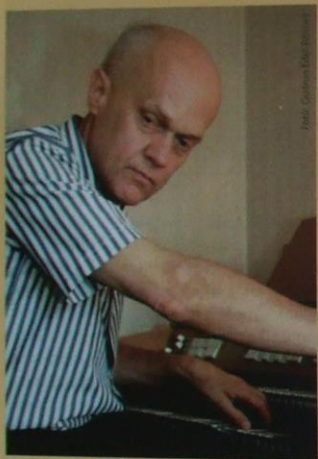


A vérző orgona

Rózzmann Ákosról,
halála tizedik évfordulóján



Rózzmann meggyőződése volt, hogy az európai instrumentális zene ideje lejárt. Hangszerét, az orgonát az elektroakusztikus zene képzelt tereiben keltette új életre, fény és sötétség kozmikus drámájának szereplőjeként. A budapesti Zeneakadémián végzett, stockholmi templomok orgonistája lett, Svédország nagyírú elektroakusztikus zenei műhelyében, az EMS stúdióban máig emlegetik hihetetlen alkotói elszántságát.

Loch Gergely

MATERIA

Kohó lüktetését mutatja a kamera, folyik az izzó nyersvas. Magas halmokban gözölög a kohósalak, peregrenek szemcséi. Aztán fehér cseppköveket látunk, átlátszó kékes kristályokat, vízparti kavicsokat.

INSPIRATIO

A mester kiemel egy méretes követ a vizpart iszapjából. Megtisztítja, megcsiszolja, feltárva szeszélyes-szép gömbölyűségeit.

CONSTRUCTIO

A mester agyagból absztrakt térplasztikát készít, mely formáit az előbb látott költől látszik kölcsönözni.

Ezek a képsorok és az azokat bevezető latin feliratok Kollányi Ágoston *Szintézis* című, 1968-as filmjében láthatóak. A mester Gádor István keramikus – róla szól a tíz perces, költői, kütűnő ismeretterjesztő film. A negyedik fejezetben (*Intermezso*) megszólal maga a művész: „Az agyaggal még mint szobrász kötöttem barátságot. Évtizedek óta már a kerámia az én területem. Ennek a hagyományait olvastottam össze olyan új módszerekkel, amelyekre mindig az anyag, a matéria inspirált.”

A film zenéjét Rózzmann Ákos komponálta orgona, zongora, fúvósok és ütősök kamaraegyüttesére. Az 1939. július 16-án, Budapesten született zeneszerző 1966-ban szerzett diplomát a Zeneakadémián Pécsi Sebestyén orgona- és Szervánszky Endre zeneszerzés-tanítványaként. A film készítésének idején a Szegedi Tanárképző Főiskola ének-zene tanszékén partitúraolvasást és ellenpontot tanított. Nem sejtette, hogy Gádor István utolsó mondata, *mutatis mutandis*, tíz évvel később már az ő alkotóvékenységére is tökéletesen illik majd, hogy az ő számára is a *matéria* jelenti majd az inspiráció forrását – magát a szót is gyakran fogja használni –, hogy Kollányi filmje az ő érett kori zeneszerzéstéchnikájának allegóriájává fog válni.

A film ötödik, utolsó fejezetében (*Synthesis*) Gádor összetekert rézdrótot, rézgyűrűket, színes üvegcserépeket épít be kerámiakompozíciójába. Ilyen önmagukban is összetett és karakteres alapanyagokból dolgozik az elektroakusztikus zene párizsi születésű irányzata, a *musique concrète* is, csak éppen matériáit nem az iszapból vagy ipari hulladékalmokból bányássza ki, hanem hangfelvételével gyűjti össze a hangzó világ különböző szegleteiből.

Rózzmann Ákos azután fedezte fel a maga számára a *musique concrète* módszereit, hogy 1971-ben ösztöndíjjal Svédországba, a Királyi Zeneművészeti Főiskolára, Ingvar Lidholm zeneszerzés-osztályába került. Szintén Stockholmban élő magyar kollégája, Maros Miklós 1973-ban vitte el a Svéd Rádió régi épületében működő EMS elekt-

ronikus zenei stúdióba. Rózzmann, aki úgy tartotta, hogy az európai klasszikus instrumentális-vokális hagyomány érvényesen nem folytatható, s így kreativitása előtt a kibontakozás semmilyen útját nem látta, a stúdióban végzett első kísérletei során úgy érezte, csoda történik vele. Egyszerre megtalálta alkotóeszközét, melyhez azután egész pályája alatt ragaszkodott, a hagyományos zeneszerzéssel pedig majdnem teljesen felhagyott.

Rózzmann élete hátralévő három évtizedét Svédországban töltötte, s folyamatos zeneszerzői munkával huszonnyolc elektroakusztikus művet alkotott. Ezek közül huszonhat úgynevezett szalagdarab, azaz a mű egy hangfelvétellel azonos; csupán két darab előadása igényli élő zenészek szereplését a felvétel lejártsága közben. A zeneszerzés mellett orgonistaként is működött, 1974-től a Jezsuitarend stockholmi templomában, 1978-tól 1997-ig a Szent Erikől elnevezett stockholmi Katolikus Dómtemplomban. 2005 májusában hasnyálmirigy-rákot diagnosztizáltak nála, ennek következtében hunyt el augusztus 12-én, hatvanhat évesen.

Rózzmann első elektroakusztikus kísérleteinek eredménye, az 1974-ben elkészült, három rövid tanulmányból álló, tíz perces *Impulsió*nai az 1976-os bourgeois-i Concours International de Musique Electroacoustique harmadik díját nyerte el. A darab kizárólag szintetikus hangokból építkezik, melyeket Rózzmann a felhasznált elektronikus eszközökkel való szabad kísérletezés során gyűjtött. Igaz ez 1977-ben befejezett második elektroakusztikus művére, *Az álom és a halál* képeire is. Ebben a több mint másfél órás kompozícióban jelenik meg először a legtöbb későbbi művében is jellemző alaphelyzet: pozitív és negatív erők találkozása egy végláthatatlan kozmikus dráma színpadán.

Az 1978-as bemutató után Carl-Gunnar Åhlén, az egyik legnagyobb svéd napilap, a *Svenska Dagbladet* zenekritikusa páratlan mesterműnek nevezte *Az álom és a halál* képeit. Így írt: „A hangokat még sohasem hallhattuk, mégis, a művet átható költői sokértelműség révén azoknak mindig van valamilyen emberi vagy állati képzettségük. Ropogó, habzó, susogó, kismámíthatatlan hangok szólnak meg; infernálisan kemény, agresszív hangok; síratóénekek, nyöszörgések, majdnem jóka-szerűek, anél-

kül, hogy egyetlen voltaképpeni emberi hangot hallanánk. Ismeretlen, azonosítatlan lények, melyek egy órán át vívják harcukat – és mégsem fárad bele a fül.”

Saját hangszerének hangját Rózzmann először *Orgonadaráb* című, 1980-as elektroakusztikus kompozíciójában használta, s ezt még hét azonos című darab követte. Az orgonát, melynek hangjai több más művében is előfordulnak, gyakran nem csupán nyersanyagforrásként, hanem a templomi környezet szerves részeként kezelte a komponálás során. Ezzel a szellemi,

„Egyszerre megtalálta alkotóeszközét, melyhez azután egész pályája alatt ragaszkodott, a hagyományos zeneszerzéssel pedig majdnem teljesen felhagyott”

lelki és fizikai értelemben is vett környezettel többértű és ellentmondásos kapcsolatban állt, s ennek megfelelően teremtette azt újja műveiben is.

A katolikus Rózzmann első svédországi éveit alatti részt vett egy magyar jezsuita pap, Solymár János által vezetett lelkiségi kör összejövetelein. Ebben a társaságban találkozott Füzeskúti Ferenc képzőművésszel, aki

az 1970-es évek közepén megismertette őt a tibeti buddhizmus világával. Füzeskúti később buddhista szerzetes lett, Rózzmann megmaradt az intenzív érdeklődésnél. A zeneszerző kettős vallási orientációja mögött vallási dogmáktól független spiritualitása állt, ez a függetlenség tükröződik abban, ahogyan a keresztény és buddhista tematikáit és szertartászenét műveiben felhasználta.

A stockholmi Katolikus Dómtemplom nemcsak az orgonista Rózzmann munkahelye volt, hanem a zeneszerzőé is, miután az 1980-as években magánstúdiót rendezett be a templom pincéjében. Gyakran előfordult, hogy a késő éjszakába nyúló komponálás után haza sem ment, ilyenkor az orgonistának fenntartott lakószobában töltötte az éjszakát. Stúdiója a kriptával egy szinten kapott helyet, ez a szomszédság ihlette *Krípta asztallal és székekkel* című 1990-es darabját, egy groteszk rekviem-félet, melyet magában a Dómtemplomban is előadtak.

A templomhoz mint a liturgia helyszínéhez Rózzmann művei közül legerősebben a *Mise* címen bemutatott ciklus kötődik, melyet a zeneszerző a *miscordinarium* latin és svéd szövegének felhasználásával komponált 1989 és 2004 között. A ciklus liturgikus funkcióit nem hordoz, szemben például Karlheinz Stockhausen 1954-ben tervezett elektroakusztikus miséjével, melynek előadását a Kölni Dóm püspöke elutasította – a koncepció kényszerű megváltoz-

¹ Carl-Gunnar Åhlén: Unikrt storverk. Svenska Dagbladet, 1978. március 10.

atása által született a *Gesang der Junglinge* –³ valamint Pierre Henry *Messe de Liverpool*-jával, melyet a Liverpooli Katolikus Katedrális 1967-es felszentelésére komponált.⁴

A Misében a IV. *orgonadarab* a Kyriét, az V., VI. és VII. *orgonadarab* által alkotott *Triptichon* pedig a *Gloria* szövegének elejét dolgozza fel. Ezt követik a *Domine Deus*, a *Qui tollis* és a *Quoniam tu solus* kezdetű *Gloria*-szövegrészek önálló feldolgozásai. Mivel a teljes ciklus előadása több mint hét órát vesz igénybe, bemutatója öt estét töltött ki a stockholmi óváros Német Templomában, 2005 februárjában.

A szöveget a *Gloria*-ciklusban *cantus planus*, korzikai népi többszólamú ének, valamint beszédhang hordozza. Az általuk képviselt pozitív erők mellett kíméletlen ellenérek is megjelennek a színen, erőszakos dörömbölés, sáráni nevetés, morgás és üvöltés, csúcsosság és öklendező hangok formájában. Ezek a megnyilvánulások ugyan gyakran a sítán figurájának komikus hagyományára, Vitéz László palacsintásitól elvert ördögére emlékeztetnek, következményeik azonban katasztrófálisak: az V. *orgonadarab* végére teljesen tönkreteszik a pozitív oldal megnyilvánulásait.

Hogy nem valamiféle blaszfémikus csínytevésről van szó, azt többek között a VI. *orgonadarab* mély érintettségét tükröző, gyönyörű elégtáji teszi egyértelművé, melyben a megsejlesztett éjszaka sír a *Gloria* romjai felett. A VII. *orgonadarabban* lassú megtisztulási folyamat veszi kezdetét, melynek mozgatója, úgy tűnik, az ellentétes erők elválaszthatatlanságának felismerése: annak tudatosodása, hogy a negatív oldal aktivitását éppen a *Gloria*-szövegben megtestesülő pozitív törekvés váltja ki, hogy a két erő felteveli egymást. Az a képlet rajzolódik ki, melyet Weöres Sándor így ír le *Mi van a héj alatt?* című versében:

Mindennek külső és belső íve –
melyik a visszája, melyik a színe?
van-e harmadik ív: árny nélküli fény?

A harmadik ívet, az árny nélküli fényt keresik a *Gloria*-ciklus további darabjai, és bár úgy tűnik, végül egészen közel kerülnek hozzá, a ciklus békébe oldódó utolsó pillanatában is érzékelhető fény és árnyék kettőssége. A *Svenska Dagbladet* zenekritikusa huszonhét évvel első Rózmánn-kritikája után változatlanul nagyon lelkes beszámolóra készítette a komponista zenéje, lenyűgözte „Rózmánn hosszú hangbeszélése a legsötétebb kétség felől az egyre világosabb, mégis problematikus hit felé.

Mindig az ördög nevet utoljára, ez tisztán hallható” – írta Carl-Gunnar Åhlén.⁴ Az orgona különböző hangjai a műben hol a pozitív, hol a negatív ott megnyilvánulásaiaként, máskor pedig a kiszolgáltatott szubjektum panaszhangjaihoz csatlakozva szólnak meg.

A lutheránus Svédországba a 20. század második felében nagyszámú katolikus bevándorló érkezett, s a stockholmi Dómtemplom épülete 1980-ra már túl kicsinek bizonyult a gyülekezet számára. Az 1981-es bővítés során kibontották az apszist, és hátrafelé terjeszkedtek, kétszeresére növelve az alapterületet. Rózmánn magnóra vette a munkálatok alapjait, hogy azokat III. *orgonadarab*-jában használja fel, az új templomot mintegy a zenében is felépítendő.

Szintén az építkezés idején, fűrés és kopácsolás közben játszott Rózmánn magnóra Johann Sebastian Bach három orgonafüggőjét (BWV 575, 578, 579). Ezeket a felvételeket végül két évvel később, 2003-as *Fekete illúziók* című darabjában hasznosította, a durva zajok által szétvert nemes orgonazenét saját élete allegóriájaként értelmezve. Ez az egyetlen műve, melyben klasszikus zenét idéz, s az egyetlen, melyben az orgona hangja magát az orgonistát, Rózmánn Ákost képviseli, aki számára a templom súlyos személyes konfliktusok helyszíne is volt.

A Dómtemplom új épületrészebe új karorgona került, melyben egy trombita-musette nevű, hibrid funkciójú nyolclábás nyelvjáték is helyet kapott, ennek sípjait azonban olyan nehéz volt intonálni, hogy használhatatlannak ítélték. Mielőtt a gyártó kicserélte a sípsort, Rózmánn különböző nyersanyagokat improvizált rajta, s vett szalagra – a sípokat a különleges hanghatások eléréséhez ezúttal még preparálnia sem kellett. 1994-ben a Magyar Rádió Elektroakusztikus Zenei Stúdiójának vendég-zeneszerzőjeként ezekből az anyagokból komponálta *Trumpetmusette* című művét – *Egy orgonaregiszter elmulására* alcímmel –, melyet ugyanebben az évben, a Magyar Rádió Elektroakusztikus Zenei Fesztiválján mutattak be.

1996-ban az Alice lemezkiadó megrendelésére a zeneszerző hat rövid tétel komponált Eva Ström svéd költőnő öt verséhez. A Rózmánn által kiválasztott költemények között – melyeket a lemezen maga a költőnő olvas fel – szerepel A *vérző orgona* című vers. A hozzá tartozó zenei tétel elkészítéséhez Rózmánn a *Trumpetmusette* anyagához nyúlt vissza, tehát valóban „beteg” orgonaregisztert használt A *vérző orgona* megjelenítéséhez. A választás mögött azonban bizonyára több rejlik, mint a raktáron lévő maté-

ria ötletes újrashasznosításának gondolata, egyfelől mert a költemény egyik szakasza akár a komponistáról és templomi elektroakusztikus koncertjeiről is szólhatna:

A púfok, gömbölyű combú Jézus csodálkozva fülelt a szőszekről.
Hasonlítottak-e még emberi hangra a digitális sikolyok?
A nagy orgonánál ott ült-e még a játékos?
Vagy a kántor már elhagyta a karzatot, s bekapcsolva hagyta a magnetofont?

A választást másfelől motiválhatta a cím vérző orgonája, mint a Rózmánn-életmű lehetséges jelképe is. A sokféle

„A nagy orgonánál ott ült-e még a játékos? Vagy a kántor már elhagyta a karzatot, s bekapcsolva hagyta a magnetofont?”

hangzásvilágot felépítő materiális eszközök is felírhatnánk „diszpozícióját”. A „regiszterek” táblázatában külön csoportot alkotnának a preparált hagyományos hangszerek (zongora, orgona és citera), az elektrofonok (Buchla, Yamaha DX7 és más szintetizátorok), a változatos emberi hangok, a harangok és csengők, a városi környezet külső és beltéri hangok gyűjtött különféle zajok, s mindezek sokféle leképzésű manipulált változatai.

Ez a hatalmas hangszerek vértük – s ugyanakkor megsebez, gyógyít és gyógyul is – Rózmánn zenéjében, azaz eleven. Hangjait szinte mindig a mű fikatív világához tartozó, tudattal rendelkező lények megnyilvánulásaiaként észleljük. A *musique concrète* atyja, Pierre Schaeffer a hangokat még elvont minőségeik szerint rendezte és használta fel az 1950-es években keletkezett etűdjeiben. Schaeffer munkatársa, a Rózmánn által nagyra becsült Pierre Henry műveiben már előfordul a hangok zenén kívüli asszociációira építő eseményábrázolás, Rózmánn pedig a teljes életműre erősen jellemző az eseményszerűség, a hangjatek-jelleg, mely ugyanakkor szigorú zenei formateremtő elvekkel kapcsolódik össze.

További hasonlóság Henry és Rózmánn között, hogy mindeketlen teljes pályájukat az elektroakusztikus zenének szentelték, valamint hogy munkájukban spirituális motiváció és a nagy formákra való hajlam tükröződik. Rózmánn arról számolt be, hogy komponálás közben egyfajta médiumként működik, nem ő irányítja a folyamatot, hanem rajta kívül álló erők, és ez az oka több műve órákban mérhető hosszúságának, ami rendszerint öt magát is meglepi. Az erősen intuitív alkotófolyamat ennél lényeg-

esebb következménye, hogy a személyes életből, hétköznapi valóságból vett alapötletek és hangok a művekben kozmikus folyamatokat leképező hangfreskókként valósulnak meg, illetve kelnek új életre.

Ezáltal átjárók létesülnek a felszíni és a mögöttes valóság között. A legkülönösebb ilyen átjáró a *Triptichon*-ban található: a mű ötvenedik perce táján az előadást szünetet követelő bekiabálásokkal szabotálja a szalagra vett fikatív közönség, majd megkomponált kávészünetet következik. Rózmánn ironikus játéka egyszerre reagál a művei hosszúságát illető pragmatikus kifogásokra és a svéd társasági élet alapját jelentő kávézás intézményére. Az egyetlenes drámából tíz percre kiesünk, ám annak fenyegető túlvilági hangjai még a csészecserőmpöléstől és üres fecsegéstől hangos kávészünetbe is beszűrődnek.

Rózmánn életében valamennyi elektroakusztikus művét bemutatták Svédországban, lemezen azonban csak az életmű

együtöde jelent meg, a legfontosabb kompozíciók többségét magában foglaló négyötöd hozzáférhetetlen maradt. A posztumusz kiadások sora a zeneszerző halála után hét évvel indult el a *Mego* kiadónál, egy Stephen O'Malley által szerkesztett sorozatban. 2012-ben a *Tizenkét stáció* utolsó része és az *Ajtó könyvekkel* című darab, 2013-ban az *Álom* és a *halál képei* negyedik verziója jelent meg LP-ken. 2014 novemberében, a zeneszerző születésének hetvenötödik évfordulója alkalmából a teljes *Tizenkét stációt* adták ki hét CD-n. Rózmánn 1978 és 2001 között, tizennyolc év megszakítással, öt év munkával fejezte be ezt a több mint hat órás főművét, melynek címe a buddhizmus egyik központi fogalmával, a tizenkét nádanával hozható összefüggésbe.

Ez a posztumusz kiadásorozat nemcsak hiánypótló, hanem szimbolikus jelentőségű is. A bécsi *Mego* lemezvállalat főként a populáris elektronikus zene kísérletező irányzataira szakosodott, az amerikai Stephen O'Malley pedig a *Sunn O)))* avantgard metal zenekar alapító gitárosa, és számos más avantgard formációban is közreműködik. O'Malley a populáris zene főszórádóját kerüli a lehető legtávolabb, a klasszikus képzettségű Rózmánn pedig a kortárs zenei áramlatoktól szigetelődött el, így találkoztak a zenei senki földjén. Rózmánn Ákos teljesítményével arányos elismerését életében erősen hátráltatta rendkívül zártkörű természete, és az a körülmény, hogy zenéje nem igényel előadók, akik nagyköveteként működhetnének. Most azonban életműve olyan skatulyától mentes, szabad és elfogulatlan közegbe kerül, ahol főképp közönség várja.

³ Kurtz, Michael: Stockhausen: A Biography. Transl. by Richard Toop. London, Boston: Faber and Faber, 1992. 82.

⁴ Information sur la création: 26 May 1967, Liverpool, cérémonie inaugurale de la nouvelle cathédrale du Christ-Roi” <http://brahms.ircam.fr/works/work/22180/> Hozzáférés: 2014. október 9-én.

⁵ Carl-Gunnar Åhlén: *Måssa för två ljudkamaler med enorm kultpotential*. Svenska Dagbladet, 2005. február 25., 11.