

melyekből még világosabban kiderül, hogy a nemzeti kérdés korabeli kezelése mennyiben volt sajátosan magyar; és a lokális értékek harca (és együttműködése) a nemzetközi trendekkel a világ számos pontján milyen összetett, alkalmasint fájdalmas, sokszor azonban igen eredményes és értékeket eredményező folyamat volt, ahogy az ma is.

Összefoglalva Lynn Hooker munkája egy szépen kivitelezett, szépen megírt könyv, mely hasznos információkkal látja el még a magyar olvasót is a 20. század fordulójának magyar művészeti viszonyairól, és a nemzeti és a nemzetek feletti művészet kapcsolatáról, elsősorban, de nem kizárólag két zenei gigász művészetének fényében. A két zeneszerző művein és azok fogadtatásán keresztül a szerző körbejárja a „magyar zenének” a cigányzenei alapokról a népzenei alapokra történő paradigmaváltását, megmutatva a folytonosságot is, elsősorban Liszt késői művei és Bartók új művészetén keresztül.

Lynn Hooker tudja, hogy ha meg akarunk érteni más nemzeteket, máshol zajló folyamatokat, akkor oda kell utazni, együtt élni, megismerni gondolkozásukat, megtanulni nyelvüket. Így születnek e könyvhez hasonló friss szemléletű, pontos művek.

Tanulmányai, kollégáival, mentoraival és tanácsadóival való szoros együttműködése valamint erős kapcsolatai a világ és különösen a magyar Bartók kutatókkal és archívumokkal biztosította számára a háttérrel egy új és minőségi mű létrehozására, mely világosan elválasztható a témában korábban megjelent írásoktól (lásd Alan Walker, Legány Dezső, Frigyesi Judit, David Schenider).

A példamutató alaposággal megírt kötetből nem csak zenészek tájékozódhatnak, hanem azok is, akiket érdekel Kelet-Európa útkeresése a 20. század fordulóján valamint a nemzeti művészet kialakítására tett akkori törekvések és azok társadalmi fogadtatása.

AZERBAJDZSÁN ZENÉJE

(Aida Huseynova, *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*, Series: Ethnomusicology Multimedia, 2016, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, ... old.

SIPOS János

Keveset tudunk Azerbajdzsánról, még kevesebbet annak gazdag és sokszínű zene kultúrájáról és történelméről. Pedig ez a távoli ország igen figyelemre méltó, nem csak hatalmas földgáz- és olajkészletei miatt, de évszázadokon átnyúló népi és a 20. században kivirágzó magasabb zenei kultúrája miatt is.

Aida Huseynova könyve nyomon követi a különböző azerbajdzsáni műzenei formákat a mugámtól annak fúziójáig a nyugati klasszikus zenével, a jazz-el és a világgazdával. Amikor elkezdjük a könyv olvasását, rögtön magával ragad az érdekesítő írói stílus, mely megkönnyíti a specializáltabb témák megértését is. Ez egy amerikai könyv az azerbajdzsáni zenéről, számos azerbajdzsáni és amerikai tanács-

adóval. Fontos kiemelni, hogy egyetlen angol nyelvű tudományos írás vagy kutatás nem foglalkozott ilyen mélységben az azerbajdzsáni zenei szinkretizmussal.

A szovjet befolyás alatti kulturális háttérrel is megismerkedünk, és megtudjuk, hogy az azerbajdzsáni zenei fejlődés nem a szovjet kultúrpolitika terméke, hanem mély és összetett kulturális folyamatokból eredménye. Ahogy Anna Oldfield írja: „Huseynova ötvözi a történelmi kontextust, a kulturális háttérrel és a zenei elemzést egy olyan zenei és kulturális fúzió létrehozásához, amely ugyanolyan meggyőző, mint amilyen informatív”. Tekintsük át a könyvet fejezetenként.

Az **1. fejezetben** (*Azerbaijani Musical Nationalism during the Pre-Soviet and Soviet Eras*) történelmi áttekintést kapunk Azerbajdzsán Oroszország vezényelte nyugatosodásáról és modernizációjáról. Az Oroszország által támogatott „kozmpolitizmus” ellen megerősödött a „lokalizmus”, a helyi örökség iránt érzett büszkeség. Egyben az azerbajdzsánok próbálták megszabadulni a domináns iráni kulturális örökségtől, megteremtve saját mugám stílusukat. A szerző ismerteti az első azerbajdzsáni zeneszerző Hajibeyli korai munkásságát, aki hangsúlyozta a kelet-nyugat szintézis megvalósításának fontosságát. Megismerjük Hajibeyli, Badalbeyli, Amirov, Garayev és Mustafazade zeneszerzők főbb műveit.

Huseynova képet fest a Janus-arcú szovjet korszakról, ahol a zene és a művészet általánosságban lehetett „nemzeti a formájában”, de csak annyira ami nem feszül ellen a „szocialista tartalomnak”. 1932 után a *Proletkult* háborút hirdetett minden szovjet nép kulturális örökségével szemben, Azerbajdzsánban speciálisan a *tar* hangszer és a mugám opera ellen. Ez a harc a szovjet korszak végéig folytatódott, bár Sztálin 1953-as halála után a zeneszerzők több lehetőséget kaptak egyéni hangjuk kifejezésére.

A **2. fejezetben** (*Pioneers of the New Azerbaijani Musical Identity*) megismerkedünk azzal a szereppel, melyet új azerbajdzsáni zenei identitás három úttörője töltött be a kelet–nyugati zenei szintézis kialakításában: Hajibeyli az azerbajdzsáni műzene úttörőjeként, Garayev a nemzetek feletti víziójával és Fikret Amirov a közkeleti örökség határozottabb felvállalásával. Részletes képet kapunk a zeneszerzők neveltetéséről, művészi felfogásáról, credójáról, pályájuk alakulásáról valamint a szovjet ideológiai és zenei hatásokról. A szerző fontos megállapítása: „... az azerbajdzsáni zeneszerzők valódi jelentősége abban áll, hogy a saját zenéjük és kultúrájuk szűrőin keresztül értelmezték át és interpretálták a nyugati műzene jól ismert formáit és műfajait, nem pedig az orosz orientalista kliséken át.”

A **3. fejezet** (*The Russian Factor: Facilitating or Disrupting Synthesis?*) eset tanulmányokat mutat be: hogyan vett részt Gliere a 1920-as évektől majd a Sosztakovics a 1940-es évek után Azerbajdzsánban a nyugati stílusok elsajátításának folyamatában.

Reinhod Gliere az orosz (belga–zsidó) zeneszerző esete jól szemlélteti a szerző egyik erősségét: nem csak a különböző zenei áramlatokat és azok kölcsönhatásait látja tisztán, de azok mögöttes politikai háttérét is. Ráadásul mindezt világos, érdekes stílusban, példákkal és eseményekkel szemlélteti. Gliere meghívása Bakuba, hogy egy operát komponáljon, egy politikai és művészi projekt volt: elsődleges missziója az volt, hogy kulturálisan is segítsen terjeszteni is az orosz gyarmati uralmat Azerbajdzsán felett. Bár a *Shahsenem* operája látszólag nagy siker lett, áthidal-

hatatlan volt a különbség Gliere darabja és az azerbajdzsáni zenei kultúra között. Ahogy Igor Ledogorov írta: „Hatalmas hiba lenne feltételezni, hogy Gliere létrehozhatná nemzeti opera stílusunkat.”

Ezzel ellentétben Sosztakovics jelentős hatással volt az azeri komolyzenei hagyományok kialakítására. Az azeri zeneszerzők nem csak egyszerűen elfogadták Sosztakovics zenei elveit, pl. az imitatív polifóniát, de nemzeti zenei rendszerük elveit figyelembe véve újra felfedezték azokat.

A **4., 5. és 6. fejezet** elemzi azokat a hatásokat, melyeket a nyugati zenei áramlatok tettek az azerbajdzsáni zeneszerzőkre, a bécsi klasszicizmustól, a romantikától, az olasz operától és az orosz zeneszerzőktől a modern és a posztmodern stílusokig.

A **4. fejezet** (*The Beginning of the National Style: 1999-the 1930s*) tartalmazza a legtöbb zenei elemzést, bőséges dal- és hangpéldákkal alátámasztva. Az olvasó megismerkedhet az azerbajdzsáni zene különböző formáival és műfajaival. A bécsi klasszicizmus a 20. század elején domináns forrássá vált, itt az asigok művészete volt a hagyományos zenéhez való kapcsolat. A romantika könnyebb adaptálását az azerbajdzsáni zenébe a szerző a romantikus zenében és a mugám zenében is egyaránt meglevő magas érzéki töltettel magyarázza.

Az **5. fejezetben** (*Growing maturity: 1940-the Early 1960s*) megtudjuk, hogy a bécsi klasszikus stílus után az újklasszicizmus volt nagy hatással az azerbajdzsáni zenére először Sosztakovicsra és Prokofjevra keresztül, majd közvetlenül. A jelentősebb azerbajdzsáni zeneszerzők, pl. Gara Garayev, Jovdat Hajiyev, Malikov és Amirov stílusában az azeri mugám is meghatározó szerepet játszott.

A **6. fejezetben** (*The Spirit of Experimentalism: Since the 1960s*) megismerkedünk a 60-as évek utáni neotonalitással és a „back to the neoclassicism” áramlattal. Az olvasót már nem lepi meg, hogy a népdalokon és az ásik dalokon kívül főleg a mugám zene ad egyedi ízt e daraboknak is. A korszakban a minimalizmus és a posztmodern is reprezentálva volt. Mint a korábbi és későbbi fejezetekben is, a szerző bő hivatkozásokkal és összehasonlításokkal szolgál a megfelelő nyugati áramlatokhoz és jelentősebb szerzőkhöz.

A **7. fejezet** (*Songwriters*) bevezetés Azerbajdzsán gazdag énekes hagyományába, amelyben nyugati elemek keverednek hagyományos elemekkel. Az azerbajdzsáni dalok egy része közvetlen kapcsolatban áll a nagyon egyszerű egyben gyönyörű népdalokkal. A dalok másik forrása a népszerű szovjet „tömegdalok”, majd a szovjet *esztárda*. Az 1960-as években nyugati mintára is készültek népszerű dalok. Az 1990-es években a török popzene dominálta az egyre nemzetesebb azerbajdzsáni énekkultúrát, és a rock helyett egy különleges mejhana stílus került előtérbe.

A **8. fejezet** bemutatja a Baku multietnikus közegében született, az azerbajdzsáni jazzt domináló „jazz mugám” stílust. A mugám szerepe elsődlegesen az azerbajdzsáni jazz modalitásában, és csak kisebb mértékben az esztétikai és spirituális dimenziójában volt érzékelhető. A bakui jazz kezdete az első olaj boomhoz köthető, majd 1939-ben megalapították az Azerbajdzsáni Állami Jazz zenekart. Megismerkedünk az első jazz zenészekkel például Mustafazadeval a jazz mugám keletesebb és Babajevvel a jazz mugám nyugatiasabb (jazz rock fusion) képviselőjével. Az 1980-as években az amerikai jazz hatása volt jelentős, különösen a Gambarov be-

szédes című *East or West?* albumával, ahol kompozícióiban Gambarov a mugám helyett népi táncdallamokat és *kemencsét* használt.

A **9. fejezet** (*Leaving the Post-Soviet Era Behind*) a kelet–nyugati szintézis új formáját és az azerbajdzsáni zenek mai problémáit vizsgálja. A Szovjetunió felbomlása után számos országhoz hasonlóan Azerbajdzsán is függetlenné vált, növekvő nyugati befolyással és támogatással. A nyugatiasodás és a hagyományos zene a zenei élet központja került. Egyrészt a jazz, a kortárs nyugati zenék voltak teljes virágzásukban, másrészt a mugám hagyományos és egyéb formái bírtak nagy jelentőséggel. A komolyzene is számos új irányzattal gazdagodott, feltárva az archaikus folklór rétegeket és a vallási zenéket, ez utóbbiakból nem csak az iszlám, hanem a keresztény vonatkozásúakat is.

A **10. fejezet** („*Mugham Opera of the Silk Road*”) a nemzeti zeneszerzők által a szovjet korszak előtt és alatt létrehozott darabok folyamatos jelentőségét mutatja be. Itt megismerkedhetünk Hajibeyli *Leyli és Majnun* (1908) operájával, melyet a Silk Road Együttes adott elő 2007-ben. Az operát 45 perces kamaradarabra alakították át, több karaktert kihagyva belőle. A szerző részletesen bemutatja a változtatásokat és azok okát.

A könyv tartalmazza a speciális fogalmak egy magyarázó jegyzékét, részletes megjegyzéseket minden fejezethez, egy kiváló bibliográfiát és egy indexet. Kiemelkedően fontos a www.musicofcentralasia.org weboldal, mely hozzáférést biztosít mintegy 189 audio és videó példához, valamint az előadott szövegekhez és azok fordításához.

Összefoglalás

Mint a hátsó borítón olvassuk: „Ez a könyv végig követi az azerbajdzsáni műzene fejlődését keleti eredetétől, a modális, improvizatív mugám hagyományon keresztül annak a nyugati klasszikus zenével és a jazzel való fúziójáig.” Ehhez hozzáfűzném: a mugámnak az azerbajdzsáni zenében való alapvető fontossága miatt a könyv címe akár lehetett volna „Változatok a *mugám* témára”. Valóban, az azerbajdzsáni zene igazi egyediségét szinte minden műfajban a mugámmal való kapcsolata határozza meg.

Nem csoda hát, hogy a keleti mugám (és ásig) hagyomány versus nyugati komolyzene jelenség tárgyalása végighúzódik a kötetben. Ezért különösen fontos a „Mugham: A Brief Introduction” elolvasása és alapos megértése, e nélkül a könyv többi része nem lesz igazán érthető. Itt ugyanis megismerkedünk a mugámmal mint módusszal, mint dallamstílussal és mint műfajjal.

A makam/mugám-elv világa Marokkótól Észak-Afrikán át a Közép- és Közép-Keletig, majd Közép- és Délkelet-Ázsiáig terjed, és ezen a hatalmas földrajzi területen konkrét megvalósulásaiban igen sokszínű képet mutat. A makam szinte olyan átfogó fogalom, mint a nyugati világban a komolyzene. Mindkét zenei jelenség változik időben és térben, és egy adott helyen és időben egyazon név alatt is egymástól lényegesen eltérő kompozíciókat foglalhat magába. Míg az egyik kultúrában egy „makam” egy dallamtípushoz kötődik, egy másikban csak a kadenciák vannak rögzítve, egy harmadik helyen pedig egy speciális skála határozza meg. Nem meglepő

tehát, hogy az egyes makam rendszereket különböző területeken különböző módokon definiálják, ráadásul a makamokkal kapcsolatos alapmunkák sem adnak kielégítő információt a makam koncepcióról.

Az azerbajdzsáni makam, vagyis a mugám ellenállt a szovjet időknek. Túlélte, hogy a legtöbb azerbajdzsáni hangszer temperált skálát kapott, mely lehetővé tette, hogy egy zenekarban játsszon nyugati hangszerekkel. Ugyanakkor a mugám előadások trió formátuma nem változott. A mugám soha nem vesztette el a szájról-szája, mesterről-tanítványra való átöröklődését: bár a zenészek lejegyezték a mugámokat, ezek az átiratok csak referenciaforrások maradtak, és soha nem használják őket azokat, akik mugámot professzionális szinten szeretnék játszani. A szovjetek arra törekedtek, hogy megváltoztassák a mugámok középkori forrásokból származó szövegeit és szomorú, melankolikus motívumait. Ez azonban nem sikerülhetett, mert ezek a mugám elválaszthatatlan részei voltak, és azok ma is.

Miért éppen egy mugám vált ilyen fontos identitásképző elemmé, ily erősen befolyásolva az azerbajdzsáni klasszikus zenét? Miért nem a népzene, mint az oly sok esetben, pl. a Bartók, Ravel Debussy vagy éppen kortárs zeneszerzők esetében történt?

A csodálatos azerbajdzsáni népzene szinte kizárólag olyan egyszerű dallamokból áll, melyeket hallva könnyen képzelhetjük, hogy a zene kezdeteinél vagyunk. Ráadásul az azerbajdzsáni népzene egyedülálló színeket képvisel a török népek zenéjében, jelentősen eltérve a szomszédos és a távolabbi török etnikumok népzeneitől. Mégis érthető, hogy ezek a kevés hangon mozgó, rövid sorokból álló dallamok nem hatottak túlságosan inspirálóan az azeri zeneszerzőkre. Ezen kívül, míg a mugám megőrizte alapértékeit a nehéz szovjet időkben is, a népi ásíkok az 1920-as évek elejétől Leninnek és a kommunizmusnak szentelt kompozíciókat kezdett játszani; az iszlám vallási zenét be volt tiltva (bár továbbra is létezett), és a jazz is intézményszerűsült. Ez utóbbi a műfajok tehát szintén nem lehettek igazán megtermékenyítő hatásúak a szovjet időkben.

Az összetett, egyéni, variatív és inspiráló udvari mugám zene azonban mélyen benne gyökerezik az azerbajdzsáni múltban és jelenben, és lehetővé tette, hogy az azerbajdzsáni zene számos ága oly egyedi ízeget kaphasson. Nem véletlen az sem, hogy mint az egyik *Mesterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, Azerbajdzsán szimbólumává is vált.

Melegen ajánlom a kötetet nem csak a mugám zene rajongóinak, nem is csak zenetudósoknak és etnomuzikológusoknak, de azoknak is, akiket érdekelnek a volt szovjetunióbeli folyamatok, ezen belül is, a zenei változás valamint a nemzeti és a globális áramlatok harca és szintézise.

A MANASZ KIRGIZ HŐSEPOSZ – MÉG TELJESEBB VÁLTOZATBAN

SOMFAI Kara Dávid – CSÁJI László Koppány: *Manasz. Kirgiz hőseposz*, 2017, Budapest, Molnár Kiadó, 397 old.