

A PDF fájlok elektronikusan kereshetőek.

A dokumentum használatával elfogadom az
[Europeana felhasználói szabályzat](#)át.

MTA

JUDAISZTIKAI KUTATÓCSOPORT

ÉRTESÍTŐ



4.
szám

1992.
március

Frigyési Judit

"Lebegő ritmus":
A kelet-európai zsidóság
különös zenei stílusa

"Az európai (más néven: askenázi) zsidóság zenéje a középkorban alakult ki, német és francia területeken. A délről bevándorló zsidóság itt szoros kapcsolatba került a gregoriánnal, a német és francia világi népzenevel és műzenével. E stílusok összeforrásából -- a Mediterráneumból hozott eredeti keleti jelleg szinte teljes feladásával -- fejlődött ki a középkori zsidó zene. A nyugat-európai zsidóság kelet felé való vándorlásával ez a tradíció eljutott Kelet-Európa zsidóságához, akik feladván korábbi, a keleti vonásokat még őrző zenéjüket, a francia--német askenázi hagyományt vették át. Innen ered a kelet-európai zsidóság -- tehát a lengyel, magyar, orosz, litván, rutén, besszarábiai, moldvai és krimi területeken élő zsidó közösségek -- zenéje, amelyből később, a környező szláv zenék hatására, sajátos, kelet-askenázi zenei dialektus fejlődött ki. Eredetileg tehát mind a nyugati, mind a keleti askenázi zene keleti-sémi vonásokat mutatott, amelyeket azonban az évszázadok során a zsidó közösségek az európai ízlés mintájára átalakítottak."

Ez a leírás voltaképpen nem idézet, hanem kivonata annak a nézetnek, amely Idelsohn alapvető munkája nyomán általánosan elfogadott a zsidó zenetudományban.{1} Amióta csak a kelet-európai tradicionális zsidó zenét (tehát az orthodox közösségek zenéjét) megismertem, nem tudtam megbékülni ezzel a történeti magyarázattal. Nem hagy nyugodni a kérdés: ha tényleg Európában, az európai zene hatására alakult ki a zsidó zene, ha tényleg egy lényegében európai hagyomány, akkor miért annyira más? Miért nincs az orthodox zsidó szertartás zenei esztétikumában szinte semmi, ami európainak hallatszana?

Amikor egy művelt európai belép egy zsidó imaházba, úgy érezheti, más korba, más földrészre került, valami teljesen idegen zenei kultúrába. Nem pusztán az egyes dallamok, a motívumok és skálák mások, hanem "az egész"; a hangzó élmény totalitása nem hasonlítható

semmihez, amihez európai fül hozzászokott, legyen az bármely korszak klasszikus zenéje, tánczene vagy népzene. Heterofónia, egyénenként előadott, felfokozott tempójú, monoton recitálás, fel-felhangzó dallamtöredékek, periodikusan elhallgató, majd megújuló "zenei zaj" -- ez az orthodox zsinagóga zenei világa. De nemcsak a hangzás összessége "idegen", az előadás minden részlete az: hosszú, "formátlan", mozaikszerűen összerakott darabok, kezdő formula nélküli dallamtöredékek, aszimmetrikus frázisok, a szabályos metrum hiánya.

Pusztán elméleti kérdés, hogy zenének tekintsük-e ezt a zsibongó hangzavart, és hogy a hatás megegyezik-e azzal, amit a modern, civilizált ember vallásos áhítatnak tekint. Bárminek tartjuk is, tudomásul kell vennünk, hogy valamilyen okból éppen ezt a hangzásélményt, éppen ezt a dallamalkotási módot, hanghordozást és ritmikát fogadja el a kelet-európai zsidóság a szertartás, a vallásos áhítat ideális hangzásbeli kifejezésének.

A kelet-európai zsidó zene -- természetesen -- nem véletlenül alakult ilyenné. Az előadás minden részlete és az esztétikai élmény egésze összhangban van azzal a sokrétű szereppel, amit a zene a zsidó vallásos életben betölt. A jelen tanulmány célja azonban nem ezeknek az összefüggéseknek a kimutatása. E rövid írásban a zsidó zenének mindössze egyetlen jellegzetességéről, a "szabad" ritmusról szeretnék szólni. A szabad vagy "lebegő" ritmus ugyanis a kelet-askenázi zene egyik legeredetibb, minden más európai zenétől különböző sajátága.

Tudomásom szerint még egyetlen zenetudós sem kísérelte meg leírni, hogy mik a szabad ritmus általános jellemzői. Mielőtt tehát rátérnénk a zsidó zene ritmikai különlegességének tárgyalására, egy kis kitérőt kell tennünk: össze kell foglalnunk, hogy mit is értünk "metrum nélküli", másképpen: "szabad ritmusú"

zenén, és miért olyan problematikus ezt a ritmust szavakkal leírni.

Az európai zeneéletben a ritmus tudományos kutatásának kezdetei a 18. századra nyúlnak vissza.{2} Az azóta eltelt több mint két évszázad alatt -- és különösen az elmúlt évtizedekben -- több jelentős ritmuselméleti tanulmány született, a zenei ritmus tárgyalásának módja azonban igen keveset változott. A ritmuskutatás alapjául mind a mai napig az európai műzene kottában megjelenő képe szolgál. Tudnunk kell azonban, hogy a notáció az európai zene egyetlen korszakában sem számított (teljes) "lejegyzés"-nek: a kottairás célja nem az volt, hogy egy valóságos (vagy akár egy idealizált) előadás időbeli lefolyását vizuálisan megörökítse. A notáció a zenei ritmusnak (és hangviszonyoknak is) csak absztrakt formáját rögzítette, amelytől minden előadás eltért. Az előadás "hallható" ritmusát a zenésznek mindig a kor ízlésével összhangban kellett kialakítania, és ennek módjait ugyanúgy tanították, mint, például, a kottaolvasást.

Azt mondhatnánk tehát, hogy a kottától való eltérés módja, a tényleges előadás ritmikai stílusa az európai műzene orális hagyománya. S mivel a szójhagyomány mindig gyanúsabb, mint az írott forrás, és mivel bizonyos, hogy a kottában rögzített kép a kompozíciós gondolatot (és nem az előadó interpretációját) tükrözi: az európai zeneelmélet a biztonságosabb utat, ti. az írott forrás elemzését választotta. De a kottakép mégsem valóságos ritmus, következésképpen az európai ritmus-kutatás nem a tényleges időbeli összefüggések, hanem a lejegyzésben absztrahált ritmusképek elmélete.{3}

Elgondolható, hogy ez a kotta- és európai műzene-központú elmélet mennyire alkalmatlan a világ különböző kultúráiból ismert, írás nélküli zenei hagyományoknak a tárgyalására. Egyrészt, tanácstalanul állunk az előtt a probléma előtt, hogy minek alapján határozzunk meg

ritmus-stílusokat. Hiszen -- kottairás hiányában -- nem kapunk biztos információt arra nézve, hogy mi az általánosan elfogadott, absztrakt forma, és mi a járulékos elem, az előadás egyszeri sajátága. Másrészt, elemzési módszerünk, terminológiánk csak metrikus zenére van. Sőt, a ritmus fogalmát gyakorlatilag azonosítottuk a metrikus ritmussal; a világos ütések nélküli zene az európai ember számára "ritmustalan". (Jellemző, hogy még a Közel-Kelet zenéjét ismerő és nagyra becsülő Idelsohn is mint "ritmus nélküli" zenét írja le a szabad ritmusú dallamokat.{4})

Ez érthető, ha meggondoljuk, hogy az európai történelem elmúlt négy évszázadának zenéje, amely lényegében megszabja zenei tudatunkat, szinte kizárólag metrikus. A késő barokk korszaka óta egészen a legmodernebb időkig (tehát a 20. század második feléig) nincs egyetlen olyan történelmileg jelentős műfaj, amely teljes egészében metrum nélküli volna. Ennek részben az lehet az oka, hogy az európai többszólamúság lényege az akkordok váltakozására épülő harmóniai folyamat, amelyet pedig ritmusbeli koordináció nélkül nem lehet létrehozni. De bármi lehetett is az ok, az európai zeneszerzőket (legalábbis a 17. század közepe óta egészen az 1950-es évekig) a szabad ritmus lehetőségei nem érdekelték. (Viszont hozzá kell tennünk ehhez: úgy látszik, egyetlen más zenei kultúra sem fejlesztette ki a metrikus ritmus annyi különböző stílusát, a metrikának olyan finomságait, mint az európai műzene.)

Mi is tulajdonképpen a "szabad" vagy "metrum nélküli" ritmus? Talán egyszerűbb, ha a metrikus zene meghatározásából indulunk ki. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy metrikus zene az, amelyben rendszeresen visszatérő időbeli egységeket érzékelünk. Ez az időbeli egység mint súlyos és kevésbé súlyos ütések csoportja jelenik meg, mégpedig általában több hierarchikus szinten (ütés, ütem, ütempár, periódus, etc.). Amikor metrikus zenét hallgatunk, már az első

néhány másodpercben kirajzolódik a tudatunkban, hogy a súlyos és kevésbé súlyos ütések milyen rendszer szerint ismétlődnek, és a zenei időt e szerint az ismétlődés szerint, azaz a periodikusan visszatérő súlycsoporthoz viszonyítva érzékeljük. Ebben az értelemben a metrum nem más, mint a zene időbeli folyamatának periodizálása, amely a hallgató tudatában mint absztrakt kíváncsi (várakozás) van jelen.

A metrikai struktúra: absztrakció; az előadás kisebb-nagyobb mértékben mindig eltér az elképzelt, egyenletesen ismétlődő ütécsoportoktól. Az eltérés foka és milyensége az egyéni előadástól és a stílustól függ. A magyar népzeneben a "giusto" ritmus, például, a metrikus váznak egyfajta "feszes", de ritmikailag nem merev előadását jelenti. Amikor az előadás jelentősen eltávolodik a ritmikai mintától, akkor rubato-ról beszélünk. Rubato stílus igen sokféle van, a magyar népzene parlando-rubato-jától kezdve Chopin balladáinak rubatójáig. (És -- természetesen -- a magyar népzene vagy a Chopin művek előadói tradícióján belül is többféle rubatót találunk.) Bármilyen szabad is azonban az előadás, a rubato nem "metrum nélküli" ritmus. A rubatót mindig egy adott szilárd metrum keretéhez viszonyítva, tehát mint eltérést érzékeljük; a rubato kifejezés ("lopott" ritmus) is innen ered.

Ha a metrikus ritmus ellentétéként fogunk fel, akkor "metrum nélküli" vagy más néven "szabad" ritmus az volna, amelyben egyáltalán nem tapasztalunk rendszeresen visszatérő súlycsoportokat, vagyis a zenei időnek semmiféle szabályos periodicitását nem érezzük és nem várjuk. Valójában ilyen zenei folyamat nincs, vagy legalábbis nagyon ritka. {5} A nehézséget az okozza, hogy az ún. szabad ritmusok közül szinte egyik sem igazán szabad, mindegyik valahol a metrikus és a szabad ritmus között van. A világ kultúráiban számtalan zenei stílust találunk, amelynek ritmusa ebbe a csoportba tartozik: se nem igazán szabad, se nem igazán metrikus. Leírásukkal, csoportosításukkal még

senki nem foglalkozott, terminológiánk e ritmus-stílusokra egyáltalán nincs.

A szabad ritmusnak nem minden zenekultúrában van jelentősége, vannak olyan tradíciók, ahol csak egy-egy periférikus műfajban vagy egyéni előadásban jelenik meg. De -- az európai műzenét kivéve -- a világ legtöbb zenei hagyományában központi szerepe van. Itt nem egyszerűen mennyiségi kérdésről van szó -- tehát arról, hogy bizonyos tradíciókban több vagy legalább annyi szabad ritmusú műfaj van, mint amennyi metrikus --, hanem arról, hogy egyes kultúrákban a szabad ritmusú műfajok (vagy műfaj-részek) kiemelkedő, megkülönböztetett helyet foglalnak el. Ilyen, például, az indiai alap vagy a perzsa daramad, hogy csak a két leghíresebb példát említsük. Az indiai, illetve a perzsa zenében ezek a műfajok olyan jelentősek, mint -- mondjuk -- a szonáta-forma az európai klasszikus zenében. {6}

Hangsúlyoznunk kell, hogy itt nem egy bizonyos ritmusfajta általános elterjedtségéről van szó, hanem minden esetben más, egyedi formációról: az alap és a daramad ritmus-stílusát avatatlan fül is első hallásra meg tudná különböztetni. Gyakran éppen a szabad ritmuson belüli stiláris eltérés a döntő a műfaj meghatározásában: hogy egy-egy dallammenet ebbe vagy abba a műfajba tartozik-e, hogy mi a liturgiai, szociális funkciója, azt sokszor nem a dallam, hanem a ritmus stílusa dönti el. Például, a török klasszikus zene "szabad ritmusú" vokális műfajai, a naat, a beszte, a durak és a gazel {7} a ritmus szabadságának mértéke és milyensége alapján különböznek el egymástól. {8} A Közel-Kelet műzenéjében a hangszeres "szabad ritmusú" improvizáció, a takszim {9} ritmusa szintén hagyományos mintákat követ és minden hangszernél más. Az a fajta szabad ritmus, amelyet, például, az ud takszim-ban hallunk, különbözik attól, amit a kemencse játszik, és mindkettő eltér a vokális takszimtól. Az előadó és a közönség tisztában van

ezekkel a különbségekkel, és az adott hangszerhez illő szabad ritmusok elsajátítása fontos részét képezi a hangszertanulásnak.

Mindenekelőtt egy általános tévhitet kell eloszlatnunk: a szabad ritmus és az improvizáció nem feltétlenül járnak együtt. Vannak szabad ritmusú előadások, amelyek egyáltalán nem improvizáltak, és fordítva, improvizálni lehet metrikus zenét is. Az előadás szabadsága és a ritmus stílusa igen komplikált módon függ össze. Ez -- természetesen -- mindenfajta ritmikai szabadságra áll. Hogy egy magyar népzenei példára hivatkozzunk: egy régi stílusú népdal improvizálásnak ható, erősen rubato előadását az énekes szinte mikroszkopikus pontossággal képes reprodukálni az összes többi strófában.

A szabad ritmus-stílusok közti különbség nem írható le egyszerűen kvantitatív módon; nem jutunk semmire sem azzal, ha azt próbáljuk megállapítani, mennyire "nem metrikus" egy darab. A szabad ritmus változatait ily módon fölfogni nem lehet. Necdet Yasar török tambur-művész takszim-előadásának lejegyzésekor, például, azt figyeltem meg, hogy az előadás nagyobbrészt voltaképpen nem is szabad ritmusú. Az improvizáció mintha egy sorozat különböző metrikus és kevésbé metrikus "sziget" szabad váltakozása volna. A nej hangszeren -- rendszerint a mevlevi dervis ("kerengő dervis") szertartás bevezető és záró darabjaként -- előadott takszim szabad ritmusa egészen más: a ritmus hosszú, elnyújtott hangokból és (negyedhangos) ornamensekből áll össze, egyértelmű metrikus részlet nincs benne, de az egész előadáson valami lassú lüktetés vonul végig. Hogy melyiket tekintjük e két stílus közül "kevesbé metrikus"-nak, az tisztán elméleti kérdés, az ilyen osztályozás a ritmus tényleges lefolyásáról, stílusának hagyományairól nem sokat árul el.

Itt tehát nem véletlenszerű jelenségekről, nem az előadó szabadságáról van szó. Olyan zenei kultúrákról beszélünk, ahol a szabad ritmusnak különböző stílusai

alakultak ki, és ezeknek döntő műfaji, formai, funkcióbeli szerepük van, amely szerepek a zene többi paraméterét is meghatározzák. Az egyik szabad ritmus legalább annyira különbözik a másiktól, mint amennyire egy klasszikus menüett ritmus-szerkezete egy barokk fűgáétól.

Szükséges volt a metrikus és szabad ritmust általánosságban leírunk ahhoz, hogy megértsük, milyen óriási kulturális jelentősége lenne a szabad ritmusok rendszerezésének. Kiderülne, hogy a ritmus, amelyet számos esetben eddig egy kézlegyintéssel elintéztünk, mondván, hogy az véletlenszerű, tehát "úgyis mindegy", valójában stílusalkotó erő, amely kultúrákat kapcsol össze és választ szét. Számunkra, akik a zsidó tradíciót próbáljuk feltárni, különösen fontos, hogy a szabad ritmust ne mint esetlegességet, hanem mint alapvető stílárís jegyet fogjuk fel, mert csak ily módon lehetséges a zsidó zene történelmi hátterét, stílusrokonságát és sajátosságát megérteni.

A szabad ritmus előfordulását és jelentőségét véve alapul, azt látjuk, hogy az Észak-Afrika és a Távol-Kelet között húzódó földrajzi terület egy lazán összefüggő kultúrkört alkot: az itt található zenék mindegyikében műfajteremtő jelentősége van a szabad ritmusnak. Azt ma még csak sejtjük, hogy a zenei kölcsönhatás miképp zajlott le a különböző korokban, de hogy valamiféle kölcsönhatás volt e vidékek között, az világos. A ma élő zenei gyakorlatból úgy látszik, hogy a Közel-Kelet műzenéje fejlesztette a legmagasabb fokra a szabad ritmusú műfajokat; a mai helyzetet azonban nem vetíthetjük vissza az évszázadokkal korábbi állapotra. A világ liturgiai zenéi közt azonban egyetlen egy sincs, amelyben a szabad ritmus olyan jelentős volna, mint a kelet-európai zsidó zenében. A kelet-askenázi liturgikus zene teljes hagyományos anyaga szabad ritmusú, a vallási szertartás egész zenei formája a szabad ritmus különböző stílusaiból áll össze.

A szabad ritmus központi szerepe azt sugallja, hogy a kelet-askenázi zene a mai közel-keleti zenék rokona. Ez ugyan nincs kizárva, történelmileg is logikusnak tűnik, genetikus következtetést azonban korai volna levonni. Először is, nem tudjuk, hogy a Közel-Kelet kultúráiban mikor fejlődött a szabad ritmusú zene ilyen magas fokra, és hogy az egyes stílusok milyen régiek. Másodszor, a kelet-európai zsidó zene történelmét teljes biztonsággal szintén nem ismerjük. És harmadszor, legfőképpen, átfogó kutatások híján egyelőre nem tudjuk, hogy a kelet-askenázi ritmusstílusok mennyire hasonlítanak, és egyáltalán, hasonlítanak-e a ma létező közel-keleti zenék ritmusaira.

Első pillanatban úgy látszhatik, hogy a zsidó zene legközelebbi rokona a gregorián. Az mindenesetre elgondolkodtató, hogy mind a középkori keresztény, mind a mai kelet-európai zsidó szertartás egésze szabad ritmusú, tehát dallam nélküli beszéd, illetve, metrikus dal alig van vagy egyáltalán nincs benne. A hasonlóság azonban ezzel ki is merül. A gregorián források a ritmust nem jelölik, amiből mindössze arra következtethetünk, hogy a gregorián dallamok előadása nem volt metrikus. De hogy milyenfajta szabad ritmus volt, azt nem tudhatjuk. Az az axióma, amelyet minden kutató elfogad, hogy ti. "mivel mindkettő szabad ritmus, a gregorián és a zsidó zene ritmusa megegyezik", számomra nem látszik kényszerítő erejűnek, de még valószínűnek sem. A gregorián dallamok leginkább kórus -- méghozzá, többnyire képzett kórus -- egységes előadásában hangzottak fel. A kelet-európai zsidó szertartás történetéből viszont nincs adatunk arra, hogy kórus unisono előadásban énekelt volna imákat (legalábbis a 19. század előtt), a fennmaradt hagyomány viszont tipikusan szóló / heterofón. Elég valószínűtlen tehát, hogy e két zene ritmusa sok hasonlóságot mutatott volna.

Mit értünk azon, hogy a kelet-askenázi liturgikus zene teljes hagyományos anyaga szabad ritmusú? Metrikus dal ugyan a zsidó liturgikus zenében is van (és szerepe nem elhanyagolható a szertartás zenei tagolásában, a változatosság létrehozásában), mégis másodrendűnek kell tekintenünk. Mindenekelőtt, az orthodox szertartások feltűnően nagy része, általában 80-90 százaléka, de gyakran a teljes egésze szabad ritmusú zene. Ebben döntően különbözik az orthodox kelet-európai a német hagyománytól. A német rítusban jóval több a metrikus dal, bizonyos imák 80-90 százalékát, sőt, némelykor a teljes szövegét metrikus dalokra éneklik.{10}

A szabad ritmus jelentősége azonban nem fejezhető ki pusztán számarányokban. A döntő különbség az, hogy a metrikus dalok nem "változtathatatlan" részei a rítusnak. Az előimádkozó ízlése és tudása szerint választja és cserélgeti a metrikus dalokat, igyekszik mindig egy új, népszerű darabbal felfrissíteni a szertartást. Minden közösség elvárja, hogy az előimádkozó beiktasson néhány metrikus darabot legalább a hosszabb szertartásokba, és azt is, hogy időnként új dalokat hozzon. Természetesen, a metrikus daloknak is van hagyománya: minden közösségnek van néhány dallama, amelyet a szokásnak megfelelően egy bizonyos funkcióban mindig ugyanúgy adnak elő.{11} De még ezek a dalok sem kötelezőek, egyáltalán, a teljes metrikus anyag elhagyható anélkül, hogy a szertartás vallási szempontból "érvényét vesztené".

Ezt a hagyományos vallási-zenei terminológia is tükrözi: a metrikus dal nem nuszach. A nuszach kifejezés kizárólag a szabad ritmusú dallamokra vonatkozik, metrikus dalt még nem hallottam senki által "nuszach"-nak nevezni. Nuszach körülbelül annyit jelent, hogy hagyományos dallam (és előadási mód), a mindenkori helyi tradíciónak és liturgiai funkciónak megfelelően. Tehát más nuszachja van a szombat reggeli szertartásnak, mint a hosszú-napinak, és más nuszachja van a szombat reggeli Kedusa imának, mint -- mondjuk --

az Él odaun-nak. A nuszach nem teljesen kötött, helyi és egyéni variánsok vannak; bizonyos ünnepeknél és szövegeknél nagyobb a szabadság, mint másoknál. Egyes előimádkozóknak "szép nuszach"-ja van, de vannak, akik "nem tudják a nuszachot". De bármilyen nagy tere legyen is az egyéni variálásnak, abban minden orthodox közösség egyetért, hogy a szertartás csak a megfelelő nuszachhal hangozhat el.

Azt mondhatjuk tehát, hogy a kelet-askenázi liturgiai zene teljes hagyományos anyaga -- nuszach -- szabad ritmusú. Szabad ritmusú zene tölti ki a rövid, tizenöt-húsz perces hétköznapi szertartásokat, szabad ritmusú a tipikusan két-öt órás szombati és ünnepi szertartásoknak 80-90 százaléka. És szabad ritmusú dallamok alkotják az év legkiemelkedőbb, egész napot betöltő szertartásainak körülbelül 90 százalékát.

Hatalmas zenei anyagról van tehát szó, amelyben a változatosságot részben a gazdag dallamvilág, de még inkább a különböző ritmus-stílusok váltakozása, finom árnyalatai és kombinációi adják. A ritmus-stílusok kiválasztása nem esetleges. Bár a végleges formát mindig az egyén alakítja ki, az előadás alapvető ritmikai stílusa a liturgiai funkciótól, az alkalomtól függ. Ezzel összefüggésben a nuszach, a dallamok rendszerét sem lehet a ritmus ismerete nélkül megérteni.

Kutatásaimban valójában így jutottam el a ritmus vizsgálatához: eredetileg a zsidó zene totális rendszerét, dallamtípusait akartam megérteni, azt, hogy mi a nuszachban a változatlan dallam-mag, és mi az, ami elhanyagolható, hogy mik a dallam-variálás keretei. Azt figyeltem meg, hogy a nuszach realizálása, és a modális szerkezet általában, szorosan összefügg a ritmussal. Más a dallami struktúra az egészen gyors, egyszerű recitálásban, és más a középtempójú, jobban artikulált, dallamos recitálásban. Motívum-transzpozíció (a zsidó zene egyik tipikus dallamalkotási módja), például,

némely ritmus-stílusban nem fordul elő, komplikált moduláció is csak bizonyos tempókban, bizonyos ritmus-stílusokban lehetséges. Egy tipikus kántori előadás három-négy különböző ritmus-stílus váltakozásából épül fel, s e stílusok variálása, fejlesztése, váratlan váltásai bonyolult nagyformát hoznak létre. Egyes imák esetében megrögzült dallamtípusokról beszélhetünk, amelyek gyakran a ritmus-típus megrögzülésével járnak együtt, vagyis a különböző előadások ritmikailag is megközelítően annyi hasonlóságot mutatnak, mint dallamilag.

A ritmus-stílus szoros összefüggésben van a liturgiai funkcióval, bizonyos stílusok bizonyos ünnepekhez, illetve bizonyos imákhoz illenek. Komplikált, ornamensekben gazdag, lassú tempójú előadás például követelmény a Kol nidré előadásában, de nem volna helyénvaló egy hétköznapi reggeli istentiszteleten. A Hallel ima, például, előadható lassú tempóban, bonyolult ritmusokkal, de az alkalomnak sokkal megfelelőbb középtempóban, egyszerű ritmusformulákkal előadni. Mindez, persze, függ a helyi szokástól, a közösség nagyságától és az előimádkozó egyéni ambíciójától, képességétől. A "helyes" stílust a hagyománnyal összhangban az arányérzék szabja meg. Ahogy egy előimádkozó elmagyarázta: a közösségben, ahol előimádkozik, az volt a szokás, hogy a szombat reggeli szertartást egyszerű stílusban adják elő ("csak úgy lemondjuk"), de ő úgy találta, hogy kell, hogy legyen legalább egy ima, amelyik díszesebb, és ezért egy ideje "kiemeli", vagyis lassabban, különleges dallammal és ritmussal énekli a Kedusa imát.{12}

Hogy a liturgiában hány ritmikai stílus van, azt pontosan még nem tudtam meghatározni, az alaptípusok száma körülbelül nyolc-tízre tehető. Külön típusokat alkotnak a strófikus-metrikus dalok és a szabad ritmusú nuszach közötti átmenetek, a kettő kapcsolódásának számtalan formája van. Megint külön stílusai vannak a bibliai kantillációnak és a tanulási dallamoknak. E

ritmusok közül egy sem teljesen szabad ritmus, mindegyikben érezhető valamilyen lüktetés, periodicitás -- igaz, mindegyikben más szinten és más módon. Ezért kerültem a dolgozat címében a "szabad ritmus" kifejezést. Ugyanakkor, a "nem metrikus zene" mint terminus technicus elfogadhatatlan, mivel azt sugallaná, hogy "valami nincs" ebben a zenében, aminek pedig "normálisan" lennie kellene. "Lebegő ritmus" -- talán így kellene neveznünk.

Hamis képet adnánk azonban a tradicionális zsidó zene egészéről, ha nem említénénk meg: hogyan fordul elő benne a metrikus dal, és mi a jelentősége. Ebben a tekintetben érdekes és mindmáig kellőképpen nem tisztázott különbséget találunk a német és a kelet-európai zsidóság zenéje között. A német hagyományban a metrikus dalok -- és többségükben a német népdalhoz és az európai műzenéhez hasonló stílusú dalok -- beáramlottak a liturgiai zenébe. Az írásos források alapján valószínűnek látszik, hogy a német rítusban is a lebegő ritmusú dallamot tartották az alapvetőnek, a nuszachnak. A fennmaradt kottás kéziratokból és nyomtatványokból azonban az is kiderül, hogy a német kántorok legalább a 18. század óta rendszeresen komponáltak modern liturgiai zenét a korabeli műzene stílusában, és különféle népszerű műfajokból, például, a német dal- és az olasz operairodalomból, teljes darabokat is átvettek.{13} A német rítusban az európai műzene és a német népzene metrikus dalainak tömeges átvétele tehát legalább két-három évszázados hagyományra nyúlik vissza.{14}

Kelet-Európában a helyzet gyökeresen más volt. Itt a metrikus dal leginkább a liturgián kívül fejlődött ki, méghozzá óriási dallamanyagot hozva létre. Két ága van ennek a dalkincsnek: az egyik a haszid "nigun", a másik a jiddis dal. A jiddis dalok lényegében világiak; bár sok közöttük a vallási témájú, vallási funkciójuk általában nincs. Ez a dalkincs rendkívül heterogén, magába olvasztott zsidó liturgiai modusokat, német és

kelet-európai dalokat, gyakran jellegzetes "zsidó" típusokat hozva létre. A jiddis dallal ellentétben, a haszid nigon szinte minden műfaja a zsidó vallásosság kifejezője. A nigon ugyan nem nuszach, tehát eredendően nem liturgiai zene, vallási jelentősége azonban sokszor alig kisebb. A haszid képzetvilágban a zenén keresztül -- és leginkább a nigon segítségével -- jut el a lélek abba az állapotba, amelyben Isten gondolatával egyesülni képes.{15} A nigonok eredetét igen nehéz meghatározni. Egyes dalokban érezhető a környező népzene hatása, de a nigon-típusoknak közvetlen rokonait még nem sikerült kimutatni.

A liturgián kívüli metrikus műfajok másik csoportja a zsidó hangszeres hagyomány, a klezmer zene. A zsidó közösségekből minden korban sok hangszeres zenész, ún. klezmer került ki, akik feltehetően a mindenkori befogadó ország zenéjét játszották. Ha létezett valaha is zsidó hangszeres zene, akkor az nyomtalanul elveszett, az írott dokumentumokban még utalást sem találunk zsidó műfajokra. Ez alól csak a kelet-európai zsidóság zenéje kivétel. Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy az a hangszeres zene, amely Kelet-Európában kialakult, vagyis a szűkebb értelemben vett klezmer zene, az egyetlen sajátosan zsidó hangszeres repertoár. A klezmer zenét az askenázi területnek csak a legkeletebbi vidékén ismerték (tehát Lengyelország nyugati részén és Magyarországon valószínűleg nem, Romániában és Ukrajnában legfeljebb szórványosan). A klezmerek szabad ritmusú hangszeres fantáziát is játszottak, és egy-két adat van arra is, hogy liturgiai funkcióban, nuszach-szerű darabokat adtak volna elő.{16} A klezmer banda elsődleges zenélési alkalma azonban az esküvői szertartás volt, repertoárjuk túlnyomó része pedig tánczene, a környező népzene felhasználásával kialakított, de azoktól jellegzetesen elütő, zsidó műfajokkal.{17}

Azt látjuk tehát, hogy a német zsidóság, egyrészt, nagyobb teret engedett a metrikus daloknak a

liturgiában, másrészt viszont, a metrikus zenében nem sajátosan zsidó formákat, hanem a korabeli műzenei stílust részesítette előnyben. Feltehetően a német zsidóság világi, illetve hangszeres zenéje is megegyezett a befogadó ország zenéjével. Ezzel szemben a kelet-európai zsidóság megtartotta a lebegő ritmusú nuszachot a liturgia csaknem teljes anyagában, a liturgián kívül pedig sajátos világi és hangszeres zenét fejlesztett ki: a metrikus műfajoknak eredeti zsidó változatait.

Hogy a nuszach és ezzel együtt a lebegő ritmus egyeduralka a kelet-európai zsidó liturgiában egy ősi állapot megőrzése-e, vagy újabb fejlemény, azt nehéz volna megmondani. Lehetséges, hogy a ritmikai típusok ilyen világos elkülönülése és a liturgia zenéjének stiláris egysége viszonylag későn következett be. De vajon mikor és miért ment volna végbe ez a folyamat? Egy ősi metrikus stílus kiment volna a divatból, anélkül, hogy bármi nyomot hagyott volna?

Sokkal valószínűbb az, hogy itt egy igen ősi, a zsidóság vallási-közösségi tudatában mélyen gyökerező zenei gondolkodásmódról van szó. A zenei stílusok szétválasztása összhangban van azzal az életfelfogással, amely a zsidó élet minden vonatkozásában kifejezésre jut: elsősorban, a liturgia és a szent szövegek előadásának kiemelése a napi életből, és másodsorban, a mindennapi élet megszentelése, feloldása a vallásosságban, de oly módon, hogy a világiság és a vallásosság fokozatai azért érezhetően elkülönüljenek. Ennek az életnek szellemi központja, energiaforrása a szent szöveg, még csak nem is szövegek elemzése és interpretációja, hanem pusztán realizálása és vallásos átélése a felolvasásban. A zsidó vallásos élet alapja tehát a Tóra, a Talmud és az imaszövegek recitálása, ami csakis a hagyományos módon, a lebegő ritmusú dallamok felhasználásával történhet.

A kelet-európai zsidó zene ôsiségét mindez nem bizonyítja. Annyi azonban bizonyos, hogy az életfelfogás, amelyet ez a zene megtestesít és fenntart, eredendően zsidó. Hogy vajon ez a hagyomány Európában alakult-e ki, vagy nem, hogy keletről jött-e, vagy nyugatról, azt nem tudjuk. Mindenesetre, elgondolkoztató a kelet-európai zsidó közösségeknek a környezettől való zenei függetlensége, önellátása, amely, úgy látszik, nagyobb fokú, mint akár a nyugat-európai, akár a szefárd vagy az arab világban élő közösségeké. És az is kétségtelen, hogy abban a formában, amelyben ránk maradt, a kelet-askenázi zene távol áll az európai zenei ideáltól. A szabad ritmusoknak ilyen gazdagsága és, általában véve, a szabad ritmus és a -- heterofóniában feloldódó -- szólóének egyeduralma idegen mind az európai műzenétől, mind a környező népek paraszttzenéjétől. És egyedülálló a fennmaradt zsidó liturgiai zenék között is.

Jegyzetek

{1} A.Z. Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development* (New York: Schocken Books, 1967), 5, 6, 8. és 9. fejezet; Eric Werner, *A Voice Still Heard* (University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1976); *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, szerk. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), vol. 3: "Jewish Music"; *Encyclopaedia Judaica* (The Macmillan Company, Jerusalem: Keter Publishing House Ltd., 1971), vol. 12: "[Jewish] Music", 626. old.

{2} Az első átfogó modern ritmuselméleti munkák a klasszikus és a romantikus zene korszakában keletkeztek. A legjelentősebbek: Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752-1768); Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur*

Composition (1789-1793); Moritz Hauptmann, Die Natur der Metrik und der Harmonik (1853); Hugo Riemann, Musikalische Agogik und Dynamik (1884); System der musikalischen Rhythmik und Metrik (1903).

{3} Itt az európai ritmuselmélet általánosan elfogadott terminológiájáról, alapvető irányvonaláról beszélek. Természetesen, minden zeneelméleti mű hivatkozik a hangzó élményre, ez a hivatkozás azonban általánosságokban mozog, és eleve elfogadott premisszákból indul ki. (Például, abból, hogy van dallami, dinamikai, metrikai, stb. "súly" -- és számos hasonló alaptételből, amelyeknek a jelentése az időben lezajló, hangzó jelenség vonatkozásában egyáltalán nem tisztázott.) Az a kevés tanulmány, amely valóban a hangzó ritmus elemzéséből indul ki, rendszerint egy rendkívüli előadó különleges stílusát mutatja be, de nem azzal a célzattal, hogy a ritmus hagyományos felfogását kétségbe vonja (például, Somfai László Bartók zongorázásáról szóló cikkei).

{4} "Unrhythmical": Idelsohn, Jewish Music, 3. és 4. fejezet. Idelsohn egyébként a "ritmus nélküliség"-ben keleti zenei sajátyságot látott.

{5} A teljesen metrum nélküli, szabad ritmus klasszikus példájaként az indiai alap-ra, a raga előadásának improvizált bevezetésére szoktak hivatkozni. Nem minden szakértő tekinti azonban az alapot teljesen szabad ritmusúnak.

{6} Mindkét esetben egy hosszabb mű bevezetéséről (quasi I. tételéről) van szó. Az indiai zenében a raga előadása az alappal kezdődik, ez mutatja be a raga tonális szerkezetét, tipikus motívumait, "hangulatát" (rasa) stb. Hasonlóképpen, az iráni zenében minden dasztgáh első (vagy első néhány) tétele (vagyis az első néhány gúseh) a daramad műfajában van, amely bemutatja a dasztgáh ("mode") tipikus dallamvonalát, hangrendszerét.

{7} Az idegen szavaknál az általánosan elterjedt kiejtés megközelítően fonetikus magyar átírását vettem alapul.

{8} Walter Feldman, "Durak and Na'at. Ottoman Musical Genres between Fixed and Free Rhythmical Structures", előadás a Society for Ethnomusicology konferenciáján, Phoenix, Arizona, 1988.

{9} A takszim szót általában kétféleképpen írják: az arab takszim angol nyelvterületen elfogadott átírása taqsim, ugyanez a szó a latin betűs török írásban taksim. Mivel lényegében ugyanarról a műfajról van szó, mindkét esetben a magyar fonetikus átírást használok.

{10} Ilyen irányú a különbség, például, a Hallél és az étkezés utáni áldás (a "bencsolás") dallamaiban a frankfurti, illetve az általános magyarországi hagyományt alapul véve.

{11} Igen keveset tudunk a metrikus dalok hagyományáról. Kevés adatunk van arról, hogy hol mekkora volt az előimádkozó szabadsága, mennyire tekintették a már megrögzült dalokat a rítus szerves részének stb. Egyes haszid udvarokban, például, évente cserélték a dalokat, amelyek kiválasztásában a cadik-nak (csodarabbi) fontos szerepe volt. Lásd Frigyesi Judit, "Egyéni invenció és hagyomány a magyarországi zsidó zenében", in: Zenetudományi Dolgozatok (Budapest, 1980), kül. 146. old.

{12} Uo., 145. old.

{13} Israel Adler, Hebrew Notated Manuscript Sources up to ca. 1840. A Descriptive and Thematic Catalogue (RISM B IX/1/), (München: G. Henle Verlag, 1989). E tematikus katalógus, amely az 1840 előtti héber nyelvű kottás kéziratokat mutatja be, igen sok tanulsággal szolgál. A kéziratok (és a későbbi nyomtatványok) nagy

része nyilvánvalóan nem lejegyzés: nem az orálisan hagyományozódó rituális zenét, hanem az új kompozíciókat tartalmazza. A kottás darabok nagy része (mintegy 90 százaléka) műzene, sőt, néhány darab az ismert klasszikus repertoárból (például népszerű operákból, Beethoven műveiből) került be. Ugyanakkor néhány kézirat, az Idelsohn által lejegyzett dallamok és az azóta gyűjtött anyag a nuszach folyamatosságát bizonyítják. A német daraboknak a forrásokban elfoglalt aránytalanul nagy számából arra következtethetünk, hogy egyrészt, a nuszach használata természetes volt, s így nem volt szükség arra, hogy írásban rögzítsék, másrészt viszont, az új német kompozíciók népszerűek lehettek, igény volt írásban való terjesztésükre, megörökítésükre.

{14} Nem térünk itt ki a többi nyugat-európai ország zsidó zenéjére, mert úgy látszik, hogy ezek hatása a kelet-askenázi zenére a modern korban elenyésző volt.

{15} Az isteni fényhez való közellét állapotának neve "debekut" (ejtsd: devekut). A nigunok egyik műfaja, az ún. "devekut nigun" célja éppen ennek az állapotnak a kiváltása és megtartása. De más nigun műfajok is kapcsolatban vannak a devekut képzetével, ha nem is ilyen közvetlen módon, például, a "tish nigun" (asztali, azaz a rabbi asztalánál énekelt nigun) és a "táns nigun" (rituális, azaz vallási örömhöz vezető tánc). Érdemes megemlíteni, hogy a devekut nigun, amely több szakaszból áll, mindig tartalmaz szabad ritmusú részt is. -- A nigunok műfajainak legteljesebb felsorolását Elijahu Schleifernek Vinaver haszid zenei gyűjteményéhez írt magyarázata tartalmazza. (Chemjo Vinaver, Anthology of Hassidic Music, szerkesztette és a bevezetőt írta Eliyahu Schleifer, Jerusalem: The Jewish Music Research Center, The Hebrew University of Jerusalem, 1985.) A devekut nigunról a legjobb elemzés Hanoch Avenary cikke: "The Hasidic Nigun: Ethos and Melos of a Folk Liturgy", Encounters of East and West in Music. Selected Writings (Tel Aviv: Tel Aviv

University, Faculty of Visual and Performing Arts,
Department of Musicology, 1979).

{16} A tipikus zsidó hangszeres fantázia, a doina alig különbözött a román megfelelőjétől. Hogy a klezmerek liturgiai funkcióban játszottak volna, arra csak egy-két adat van, és mindössze egyetlen fennmaradt darab hozható liturgikus alkalommal összefüggésbe. ("Hanerosz Halelu", H. Steiner előadásában, lásd Klezmer Music. Early Instrumental Music. The First Recordings: 1910-1927. Folklyric Records, no. 9034.) Walter Feldman szíves szóbeli közlése.

{17} A klezmer zene legjelentősebb kutatója, a szovjet Mose Beregovszkij kottás lejegyzései és írásai oroszul, jiddisül és angolul jelentek meg. A klezmer zene történetét, tánc és zenei műfajait elsősorban Beregovszkij munkája (és a kevés fennmaradt korai lemezfelvétel) alapján ismerjük. -- Beregovszkij összes műveinek és zenei lejegyzéseinek kiadása folyamatban van a Szovjetunióban. (Beregovszkij műveinek legteljesebb válogatása angolul: Old Jewish Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski, szerkesztette és fordította Mark Slobin, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.)

T a r t a l o m

Frigyesi Judit: "Lebegő ritmus":

A kelet-európai zsidóság különös zenei stílusa ... 3

Kiadja az MTA Judaisztikai Kutatócsoport

Budapest V., Pesti B. u. / Piarista köz 1

Levélcím: Budapest, P.O.Box 107, H-1364

Fax no.: (361) 118-3868

Szerkesztette, és felelős kiadó: Dr. Komoróczy Géza

ISSN 0239-1007

Címlapterv: Márton A. András

A címlapon: Marc Chagall rajza, 1911

30.- Ft