

Pukánszky Béla

Új utak, változó szerepek

Előadóművésznők a 19. századi koncertéletben: Lisa Cristiani (1827–1853)

„Ez a hangszer mindaddig szokatlan látvány volt női kezekben”¹

Az arisztokrácia fejedelmi udvarain és a gazdag polgárok szalonjain kívül is megjelenő és elterjedő polgári hangversenykultúra a 17. század végén kezdett intézményesülni Európában. A nagyközönség számára hozzáférhető nyilvános koncertek megszervezésére első ízben Londonban került sor. John Banister hegedűs és zeneszerző 1672 decemberének végétől belépődíj fejében adott elő házában zeneműveket, az oda betérő közönség kívánsága szerint. A 18. század első felére a nyilvános hangverseny már London zeneéletének mindennapi formája lett. Ezzel megvásárolhatóvá és fogyaszthatóvá tette a zeneművekben testet öltő emelkedettséget és poézist, ami „a jámbor hétköznapokban” már nem volt könnyen elérhető.² A pénzért kapható zeneművészet így egyúttal szakrális funkciókat töltött be egy szekularizálódó kultúrában.³

A koncertek kialakuló tárgyi és rituális kellékei, az előadóművészek és a közönség viselkedési formái lassan merev szokásrenddé váltak, kanonizálódtak. A koncertpódiumon a férfiak mellett lassanként megjelentek a nők is, akikkel szemben a tradicionális nőképben gyökerező mentalitás jóval szigorúbb szabályokat írt elő. A normák elsődleges közvetítői a zenei tárgyú publicisztikák, cikkek, hangversenykritikák voltak.

Egy német szerző, Carl Ludwig Junker 1784-ben megjelent írásában a következő kifogásokat emelte a nők szabad hangszerválasztása ellen: 1. A korabeli ruha- és frizuradivat, valamint az adott hangszer megszólaltatásához szükséges mozgások sokszor összeférhetetlenek (a tiltott hangszerek itt a vonósok és a rézfúvósok). 2. Az adott hangszer hangja, férfiasága, ellentmond a női karakternek (a tilalomlistán szerepelnek a vadászatkor és a háborúk alkalmával használatos fúvós hangszerek). 3. A hangszer tartása illetlen a nők esetében (ide tartozik a gordonka⁴).⁵ Freia Hoffmann, aki a nők zenetörténeti szerepét tárja fel társadalomtörténeti alapozású műveiben, korabeli forrásokra hivatkozva a fenti felsorolást a következőkkel egészíti ki: 1. A nők számára megengedett hangszerek jól illenek a korabeli családi közösségek társas életformájához (ide tartoznak a kísérőhangszerként

1 „Wegen des bis jetzt Ungewöhnlichen, dieses Instrument in den Händen einer Dame zu sehen, waren wir sehr gespannt”. H. S.: Zweites Abonnement: Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. (Den 12. October 1845.). *Signale für die Musikalische Welt*, 1845. október 15. 329–330.

2 WICKE 1998. 13.

3 FÓNAGY 2012. 580.

4 Junker idézett művében a „gyors, heves és erőszakos mozgásokat”, amelyek – úgymond – a gordonka megszólaltatásához szükségesek, illetlennek és nemkívánatosnak tartotta a női nem esetében. Idézi: HOFFMANN 1991. 31.

5 Junkert idézi: HOFFMANN – TIMMERMANN 2013. 7–8.

használt zongora, a gitár és a hárfa). 2. A hangszer az együttes muzsikálás eszköze legyen (ide sorolja a zenekari játék során használatos hangszereket és az orgonát). 3. A női nem számára illendőnek tartott hangszereknek a női hang karakteréhez és regiszteréhez kell illeszkednie (ezért részesítette előnyben a korszellem a hegedűt a csellóval szemben).⁶

Könnyen elképzelhető, hogy az előítéletek és előírások hálójában milyen nehézségekkel kellett megküzdenie a 19. század első felének európai koncertéletében Lise Cristiani-Barbier-nak (1827. december 24. – 1853. október 24.). Ő volt az első, nyilvánosság előtt is rendszeresen fellépő,⁷ majd hamarosan nemzetközi hírnévre szert tevő koncertező gordonkaművész.⁸

A következőkben Cristiani életútjának nyomon követésével, a róla írt zenekritikák tartalmának feltárásával kíséreljük meg rekonstruálni a róla alkotott korabeli társadalmi-művészeti képet és azt a sajátos életstratégiát, amellyel érvényesülni tudott az akkor még kizárólag férfiak számára fenntartott világban.

„A mi korunkban minden abnormitás tetszést arat...”⁹

Lisa Cristiani gyökerei alapvetően meghatározták pályáját. Szüleit korán elvesztette, nagyszülei nevelték. Ők közismert szereplői voltak a párizsi művészeti életnek. Nagyanyja, Agathe-Maria Richard színésznő, akinek második férje, Nicolas-Alexandre Barbier (1789–1864) festőművész-rajztanár, I. Lajos Fülöp francia király gyermekeinek házitánítója volt.

Lise vidéken nőtt fel, szívesen játszott vad, fiús játékokat a falubeli gyermekekkel. Zenei tehetsége már korán megmutatkozott, nyolcévesen kis darabokat komponált zongorára. Nagyapja felfigyelt különleges adottságaira. Felkérte a fiatal Auguste Wolff¹⁰ zongoraművészt (a párizsi konzervatórium későbbi tanárát), hogy tanítsa zongorázni a kislányt, és adjon neki zeneelméleti szolfézsórákat is.¹¹ Ez utóbbi területeken kiválóan haladt, de a zongorajátékban elért kezdeti sikerek után úgy érezte, hogy a zongora az ő elvárásaihoz képest nem eléggé alkalmas a szép kantilénák megszólaltatására, és a kezét is kicsinek tartotta a virtuóz zongorajátékhoz. Mivel szép hangja volt, ezután énekórákat is vett.

Carl Gaillard, a *Berliner Musikalische Zeitung* kiadója a következőképpen írta le egy életrajzi vázlatában a tizennégy éves Lise és nagyapja között lezajló párbeszédet: „Lise, tizennégy éves lettél, és jó zenész vagy. Ismered az összhangzattant, de az kevés a koncertpódi-

⁶ Lásd: HOFFMANN 1991.

⁷ Ezt megelőzően csak Thérèse-Rosalie Pain (1773–1859) francia csellistánó fellépéseiről vannak adatok az 1800 körüli évekből, de ezeket a szerepléseket privát szalonokban, a széleskörű nyilvánosság kizárásával rendezték. HOFFMANN 2011b.

⁸ Ahogyan arra Katharina Deserno egyik publikációjában utal, az első ismert koncertező csellistánó olasz művészneve Lisa (a korabeli sajtóban Lise) Cristiani, eredeti neve viszont Elise Barbier – a nagyszülei után, akik szülei korai halála után felnevelték. A „Cristiani” művésznév a szülők nevéből ered, amely „Chrétien” volt. DESERNO 2013. 213–228.

⁹ LEWINSKY, Ignaz: Konzert der Dlle. Lise Cristiani. *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*, 1845. május 17. 234–235.

¹⁰ Auguste Wolff (1821–1887) francia zeneszerző és zongoraművész. Camille Pleyel zongoragyáros társa és üzleti partnere. Fontos szerepe volt a zongora mechanikájának tökéletesítésében és a Pleyel-féle zongoraműfaktúra ipari méretűvé fejlesztésében.

¹¹ GAILLARD, Carl: Elise B. Cristiani. [Biographie und Anekdoten]. *Berliner Musikalische Zeitung*, 1846. január 3.

umon való érvényesüléshez. Mindemellett rosszul zongorázol, és nem is fogsz ezen a hangszeren jobban játszani. Nem vagy buta, de az ujjaid semmit sem érnek. De művésznővé kell válnod, és az is lesz! Mit csináljunk veled? Figyelj ide! Ma a múzeumban jártam, és németalföldi festők szép képeit láttam, többek között egy csellón játszó leányét is.” Lise így válaszolt: „Egy csellózó hölgy nagyon bohókás látvány lehet”. Barbier nagyapa azonban kitartott: „Ha izléssel történik a dolog, akkor egyáltalán nem. Szent Cecília is basszushegedűn játszott.”¹²

A beszélgetést követő napon már ott is volt a házban első gordonkája és új tanára, Bernard Bénazet (1781–1846), a párizsi Théâtre-Italien szólócsellistája. Egy esztendeig kiválóan fejlődött a fiatal zenész, de hamarosan ellentétek alakultak ki közte és tanára között. Ekkor Lise befejezte Bénazet óráinak látogatását, és ettől kezdve önállóan képezte magát.¹³

1845-ben, tizenhét éves korában felvette az olaszos hangzású Lisa Cristiani művésznevet, és február 14-én, nagypja segítségével megszervezte első koncertjét a híres párizsi Herz-teremben. Ezt követően szólóesteket adott Rouenban, Brüsszelben és más európai nagyvárosokban. Honoráriumából megvette Antonio Stradivari egyik, 1700-ban épített gordonkáját. A következő években Bécsbe utazott, majd Európa számos nagyvárosában adott hangversenyeket, játszott különböző zenekarokkal. 1845 októberében a lipcsei Gewandhaus¹⁴ kamarakonzertjén lépett fel neves korabeli hangszeres művészek társaságában. Itt hallotta őt játszani Felix Mendelssohn-Bartholdy német zeneszerző, aki később neki ajánlotta a *Dal szöveg nélkül (Lied ohne Worte)* című darabját. 1846-ban Berlinen kívül Németország számos nagyvárosában adott koncertet (a források szerint Linz, Regensburg, Nürnberg, Kiel, Drezda, Magdeburg, Braunschweig, Hannover és Hamburg is szerepeltek listáján), majd Koppenhágába utazott, ahol a dán király udvari kamaravirtuózává nevezte ki. Koncertezett Uppsalában, Stockholmban és Göteborgban, majd ismét egy németországi körút következett. Ezután Gdanskban, Königsbergben, Rigában, majd Szentpéterváron lépett fel.¹⁵

Freia Hoffmann, aki több publikációjában foglalkozik Cristiani életútjával, rávilágít a 19. században koncertező művésznők karrierjének egy meghatározó jelentőségű mozzanatára. Abból indul ki, hogy a kimerítő koncertkörutak az előadóművészek életének állandó velejárói voltak. A csodagyermek és fiatal felnőtt művészek hosszú utazásainak célja a társadalmi kapcsolatok építése, az anyagi bevétel biztosítása és az oktatás lehetett. A 19. századi női utazók, előadóművésznők esetében a megfelelő férfi (esetleg női) kíséret biztosítása elengedhetetlen volt. Hölgyeknek – egy bizonyos társadalmi státusz fölött – nem illett egyedül utazniuk.¹⁶ A fiatal, koncertező leányokat a 19. század első felében

12 Utalás Domenichino, azaz Domenico Zampieri *Szent Cecília, a zene patrónusa* című 1620-ban készült festményére, amelyen a szent egy gordonkán játszik, míg egy gyermek a kottát tartja neki.

13 GAILLARD, Carl: Elise B. Cristiani. [Biographie und Anekdoten]. *Berliner Musikalische Zeitung*, 1846. január 3–4.

14 A Gewandhausban, a textil- és gyapjúkereskedők épületében alakították ki 1781-ben Lipcse első hangversenytermét.

15 HOFFMANN 2006–2014; DESERNO 2013. 216.

16 HOFFMANN 2011a. 10–13.; Clara Schumann (1819–1896) a 19. század egyik első olyan zongoraművésznője, akinek már igen fiatal korában tartott önálló nyilvános koncertjeire belépődíjat szedtek, kezdetben apja kíséretében utazott. A férfi ügyes menedzserként készítette elő leánya hangversenyeit. Olykor még egy-két évvel fiatalabbnak is feltűntette a leányt (például 12 éves korában tízévesként mutatta be), mivel a „csodagyermeket” általában még elragadtatottabb rajongással ünnepelte a zeneértő nagyközönség. REICH 1985.

az esetek túlnyomó többségében az édesapjuk kísérte a turnékra,¹⁷ annak akadályoztatása esetén az édesanya feladata volt a lány „gardírozása”. Az utazás eszköze évszázadokon keresztül a lovaskocsi, a postakocsi volt, vasúti összeköttetés csak a század húszas éveitől kezdve épült ki Európa fejlettebb országaiban (Anglia: 1825, Franciaország: 1831, Belgium: 1835, Németország: 1837, Ausztria és Oroszország: 1839).

A leányukat kísérő apák kapcsolatokat építettek a korabeli művészeti élet befolyásos személyiségeivel, támogatókat kerestek, befolyásos művészetpártolók hálózatát vonták leányuk köré. Ők tették lehetővé, hogy a fiatal művésznő a nyilvános koncerttermekben, a gazdag zenebarát polgárok magánszalonjaiban vagy a nemesi udvarokban bemutathassa művészetét, és kapcsolatba kerülhessen a tekintélyes művészetpártoló személyiségekkel. Nem volt elegendő a veleszületett tehetség, a kiváló hangszeres felkészültség és a meggyőző előadókészség, a művészi karrier egyengetéséhez a fenti eszközök segítségére is szükség volt. Lisa Cristiani esetében azonban csak annyit tudunk biztosan, hogy első párizsi koncertjét nagyapja szervezte. Nem ismert, hogy később, az európai koncertkörutakon ki volt a kísérője, útítársa, volt-e mellette egyáltalán a karrierépítésben segédkező rokon.

A kritikusok egy része Cristiani első európai fellépéseit távolságtartóan hűvös, helyenként bántóan gunyoros hangvétellű kritikával fogadta. „*Csellista nő produkálja magát egy párizsi szalonban (...) ez is a női emancipáció gyümölcse!*” – olvassuk az *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* egyik rövid hírében.¹⁸

Nem volt véletlen, hogy a francia gordonkaművésznő fellépései szenzációs eseménynek számítottak a korabeli hangverseny-látogató közönség körében. A barokk korból származó, támasztóláb nélküli gordonkatartás esetében a játékos a csellót alsó lábszáraival tartotta, azok közé szorította. A korabeli közgondolkodás szerint nők esetében ez a testtartás nem illendő, sőt frivol.¹⁹

Egy berlini zenekritikus 1846-ban így számolt be arról, „hogyan vágta keresztül a gordiuszi csomót” a francia művésznő:

„Egy csellistánő Párizsból, csinos és fiatal, aki Berlinben eddig még nem járt – izgalmas és érdekes jelenség lehet. Már eddig is sokat olvashattunk eredeti megjelenéséről, sőt láthattuk is Párizsban készült képét, amelyet megérkezése után minden berlini képesboltban elhelyezett ízléses litográfia formájában. Mindenki arra volt kíváncsi, mindenki azt akarta látni, Cristiani kisasszony hogyan fogja tartani a gordonkát. (...) Amikor színpadra lépett és megfogta hangszerét – amely már bekészítve melankolikusan támaszkodott egy székhöz, és hosszú metszésű F-lyuk szemeivel a közönségre bámult –, abban a pillanatban minden egyes színházi látcső és lornyon a művésznőre szegeződött, és a hátsó sorokban ülők felálltak, hogy lássák: hogyan tartja egy hölgy, jelen esetben Cristiani kisasszony a basszushegedűt... Tízet egy ellen! A többség azt hitte, hogy frivol látványban lesz része, mivel teljesen elfelejtették, hogy Cristiani kisasszony igazi úrihölgy, aki az alkalomhoz egy olyan körös-körül

17 Clara Schumann egyik életrajzírója, Nancy B. Reich felhívja a figyelmet arra, hogy Clara gyermekkorában még nem voltak „kísérő anyák” (stage mother), hanem csak „kísérő apák” (stage father) a koncertező zenei életben. REICH 1985. 275.

18 Notizen (Eine Violoncellistinn!!!). *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 1844. június 8. 276.

19 Egyes hangszer-történeti elemzések szerint Lisa Cristiani használt támasztólábat, amelynek segítségével a korizlésnek jobban megfelelt, az összezárt és oldalra fordított lábához illeszkedő hangszer-tartás is alkalmazható. Lásd BRAUN 2015. 55.

hullámzóan bő ruhát vett fel, amely testének kontúrjait teljesen elrejtette. Így még annál is csinosabb és kecsesebb látványt nyújtott, mint amikor egy férfi hangszerjátékos szorítja térdei közé a gordonkát”.²⁰

A *Revue et Gazette Musicale* 1845. február 23-i számában közölt kritika inkább fanyalgó, mintsem elismerő még. A szerző kiemeli, hogy „*Christiani kisasszony fiatal, magas, csinos, sőt szép jelenség, aki litográfiát is készített magáról, miközben hangszerét tartja (...) kezei között, mely instrumentum dicsőségének eszköze (...) lesz. Meg kellene gondolnia, hogy még dolgozzon, mielőtt ezen a fiatal és csinos személy számára szokatlan hangszeren meg tudja szerezni annak a hírnévnek egy kis részét, amelyen csak olyan kiváló gordonkaművészek osztoznak, mint például Servais²¹, Franchomme²², Batta²³, Séligman²⁴, Piatti²⁵, Cossmann²⁶ és Offenbach²⁷”.²⁸*

A Cristianiról készült egyetlen korabeli kép az a litográfia, amelyet a francia lap kritikusa említ.

A 19. századi nőkkel szemben elvárt szerepek határait átlépő művésznőnek tehát meg kellett küzdenie a társadalmi sztereotípiákkal. Az előítéletek elsősorban az előadóművészi pályája elején fogalmazódtak meg a róla írt kritikák egy részében. A kritikusok sokszor a korabeli koncertlátogatóknak a mai olvasó számára már kissé szokatlanul hevesnek tűnő reakcióit állították tudósításuk középpontjába. Az egyik szerző úgy kommentálta a gordonkaművésznő korábban elképzelhetetlen karrierje által kiváltott, ellentétes érzelmű megnyilvánulásokat, hogy „*a mi korunkban minden abnormalitás tetszést arat*”.²⁹

Az első idők inkább elutasító értékelései után hamarosan az elismerő hangú kritikák kerültek túlsúlyba. A kritikusok ekkor már szinte kivétel nélkül dicsérő hangon írtak a francia művésznő fenséges megjelenéséről, feltűnésmentesen elegáns fekete ruhájáról, ke-



1. kép – Lisa Cristiani képe a *Wiener Illustrierte Theaterzeitung* című lap 1845. május 10-i számában

²⁰ Nachrichten. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1846. április 29. 289.

²¹ Adrien-François Servais (1807–1866): belga gordonkaművész és zeneszerző. Állítólag ő alkalmazta először az úgynevezett „támasztólábat”, mivel az 1701-ből származó Stradivari-gordonkájának nagy mérete megnehezítette a klasszikus – térdek közé szorított – hangszertartást.

²² Auguste-Joseph Franchomme (1808–1884): francia gordonkaművész és zeneszerző.

²³ Alexandre Batta (1816–1902): holland származású, Párizsban élő gordonkaművész, pedagógus és zeneszerző.

²⁴ Hyppolite-Prosper Séligman (1817–1862): francia gordonkaművész és zeneszerző.

²⁵ Carlo Alfredo Piatti (1822–1901): olasz gordonkaművész, tanár és zeneszerző.

²⁶ Bernhard Cossmann (1822–1910): német gordonkaművész, tanár és zeneszerző. A párizsi, a moszkvai, később a frankfurti konzervatórium tanára.

²⁷ Jacques Offenbach (1819–1880): zeneszerző, aki csellistaként és karmesterként kezdte pályafutását.

²⁸ Concerts. *Revue et Gazette Musicale*, 1845. február 23. 61.

²⁹ LEWINSKY, Ignaz: Konzert der Mlle. Lise Cristiani. *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*, 1845. május 17. 234–235.

cses testtartásáról, karjainak kimunkált mozgásáról. Kiemelik továbbá „nemes vonóvezetését”, a sokszor alkalmazott, szépen kivitelezett „pianissimo” dinamikát, illetve kiforrott előadóművészi képességét arra, hogy a lassú darabokat „lágý, meleg hangon” adja elő. Egy francia kritikusa úgy írta le, mint egy „*finoman kecses, különlegesen lágý, igazi nőiességgel megáldott tehetséget*”.³⁰

A francia gordonkaművész nő elsősorban rövidebb terjedelmű, többnyire lassú tempójú, éneklő karakterű darabokat adott elő koncertjein, olyanokat, amelyeket eredetileg nem gordonkára írt szerzőjük. Ilyen átiratok szerepeltek műsorán, mint például Schubert *Szerenáda* (*Ständchen*) és *Ave Maria* című dala, Offenbach *Imája* (*Prière*), *Bolero* című darabja és *Musette*-je, egy ária Donizetti *Szerelmi bájtal* című operájából, Julius Ernst *Elégia*ja. Kamaraműveket is játszott, többek között Joseph Mayseder (1789–1863) osztrák zeneszerző hegedűre, gordonkára és zongorára írt trióját helybéli művésztszak közreműködésével.

Ahogy arra Katharina Deserno utal tanulmányában, Lisa Cristiani a műsorain szereplő darabokat lágý, puha hangképzéssel és „elegáns frazírozással”, jól tagoltan szólaltatta meg, többnyire a felső húrokon játszott, szívesen alkalmazta az úgynevezett üveghangokat (Flageolett-Töne) és került a gordonka mélyebb regisztereit.³¹ „*Mindig a nőies előadásmód határai között maradt*” – ahogy az egyik korabeli kritikusa írta.³²

„*Gördülő köre nem nő moha*”³³

1847 tavaszán Cristianit Szentpéterváron találjuk, ahol négy nagyszerű koncertet adott. Nyáron a közelben fekvő Pavlovszkban lépett fel, az orosz cárok nyári rezidenciáján, majd a telet Péterváron töltötte. 1848 tavaszán indult el Keletre. Az európai orosz városok felkeresése után következett a szokatlan fordulat: egy hosszú és kalandos szibériai utazáson vett részt. Ekkor már tudható, hogy kik voltak a kísérők: egy idősebb zongorista férfi és egy orosz szolgálólány. Moszkván keresztül utaztak, Kazanyon és Jekatyerinburgon át haladva megérkeztek Tobolszkba, ahol Cristiani a források szerint ismét egy nagy elismerést arató koncertet adott. Itt tudta meg, hogy Nyikolaj Muravjev³⁴ tábornok francia származású feleségével együtt hosszabb hivatalos utat tervez Szibériába.

Cristiani kísérőivel utánuk utazott Omszk városába, és csatlakozott a tábornok expedíciójához. A „karaván” vezetője, Muravjev tábornok feleségével és kíséretével (egy titkárral, egy orvossal és néhány katonával) ezekben az években több hivatalos utat tett Oroszországon keresztül Szibéria különböző területeire. 1847 óta Muravjev Kelet-Szibéria orosz főkormányzója volt, akinek fő feladata az orosz politikai és katonai fennhatóság stabilizálása volt a távoli, keleti tartományokban. A kiegészült expedíció tovább folytatta útját: Tomszk, Krasznojarszk és Irkutszk következett. Muravjev kormányzó kitérőt kívánt

30 M. B.: Dem. Lise B. Christiani, Violoncellistin. (Wiener) *Illustrierte Theaterzeitung*, 1845. május 10. 451.

31 DESERNO 2013. 216.

32 L. R.: Nachrichten. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1845. október 15. 749.

33 CRISTIANI 1863/2011. 173.

34 Későbbi nevén: Muravjev-Amurszkij.

tenni a kínai-orosz határon fekvő Kjahta városába, ezért a csapat délre kanyarodott.³⁵ Áthajóztak a viharos Bajkál-tavon.³⁶

1848 októberének végén Lisa Cristiani visszatért Irkutszkba, és a telet ott töltötte. A következő év májusának közepén ismét csatlakozott Muravjev tábornok expedíciójához, amelynek végső célja most már az Amur folyó deltájának elérése volt az Ohotszki-tenger Tatár-szorosánál.³⁷ E csapat tagjaként Lisa Cristiani olyan kalandokra vállalkozott, amelyeknek veszélyeit már előre felmérhette: „1849. május 15. – Itt vagyok ismét, hajón, egy következő örült vállalkozás résztvevőjeként. De bevallom, hogy örömmel vállalkozom erre az új utazásra, amely a rendkívülit teljesíti be művészeletemben... Mindazonáltal néha rossz érzés fog el, ha arra az újabb kétezer mérföldre gondolok, amelyet még hozzá fogok adni ahhoz a háromezerhez, amely a hazámtól már most is elválaszt.”³⁸ Kalandvágya erősebbnek bizonyult aggodalmainál. Amikor Muravjev tábornok közölte vele az utazás tényleges katonai célját, így szólt: „Jól van, harcra fel! Induljunk hát meghódítani az »Amour-folyó« torkolatát! (...) Eredeti látvány lesz egy csellózó párizsi lány az ágyúdörgés közepette.”³⁹

A csapat tagjai útközben a Léna folyónál hajóba szálltak, így érték el Jakutszk városát. Cristiani érzékletesen írja le memoárlevelében az őket fogadó lakosok kedvességét, a tiszteletadás jeleit, amelyet ottlétük során végig megtapasztalhattak. Folytatták az utazást: az öt kocsiból álló karaván útja paradicsomi szépségű tájakon vezetett keresztül.

1849 júliusának elején érkeztek meg Ohotszk városába. Itt hajó várta őket, amelylyel az Ohotszki-tengeren keresztül – a Kamcsatka-félszigetet megkerülve – elérték Petropavlovsk kikötőjébe. Útközben egy alkalommal derűs kalandban volt részük. Lisa Cristiani rendszeres esti csellójátéka közepette „miközben a Stradivarius a legmeghatóbb dallamokat bízta a szélre és a hullámokra” – egy bálna úszkált kitaróan a hajó mellett, okot adva ezzel a feltételezésre, hogy érti és élvezzi a zenét.⁴⁰

Petropavlovskban három napot töltöttek. Cristiani adott egy „grátis-koncertet (...) a félsziget kormányzójának házában a kamcsatkai publikum számára”. Egy rövid tudósítás utal így erre az eseményre a *Signale für die musikalische Welt* című német zenei lapban.⁴¹ Ez

35 CRISTIANI 1863/2011. 156.

36 Érdemes egy rövid kitérőt tennünk a különleges forrásanyag bemutatása céljából, amelyek segítségével a szibériai utakat rekonstruáljuk. A művésznő családjának hazaküldött levelei jelentik a primer forrásanyagot. Ezekből szerkesztve jelent meg egy úti beszámoló halála után, 1863-ban a *Le Tour du Monde* című francia lapban (CRISTIANI 1863/2011b). A leveleket a lap szerkesztője szötte egybe – helyenként engedve az olvasóközönség szenzáció iránti igényének. Freia Hoffmann hívja fel a figyelmet arra, hogy a végleges úti beszámoló egyes passzusai kompilációk lehetnek (HOFFMANN 2011b). Ez a „technika” nem volt ritka abban a korban. A szöveg egyes bekezdései egy francia gróf, Charles Camille de Sainte-Aldegonde (1787–1853) 1837-ben publikált úti beszámolójából származnak. A francia nemes az orosz kormány megbízásából utazott Oroszországba és Szibériába nemesfémek, elsősorban arany után kutatva.

37 Nyikolaj Muravjev tábornok feladata az orosz politikai befolyás katonai erővel történő erősítése és az angol területszerző törekvések ellensúlyozása volt Szibériának ezen a távol-keleti részén. Később, az 1850-es évek elején településeket hozott létre az Amur deltájában és a Szahalin-szigeten. Csapatokat telepített ide, és 1854-ben sikeresen visszaverte a brit–francia hajók Petropavlovsk elleni támadását. 1858-ban ő kötötte meg a kínaiakkal azt a szerződést, amelynek értelmében ismét Oroszországi lettek az Amurtól északra fekvő területek.

38 CRISTIANI 1863/2011. 157.

39 CRISTIANI 1863/2011. 158.

40 CRISTIANI 1863/2011. 163.

41 Dur und Moll. *Signale für die Musikalische Welt*, 1851. január 15. 30.

volt az utolsó újsághír, amely megjelent róla. Visszafelé indulva ismét hajóút következett az Amur deltája felé, át az Ohotszki-tengeren. Hadihajón utaztak, amelyen az élet szigorú mederben folyt:

„korlátozták a mozgásunkat. Borús hangulatban sétáltunk fel, s alá a hídon, minden harminckét lépés után forduló, de szigorúan csak a fedélzeten elhelyezett mentőcsónakok fedezékében haladva. Mögöttük az óceán, amelyet csak a horizont változatlan, merev vonala határolt. Néha egy-egy hajó, egy üdvözlő ágyúlövés, egy-egy átkiáltott szó. Ez volt az életem ötven napig az átkelés során Petropavlovszktól az Amur deltájáig.”⁴²

Október 12-én érkeztek meg az újonnan alapított Ajan kikötőjébe, az Orosz-amerikai Kereskedelmi Társaság központjába. Négy napot töltöttek itt, ezt követte az ünnepélyes búcsú a hajón tiszteletükre felvonult matrózok éljenzése és ágyúlövések közepette. A parton magasított nyergekkel ellátott lovakra szálltak, így vágtak neki a nehéz útnak, szükség esetén kozák ostorral (nagajka) ösztökélve haladásra az állatokat. Második napon esni kezdett a hó, és ettől kezdve arcukba vágó jégesővel szemben kellett haladniuk az állandó hófúvásban.⁴³ Volt úgy, hogy a lovakat kantáron vezetve gyalogoltak térdig süppedve a hóban. Hamarosan egy mocsárba tévedtek, évszázadokkal azelőtt kidőlt fák gyökerei közé. Emberfeletti erőfeszítéssel küzdött Cristiani az életben maradásért, amíg elérték a Maja folyót.⁴⁴ Itt hajó várta őket, amellyel eljutottak a Léna-parti Jakutszk városába.⁴⁵

Az életveszélyes utazás hatása nem múlt el nyomtalanul. A Cristiani leveleit közzétevő lapszerkesztő így ír erről: *„Melyik az a nyugati kultúrából való nő, akinek szervezete ekkora erőpróbát büntetlenül kiáll?”⁴⁶* A Jakutszkba való visszatérés után leveleinek hangvétele már nem a régi, írása veszt korábbi lendületéből: *„Az örök hótakaró, amely körülvesz, reszketéssel tölti el a szívemet. Háromezer versztát⁴⁷ tettem meg pihenő nélkül. Semmi más, csak a hó. A hó, amely már lehullott, a hó, amely most hull alá, a hó, amelyik le fog hullani (...). Végtelen sztyeppék, amelyeken az ember esztét veszti, mielőtt betemeti a hó”⁴⁸*

Cristiani 1853 szeptemberében így fogalmazta meg oroszországi-szibériai útjának summáját barátainak írt levelében:

„1848 december végén utaztam el, és 1850 januárjában érkeztem vissza Kazanyba, egy évet és huszonöt napot voltam úton. 18 000 versztát⁴⁹ tettem meg, ami valamivel több, mint 5000 francia mérföld. Tizenöt szibériai várost kerestem fel, a legfontosabbak közülük: Jekatyerinburg, Tobolszk, Irkutszk, Kjahta a kínai határon, Jakutszk, Ohotszk, Petropavlovszk és Ajan, volt köztük néhány újonnan alapított település is. Több mint 400 kisebb-nagyobb folyón hajóztam vagy keltem át. Utaztam bricskán, szánon, kétkerekű kocsin, amelyet ló, rénszarvas vagy kutya

42 CRISTIANI 1863/2011. 167.

43 Cristianiék viszontagságos utazására még az 1852-ben Ajantól Jakutszkgig kiépített postaút megnyitása előtt került sor.

44 A Léna egyik mellékfolyója.

45 Arról csak találgatni lehet, hogy Cristiani felbecsülhetetlen értékű Stradivari-gordonkája hogyan vészelté át ezt az elképesztően nehéz utazást.

46 Idézi: HOFFMANN 2011b. 171–172.

47 Körülbelül 3200 km.

48 CRISTIANI 1863/2011. 172.

49 Több mint 19200 km.

húzott, gyalogoltam és lovagoltam sokat, különösen a Jakutsk és Ohotszk közötti útszakaszon. Több száz mérföldet tettem meg hajón, és több mint 50 napot töltöttem a Csendes-óceánon. Élveztem olyan törzsek vendégszeretetét, mint a kalmükok, kirgizek, kozákok, osztjások, kínaiak, tunguzok, jakutok, burjátok, kamcsatkaiak, a Szahalin szigetek őslakosai, és így tovább (...). Olyan helyekre jutottam el, ahol eddig művész még soha nem járt. Összesen 40 koncertet adtam, nem számolva a magánházaknál rendezett hangversenyeket, és azokat az alkalmakat, amelyeket a saját magam gyönyörűségére ragadtam meg, hogy muzsikálhassak (...). »Gördülő köre nem nő moha« – tartja a régi mondás. Átélttem ennek a mondatnak az értelmét (...). A halál lakozik bennem. Úgy érzem magam, mint kavics a viharban. Fájdalmaim nőnek, erőm elhagy. Mi lesz velem?»⁵⁰

1850 márciusában ismét Moszkvában volt, és tett még több koncertkörutat Ukrajnában, a litvániai Vilniusban, majd a Kaukázus városaiban. Utolsó koncertjére 1853. július 18-án került sor az észak-kaukázusi Pjatyigorszkban. Szeptemberben a kozákok által lakott Novocserkasszkba utazott, ahol kolerajárvány tombolt. Megbetegedett, és szervezete csak néhány napig tudott ellenállni a halálos kórnak. Október 24-én hunyt el.⁵¹

„...csellózó párizsi lány az ágyúdörgés közepette”⁵²

Lisa Cristianinak köszönhető, hogy a 19. század közepétől kezdve a gordonka a női előadóművészek kezei között is megszólalt a koncertpódiumokon. Karrierje kezdetén a róla alkotott elutasító kritikák, sokszor lekezelően gunyoros hangnemben megfogalmazott sommás vélemények néhány év alatt gyökeresen átformálódtak. Hamarosan már igen előkelő helyet tudhatott magáénak a 19. század közepének nemzetközi zenei életében. Ez az átütő siker megerősíti feltevésünket, hogy eléréséhez hatékony módszereket, gondosan kialakított „érvényesülési stratégiákat” alkalmazott. A nemzetközi hírnévhez vezető út több lépésből állt.

Az előítéletek leküzdésének *első* lépése az volt, hogy rendkívül tudatosan és találékonyan megkomponált öltözékével, illetve megjelenésével kiválóan megfelelt a korabeli közízlésnek. Erről tanúskodnak a korabeli kritikák, amelyek az ő esetében egy „jól megválasztott toalett”-be öltözött, magas és karcsú, elegánsan kecses mozgású, kifejezetten nőies úrihölgy pódiumra lépéséről írnak.

Második lépése a célszerű darabválasztás volt. Forrásokra hivatkozva már korábban utaltunk arra, hogy koncertprogramjaiban nem törekedett a technikailag túlságosan nehéz, virtuóz művek bemutatására. Elsősorban lassú tempójú, éneklő dallamvezetésű darabokat (főleg átiratokat) játszott hangszere magas hangfekvésű regiszterein, amelyek mélyen átélt előadómódja révén alkalmasak voltak a közönség figyelmének megragadására. Ezt segítette elő az is, hogy előadómódjának dinamikai árnyalatai között a „pianissimo” dominált, és sokszor alkalmazott üveghangokat is, amelyek éteri hatást kölcsönöztek

⁵⁰ CRISTIANI 1863/2011. 173.

⁵¹ Cristiani Stradivari-gordonkáját a konstantinápolyi francia nagykövet 1857-ben visszajuttatta Párizsba. A hangszer jelenleg a cremonai Walter Stauffer Zenei Alapítvány tulajdonában van, és a Museo del Violino elnevezésű gyűjteményben őrzik.

⁵² CRISTIANI 1863/2011. 158.

játékának. Mindezt egybevéve megállapíthatjuk, hogy Lisa Cristiani előadói stílusa jól megfelelt a korízlés elvárásainak, amely ilyen lágyan nőies hangszeres interpretációt várt el egy kecsesen szubtilis, de egyúttal fejedelmien előkelő színpadi megjelenésű művésznőtől.

Cristiani érvényesülésének *harmadik* életstratégiai eleme a szibériai út volt. De vajon mi ösztönözte erre az újabb „szerephatár-átlépésre”? Egyes vélemények szerint kevésnek bizonyult a koncertjeiből származó bevétel.⁵³ Talán művésztársa, Adrien-François Servais (1807–1886) belga gordonkaművész és zeneszerző koncertturnéja volt a követésre ösztönző példa. A belga csellista 1839-től kezdve több alkalommal sikeres hangversenyeket adott Oroszország számos városában, egyebek között távoli keleti településeken is.⁵⁴

A fordulópont akkor következett be életében, amikor 1849 májusában ismét csatlakozott Muravjev csapatához, és elindult velük Szibériába. Az egymást követő keleti utazások során Cristiani már új szerepben tűnik fel: egzotikus tájakat, távoli kultúrákat megismerő utazó(nő)ként is kiállja a próbát. A tapasztaltgyűjtés mellett érzékletes útleírásaiban számol be élményeiről, viszontagságos, olykor életveszélyes kalandjaikról.

Lisa Cristiani jelentősége nő történeti szempontból azért kiemelkedő, mert kettős szerepet töltött be. Ő volt az első nemzetközi hírnévvel övezett, koncertező gordonkaművésznő. De emellett egyike lett az első igazi „nagy európai utazónőknek” (Marie Dronsart szavaival: „*les grandes voyageuses*”). Azoknak, akik a társadalmi előítéleteket leküzdve, a férfakkal azonos úton járva, ugyanolyan megpróbáltatásoknak kitéve vették ki részüket távoli tájak, egzotikus kultúrák feltárásában és megismertetésében.

KÉPJEGYZÉK

1. kép Lisa Cristiani képe a *Wiener Illustrierte Theaterzeitung* 1845. május 10-i számában. (M. B.: Dem. Lise B. Christiani, Violoncellistin. (Wiener) *Illustrierte Theaterzeitung*, 1845. május 10. 451. Forrás: ANNO. Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften (<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?a-id=thz&datum=18450510&zoom=33>) [2020.10.01.]

SAJTÓFORRÁSOK

- Allgemeine Wiener Musikzeitung/ Wiener Allgemeine Musik-Zeitung, 1844–1845
Allgemeine Musikalische Zeitung, 1845–1848
Berliner Musikalische Zeitung, 1846
Revue et Gazette Musicale, 1845

⁵³ LOBE, J. C.: Fräulein Cristiani, eine Cello spielende Dame... *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1847. június 23. 434.

⁵⁴ François-Joseph Fétis belga muzikológus zenei lexikonjának második kiadásában már szócikket közöl a francia gordonkaművésznőről. Ebben utal arra, hogy Élise Christiani (sic!) gordonkavirtuóz „*pétervári tartózkodása alatt sokat beszélt egy merész és gyümölcsöző utazásról, amelyet Servais tett az utóbbi időben az orosz birodalom központjától legtávolabb levő északi tartományokban. A csellistánő úgy gondolta, hogy ha ő is megteszi ezt a megerőltető koncertkörutat, akkor az a számára is hasonló sikereket eredményez majd*”. FÉTIS 1860. 296.

Signale für die Musikalische Welt, 1845, 1851

(Wiener) Illustrierte Theaterzeitung, 1845

FORRÁSOK

CRISTIANI 1863/2011
CRISTIANI, Lise: Voyage dans la Sibérie orientale. Notes extraites de la correspondance d'une artiste (Mlle Lise Cristiani). Le Tour de Monde, Bd. 9. (1863). In: *Reiseberichte der Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien, Kommentare*. Hrsg. HOFFMANN, Freia. Hildesheim – Zürich – New York. 2011. 149–179.

IRODALOM

BRAUN 2015
BRAUN, William: *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Technique and Repertoire*. Lincoln, 2015. (Student Research, Creative Activity, and Performance – School of Music 90.) (<https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/90/>) [2020.09.22]

DESERNO 2013
DESERNO, Katharina: Grenzenüberschreitung und Transformation. Diskursanalytische Betrachtungen zur Sibirienreise der Cellistin Lise Cristiani. In: *Gender in Bewegung. Aktuelle Spannungsfelder der Gender Queer Studies*. Eds. KLEINAU, E. – SCHULTZ, D. – VÖLKER, S. Bielefeld, 2013. 213–228.

DRONSART 1909
DRONSART, Marie: *Lés grandes voyageuses. Ouvrage orné de 80 gravures*. 1909. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55162535/f43.item.r=Cristiani>) [2020.09.22.]

FÉTIS 1860
FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale del la musique*. Tome premier. Paris, 1860. 295–296.

FÓNAGY 2012
FÓNAGY Zoltán: Zenei nyilvánosság és polgári viselkedéskultúra. A 19. századi hangversenyterem társadalomtörténeti látószögből. *Történelmi Szemle* 54. (2012):4. 577–598.

HOFFMANN 1991
HOFFMANN, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, 1750–1850*. Frankfurt am Main – Leipzig, 1991.

HOFFMANN 2006–2014
HOFFMANN, Freia: Cristiani, Christiani, Chrétien, Barbier, Lise, Lisa, Elise. In: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. [Online-Lexikon], 2006–2014. (<https://www.sophie-drinker-institut.de/cristiani-lise>) [2020.09.22.]

- HOFFMANN 2011a HOFFMANN, Freia: Pain, Thérèse-Rosalie, geb. Sézille de Montarlet. In: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Sophie Drinker Institut für Musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung. (<https://www.sophie-drinker-institut.de/pain-therese-rosalie>) [2020.09.22.]
- HOFFMANN 2011b HOFFMANN, Freia: Lise Cristiani in Sibirien. In: *Reiseberichte der Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien, Kommentare*. Hrsg. HOFFMANN, Freia. Hildesheim – Zürich – New York, 2011. 149–179.
- HOFFMANN –
TIMMERMANN 2013 HOFFMANN, Freia – TIMMERMANN, Volker: *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*. Hildesheim – Zürich – New York, 2013.
- REICH 1985 REICH, Nancy B.: *Clara Schumann, the Artist and the Woman*. Ithaca – London, 1985.
- WICKE 1998 WICKE, Peter: *A szórakoztató zene kialakulása Mozarttól Madonnáig*. Budapest, 1998.