Liszt, Sztravinszkij, Szkrijabin, Webern.

Rimszkij-Korszakov természetesen nem foglalkozott tudományosan ezzel a kérdéssel. Amikor összekapcsolta a zenei hallást a színekkel, akkor tulajdonképpen lehetőséget keresett, hogy rendszerbe foglalja elképzeléseit a hangnemek és hangzatok jellegéről. Érdeemes bepillanítani ebbe az éthoszába, amelyet Galajev és Vanecskina orosz muzikológusok összehasonlíttak Aszafjev és Szkrijabin hangnemi éthoszaival is.

Hangnem – éthosza⁶:

Hangnem	A. N. Szkrijabin	N. A. Rimszkij-Korszakov	B.V. Aszafjev
C-dúr	piros	fehér	
G-dúr	narancs rózsaszín	ragyogó, barnás aranyzín	a pázsit tavaszi zápor vagy vihar utáni smaragdzöld színe
D-dúr	ragyogó sárga	sárgás, ragyogó nappali fény	napsugarak, erős fénysugárzáshoz hasonló ragyogás (mintha csak egy forró napon a Dávid hegyről a Tiflisre tekintenénk)
Á-dúr	zöld	üde, tavaszi rózsaszín, az örök ifjúság színe	inkább vidám, mámoros állapot, mint könnyed érzékelés, ilyen értelemben közel áll a D-dúrhoz
É-dúr	fehéres kék	kék, ragyogó zafír, sötét, éjjeli égszínkék	nagyon mély, csillagos, éjjeli égbolt
H-dúr	az É-dúrhoz hasonló	komor, sötétkék acél- illetve ólomszürke beütéssel, a fenyegető viharfelhők színe	
Fisz-dúr	ragyogó kék	(szürkés)- zöld	az érett narancshéj színe
Desz-dúr	ibolyaszínű	sötétes, meleg	izzó vörös
Ász-dúr	bíboros lila	gyengéd, álmodozó jellegű szürkés-lila	cseresznyeszín
Esz-dúr	acélszürke fémes árnyalatokkal	komor, sötét, kékes- szürke (az erődítmények és városok tonalitása)	égszínkék
B-dúr	az Esz-dúrhoz hasonló	némileg sötétes és erős	az elefántcsont színének érzése
F-dúr	piros	tiszta, üde zöld, a tavaszi nyírfa színe	

Természetesen ez a táblázat nem meríti ki a hangnem és színek összekapcsolásának tárát, hiszen ő hangközöket, különböző szűkített vagy bővített hangzatokat színspektrummal, vagy színkombinációval jelölt meg.

Hangszerelése

A mű elemzése mellé még néhány fontos adat kívánczik, amely nem csak a gyakorlati alkalmazást, hanem magát a koncepciót is felvillantják.

Rimszkij-Korszakov szépség-eszményének szerves része volt a szép hangzás. A színek iránti érzékenysége nyilvánult meg a hangszínek és hangszerelés iránti fogékonyságában is. A zenei hangnak két egyenrangú összetevője a hangmagasság és a hangszín. Nem engedhette meg – a nagy hangszerelés-mesterekkel egyetemben -, hogy olyan fontos elem, mint a hangszín az ösztönösség síkján maradjon. Így született meg a hangszerelés-tankönyve.

⁶ kivonat Galajev és Vanecskina orosz muzikológusok – *Color hearing and Affect theory, with respect to tonality semantic study* c. munkájából

Egy döntő momentum: Rimszkij-Korszakov – az első, Balakirev hatására írt szimfóniát leszámítva – sohasem utólag hangszerelt, hanem *eleve zenekarra, hangszeres együttesekre komponált* !!!!amit a *nagyok* közül is kevesen valósítottak meg ilyen magas szinten.

Hangszerelési technikája szoros kapcsolatban áll az említett hangszín- és hangnemkultúrájával. Nála színbeli jelentősége is van annak, hogy az egyes dallamok milyen magasságon és milyen hangszeren szólalnak meg. Ennek is igazi jelentőségét a XX. század adta meg; akkor, amikor Schönberg már a „hangszín-dallam” lehetőségét is felvetette, amikor Bartók és Sztravinszkij művészetében a hangszeres alkalmazása fontos helyet kapott, amikor egyes avantgarde kísérletek a hangszínt egyenesen a hangmagasság fölé helyezték. Művészi felfogása ezen a téren is kapocs, híd volt a múlt és a jövő művészete között.

„A hangszerelés tulajdonképpen a mű lelkének egyik alkotóeleme.” – írja naplójában.

Összefoglalás

Tanítványai az 1870-1880-as években egy „kört” alakítottak ki alkotói és pedagógusi személyisége köré, melyben Ljadov, Iplítov, Ivanov, Arenszkij, Sztravinszkij, Gneszin, majd Glazunov, Prokofjev, Artur Kapp, Asafiev voltak. A francia impresszionizmus is tárt karokkal ölelte magához az orosz zene újító műremekeit, főleg Debussy, aki ő maga is sok időt töltött orosz földön. Mindazon stílusjegyek és felfogások amelyek a mestert saját útjára terelte, termékeny talajra letek ezen zeneszerzők gondolkodásmódjában, és zeneszerzési kivitelezéseikben. Ők azok, akik a XX. század új irányain a magaslatokra emelkednek.

Hiszen tudjuk, hogy a művészet fejlődését kétfajta alkotói típus viszi előre. Az egyik a nagy teremtőké, mint Bach, Beethoven, Wagner, Bartók, akik biztosan haladnak a saját maguk teremtette úton. Céljukat világosan látják, és remekműveikkel meg is valósítják. Van egy szerényebb művészalkat is. Jelentős műveket alkot, felcsillant új lehetőségeket, új utakat nyit meg, de nem járja végig azokat. Ha nem is tudatosan de életműve áldozat az Új oltárán. Mások majd nagyobb és jelentősebbet tudnak alkotni belőle.

Bartók Béla akadémiai székfoglalójában ekképp jellemezte Liszt Ferencet: „úgy érzem, hogy Lisztnek a jelentősége a zene továbbfejlesztésében nagyobb, mint Wagneré. Nem akarom ezzel azt mondani, hogy Liszt nagyobb zeneszerző volt, mint Wagner. Hiszen Wagner, műveiben nagyobb formai tökéletességet, gazdagabb kifejezési skálát, stílusban nagyobb egységességet találunk. És mégis – Liszt művei termékenyítőbben hatottak az utána következő nemzedékre, mint Wagneréi. Ne vezessen senkit se félre a Wagner-utánzók nagy tömege. Wagner annyira tökéletesen oldotta meg feladatát teljes egészében és minden részletében, hogy őt szinte csak szolgálólag utánozni lehetett, de tőle továbbfejlesztésre ösztönzést kapni alig. Liszt ellenben annyi

újszerű lehetőséget pendített meg műveiben, anélkül, hogy ezeket saját maga kimerítette volna, hogy hasonlíthatatlanul nagyobb ösztönzést kaphattunk tőle, mint Wagnertől.”

Rimszkij-Korszakov is a Liszthez hasonlók sorában áll. A nagy kísérletezők közé tartozott, sok újszerű lehetőséget pendített meg, melyeket nem merített ki a végsőkig. Kétségtelen, hogy kortársa és barátja, Muszorgszkij ugyanúgy nagyobb nála, mint tanítványa Sztravinszkij. Művészete **híd** a XIX. és a XX. század orosz muzsikája között. Egyik pillére Glinka, másik Sztravinszkij. De **híd** volt ő a XIX. századi orosz zene két nagy iskolája között is, melynek egyik pillére a Stasov által nevezett „hatalmasok kis csapata”, vagyis az „Ötök”, akik a haladó szellemet képviselték, a másik Anton Rubinstein köré csoportosult iskola. És folytathatjuk a **híd szimbolikát**, hisz összekötő ív volt az orosz és a nyugati zeneművészet között. Ő igyekezett népszerűsíteni a meg nem őrített wagneri és esetenként a liszti muzsikát, de ő volt aki határokon kívül kortársai remekműveit megismertette az európai zenei elittel.

Hangszerelés-gazdagsága terén pedig messze kiemelkedik, Berlioz, Mahler, Richard Strauss-hoz hasonlóan.

A híd persze nem jelent szintézist, de utat nyitott a jövő felé. A híd szerepe talán kevésbé mutató, mint az összefoglaló, de ha szerényebb is, ugyanolyan fontos.

Könyvészet

- *** *M.G.G. (Musikgeschichte und Gegenwart)*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bärenreiter Metzler Kas Mein, Bärenreiter Verlag, 2003
- *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd, London, 1992
- Adler, Samuel: *The study of orchestration*, W.W. Norton & Company, Inc., New York – London
- Adorno, Theodor W.: *Teoria estetică*, Editura Paralela, Pitești, 2005
- Angi István: *Zeneesztétikai előadások I., II.*, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2005
- Asafiev, B.V.: *Az orosz zene mesterei (Maeștrii muzicii rusești)*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1962
- Breneau, Alfred: *Die russische Musik, Band 9*
- Bughici, Dumitru: *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978
- Combarieu, Jules: *Histoire de la musique*, tome I, II, Editeur Armand Colin, Paris, 1920
- Denizeau, Gérard, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Larousse, Editura Meridiane, București, 2000
- Feuer Mária: *Rimskij-Korszakov*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1966
- Gordeeva, E. M.: *Grupul celor cinci*, Editura Muzicală, București, 1962
- Keldiș: *Istoria muzicii rusești, vol.III*
- Lunácsarsky: *A zene világában. Válogatott cikkek, beszédek, tanulmányok*
- Propp, Vladimir Iakovlevici: *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970
- Rimski-Korsakov: *Antar* (partitură)
- Rimski-Korsakov: *Cronica vieții mele muzicale*, Editura Muzicală, București, 1961
- Rimski-Korsakov: *Manual pentru armonie*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1955
- Rimski-Korsakov: *Principii de orchestrație*, Editura Muzicală, București, 1959
- Stasov, V.V. : *Articole despre Rimski-Korsakov*, Editura Cartea Rusă, 1955
- Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Zenei lexikon*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965
- Țăranu, Cornel: *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX)* – Conservatorul se Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 1981

Melléklet

Antar - program

(a téma Szenkovszkij arab meséjéből származik)

I.

Szép a kietlen Sámshk; szépek a gonosz szellemek által épített Palmira romjai, de Antar, a puszta szépsége nem tart tőlük, büszkén ül a romok között. Végleg elhagyta az emberek világát és bosszút esküdött ellenük mert a jót gonoszsággal fizették ...

Feltűnik egy ürge gazella és Antar rajta akar ütni de egyszerre csak nagy zaj hallik és elsötétül az ég; förtelmes madár követi a gazellát. Antar hirtelen meggondolja magát és lándzsáját a szörnybe fúrja, amely vijjogva száll tova; szempillantás alatt eltűnik a gazella is. Antar, ismét egyedül, elmereng a törtéteken és mély álomba merül...

És lám palotákban látja magát, ahol rabszolganők hada veszi körül. Peri Ghiuli Nazar, Palmira királynőjének palotái ezek. Peri volt a gazella, amelyet Antar a halál torkából mentett meg. Hálából Peri az élet három gyönyörével kecsegteti, de amikor Antar ki akarja őket próbálni, a romok között ébred.

II

Az első gyönyör, amit Palmira felajánl a bosszú gyönyöre.

III

A második a hatalomé.

IV

Antar ismét Palmira romjai között találja magát; a harmadik és az utolsó gyönyör a szerelem gyönyöre. Antar arra kéri Perit, hogy ölje meg, ha az iránta való érdektelenség legkisebb jelét is észreveszi és Peri megesküszik, hogy megteszi.

Mikor hosszú, önfeledten boldog időszak után Peri észreveszi, hogy Antar a távolba mereng, kitalálja az okát; szenvedélyesen magához öleli az ifjút és az ő tüze, mint egy szikra, Antar szívébe hatol... és Peri, egy utolsó csókban, egyesíti lelkét Antaréval, aki keblén nyugszik örökre.

A musical score for a section of Stravinsky's 'The Rite of Spring'. The score is written for a string quartet and includes vocal parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains two vocal staves with the instruction 'm. cant.' and two string staves. The second system contains four string staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'mf'. There are also some performance instructions like 'i.' and '3'.

(Sord.)

Részlet Sztravinszkij *Tavaszi áldozatából*, *A rivális törzsek rituáléjából*