

10.18132/LFZE.2012.21

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok
besorolású doktori iskola

KELET-ÁZSIAI DUPLANÁDAS
HANGSZEREK ÉS A HICHIRIKI
HASZNÁLATA A 20. SZÁZADI ÉS A
KORTÁRS ZENÉBEN

SALVI NÓRA

TÉMAVEZETŐ: JENEY ZOLTÁN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

SALVI NÓRA

**KELET-ÁZSIAI DUPLANÁDAS HANGSZEREK ÉS A HICHIRIKI
HASZNÁLATA A 20. SZÁZADI ÉS A KORTÁRS ZENÉBEN**

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

Absztrakt

A disszertáció megírásában a fő motiváció a hiánypótlás volt, hiszen a kelet-ázsiai régió duplanádas hangszereiről nincs átfogó, ismeretterjesztő tudományos munka sem magyarul, sem más nyelveken. A hozzáférhető irodalom a teljes témának csak egyes részeit öleli fel és többnyire valamelyik kelet-ázsiai nyelven íródott. A disszertáció második felében a *hichiriki* (japán duplanádas hangszer) és a kortárs zene viszonya kerül bemutatásra, mely szintén aktuális és eleddig fel nem dolgozott téma. A *hichiriki* olyan hangszer, mely nagyjából eredeti formájában maradt fenn a 7. századtól napjainkig. A hagyomány előírja, hogy a viszonylag szűk repertoárt pontosan milyen módon kell előadni, és ez az előadásmód több száz éve gyakorlatilag változatlanul tekinthető. Felmerül a kérdés, hogy egy ilyen hangszer képes-e a megújulásra, integrálható-e a 20. századi és a kortárs zenébe. A dolgozat első részében a hozzáférhető szakirodalom segítségével a szerző áttekintést nyújt a duplanádas hangszerekről, bemutatja a két alapvető duplanádas hangszertípust, a hengeres és kúpos furatú duplanádas hangszereket, majd részletesen ismerteti a kelet-ázsiai régió duplanádas hangszereit és kitér a hangszerek akusztikus tulajdonságaira is. A dolgozat második részéhez a szerző összegyűjtötte a fellelhető, *hichiriki*-re íródott 20. századi és kortárs darabok kottáit és hangfelvételeit, és ezek elemzésével mutat rá a hangszerjáték új vonásaira. A művek elemzése rávilágít arra, hogy a hangszer, melynek több, mint ezer éven át változatlan tradíciója volt, melyen egyféle játékmóddal játszottak egyféle zenét, ma él és virágzik, új irodalma van és játékmódja számos játéktechnikával bővült. Zeneszerzők és előadóművészek egymást inspirálják, új darabok születnek és új lehetőségek nyílnak meg a *hichiriki* előtt.

NÓRA SALVI

**EAST-ASIAN DOUBLE-REED INSTRUMENTS AND THE USE OF THE
HICHIRIKI IN 20th CENTURY AND CONTEMPORARY MUSIC**

DLA DOCTORAL DISSERTATION

2011

Abstract

The main force of motivation behind writing the thesis was filling the gap, since no general introductory academic work on the double-reed instruments of the East-Asian region exist in Hungarian or other languages. The accessible literature only covers fractions of the whole topic, and most of that is written in one of the East-Asian languages. In the second part of the dissertation the relationship between *hichiriki* (a Japanese double-reed instrument) and contemporary music is examined, which is also a current subject, and largely unprocessed. *Hichiriki* is an instrument that has basically retained its original form from the 7th century to today. Tradition prescribes the exact manner in which to perform the rather limited repertory, which can be viewed as practically unchanged for hundreds of years. Of course, asking the question, whether an instrument like this is capable of change, whether it can be integrated into 20th century and contemporary music, is inevitable. In the first part of the treatise the author gives an overview of the double-reed instruments, introducing the two basic double-reed instrument types, the ones of cylindrical and that of conical bore, followed by the detailed description of the double-reed instruments of the East-Asian region, also delving into their acoustic qualities. For the second part of the thesis the author collected the accessible scores and recordings of 20th century and contemporary pieces of music written for the *hichiriki*, and attempts to point out the new traits of playing the instrument through their analysis. The analysis of the works throws light on the fact that this instrument, which has had, for a thousand years an unchanged tradition and only one manner of playing only one kind of music is very much alive today, having a new range of literature, and its manner of playing expanded by several techniques. Composers and performing artists mutually inspire each other, new pieces are born and new perspectives open up before the *hichiriki*.

Tartalomjegyzék

Táblázatok jegyzéke.....	iii
Képek jegyzéke.....	iii
Kottapéldák jegyzéke.....	iv
A mellékelt CD anyaga.....	vi
Köszönetnyilvánítás.....	viii
I. RÉSZ: A DUPLANÁDAS HANGSZEREK JELLEMZŐI.....	1
1. A duplanádas hangszerek áttekintése.....	1
1.1 A duplanádas hangszerek definíciója.....	1
1.2 A duplanádas hangszerek besorolása.....	1
1.2.1 a hagyományos nyugati rendszer szerint.....	1
1.2.2 a Hornbostel-Sachs rendszer szerint.....	2
1.2.3 Ázsiában.....	3
1.2.3.1 Kína.....	3
1.2.3.2 Korea.....	4
1.2.3.3 Japán	5
1.3 A duplanádas hangszerekről általában.....	5
1.3.1 A két alapvető duplanádas hangszertípus.....	5
1.3.1.1 Hengeres furatú duplanádas hangszerek.....	6
1.3.1.2 Kúpos furatú duplanádas hangszerek.....	7
2. Hagományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában.....	9
2.1 Kína.....	9
2.1.1 Hengeres furatú duplanádas hangszerek Kínában.....	10
2.1.2 Kúpos furatú duplanádas hangszerek Kínában.....	32
2.2 Korea.....	59
2.3 Japán.....	62
3. A duplanádas hangszerek akusztikája.....	70
3.1 A nád működése.....	70
3.2 A különböző furattípusok akusztikus tulajdonságai.....	72

Tartalomjegyzék

3.3 A duplanádas hangszerek alapanyagai.....	74
3.4 A kelet-ázsiai duplanádas hangszerek akusztikai jellegzetességei.....	75
II. RÉSZ: A HICHIRIKI A 20. SZÁZADI ÉS A KORTÁRS ZENÉBEN.....	77
4. Hichiriki a hagyományos zenében.....	78
5. Hichiriki a 20-21. századi zenében.....	86
5.1 Japán zene.....	86
5.1.1 Modern gagaku, reigaku.....	87
5.1.2 Szóló hichiriki.....	108
5.1.3 Versenyművek.....	115
5.1.4 Kamarazene és ensemble, keveredés nyugati hangszerekkel.....	117
5.1.4.1 Több hichiriki.....	117
5.1.4.2 Hichiriki és shō	120
5.1.4.3 Hichiriki és pengetősök.....	124
5.1.4.4 Hichiriki és oboa.....	126
5.1.4.5 Egyéb összeállítások	130
5.2 Nem japán szerzők művei.....	135
5.3 Hichiriki a szórakoztató zenében.....	144
6. Összegzés.....	147
FÜGGELÉK.....	153
7. Az idegen szavak átírásáról.....	153
7.1 Kínai.....	153
7.2 Koreai.....	155
7.3 Japán.....	156
8. Kína nemzetiségei.....	157
Irodalomjegyzék.....	158
Egyéb felhasznált irodalom.....	164
Felhasznált műzene.....	167
Betűrendes tárgymutató.....	171

Táblázatok jegyzéke

1. Táblázat: A „nyolc hang” rendszer.....	4
2. Táblázat: A bìlì és rokonai.....	6
3. Táblázat: A zurna és rokonai.....	8
4. Táblázat: A legfontosabb kínai dinasztiák.....	13
5. Táblázat: A guǎnzi népi rokonai Kínában.....	19
6. Táblázat: A suǒnà népi rokonai Kínában.....	41-42
7. Táblázat: A piri típusai.....	60
8. Táblázat: A gagaku műfajai és hangszerelésük.....	80

Képek jegyzéke

1. Kép: Duduk.....	6
2. Kép: Zurna.....	7
3. Kép: Guǎnzi.....	15
4. Kép: Billentyűs guǎn.....	16
5. Kép: Bālāmǎn.....	20
6. Kép: Hóuguǎn.....	22
7. Kép: Lúguǎn.....	25
8. Kép: Xiǎomèndí.....	27
9. Kép: Shuāngguǎn mèndí (balra) és xiǎomèndí (jobbra).....	29
10. Kép: Xìbìlì.....	30
11. Kép: Yāmǔdí.....	31
12. Kép: Suǒnà.....	32
13. Kép: Suǒnà.....	35
14. Kép: Billentyűs suǒnà.....	37
15. Kép: Dòngbā.....	47
16. Kép: Gyaling.....	50
17. Kép: Sū'ěrnài.....	56

Táblázatok, képek és kottapéldák jegyzéke

18. Kép: Mùsuǒnà.....	57
19. Kép: (felülről lefelé) Hyangpiri, sepiri és dangpiri.....	60
20. Kép: Daepiri.....	61
21. Kép: Taepyeongso.....	62
22. Kép: Hichiriki.....	66
23. Kép: A hichiriki fogástáblázata.....	67
24. Kép: Charumera.....	68
25. Kép: Állóhullámok hengeres (bal) és kúpos (jobb) furatú hangszerekben.....	73
26. Kép: A hichiriki hagyományos notációja.....	82
27. Kép: A Ryōanji szentély zen kertje.....	138
28. Kép: Nemzetiségek Kínában.....	157

Kottapéldák jegyzéke

1. Kottapélda: A hagyományos notáció korlátai.....	84
2. Kottapélda: Aleatorikus kánon a chōshi-ban (CD Track 06).....	84
3. Kottapélda: Seigaiha (CD Track 07).....	85
4. Kottapélda: Bairo (CD Track 08).....	85
5. Kottapélda: Visszatérő motívum az In an Autumn Garden-ben.....	89
6. Kottapélda: Hichiriki szóló negyedhangos enbai-jal.....	90
7. Kottapélda: Ishii Maki: Shi-kyo.....	92
8. Kottapélda: Ishii Maki: Hiten-Seidō.....	93
9. Kottapélda: Ázsiai duplanadások Ichianagi művében	97
10. Kottapélda: Az ōhichiriki szólója és a trió.....	98
11. Kottapélda: Túl a hichiriki hangterjedelmén.....	100
12. Kottapélda: Nodaira Ichirō: Voyage intérieur – hichiriki szólam (részletek).....	102
13. Kottapélda: Yoshimatsu Takashi: Gagaku Bird Dream Dance (részlet, a 3 hichiriki felülről a 4., 7. és alulról a 3. sorban látható).....	104
14. Kottapélda: Nishimura Akira: Dream Being of Light – hichiriki szólam (részlet)	106
15. Kottapélda: Kromatikus hichiriki-használat.....	107

Táblázatok, képek és kottapéldák jegyzéke

16. Kottapélda: Miura Hiroya: gossamer lattice_II (részlet).....	108
17. Kottapélda: A negyedik frázis (részlet).....	109
18. Kottapélda: Shiba Sukeyasu: Kokyō (részletek).....	110
19. Kottapélda: Kadencia az utolsó tételben.....	111
20. Kottapélda: Grafikus notáció Suzuki Kazuhiko művében.....	112
21. Kottapélda: Hayauta.....	113
22. Kottapélda: Gagaku-frázis.....	113
23. Kottapélda: A második és harmadik szakasz kottaképe (CD Track 13).....	114
24. Kottapélda: Differenciált vonós szólamok Kosaka Sakiko művében.....	117
25. Kottapélda: Ének és hichiriki az első tételben.....	119
26. Kottapélda: dinergetic grain (részlet).....	121
27. Kottapélda: Hichiriki-melodika duett.....	124
28. Kottapélda: Michiyuki a Sōan no kai-ból.....	126
29. Kottapélda: Mizoiri Keizō: A Friend of a Friend of Mine (részlet).....	128
30. Kottapélda: Masumoto Kikuko: Kawa (részlet, felülről lefelé: shō, hichiriki, oboa)	129
31. Kottapélda: Shinohara Makoto: Cooperation (részlet).....	133
32. Kottapélda: Kawashima Motoharu: Πολυπροσωπος III (részlet).....	135
33. Kottapélda: John Cage: Ryoanji for oboe (részlet).....	138
34. Kottapélda: Gerhard Stäbler:]LIFE[, II. tétel:] dare... (részlet).....	142
35. Kottapélda: Park Eun-ha: Geunyeoui Kkum (részlet).....	144

A mellékelt CD anyaga

Track 01: *Hújiā shíbāpāi* (胡笳十八拍, Fang Kuangping (芳匡平) átirata, részlet), előadja Hu Zhihou (*guǎnzi*) és Wang Zhongshan (citera), *Music of the guanzi*, Victor VICG-60382

Track 02: *Bái niǎo cháo fēng* (百鸟朝凤 - 100 madár imádja a fénixet), előadja Guo Yazhi (*suǒnà*) szájorgona kísérettel, részlet a CCTV9 műsorából, 2008, forrás: Youtube

Track 03: *Piri sanjo* (피리산조/箏箏散調, részlet), előadja Kim Bang-hyun (*piri*) és Park Jong-sun (dob), *The Folkloric Instrumental Traditions II, Sinawi, Sanjo and Taepungnyu*, Victor VICG-60389

Track 04: *Sinawi* (시나위, részlet), előadja Park Jong-sun (*hojeok*) ütőhangszeres kísérettel, *The Folkloric Instrumental Traditions II, Sinawi, Sanjo and Taepungnyu*, Victor VICG-60389

Track 05: *Hyōjō Etenraku* (平調越殿楽, részlet), előadja Tōgi Hideki és együttese, *Gagaku* (雅楽), EMI TOCT-24293

Track 06: *Sōjō chōshi* (双調調子, részlet), előadja a Kunaichō Gakubu, *Gagaku tokusen* (雅楽特選), Victor VICG-41080

Track 07: *Seigaiha* (青海波 részlet), előadja a Kunaichō Gakubu, *Japanese Traditional Music 1: Gagaku*, King KICH-2251

Track 08: *Bairo* (倍臚, részlet), előadja a Tōkyō Gakuso, *Gagaku gyoyū* (雅楽御遊), King KICH-169

Track 09: Takemitsu Tōru: *In an autumn garden* (részlet), előadja a Reigakusha, Sony SICC-85

Track 10: Ichiyanagi Toshi: *Cloud Shore, Wind Roots* (részlet), az ősbemutató hangfelvétele (1984.09.28), a partitúrához mellékelt CD, Shunjūsha

Track 11: Yoshimatsu Takashi: *Gagaku Bird Dream Dance* (részlet), az ősbemutató

Táblázatok, képek és kottapéldák jegyzéke

hangfelvétele (1997.09.27), a partitúrához mellékelte CD, Shunjūsha

Track 12: Kiyomoto Eikichi: *Bōkyō*, 3. tétel: *Skót duda*, előadja Nakamura Hitomi, ALM ALCD-65

Track 13: Masumoto Kikuko: *Paraphrases after the Ancient Japanese Court Songs* (részlet), előadja Nakamura Hitomi, ALM ALCD-65

Track 14: Shiba Sukeyasu: *Sōan no kai* (részlet), előadja Nakamura Hitomi, ALM ALCD-65

Track 15: Mizoiri Keizō: *A Friend of a Friend of Mine* (részlet), előadja Nakamura Hitomi (*hichiriki*) és Mizoiri Yumiko (oboa), ALM ALCS-65

Track 16: Kanda Yoshiko: *Hair Whirls of the Sheep*, 2. tétel (részlet), előadja Nakamura Hitomi (*hichiriki*) és Kanda Yoshiko (ütő), ALM ALCD-65

Track 17: Olivier Messiaen: *Sept Haïkai*, 4. tétel: *Gagaku* (részlet), előadja a The Cleveland Orchestra, vez. Pierre Boulez, Deutsche Grammophon 453 478-2

Track 18: John Cage: *Ryoanji for hichiriki, 2 ryūteki and percussion* (részlet), előadja Yaotani Satoru (*hichiriki*), Shiba Sukeyasu, Sasamoto Takeshi (*ryūteki*) és Nakamura Isao (ütő), col legno WWE-20055

Track 19: TOGI+BAO: *End* (夏の終わりに - részlet), *Spring Color Flower* (春色彩華), EMI TOCT-25585

Track 20: Sakamoto Ryūichi: *Land Song* (részlet), CHASM, Warner Music WPCL-10072

Track 21: Itō Teiji: *Meshes of the Afternoon* (részlet), *Music for Maya - The Film Music of Teiji Ito*, Tzadik Records #8038

Track 22: Itō Teiji: *King Ubu* (részlet), Tzadik Records #7036

Track 23: Itabashi Fumio: *Away With Words Soundtrack* (részlet), a soundtrack nem jelent meg kereskedelmi forgalomban, a felvétel Nakamura Hitomi tiszteletpéldányáról származik és a művésznő személyes engedélyével közlöm.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom mindenekelőtt Nakamura Hitomi *hichiriki*-művésznőnek felbecsülhetetlen segítségéért, hogy betekintést nyújtott az egyébként máshol hozzá nem férhető kortárs darabok kottáiba és minden kérdésemre készséggel válaszolt, valamint témavezetőmnek, Jeney Zoltánnak, aki tanácsaival, észrevételeivel hozzájárult, hogy jelen disszertáció elérje végleges formáját. Továbbá hálás vagyok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem kottatárának, hogy beszereztek és rendelkezésemre bocsátottak számomra fontos, ritka forrásokat. Külön köszönet illeti P. Szabó Sándor sinológust a klasszikus kínai szövegek és Salvi Pétert a klasszikus japán szövegek fordításában nyújtott segítségükért.

Salvi Nóra

2011

I. rész: A duplanádas hangszerek jellemzői

1. A duplanádas hangszerek áttekintése

1.1 A duplanádas hangszerek definíciója

Duplanádasnak nevezzük azokat a fúvós hangszereket, melyek két lappal rendelkező (általában egy lapított nádszárból készült) síp által szólaltathatók meg. A hangszerbe érkező levegőfolyam a hangszer tetején található nádsípon keresztül közvetlenül érintkezik a hangszer testén belül lévő levegőoszloppal, melyet rezgésbe hoz (a sípot összecsapódó lapoknak is nevezik (angol: *concussion lamellae*), mivel a síp két lapja a befújt levegő hatására ritmikusan összecsapódik és kinyílik).¹

1.2 A duplanádas hangszerek besorolása

1.2.1 a hagyományos nyugati rendszer szerint

A hagyományos nyugati kultúrában (mely alatt elsősorban az európai zenét értem) a hangszereket a megszólaltatásuk módja szerint csoportosítjuk. Így megkülönböztetünk többek között húros, fúvós és ütőhangszereket. (A csoportosítás feltehetőleg görög-római eredetű a hellenisztikus korból, először Porphüriosznál találunk erre utalást (i.sz. 3. század), de Boethiusnál teljesedik ki, és ez az, amit a mai napig is használunk.²) A duplanádas hangszerek a fúvós hangszerek csoportjába tartoznak:

- Fúvós hangszerek
 - Fafúvók
 - Duplanádas hangszerek

Azonban az Európán kívüli kultúrák hagyományos hangszerei nem mindig illenek bele ebbe a csoportosításba, ezért használjuk manapság már inkább az úgynevezett Hornbostel-Sachs rendszert.

1. [Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 1, *Aerophone*, p. 177.

2. [Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 12, *Instruments, classification of*, p. 420.

1.2.2 a Hornbostel-Sachs rendszer szerint

A leggyakrabban használt hangszercsoportosítás napjainkban a Hornbostel-Sachs rendszer, mely először 1914-ben jelent meg a *Zeitschrift für Ethnologie*-ban³. A rendszer Victor-Charles Mahillon (Brüsszeli konzervatórium, 1880) módszerén alapul, és kidolgozói Erich Moritz von Hornbostel és Curt Sachs. Ez a szisztéma a hangszereket a rezgő médium alapján eredetileg négy, később Galpin (1937) kiegészítésével öt alapvető csoportra osztja⁴:

1. idiofonok: olyan hangszerek, melyek a hangszertest rezgése által hoznak létre zenei hangot, ide tartozik az ütőhangszerek többsége, kivéve a dobokat.
2. membrafonok: azok a hangszerek, melyek egy kifeszített membrán megrezgetésével szólaltathatók meg, ide tartoznak a dobok.
3. kordofonok: a húr, vagy húrok rezgése hozza létre a hangot, ebbe a csoportba tartoznak a húros és vonós hangszerek, valamint a billentyűs hangszerek.
4. aerofonok: a zenei hang a légoszlop rezgése által jön létre, ide tartoznak a fúvós hangszerek.
5. elektrofonok: az elektronikus úton megszólaltatható hangszerek csoportja.

A Hornbostel-Sachs rendszer a különböző csoportokat számkódolással is ellátja, így könnyű az egyes hangszerek hovatarozásának beazonosítása. Az aerofonokon belül megkülönböztet több alcsoportot:

- szabadon rezgő (41⁵) – a rezgő levegőoszlop nem a hangszeren belül található, például autóduda, szájorgona.
- nem szabadon rezgő (42) – ide tartoznak a hagyományos értelemben vett fúvós hangszerek.

3. *Systematik der Musikinstrumente, ein Versuch*: [Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 12, *Instruments, classification of*, p. 419.

4. Az eredeti négyes osztás hasonlít némileg az indiai *Nāṭyaśāstra* rendszerre (i.e. 2. század - i.sz. 6. század), amely a hangszereket „megfeszített” (húros), „betakart” (dobok), „üreges” (fúvós) és „szilárd” (ütő) csoportokba osztja. ([Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 12, *Instruments, classification of*, p. 420).

5. A zárójelbe tett szám a hangszercsoport Hornbostel-Sachs rendszerbeli számkódja.

 1. A duplanádas hangszerek áttekintése

- végfúvott ill. oldalfúvott hangszerek (421) – ez a furulyák és fuvolák csoportja, de ide tartozik például az okarina is.
- nádas hangszerek (422)
 - duplanádas hangszerek (422.1)

Ezen belül megkülönböztetünk még hengeres (cilindrikus) furatú (422.111) és kúpos (kónikus) furatú (422.112) duplanádas hangszereket, valamint ezeknek dupla változatát (például 422.121: cilindrikus furatú dupla aulos, ill. 422.122: az Indiában honos kónikus furatú dupla oboa)⁶.

1.2.3 Ázsiában

Mivel jelen disszertációban elsősorban kelet-ázsiai hangszerekről lesz szó, említést kell tennem a főbb kelet-ázsiai hangszercsoportosításokról is.

1.2.3.1 Kína

A hagyományos kínai hangszercsoportosítás, mely több, mint kétezer éves múltra tekinthet vissza⁷, a hangszereket azok legjellemzőbb alapanyaga szerint csoportosítja. A kínai filozófia szerint a zene a kozmikus rend közvetlen megnyilvánulása, és így az egyes hangszercsoportokat irányoknak és évszakoknak is megfeleltették⁸. Ilyenformán nyolc csoport jön létre, melyet *bāyīn*-nek (八音), azaz nyolc hangnak⁹ hívják (1. Táblázat):

6. [Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 1, *Aerophone*, p. 178.

7. Egy Hubei provinciában i.e. 1046-ból előkerült felbecsülhetetlen értékű lelet bizonyítja, hogy a fenti csoportosítás már a Zhou (i.e. 1122-i.e. 256) dinasztia idején is használatban volt.

8. [Snejerszon, 1954], p. 42-43. [Youtz] szerint a különböző évszakok rituális zenéit a megfeleltetett csoportra hangszerelték, és az együttes a hangszercsoporttal párosított irányba nézve adta elő.

9. [Youtz]. [Snejerszon, 1954], p. 23, a bambuszt összevonja a fával, és 8. csoportként a rezet említi, de erre sehol máshol nem találtam utalást.

alapanyag	kínai	pinyin ¹⁰	hangszerek	irányok	évszakok
fém	金	jīn	harangok	nyugat	ősz
kő	石	shí	ütőhangszerek	északnyugat	késő ős
fa	木	mù	ütőhangszerek	délkelet	késő tavasz
bőr	革	gé	dobok	észak	tél
agyag	土	tǔ	például okarina	délnyugat	késő nyár
selyem	丝	sī	húros hangszerek	dél	nyár
lopótök	匏	páo	például szájorgona	északkelet	késő tél
bambusz	竹	zhú	fúvós hangszerek	kelet	tavasz

1. Táblázat: A „nyolc hang” rendszer

1.2.3.2 Korea

Koreában a hagyományos kínai *bāyīn* csoportosítás mellett megtalálható egy másik rendszer is, mely a hangszereket aszerint csoportosítja, hogy milyen fajta zenéhez használják¹¹:

- *aak* (아악 / 雅樂, rituális konfuciánus zene, szó szerint: elegáns zene)
→ *aakgi* (아악기 / 雅樂器, szó szerint: elegáns hangszer)¹²
- *dangak* (당악 / 唐樂, Tang-kori kínai udvari zene)
→ *dangakgi* (당악기 / 唐樂器, Tang-hangszer)
- *hyangak* (향악 / 鄉樂, koreai udvari zene, szó szerint: szülőföld zenéje)
→ *hyangakgi* (향악기 / 鄉樂器, szülőföld-hangszer)

10. A *pinyin* a kínai nyelv hivatalos nemzetközi átírásának a neve. A kínai szavak átírásáról részletesen lásd a Függelék: Az idegen szavak átírásáról című fejezetét.

11. Ezt a csoportosítást kizárólag az udvari zene alfajaihoz használják. [Nam, 1998], p. 95.

12. A zárójelben először a *hangeul*, majd a *hanja* átírás szerepel. A koreai szavak átírásáról lásd a Függelék: Az idegen szavak átírásáról című fejezetét.

 1. A duplanádas hangszerek áttekintése

1.2.3.3 Japán

Japánban a nyugati rendszerhez hasonló csoportosítást alkalmaznak, de a korlátozott számú és típusú hangszerek miatt itt csak három csoport van¹³:

- *kangakki*¹⁴ (管楽器, szó szerint: csőhangszerek): fúvós hangszerek
- *gengakki* (弦楽器): húros hangszerek
- *dagakki* (打楽器): ütőhangszerek

Érdemes megemlíteni, hogy a *gagaku* műfajban ennek a csoportosításnak másfajta elnevezésével találkozunk:

- *fukimono* (吹物, szó szerint: fúvott dolog)
- *hikimono* (弾物, szó szerint: pengetett dolog)
- *uchimono* (打物, szó szerint: ütött dolog)

Bár ez utóbbit tekinthetjük a hagyományos japán hangszercsoportosításnak (lévén a *gagaku* a legnagyobb múlttal rendelkező japán zenei műfaj), a hivatalos forma az elsőként említett.¹⁵

1.3 A duplanádas hangszerekről általában

1.3.1 A két alapvető duplanádas hangszertípus

Mint azt már az előző alfejezetben ismertettem, a Hornbostel-Sachs rendszer szerint a duplanádas fúvós hangszereknek két alcsoportja van, a **hengeres** ill. a **kúpos furatú** hangszerek csoportja¹⁶. A két csoport képviselői szinte az egész világon elterjedtek, és jellegzetesen különböző tulajdonságokkal bírnak.

13. [Hirano, 1989], p. 245; [Masumoto, 2000], p. 48.

14. A japán szavak fonetikus átírásáról l. a Függelék: Az idegen szavak átírásáról c. fejezetet.

15. [Hirano, 1989], p. 245.

16. Itt kell megjegyezni, hogy a kambodzsai *sralai* és a thaiföldi *pi nai* nem illik bele egyik típusba sem, mert a hangszertestnek különleges, középen kihasasodó formája van, azonban az alapvető jellegzetességek (kis méretű nád (a *sralai*-nak kvadrupla nádja van), stift, nem hengeres furat) miatt legtöbbször az indiai *shehnai*-jal, vagyis a kúpos furatú hangszerekkel állítják rokonságba.

1.3.1.1 Hengeres furatú duplanádas hangszerek

A cilindrikus furatú duplanádas hangszerek alaptípusa az északnyugat-Ázsiából származó¹⁷ *bilì*¹⁸, mely kínai és török közvetítéssel elterjedt egész Ázsiában, a Balkán-félszigeten és Európa keleti részén. Eredetileg többnyire bambuszból készült, de most már készítik fából, vagy akár fémből, illetve műanyagból is. Hossza nagyon különböző lehet, a legrövidebb kb. 7 cm, míg a leghosszabb kb. 104 cm. Nádja általában nagy méretű (nagyobb, mint egy fagottnád) és többnyire csak a felső vége lapított, hangszíne típusonként igen különböző lehet.¹⁹ Az 1. Képen²⁰ az örmény *duduk* látható, a 2. Táblázat²¹ a *bilì*-t és rokonait mutatja.

1. Kép:
Duduk

Kontinens		Népcsoport/Ország	Név
Európa		ukrán, orosz	<i>dudora, dudka</i>
		szerb, macedón	<i>duduk</i>
		bolgár	<i>douduk</i>
Ázsia	Nyugat-Ázsia	török	<i>düdük, mey</i>
		Irán	<i>nermeh-ney, mey</i>
	Délnyugat-Ázsia	Azerbajdzsán	<i>düdük, balaban</i>
		grúz	<i>duduki</i>
		örmény	<i>duduk, tsiranapogh, nay</i>
	Dél-Ázsia	Kambodzsa	<i>pey</i>
	Kelet-Ázsia	Kína	<i>guǎnzi, bilì... stb.</i> ²²
		Korea	<i>piri</i>
		Japán	<i>hichiriki</i>

2. Táblázat: A *bilì* és rokonai

17. A feljegyzések szerint Kínába a tőle északnyugatra fekvő területeken élő barbár népektől került át a *bilì*.

18. A *bilì* eredetéről lásd a *Guǎnzi*-t: 10. oldal.

19. [CRI], 23. fejezet: *Hangszerek*. A hengeres és kúpos furatú hangszerek akusztikai tulajdonságainak összehasonlításáról lásd a 3. fejezetet.

20. Forrás: Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duduk1.jpg>.

21. [Reinhard, 1980], p. 167, [Becker, 1980], p. 329, 333, [Emsheimer, 1980], p. 235, [Deuchler & Lee, 1980], p. 291-292, [Grove Online: Bālābān], [Grove Online: Armenia], [Wiki:Duduki].

22. A Kínában fellelhető hengeres furatú duplanádas hangszereket lásd a 10. oldaltól.

1. A duplanádas hangszerek áttekintése

1.3.1.2 Kúpos furatú duplanádas hangszerek

A kúpos furatú duplanádas hangszerek jóval nagyobb számban képviseltetik magukat hengeres furatú társaiknál. E oboaszerű hangszerek őse feltételezhetően a perzsa *surnay*, mely perzsa, török és arab közvetítéssel terjedt el egész Ázsiában, Észak-Afrikában, Kelet-Európában, a Balkánon, valamint kínai vendégmunkások által Kubában.²³ Az alaptípus a török *zurna* (2. Kép²⁴).

A kúpos furatú ezekenél a hangszereknél sokszor széles tölcserben szélesedik ki és általában 6-8 hanglyukkal van ellátva. Akusztikai szempontból ezek a hangszerek erőteljes hangúak és nagy felhangtartománnyal rendelkeznek.²⁵



2. Kép: Zurna

A *zurna*, mely a középkori *schalmei* őse, arab közvetítéssel érkezett Európába Szicílián keresztül a 12. században²⁶. Az oboa a *schalmei*-ből fejlődött ki, így közvetve az európai-ázsiai kultúrkör összes kónikus furatú duplanádas hangszere rokonnak tekinthető.

23. [Slobin, 1980], p. 238.

24. Forrás: <http://www.thewallpapers.us/r-muzik-aletleri-804-zurna-6061.htm>.

25. A hengeres és kúpos furatú hangszerek akusztikai tulajdonságairól lásd a 3. fejezetet.

26. [Meer, 1988].

A 3. Táblázat (a teljesség igénye nélkül) a zurna-t és rokonait mutatja.

Kontinens	Népcsoport/Ország	Név	
Afrika	Niger, Marokkó	<i>alghaita, algheita, rhaita, ghaita, zokra</i>	
Európa	katalán	<i>tible, gralla</i>	
	spanyol	<i>chirimía</i>	
	olasz	<i>piffero</i>	
	magyar	<i>tárogató²⁷, töröksíp</i>	
	horvát	<i>sopile</i>	
	macedón	<i>zurla</i>	
	görög	<i>karamoutsa, pipiza²⁸</i>	
Ázsia	Nyugat-Ázsia	török	<i>zurna</i>
	arab	<i>mizmar, zamr²⁹, zamour, surna</i>	
	Dél-Ázsia	pastu (Afganisztán)	<i>sornai</i>
		India	<i>nadaswaram, nagaswaram, shehnai, kuzhal</i>
		Srí Lanka	<i>horana</i>
	Délkelet-Ázsia	Vietnam	<i>kèn bầu, kèn đám ma</i>
		Malajzia	<i>serunai</i>
		Jáva	<i>slompret</i>
	Kelet-Ázsia	Kína	<i>suǒnà, hǎidí, gyaling...stb.³⁰</i>
		Korea	<i>taepyeongso, saenap, nallari, hojeok</i>
Japán		<i>charumera</i>	
Óceánia	polinéz szigetvilág	<i>sruni, srune, sarune</i>	
Amerika	Kuba	<i>trompeta china</i>	

3. Táblázat: A zurna és rokonai

27. A tárogatónak a mára már kihalt, duplanádas változata értendő itt.

28. [Hirano, 1989], p. 336.

29. A *mizmar* ill. *zamr* név megtévesztő lehet, mert bizonyos országokban szimplanádas hangszert jelöl. Általánosságban megállapíthatjuk, hogy ezek a nevek nádas hangszerek nevei, melyek területenként és népcsoportonként eltérőek lehetnek, így például Marokkóban, Jemenben és Tunéziában a *zamr*, *mizmar* és hasonló nevek dupla klarinét-jellegű hangszert jelentenek, míg Egyiptomban, Libanonban, Szíriában és Palesztinában (török behatásra) kúpos furatú duplanádas. [Chottin, 1980], p. 160, [Hickmann, 1980], p. 128, [Grove Online: Morocco], [Grove Online: Mizmār], [Grove Online: Surnāy].

30. A Kínában fellelhető kúpos furatú duplanádas hangszereket részletesen lásd a 32. oldaltól.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

A kelet-ázsiai régióba alapvetően három ország tartozik: Kína, Korea és Japán. Hosszú közös történelmük miatt a három ország kultúrája nagyon szorosan összefonódik. Kína szerepe meghatározó volt a térségben több ezer éven keresztül, így nem véletlen, hogy a két alapvető duplanádas hangszercsoport (cilindrikus és kónikus furatú) képviselői Kína közvetítésével kerültek Koreába és Japánba.

2.1 Kína

Előjáróban meg kell említenem, hogy Kína hatalmas ország, és nagyon sokféle nép lakja. Ebben a fejezetben rendkívül sok hangszerről történik majd említés, de meg kell jegyezni, hogy ezen hangszerek többsége olyan népi hangszer, melyre műzene nem, vagy csak elvétve íródott, valamint, hogy mindezen hangszerek alapvetően két alaptípus, a *guǎnzi* és a *suǒnà* variációi.

A Grove lexikon szerint az első duplanádas hangszerről szóló írásos feljegyzés a Han dinasztia korából való (i.e. 206 - i.sz. 220), melyben egy *hújiā* (胡笳) nevű hangszerről van szó, ez egy hangolólyuk nélküli, rövid duplanádas hangszer volt, melyet valószínűleg katonai jelzőeszköznek használtak.¹ Yue Sheng (乐声) szerint² is ebből a korból, még pontosabban a Nyugati Han dinasztia idejéből (i.e. 206 - i.sz. 8) való az első írásos emlék, de nem a *hújiā*-t említi (ami szó szerint csak annyit jelent, hogy nyugati barbárok által használt nádsíp), hanem a *bìlì*-t (箎). A *bìlì* az őse gyakorlatilag minden hengeres furatú kelet-ázsiai duplanádas hangszernek.

1. [Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 10, *Guan*, p. 475.

2. [Yue, 2002], p. 893.

2.1.1 Hengeres furatú duplanádas hangszerek Kínában

- Guǎnzi (管子): a *bìlì* jelenlegi formája, hengeres furatú duplanádas hangszer. Korábban még *lúguǎn* (芦管), *jiāguǎn* (笳管) és *tóuguǎn* (头管) neveken is szerepelt. Kína északi részén elterjedt hangszer.

Több, mint 2500 évvel ezelőttről, a Chunqiu időszakból (i.e. 777 - i.e. 476) vannak feljegyzések egy *guǎn* (管) nevű hangszerről, többek között a Dalok könyvében is található erre utalás, ám a források csak abban egyeznek meg, hogy a *guǎn* fúvós hangszer volt, a további kutatás fennmaradt hangszer, ábrázolás és egyéb források hiányában lehetetlen.

A mai *guǎn* az ősi Kucha birodalomból származik (*Qiūcí* - 龟兹, a mai Ujgur Autonóm Területen található buddhista királyság az i.e. 3. századtól az i.sz. 9. századig³), már a Nyugati Han dinasztia idején elterjedt ezen a területen.⁴ Ezt a hangszert *bìlì*-nek hívták, ami egy kucha nyelvű szó fonetikus átírása, etimológiája ismeretlen. Az Ujgur Autonóm Területen található sziklabarlangokban sok ebből az időszakból származó *bìlì*-kép található. A *bìlì* az i.sz. 4. század végén került Kínába⁵, mikor Xuanzhao császár (宣昭, 337–385) hadserege elfoglalta Kuchát (i.sz. 382) és Lü Guang (吕光), a hadsereg főparancsnoka hangszereket és zenészeket hozott onnan magával.⁶ Az i.sz. 4. század végétől a 6. század közepéig keletkezett sziklabarlangokban (Yungang), valamint téglasírokban (Deng) fellelhető falfestmények között gyakori a zenekart ábrázoló kép, ezeken mind látható *bìlì*-n játszó zenész.

A Sui és Tang dinasztia idején (lásd 4. Táblázat: A legfontosabb kínai dinasztiák, 13. oldal) a *bìlì* nagyon népszerűvé vált, bekerült az udvari zenébe is. Sokféleképpen írták és hívták ekkor, de minden forrás megegyezik abban, hogy a

3. [Wiki:Qiuci].

4. [Yue, 2002], p. 893.

5. [Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 10, *Guan*, p. 475 szerint csak az 5. század végén, de [Yue, 2002], p. 893 forrásai megbízhatóan cáfolják ezt az állítást.

6. 普书《吕光传》*Púshū: Lǚ Guāng zhuàn* (Feljegyzések Pu-ból, Lü Guang hátrahagyott írásai).

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

hangszer Kuchából származik. Kucha nagyon híres volt a zenéjéről, Xuan Zang⁷ (玄奘) tang-kori buddhista szerzetes így jellemzi: „Ebben az országban nagyon értékek a fúvós és húros zenéhez” (管弦伎乐, 特善诸国).⁸ A *bili* azonban nem csak elméleti-történeti művekben szerepel, hanem rengeteg tang-kori költemény ihletője is volt. Po Csüji (白居易 *Bái Jūyì*) pontosan leírja a *bili* kinézetét A *gyermek Xue Yangtao bili-n játszik* (小童薛阳陶吹鬻篥歌) c. versében: nádból készül a fúvókája, bambuszból a hangszertest és 9 hanglyuka van. Megemlíti néhány híres hangszerest is, miközben a 12 éves Xue Yangtao játékát írja le, az élénk dallamfordulatokat, a gyors és lassú, magas és mély hangokat, kadenciákat, valamint az átható hangszínt, amivel semmilyen más hangszer nem versenyezhet. A verset P. Szabó Sándor nyersfordításában közlöm:

*Száraz nádból kihalásnak egy darabot, majd bambuszcsőbe dugják,
Kilenc lyukán áradnak a hangok, s az öt zenei hang teljességét⁹ nyújtja.
Az utóbbi időben kik voltak híresek azok közül, akik ezt a hangszert fújták?
Guan Cui már rég meghalt, Li Gun lépett örökébe.
Ma már Li Gun is idős. Vajon ki fogja követni őt?
A Xue nevű zenészgyermek (még csupán) tizenkét esztendő.
Útmutatásaival mestere tanítja neki a zenét,
És az általa fújt hangokhoz az Ég adta a qi¹⁰-t.
Runzhou város magasán fekszik, a tiszta hold ragyog,
A zeneszó tiszta, olyan érzést kelt, mintha a hold kezdené mindjárt ontani a hangokat.
A hegyek ormain, a folyók mélyén milyen csend honol!
A majmok rikoltozása nem hallik, a halak és a sárkányok¹¹ (mind) hallgatják (a zenét).
Amikor sűrűn követik egymást a hangok, mintha szétrepesztenék a hangszert,
Amikor a szaggatott hangok megszűnnek, mintha pengével vágták volna el őket.
(A zene) egyszer hajlékony és lágy, mint amelynek nincs ina és csontja,*

7. A hagyományos magyar átírásban Hszüang-cangként ismert buddhista szerzetes a 7. században Indiába zarándokolt, majd buddhista kéziratokkal megpakolva érkezett vissza Kínába, ahol a buddhizmus leghíresebb terjesztőjévé vált. Hosszú zarándoklata ihlette a 16. századi regényt, a *Nyugati utazást*.

8. 玄奘：大唐西域记 (Xuan Zang: A nagy Tang birodalom nyugati területeinek leírása)

9. Az öt zenei hangon a kínai pentaton hangrendszer kell érteni.

10. A *qi* (气) a kínai filozófia szerint maga az életerő, a mindent mozgató energia.

11. A sárkányok a kínai hiedelem szerint a vizekben laktak.

Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

Másson pattogós, és éles vonalai vannak.
 A gyors dallamok körkörösök és forgásban vannak, szaporaságuk szakadatlan,
 Hangjai gördülnek és forognak, úgy követik egymást, mint gyöngyök a füzéren.
 A lassú dallamok elnyúlnak, hosszú ágakká terebélyesednek,
 Hangjai egyenes ágak, mintha ecsettel rajzolnák őket.
 Egyszer csak mély hangok zuhannak alá súlyos sziklaként,
 Másson magas hangok szállnak fel lebegő felhőkként.
 Hajnalhasadtával az ősök templomában lakomát rendeznek,
 A gazda elrendeli, hogy zenéljenek, mert szeretné megörvendeztetni vendégeit.
 A finom selyemhúrok és a vékony bambuszok¹² együtt masíroznak,
 Harmóniájukból egyetlen dallam emelkedik ki, mint hős vitéz a tömegből.
 A temérdek zenei hang meghajlik előtte, nem áll az útjába,
 Mint egy hadsereg, követi tábornokát.
 Ó, bizony Yangtao még csak kisgyermek,
 De keze alól a hangok már ily módon áradnak!
 Ha tanul még ősz hajú koráig, és fújja szakadatlanul,
 Bizony úgy vélem, hírneve túlszárnyalja majd Guan-ét és Li-ét is.

Már a Déli és Északi dinasztiaik korában (lásd 13. oldal) több fajta *bili* létezett. Ilyenek voltak a *dàbili* (大箏 - nagy bili), *xiǎobili* (小箏 - kis bili), *táopí bili* (桃皮箏 - barackkéreg bili), *liǔpí bili* (柳皮箏 - fűzfakéreg bili), *yínzì bili* (银字箏)¹³ és a *shuāngbili* (双箏 - dupla bili). A barack- és fűzfa-variáció úgy készült, hogy a barack-, ill. fűzfaágat belülről kivájták, a sértetlen kérget meghagyták, és az így létrejött csőbe vágták a hanglyukakat. A *bili* legvirágzóbb korszaka a Sui és a Tang dinasztiaik kora volt, már a Sui dinasztia legelején (581 k.) használták a császári udvar zenekarában, a Sui dinasztia és a Tang dinasztia 9, ill. 10 zenei irányzatában rendkívül gyakran alkalmazták, de nem mindegyikben ugyanúgy, volt amelyikben a nagy vagy kis *bili* -t használták, volt amelyikben barackkéreg *bili*-t, és olyan is, amelyikben csak dupla *bili*-t használtak.

12. A selyemhúrok és bambuszok (丝竹), a húros és fúvós hangszerek összességét jelentik, vagyis a zenekart.

13. [Kishibe, 2003], p. 2003, ez valószínűleg egy magasabb hangolású hangszer volt.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

Dinasztia	Kínai név	Pinyin	Év
Nyugati Han dinasztia	西汉	xī hàn	i.e. 206 - i.sz. 8
Xin dinasztia	新	xīn	9 - 23
Keleti Han dinasztia	东汉	dōng hàn	25 - 220
Három királyság	三国	sān guó	220 - 265
Déli és Északi dinasztiák	南北朝	nán běi cháo	420 - 589
Sui dinasztia	隋	suí	581 - 618
Tang dinasztia	唐	táng	618 - 907
Északi Song dinasztia	北宋	běi sòng	960 - 1127
Déli Song dinasztia	南宋	nán sòng	1127 - 1279
Yuan dinasztia	元	yuán	1271 - 1368
Ming dinasztia	明	míng	1368 - 1644
Qing dinasztia	清	qīng	1644 - 1912

4. Táblázat: A legfontosabb kínai dinasztiák

A Tang dinasztia idején került a *bìlì* Japánba, ahol szintén hamar elterjedt és a *gagaku* fő dallamhangszere lett. A Song dinasztia idején már tanították a *bìlì*-t az udvari zeneakadémián, ekkor *tóuguǎn*-nak (头管) nevezték (*tóu* = fej), mert vezető szerepe lett a zenekarban. Chen Yang (陈阳) song-kori tudós így ír:

A *bìlì*, melyet más néven *bēilì*-nek vagy *jiāguǎn*-nak is neveznek, a kuchai nyugati barbárok hangszere. A hangszertest bambuszból, a sípja nádból készül, hasonlít a *hújiā*-ra, de kilenc hanglyuka van és hangsora a *jiǎo*¹⁴. A hangja szomorú és félelmet keltő, a nyugati barbárok arra használják,

14. A *jiǎo* (角) a kínai pentaton hangrendszer harmadik hangja. Nem fix hangmagasságot jelöl, hanem egyfajta szolmizációs hangnak felel meg. A ráépülő pentaton hangsor kisterc, nagyszekund, kisterc, nagyszekund, nagyszekund felépítésű.

hogy megijesszék vele a kínaiak lovait. A fúvósokból és ütősökből álló udvari zenekarban használják, mint szólóhangszert. A nagyobbik változata kilenc hanglyukkal rendelkezik és *bìli*-nek hívják. A kisebbiknek hat hanglyuka van és *főnix-guǎn*-nak nevezik. (鬲簫，一名悲簫，一名笳管。羌胡龟兹之乐也。以竹为管，以芦为首状类胡笳而九窍，所法者角音而已。其声悲栗，胡人吹之以惊中国马焉。一至今鼓吹教坊用之，以为头管。一然其大者九窍，以鬲簫名之。小者六窍，以凤管名之。)¹⁵

A Yuan dinasztia idején ezt írják:

A *yànyuè* (az udvari zene egyik fajtája) hangszere a *tóuguǎn*, amit bambuszból készítenek, és nádlevelet kötöznek össze síp gyanánt, 7 hanglyuka van (燕乐之器, 头管制, 以竹为管, 卷芦叶为首, 七窍).¹⁶

A *Míng huì diǎn* (明会典) ming-kori szótár *Dàyuè zhìdù* (大乐制度 - A hivatalos udvari zene rendszere) szócikkében ez található:

A *tóuguǎn*-t fából készítik, a hossza 6 *cùn* 8 *fēn*¹⁷, 9 hanglyuka van, elől 7, hátul 2, mindkét végén csont-berakással végződik, sípját nádból készítik (头管, 以木为之, 长六寸八分, 九孔, 前七后二, 两末以牙管束, 以芦为哨。).

Ebben az időben tehát már nem bambuszból, hanem ébenfából készítették, és ekkoriban kezdték el buddhista templomokban is használni. A Qing-kor kezdetével a *guǎn* már Kína északi részének kedvelt népi hangszerévé vált (a déli területeken inkább a *hóuguǎn*-t (lásd 22. oldal) használják), kialakult mai 8 hanglyukas alakja, melyet *guǎn*-nak, vagy *guǎnzi*-nek neveznek. A 20. századtól kezdve a *guǎnzi* a nép körében legelterjedtebb hangszerré vált, gyakran használják

15. 陈阳：乐书 (Chen Yang: A zene könyve)

16. 元史《礼乐志》*Yuánshǐ: Lǐyuèzhì* (A Yuan dinasztia történelme: Rituális zene).

17. Kínai hosszsmértékek, 1 *cùn* ≈ 3,3 cm. 1 *cùn* = 10 *fēn*.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

szólóban, népi hangszeres kamarazenében, hagyományos opera kíséretében és templomi zenében (CD Track 01).

A *guānzi* (3. Kép¹⁸) 3 részből áll, a nádsípból, a stiftből és a hangszertestből. A hangszertest henger alakú, melynek felületén hanglyukak vannak, felső végéhez csatlakozik a stift (nem minden esetben) és a nádsíp.

Nádsíp: megkülönböztetünk nagy és kis nádat. A kis nádat közönséges nádból készítik (*Phragmites australis*), először leszedik a kemény kérgét, majd egyenletes vastagságúra gyalulják, a külső felülete sima, az egyik végét rézdróttal megkötik, a másik végét egyfajta vasalóval laposra vasalják. Ennél a fajta nádnál nem használnak stiftet, a nád közvetlenül csatlakozik a hangszertesthez. A nagy nád olasznádból (*Arundo donax*) készül, két lamellája vékonyra van gyalulva, alsó végét szorosra kötik vékony rézdróttal, ezt dugják bele a stiftbe, melyre kívül parafa van ragasztva.



3. Kép: Guānzi

Stift: a *suǒnà* (35. oldal) stiftjéhez hasonló formájú, csak nagyon rövid, a nád rögzítésére szolgál. A kis *guān*-nál nem használnak stiftet, és vannak olyan nagy *guān*-ok, amelyek parafát használnak stift helyett.

Hangszertest: hosszúszerű bambuszból, keményfából vagy ónból¹⁹ készítik el a hengeres csövet, melyen elől 7, hátul 1 hanglyuk található. A keményfából készült változathoz először kiszárítják a mahagóni faanyagot, kifúrják a hanglyukakat, majd belülről folyékony viasszal kenik ki és polírozzák. A cső két végére fémgyűrűt vagy ónkarikát raknak, hogy megakadályozzák a repedést és megerősítsék a faanyagot.

A *guānzi* hangszertestének vastagsága, hossza fajtánként különböző, megkülönböztetünk nagy *guān*-t (大管 - *dàguān*), közepes *guān*-t (中管 - *zhōngguān*),

18. Forrás: Wikipedia; <http://zh.wikipedia.org/zh/File:Guanzi.jpg>.

19. [Lee & Shen, 1999], p. 55.

kis *guǎn*-t (小管 - *xiǎoguǎn*), dupla *guǎn*-t (双管 - *shuāngguǎn*, lásd 17. oldal) és billentyűs *guǎn*-t (加键管 - *jiājiàn guǎn*).

Nagy *guǎn*: másik nevén basszus *guǎn* (低音管 - *dīyīn guǎn*), mély hangfekvésű (basszus) *guǎn*, a hangszertest vastag és hosszú, a hangja mély, hangos és konkrét, a zenekarban gyakran a basszus, vagy ritmusadó szerepét tölti be, kellemes hangja szólóhoz is alkalmas. Hangterjedelme $A - d''$.

Közepes *guǎn*: közepes hangfekvésű (alt) hangszer, a hangja telt és puha, felhangokban gazdag, szólóban gyakran használják, ezenkívül még a népzeneben használatos. Hangterjedelme $a - d'''$.

Kis *guǎn*: másik nevén szoprán *guǎn* (高音管 - *gāoyīn guǎn*), szoprán hangfekvésű hangszer, a hangszertest rövid és vékony, a hangja éles és magas. Szólón kívül a zenekarban is fontos szerepe van, a *suǎnà*-t (lásd 35. oldal) helyettesítheti, és ilyenkor a darabban a fő dallamot játssza, ezáltal különleges vezető szerepet tölt be. Hangterjedelme $a' - c'''$. Van még egy mezzo *guǎn* (次高音管 - *cì gāoyīn guǎn*), ami a kis *guǎn*-nál egy tiszta kvartttal mélyebb ($e' - a'''$), ezt is gyakran használják zenekarban.

A *guǎn* méreteivel kapcsolatban nincs elfogadott standard, a Peking környéki mahagóniból készült *guǎn*-ok méretei a következők: a kis *guǎn* hangszertestének hossza 18 cm, külső átmérője 17,5 mm, belső átmérője 8,5 mm. A nagy *guǎn* hangszertestének hossza 24,2 cm, külső átmérője 34 mm, belső átmérője 12,5 mm.

A *guǎn* duodecimaváltó hangszer, a közepes *guǎn*zi alapskálája a következő: $a h cisz' d' e' fisz' a' h' cisz'' d''$. Hangszíne fajtától függetlenül kicsit nazális. A *guǎn*zi-játék jellegzetességei közé tartozik többek között a *vibrato*, a *portamento*, a nyelvtremoló és a foggal képzett hangok.

Billentyűs *guǎn*: Zhang Jigui (张计贵) 1956-ban fejlesztette ki a *guǎn* billentyűs változatát, mely hangterjedelemben a mezzo hangfekvésű hangszerhez áll a legközelebb ($h - a'''$), ám a hangszer



4. Kép:
Billentyűs
guǎn

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

teste jóval nagyobb (27,8 cm) és a nádja is keményebb. A nád 5,8 cm hosszú, felső nyílásának szélessége 16 mm, a hangszertest enyhén bővül lefelé, a felső belső átmérő 12 mm, az alsó 15 mm. 18 hanglyuka van, ebből 10 billentyűvel működtethető. A billentyűk sárgarézből, vagy vastag, krómozott rézlapokból készülnek. A háromvonalas oktáv hangszíne elég éles, legjobban a középső regiszter szól ($e' - h''$), itt telt és bársonyos a hang. Képes a teljes kromatikus skálára, ezáltal több hangnemben is alkalmazható (4. Kép²⁰, 16. oldal).

Dupla guǎn (*shuāngguǎn* - 双管): két azonos nagyságú *guǎnzi* összeillesztésével készült hangszer. Kína északi és északkeleti részén terjedt el. Az első írásbeli feljegyzés a Keleti Han dinasztia időszakából való:

A *guǎn* a bambuszfuvolához hasonlít, csak kisebb, kettőt illesztenek össze, úgy fújják. (管如笛而小，并两而吹之。)²¹

A Sui korból származik az a feljegyzés, mely szerint a *kucha*-ból származó zenében mindig van dupla *bìlì*.²²

Az első ábrázolás az i.sz. 6. századból származik, az ujjur Tulu-ban található 1000 buddha barlangrendszer 29. számú barlangjának falfestményén. A képen látható dupla *bìlì*-nek egyenként 5 hanglyuka van. A Tang-korban már széles körben elterjedt volt, és találunk feljegyzést egy másik változatról, melyet dupla főnix-*guǎn*-nak neveznek:

A dupla főnix-*guǎn* készítésekor két hangszert illesztenek össze, [ez a hangszer] képes mind a 12 *lǜ*²³ megszólaltatására, a végébe duplanádat helyeznek sípként, melyet főnix-formára faragnak ki, mindkét oldalon 4-4 hanglyuka van. (双凤管合两管以足十二律之音，管端施回簧，刻凤以为首，左右各四窍。)²⁴

20. Forrás: [Yue, 2002], p. 898.

21. 郑玄：周礼·春官·小师 (Zheng Xuan (i.sz. 127-200): A Zhou dinasztia rítusai és a rítusokkal megbízott hivatalnokok).

22. 隋书《音乐志》 (A Sui dinasztia zenéjéről).

23. A 12 *lǜ* (律) a kínai hangrendszerben a 12 hangból álló kromatikus skála neve.

24. 陈阳：乐书 (Chen Yang: A zene könyve).

A dupla *guǎn*-nak két duplanádja van, a hangszertesten 8-8 hanglyuk található, melyből egy-egy hátul nyílik. Előfordul 9 hanglyukas változata is, de igen ritka. Leggyakoribb a két szoprán *guǎn*-ból összeillesztett hangszer. Hangszíne kellemes, telt, hangterjedelme megegyezik a szoprán *guǎn*-éval (lásd 16. oldal). A két hangszeren együtt és külön-külön is lehet játszani. Ha külön-külön használják, a két kéz egyenként 3-3 hanglyukat takar, és általában felváltva játszanak rajta rövid hangokat. Szólóban és kamarazenében használják.²⁵

A következőkben a *guǎnzi* azon rokonait fogom bemutatni, melyeket a különböző kínai nemzetiségek használnak²⁶. Mivel nagy számú hangszerről van szó, a könnyebb áttekinthetőség kedvéért először egy táblázatban foglalom össze a hangszerek legfontosabb jellemzőit, részletesen csak ezután tárgyalom őket.

25. [Yue, 2002], p. 938-939.

26. Kínában 56 hivatalosan elismert nemzetiség van, részletesen lásd a Függelékben található térképet.

10.18132/LFZE.2012.21

Név	Dupla változat neve	Hangszertest anyaga	Hangszertest hossza (cm)	Lyukak száma	Tölcsér	Nád anyaga	Nád hossza (cm)	Alaphang
<i>bālāmàn</i>	<i>kuòshīnǎiyī</i>	nád	28-34	8	-	nád	4	<i>d''</i>
<i>bōbó</i>	-	kék bambusz	15-19	6 / 7	-	nád	6	<i>g'</i>
<i>hóuguǎn</i>	<i>zhǎnjī</i>	fekete bambusz	44,7 / 76,5	7	van	nád	n.a.	<i>d / D</i>
<i>lúguǎn</i>	-	bambusz / fa	22-30	7 + 1	-	nád	5	<i>c'</i>
<i>měnggǔguǎn</i>	-	fa	18-24	7 + 1 / 8 + 1	-	nád	n.a.	<i>d'</i>
-	<i>mīmī</i>	bambusz	2x 13	2x 4	-	fakéreg	2,7	<i>g</i>
<i>pǐchāngkù</i>	-	bambusz / fűzfakéreg	18-21	5	-	nád	n.a.	n.a.
<i>shùpíbilì</i>	-	fakéreg	n.a.	6	-	nád	2,5	<i>g'</i>
<i>xiǎomèndí</i>	<i>shuāngguǎn mèndí</i>	bambusz	7 / 15	3 + 1 / 6 + 1	-	rovarbáb	n.a.	<i>d'' / c''</i>
<i>xìbilì</i>	dupla <i>bilì</i>	bambusz	18-22	7 + 1	-	nád	4,5	<i>d'</i>
<i>yāmǔdí</i>	-	bambusz	38	7 + 1	-	nád	n.a.	<i>a</i>
<i>zhúgé</i>	<i>bàngbèi</i>	bambusz	30	5 / 6	-	bambuszbél + rovarbáb	n.a.	<i>a</i>

5. Táblázat: A guǎnzi népi rokonai Kínában

• Bālāmàn (巴拉曼)²⁷: más néven *pípí* (皮皮), *bìbì* (毕毕), *bālāmànpípí* (巴拉曼皮皮). Régi feljegyzésekben még fellelhető *bālāmǎn* (把拉满), *lúdí* (芦笛), *lúguǎn* (芦管) néven is. Az ujjur és üzbég kisebbség²⁸ által lakott területeken, elsősorban az Ujjur Autonóm Terület Yarkant, Makit, és Turfan megyéiben elterjedt hengeres furatú duplanádas hangszer (5. Kép²⁹). Keletkezésével kapcsolatban több legenda kering, az egyik szerint a bogarak által kirágott nádon átfújta a szél, erre a hangra figyeltek fel az emberek, levágták a nádat és sípot csináltak belőle,



5. Kép: Bālāmǎn

a gyerekek szívesen játszottak vele. Az ujjur *bala* szó azt jelenti gyerek, a *balaman* annyit tesz, hogy gyerekjáték. Egy másik legenda szerint egy birkapásztor nádpálcát suhogtatva terelte a nyáját. Ahogy lengette, szép hangot adott ki, ezért aztán lyukakat fúrt bele és sípot csinált belőle.³⁰ Valójában a *bālāmàn* története nagyon messzire nyúlik vissza. Őse a *bìlì*, már a Nyugati Han dinasztia (lásd 13. oldal) idején elterjedt azon a vidéken, ahol ma az Ujjur Autonóm Terület található. Az i.sz. 3. században keletkezett kumutulai buddhista barlangok falfestményein láthatók *bālāmàn*-ábrázolások. A Qing-korban (1644 - 1912) vált udvari hangszerré, ekkor ezt írják róla:

A *bālāmǎn* fából készül, felül szűkebb, alul szélesebb, rézzel díszített, alakra olyan, mint a *tóuguǎn*, de mélyebben szól, kis hanglyukak vannak rajta. Hossza 9 cùn 4 fēn³¹, 7 lyuk van elöl és 1 hátul, felső végére nádból készített sípot tesznek és úgy fújják. (巴拉满, 木管, 上敛下哆, 饰以

27. A hangszer nem összetévesztendő az azerbajdzsáni *balaban*-nal a hasonló név ellenére.

28. Kínában nagyon sokféle kisebbség lakik, 56 különböző nemzetiség van hivatalosan kisebbségként elismerve. Maguk a kínaiak is (mint a legnépesebb *han* népcsoport több, mint egymilliárd fővel) csak egy nemzetiségnek számítanak a sok közül a hivatalos kínai álláspont szerint. Az ujjur kisebbség több, mint 8 millió főt számlál, az üzbég kisebbség pedig 12 ezer főt. A különböző nemzetiségek lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

29. Forrás: a shanghai Népi Hangszerek Múzeumában (民族乐器博物馆) készült saját fénykép.

30. [Yue, 2002], p. 902-903.

31. A kínai hosszsmértékekről lásd a 17. lábjegyzetet a 14. oldalon.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

铜，形如头管而有底，开小孔以出音。管通长九寸四分，七孔前出，一孔后出，管上设芦哨吹之。³²

Ez a leírás nem egyezik meg a *bālāmàn* mai formájával. A hangszert nádból készítik, hossza 28-34 cm. Belső átmérője 8 mm, a falvastagság 2 mm. A nádcső felső végét levékonyítják és lapítják. A nádnyelv hossza 4 cm. Annak érdekében, hogy a nádnyelv ne változtassa az alakját, két oldalról bambusz- vagy falappal rögzítik és kötéllel szorosra kötik, így lesz a *bālāmàn* kereszt alakú (5. Kép). A hangszeren 8 négyzet alakú hanglyuk van, melyek oldalhosszúsága 7 mm és egymástól való távolságuk 18 mm. A *bālāmàn*-t a népi muzikusok maguk készítik, hangolása, mérete, a nádnyelv hosszúsága és vastagsága nem egyforma. Leggyakrabban a *d''* alaphangú hangszert használják. Az Ujgur Területi Hagyományos Művészeti és Kulturális Csoport (维吾尔地区专业文艺团体) által használt *bālāmàn* fából vagy bambuszból készül, *suǒnà*-náddal (lásd 33. oldal) fújják és 6 vagy 7 kerek hanglyuka van. A *c'* alaphangú hangszer által játszható hangok a következők: *c' d' e' f' g' a' b' c'' d''*. Hangszíne puha és fényes, kifejezőképessége nagy, gyakran használják szólóban, ill. az ujgur *mùkāmū* (木卡姆) táncos-énekes népi műfajban.

Kuòshīnǎiyī (阔诗乃依): más néven *shuāngguǎndí* (双管笛) a Kínában élő ujgur és üzbég kisebbség hengeres furatú duplanádas hangszere. Az Ujgur Autonóm Területen honos. Dupla hangszer, a hangszertestek nádból készülnek, két azonos méretű *bālāmàn*-t (lásd 20. oldal) illesztnek össze. Hogy a nádak ne változtassák alakjukat, a szimpla *bālāmàn*-hoz hasonlóan két oldalról végükön vörös selyemszalaggal díszített bambusz- vagy falappal vannak leszorítva, ezért a hangszer felül kereszt formájú. A két hangszeren egyszerre, *unisono* játszanak, nagy hangerő és telt hangszín jellemzi. Az ujgur és üzbég népi zenekarokban használják, valamint szólóban és kamarazenében.³³

- **Bōbó** (波伯): másik nevén *bùbù* (哺布), *lúguǎn* (芦管), *bìlì* (箏篥), a *nakhi* kisebbség³⁴ által lakott területeken (Yunnan) divatos hengeres furatú duplanádas hangszer. Őse a *bìlì*, melyet 1253-

32. 清史稿，卷 110 (*Qīngshǐ gǎo* - A Qing dinasztia vázlatos története, 110. fejezet).

33. [Yue, 2002], p. 940.

34. A *nakhi* kisebbség 300 ezer főt számlál, lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

ban, mikor Kubilaj kán (1215-1294) elfoglalta Yunnant, a hadsereggel érkezett mongol zenekar terjesztett el.³⁵

A hangszertest 15-19 cm hosszú, kék bambuszból készül, belső átmérője 8 mm, 6 vagy 7 kerek hanglyuka van, melyek mind a hangszer elülső felén találhatóak. A nádja 6 cm hosszú, 1 cm mélyen ül a hangszerben, a nádnyílás szélessége 9 mm. A nádsíp készítéséhez a nádcsvet levékonyítják és lapítják. A hangszernek van egy rézből készült változata, melyen 6 hanglyuk van, de ez igen ritka. A 6 hangolólyukas hangszert a következőképpen fogják: a bal kéz mutató- és középső ujj a felső két lyukon foglal helyet, a jobb kéz mutató-, középső és gyűrűsujja a következő 3 lyukat takarja, a legalsó lyuk nyitva marad. A nád szájban való elhelyezkedése befolyásolja az intonációt, ha mélyebben van, magasabb, ha kevésbé mélyen van, alacsonyabb lesz a hangmagasság. Ezt a tulajdonságot kihasználják játék közben. További jellegzetes játéktechnikái közé tartozik a nagy amplitúdójú lassú *vibrato*, a 3 hangos előkék és a körlégzés. A *bōbō* összesen 7 hangot képes játszani: *g' a' h' c'' d'' e'' f''*, a hangszín egyszerre érdes és kellemes, nazális, a hangerő viszonylag nagy mind a bambuszból, mind a rézből készült változatnál. Elsősorban kamarazenében, *nakhi* népzeneben (白沙细乐 - *báishā xìyuè*) használják, alkalmas lassú, érzelmes, megható és szomorú dallamok játszására.

Az 1960-as évektől kezdve folyamatosan fejlesztették, Yang Cenglie (杨曾烈) Li Xinminnel (李新民) közösen megalkotta a 8 lyukas (7 elöl, 1 hátul) *bōbō*-t, melynek a hangterjedelme *e' - g''* volt. 1981-ben Yang továbbfejlesztette 9 hanglyukas hangszerré (8 elöl, 1 hátul), melynek hangterjedelme *a - e''*, és F-dúrnak megfelelő skálát játszik. Ezután Yang még további négy (B, C, D és Asz) hangolásban is készített *bōbō*-t.

- Hóuguǎn (喉管): másik nevén *zhúguǎn* (竹管), hengeres furatú duplanádas hangszer, Kína déli részén, elsősorban Kantonban és Guangxi tartományban divatos,



6. Kép: Hóuguǎn

35. [Yue, 2002], p. 907-908.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

bambuszból, esetenként fából, vagy műanyagból készül, az alsó végére tölcsért erősítenek a hangerő megnövelése céljából (6. Kép³⁶), de van tölcsér nélküli változata is. A *guǎnzi*-ből keletkezett, a 20. század elején jelent meg először, eredetileg az utcai árusok használták figyelemfelkeltés céljából. A 1920-as évek végén kezdték el használni a kantoni zenekarokban. Ma gyakran előfordul a tipikus kantoni opera (*kunqu*) zenekarában és a hagyományos kantoni népzene kíséretében.³⁷ Leggyakrabban az 1950-es években kifejlesztett közép- és mély hangfekvésű változatát használják. A hangszer testét általában fekete bambuszból készítik, 7 hanglyuk van rajta. A nád viszonylag nagy, két vastag nádlap összeillesztésével készül. A mély hangfekvésű változatnak rézből készült stiftje is van. Hangszíne mély, búgó és nazális, gyakran játszik együtt a kínai mélyhegedűvel. Játéktechnikai jellegzetességei közé tartozik a *portamento*, a nyelvtremoló és a repetíció.

Alt hóuguǎn (中音喉管 - *zhōngyīn hóuguǎn*): a hangszer test hossza 44,7 cm, felső belső átmérője 10 mm, a cső kissé bővül lefelé, alsó belső átmérője 13 mm. A falvastagság 7-9 mm. A tölcsér 8 cm hosszú és az átmérője szintén 8 cm. Hangterjedelme *d - d'*, átfújás nincs. Az alapskála: *d e fisz g a h c' d'*, mivel nem képes félhangokat játszani, csak *g*-tonalitású darabokban használható.

Basszus hóuguǎn (低音喉管 - *dīyīn hóuguǎn*): a hangszer test hossza 76,5 cm, felső belső átmérője 14 mm, a cső kissé bővül lefelé, alsó belső átmérője 17 mm. A falvastagság 5 mm. A tölcsér 8,5 cm hosszú és 8,3 cm az átmérője. Hangterjedelme *A - a*, egy oktáv, átfújás nincs. Az alapskála: *A H cisz d e fisz g a, d*-tonalitású művekben használják.

Billentyűs zhúguǎn (加键竹管 - *jiājiàn zhúguǎn*): másik nevén billentyűs hóuguǎn (加键喉管), az 1960-as években két hangszerész, a pekingi Wu Zhongfu (吴仲孚) és a szecsuaní Zheng Kaixin (郑开新) egymástól függetlenül fejlesztett ki billentyűvel ellátott hóuguǎn-okat.³⁸ A két hangszer nagyon hasonló, bambuszból készül, felső belső átmérője 1,6-2 cm, alsó belső átmérője 1,4-1,8 cm, 10 bambuszból, vagy fémből készített billentyűje van. A Wu-féle hangszeren 18 vagy 19 hanglyuk van, van oktávbillentyűje. Duodecimaváltó hangszer, képes a teljes kromatikus skálára.³⁹ A nádja hasonló a *guǎn*-éhoz (lásd 15. oldal), csak kissé nagyobb. Alsó végén fémtölcsér van, mely felerősíti a rezonanciát, méretre a *suǎnà* tölcsérével (lásd 34. oldal) azonos. A Zheng-féle billentyűs

36. Forrás: [CRI].

37. [Yue, 2002], p. 898-899.

38. [Yue, 2002], p. 899-900.

39. [CRI], 23. fejezet: Hangszerek.

Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

hóuguǎn nem játszik kromatikus skálát, négyféle változatát ismerjük, az alt (中音加键竹管 - *zhōngyīn jiājiàn zhúguǎn*), a tenor (次中音加键竹管 - *cìzhōngyīn jiājiàn zhúguǎn*), a basszus (低音加键竹管 - *dīyīn jiājiàn zhúguǎn*) és a kontrabasszus (倍低音加键竹管 - *bèidīyīn jiājiàn zhúguǎn*) hangfekvésű billentyűs *zhúguǎn*-t. Az alt hangszer 52 cm hosszú, hangterjedelme *d - g''*, *g*-tonalitású. A tenor billentyűs *zhúguǎn* *esz*-tonalításban alkalmazható, főleg zenés színdarabok kíséretében és népi zenekarokban használják. A basszus változat 84 cm hosszú, hangterjedelme *G - c''*, a kontrabasszus pont egy oktávval mélyebb, *G, - d'*, 104 cm hosszú. Ez utóbbi két hangszer *c*-tonalításra alkalmas. A Zheng-féle billentyűs *zhúguǎn*-ok a *xīndí* (20. században kifejlesztett kínai fuvola) fogásait használják, de még így sem számítanak virtuóz hangszereknek. Gyakran használják fuvolával és mélyvonós, ill. pengetős hangszerekkel, mert szépen keveredik a hangszínük.

Zhǎnjī (展积): más néven dupla *guǎn* (双管 - *shuāngguǎn*), a Guangxi-ben élő *miao* kisebbség⁴⁰ hengeres furatú duplanádas hangszere. Dupla hangszer, a neve a *miao*-k nyelvén azt jelenti: dupla fúvós hangszer. Két azonos hosszúságú *zhúguǎn*-t (lásd 22. oldal) kötnek össze.

A hangszer teljes hossza általában 30 cm, a két hangszertestnek van külön stiftje és nádja, de közös az ajaktámasza. A hangszertestek bambuszból készülnek, általában olyan vékony bambuszcsövet használnak, melynek felső végén tagolódás van és ezáltal zárt. A hangszertestek kb. 28 cm hosszúak, külső átmérőjük 1 cm, belső átmérőjük 7 mm. A baloldali csövön 8 kerek hanglyuk található, melyből egy hátul nyílik a felső két lyuk közötti magasságban. A jobb oldali hangszeren 6 kerek hanglyuk van. Az elöl lévő lyukak egyenlő távolságra vannak egymástól, a két hangszercső alsó 6 hanglyuka egy szintben van. A hangszercsövek felső végébe egy-egy 6 mm átmérőjű kerek lyuk van fúrva, ehhez csatlakozik a vékony bambuszcsőből vagy lúdtoll szárából készült stift. A stift hossza 25 mm, külső átmérője 6 mm. A közös ajaktámasz⁴¹ lopótök héjából készül, átmérője 4 cm, vastagsága 5 mm. A nádak 15 mm hosszúak, belső átmérőjük 6 mm. A hangszertestek végükön pamutfonállal vannak összekötve.

A hangszerjáték során a bal kéz hüvelykujja a bal hátsó lyukat, a bal kéz mutatóujja a bal felső lyukat takarja, a bal kéz középső és gyűrűsujj közösen fogja le az első két közös lyukat, a jobb

40. A *miao* kisebbség 9 millió fővel képviselteti magát Kína nemzetiségi palettáján, lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

41. Ez a hangszer felépítését tekintve a *suǎnà*-val is rokonságot mutat, a *suǎnà* részéről részletesen lásd a 33. oldalt.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

kéz az alsó négy közös hanglyukat takarja. Mivel nincs hivatalos méret, ezért az egyes hangszerek hangolása eltérő lehet, de leggyakoribb a *c'* alaphangú hangszer, ennek *c' d' e' f' g' a' h' c'' d''* az alapskálája. Erőteljes, világos hangszíne van, *unisono* hangokon kívül lehet rajta különböző hangközöket is játszani, az ügyes hangszeresek képesek kétszólamú dallamokat is fújni rajta. Szólóban, hangszeres kamarazenében és népdalkíséretben használják, a *miao* kisebbség ünnepein, illetve esküvőkön kedvelt hangszer. Gyakran játszik együtt a *miáo* *zú suǒnà*-val (lásd 54. oldal), gonggal, cintányérral és dobbal. Vannak kifejezetten *zhǎnjī*-re specializálódott darabok is, például a *Dādào* (答调), *Wénpáidào* (文排调), *Gǎnxièdiào* (感谢调) és a *Xǐdiào* (喜调).⁴²

- Lúguǎn (芦管): más néven *bìlì* (箎簎), a *bai* kisebbség⁴³ által lakott területeken (Yunnan) honos hengeres furatú duplanádas hangszer (7. Kép⁴⁴). A legenda szerint volt egyszer egy nagy szárazság és mindenkit az éhhalál fenyegetett, ekkor történt, hogy egy *bai* asszony kiment a földekre és az úton meglátott egy ősz szakállú öreget, amint ájultan hevert. Felsegítette, hazavitte és ápolta. Mikor az öreg felgyógyult, arannyal meg igazgyönggyel próbálta meghálálni az asszony szívességét, de az nem fogadta el, csak annyit kért, hogy fakasszon vizet a kiszáradt folyómederben. Ekkor az öregember egy *lúguǎn*-t húzott elő az ingéből és azt mondta: ha ezen eljátszod a Tiszta víz csörgedezik c. népdalt, víz fakad majd. És úgy is lett.⁴⁵ Valójában a *lúguǎn* az ősi *bìlì*-ből származik, körülbelül 1200 évvel ezelőtt érkezett a mai *bai* kisebbség által lakott területekre.



7. Kép:
Lúguǎn

A hangszer teste bambuszból vagy fából készül, 22-30 cm hosszú. A hangszer belső átmérője 1 cm, 8 kerek hanglyuk található rajta, melyből 1 hátul van. A hanglyukak egyenlő távolságra helyezkednek el egymástól. A nád 5 cm hosszú és 1 cm mélyen ül a hangszerben, szélessége 1 cm, a nádcsövet levékonyítják és lapítják. Hagyományos játéktechnikái közé tartozik a körlégzés. Hangterjedelme *c' - c'''*, az alapskála *c' d' e' f' g' a' h' c'' d''*. Hangszíne fényes és erős, hasonlít az emberi

42. [Yue, 2002], p. 941-942.

43. A *bai* kisebbség 2 millió főt számlál, lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

44. Forrás:

<http://www.hongxiao.com/dy/Article/musicnatural/chianUSA/minyuechuiguanlei/huangshe/200509/423.html>.

45. [Yue, 2002], p. 905-907.

 Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

hangra, csak kissé nazális. Szólóban, hangszeres kamarazenében és zenekarban alkalmazzák. A *bai* kisebbség szerencsehozó hangszernek tartja, ezért gyakran szerepel ünnepeken, szertartásokon, *dòngjīng* (洞经) taoista rituális zenében. Az 1980-as években Zhao Lide (赵立德) kifejlesztette a hangszer 2 billentyűvel ellátott 10 hanglyukas változatát, melynek hangterjedelme 3 oktáv.

- Měnggǔguǎn (蒙古管 - mongol guǎn): más néven *bìlì* (箏篥), hengeres furatú duplanádas hangszer. Belső Mongólia tibeti buddhista és taoista szentélyeiben használják. Őse a *bìlì*, felépítése a *guǎnzi*-höz hasonló, a hangszertestet mahagóniból, rózsafából, vagy más keményfából készítik, hossza 18-24 cm, külső átmérője 2,4-3 cm, belső átmérője 2-2,6 cm. 8 vagy 9 kerek hanglyuk van rajta, melyből 1 hátul található. Hangterjedelme $d' - d'''$, hangszíne fényes és világos, a rituális egyházi zenében nélkülözhetetlen hangszer.⁴⁶

- Mīmī (咪咪): a Kínában élő *hui*, *dongxiang*, *bonan*, *salar*, *tu*, *yugur* és *han* kisebbségek⁴⁷ hengeres furatú duplanádas hangszere. Gansu és Qinghai területén lelhető fel. Dupla hangszer, teljes hossza 14 cm, bambuszból készül, két egyforma hangszert kötnek össze. A hangszertestek hossza 13 cm, belső átmérőjük 4 mm, a hangszertesten 4-4 kerek hanglyuk van, az első lyuk a hangszertest felső végétől 28 mm-re, majd a többiek sorban 23 mm-re, 25 mm-re, 23 mm-re vannak egymástól, a legalsó lyuk a hangszertest alsó végétől 3 cm-re található. 2 db 27 mm hosszú nádja orgonabokor vagy fűzfavessző külső kérgéből készül, alsó nyílásának átmérője 4 mm, a nádat olyan mélyen dugják bele a hangszerbe, hogy kb. 1 cm látszik ki belőle. A két hangszertest selyemfonállal van összekötve. A hangszernek van szimplanádas változata is. A hangszerjáték során a jobb kéz van felül, a hangszer alapskálája: $g a c' d' e'$, hangterjedelme két oktáv. Hangszíne telt, a felső hangok élesek, az alsó hangok átütően erősen szólnak. Szólóban és népdalkíséretben használják.⁴⁸

46. [Yue, 2002], p. 901-902.

47. A *hui* kisebbség 10 millió, a *dongxiang* félmillió, a *bonan* mindössze 16 ezer főt számlál, a *salar* százezres kisebbség, a *tu* 250 ezer fő, a *yugur* 13 ezer fő. A kínai kisebbségek lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

48. [Yue, 2002], p. 939-940.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

- *Pīchāngkù* (匹昌库): a *daur* etnikum⁴⁹ által lakott belső mongol területeken elterjedt hengeres furatú duplanádas hangszer. A hangszertest bambuszból vagy fűzfakéregből készül, hossza 18-21 cm, külső átmérője 2 cm, 5 kerek hanglyuk van rajta. A nád felső vége lapos, alul kerek és pamutfonallal van átkötve. Hangszíne fényes, szőlóban használják, *daur* népdalokat játszanak rajta, régebben főleg az asszonyok és gyerekek használták, újabban fiatal férfiak is szívesen fújják.

- *Shùpíbìlì* (树皮箏篪 - fakéreg bilit): az *yi* kisebbség⁵⁰ által lakott területeken (Yunnan) divatos hengeres furatú duplanádas hangszer. A hangszer a *paulownia*-fa kérgéből készül, melyet csőszerűen felcsavarnak. 6 kerek hanglyuk van rajta, melyek átmérője 5 mm. A nádja 2,5 cm hosszú. Van egy másik fajtája, mely tölcsér alakú, hanglyuk nélküli változat, és a sípja is fakéregből készül. Előbbi hangterjedelme *g'* - *g''*, hangszíne fényes, birkapásztorok gyakran használják. A hanglyuk nélküli változatot az alaphang 3 felhangja szólaltatható meg, gyerekek játszanak rajta.⁵¹

- *Xiǎomèndí* (小闷笛): más néven *píshàozi* (皮哨子), az *yi* kisebbség által lakott területeken (Yunnan) elterjedt hengeres furatú duplanádas hangszer. *Yi* nyelven még hívják *yēhālū*-nak (耶哈鲁), ill. *bēnmàihēidìlǐ*-nek (奔麦黑的里), ami azt jelenti, hogy rovarpáncél-fuvola.⁵² Igen kedvelt hangszer, mert könnyű elkészíteni és kis mérete miatt mindenhol elfér. A hangja nazális, de nagyon jól lehet vele állatokat utánozni. A szájhagyomány úgy tartja, hogy ősidők óta használják az árvíz megfékezésére. A legenda szerint volt egyszer egy nagy árvíz és az *yi*-k őse egy *xiǎomèndí* segítségével űzte el a nagy vizet. A mai napig mágikus erőt tulajdonítanak a hangszernek (8. Kép⁵³).



8. Kép:
Xiǎomèndí

A hangszertest ecetszár vastagságú *Bambusa* vagy *Pleioblastus* fajtájú bambuszból készül, néha sastollat is használnak erre a célra. A hangszer hossza 7-15 cm, belső átmérője 7-9 mm. 3, 4 vagy 7 hanglyukas változata ismert, melyből 1 mindig hátul

49. A *daur* kisebbség 130 ezer főt számlál, lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

50. Az *yi* kisebbség körülbelül 8 millió főt számlál, lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

51. [Yue, 2002], p. 903.

52. [Yue, 2002], p. 903-905.

53. Forrás: [Yue, 2002], p. 904.

Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

található. A leggyakoribb a 4 hanglyukas *xiǎomèndí*, ahol elöl 3 lyuk található egymástól 1 cm távolságra, hátul pedig a legfelső lyuk alatt található a negyedik hanglyuk.

A 4 hanglyukas *xiǎomèndí* (8. Kép, 27. oldal) hossza 7 cm, belső átmérője 7 mm. A sípját rovarbáb levetett héjából készítik, formája kígyófej alakú. Az átváltozott rovarok által otthagyt rovarbáb-héjakat lapítják, perzselik és formázzák. A 4 hanglyukas változatot fél kézzel tartják, a népi zenészek inkább a bal kezükben, míg a professzionális zenészek a jobb kezükben szokták tartani. Játék közben szabad kezüket szordínóként használják. Többféle hagyományos játékmód van a szordínó használatára, mint például az úgynevezett „betömés” (闷), „kiengedés” (放), vagy a „legyezés” (扇). A szordínó használatával még sokszínűbbé tudják tenni a hangszerjátékot, kontrollálni tudják a hangerőt, a hangszínt és illusztrálni tudják a zenei anyagot.

A 7 hanglyukas *xiǎomèndí*-t két kézzel tartják, itt nincs lehetőség a szordínó használatára, de a hangszer hangszíne szebb. A hangszer test hosszúsága és vastagsága, a síp nagysága és keménysége, a szájban való elhelyezkedése, a szájartás és a befúvott levegő sebessége mind befolyásolják a hangmagasságot. Jellegzetes játéktechnikai többek között a *vibrato* és a nyelvtremoló. A 3 lyukas *xiǎomèndí* hangterjedelme $f - esz''$, a 4 hanglyukas változaté $d'' - f''$, a 7 hanglyukas hangszer hangterjedelme pedig $c'' - e'''$. Elsősorban a népzeneben használják, a tavaszköszöntés és az udvarlás hagyományos népi szokásaiban nagy szerepet játszik. Gyakran kísér éneket és szívesen használják együtt a 3 húros kínai gitárral és a bambuszfuvalával.

1982-ben Zhao Lide (赵立德) yi nemzetiségű hangszerkészítő a pekingi Kínai Művészeti Kutatóintézet zenei műhelyében Xu Taoying (徐桃英), Gu Bobao (顾伯宝) és Tang Yongzhi (唐永智) vezetésével kifejlesztett egy 5 hanglyukas *xiǎomèndí*-t (elöl 4, hátul 1), melynek hangterjedelme $g' - e'''$, valamint egy 2 billentyűvel ellátott 7 hanglyukas verziót (elöl 6, hátul 1), melynek hangterjedelme $f - f''$, a hátsó hanglyuk hártáival van ellátva. Az alsó regiszter fényesebb lett, a síp és a hangszer test közé hangolócsövecskét helyeztek el.

1986-ban She Xuebao (佘学保) 8 lyukas *xiǎomèndí*-t fejlesztett ki, a két hátsó lyuk az elöl levő lyukakhoz képest felülről a második és ötödik lyuk között helyezkedik el. A legfelső lyuk a hangszer test felső végétől 1,5 cm-re van, a hangszer 12,5 cm hosszú, belső átmérője 7 mm, az alsó végén műanyag szordínó van, mely egy a kisujjra akasztható gyűrűvel működtethető, így a hangszer kétkezes játékmód mellett is képes a hagyományos szordínós technikákra.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában



9. Kép: Shuāngguǎn mēndí (balra) és xiǎomēndí (jobbra)

Shuāngguǎn mēndí (双管闷笛): a Yunnanban élő *yi* kisebbség hengeres furatú duplanádas hangszere. Dupla hangszer, két azonos méretű *xiǎomēndí*-t (lásd 27. oldal) kötnek össze. A hangszertestek bambuszból készülnek, hosszuk 10-15 cm, belső átmérőjük 8-9 mm. A két hangszertesten egyenként 7-7 kerek hanglyuk található, melyből 1-1 hátul nyílik. A két hangszercső egymással határos oldala laposra van csiszolva és pamutfonallal vagy vékony fémdróttal van a két végén szorosra kötve. A hangszerhez 2 db rovarbáb külső héjából készült síp csatlakozik. A sípok kígyófej alakúak, 15 mm hosszúak, készítésükhöz szubtrópusi folyóvölgyekben található olajfán vagy krizantémfán lévő rovarbábokat használnak. A készítés során a rovarbábok külső héját lapítják, perzselik, majd megfelelő formájúra csiszolják (9. Kép⁵⁴). Hangterjedelme $c'' - e'''$, szólóban és hangszeres kamarazenében használják, a tavaszi magvetés idején és a férfi-nő kapcsolatokban nagy szerepet játszik.⁵⁵

54. Forrás: a shanghai Népi Hangszerek Múzeumában (民族乐器博物馆) készült saját fénykép.

55. [Yue, 2002], p. 940-941.

• *Xìbìlì* (细篳篥): hengeres furatú duplanádas hangszer, bambuszból készül. Más néven *xiǎoguǎnzi* (小管子). A koreai kisebbség⁵⁶ által lakott területeken (Liaoning, Jilin, Heilongjiang) honos (lásd még *Piri*, 59. oldal). Őse a *bìlì*, az i.sz. 6. század körül kerülhetett Korea területére. Hamar elterjedt, és bár a *xìbìlì* neve a koreai *sepiri*-vel egyezik meg, maga a hangszer a koreai *hyangpiri*-vel azonos. A Goryeo dinasztia (918 - 1392) idején már népszerű volt, mind a császári udvar, mind a nép körében.

A hangszertest 18-22 cm hosszú, belső átmérője 6 mm. Elöl 7, hátul 1 kerek hanglyuk található rajta, a nádja 4,5 cm hosszú és a nádnyílás szélessége 12-14 mm (10. Kép⁵⁷). A nádat a *guǎnzi* nádjához hasonlóan (lásd 15. oldal) készítik. A hangszertestet a repedés ellen gyakran rézgyűrű védi mindkét végén. Négy típusa használatos: szoprán (高音细篳篥 - *gāoyīn xìbìlì*), alt (中音细篳篥 - *zhōngyīn xìbìlì*), basszus (低音细篳篥 - *dīyīn xìbìlì*) és dupla (双管细篳篥 - *shuāngguǎn xìbìlì*). A szoprán *xìbìlì* hangterjedelme *d'* - *g''*, erőltetett szájtartással lehet rajta *a''*-t, ill. *h''*-t is játszani. Az alapskála: *d' f' g' a' b' c'' d'' e'' g''*. Játéktechnikájának fő jellegzetességei a *vibrato*, a *portamento* és a különböző díszítések. Az alt *xìbìlì* hangterjedelme *d* - *g'*, a basszus hangszeré pedig *D* - *g*. Wu Zhongfu (吴仲孚) kínai hangszerész a 20. század második felében kifejlesztett egy ébenfából készült változatot, amelyen egy billentyűvel működtethető regiszterváltó lyukat helyezett el, ezzel a hangterjedelmet két és fél oktávra növelte (*d' - g'''*).⁵⁸ A *xìbìlì*-n elsősorban koreai népzenet játszanak.

Dupla bìlì (*shuāng bìlì* - 双篳篥): a Kínában élő koreai kisebbség hengeres furatú duplanádas hangszere. Jilin, Liaoning és Heilongjiang területén elterjedt. A hangszer nem más, mint két egymáshoz illesztett azonos nagyságú *xìbìlì* (lásd fent). Bambuszból készül, hossza 18-22 cm, belső átmérője 6 mm, a hangszertesten 8 hanglyuk található, melyből egy hátul nyílik. A összeillesztett két hangszer felső végéhez két 45 mm hosszú duplanád csatlakozik, a hangszertestek



10. Kép: Xìbìlì

56. A Kínában élő koreai kisebbség 2 millió főt számlál.

57. Forrás: a shanghai Népi Hangszerek Múzeumában (民族乐器博物馆) készült saját fénykép.

58. [CRI], 23. fejezet: Hangszerek és [Yue, 2002], p. 901.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

végeit rézgyűrű díszíti. A két hangszer selyemfonállal van összekötve. A dupla *bili*-n lehet egyszerre és külön-külön is játszani, ha egyszerre fújják, lehet rajta *unisono*, terc, kvart és kvint hangközöket játszani. Hangterjedelme *d' - h''*, hangszíne erős és vastag, szólóban és népi zenekarban használják.⁵⁹

- **Yāmǔdí (鴨母笛):** hengeres furatú duplanádas hangszer. További elnevezései: *tóuguǎn* (頭管), *lúguǎn* (芦管), *lúdí* (芦笛) és *yāzuidí* (鴨嘴笛). Mély és gazdag hangszínű, egyszerű felépítésű hangszer, mely Fujian és Taiwan területén divatos.⁶⁰ Hangszeres kamarazenében, operában és egyéb zenés-prózai műfajok kíséretében használják (11. Kép⁶¹). Bambuszból készül, a hangszertest hossza 38 cm, a furat belső átmérője 12 mm, 8 hanglyuka van, melyből 1 hátul található. Két végén marhacsont-díszítés van. Az első írásos feljegyzés a Ming-korból származik (lásd 13. oldal), ahol részletesen leírják a fogásokat a 9 hanghoz, mely játszható rajta.⁶² A mai *yāmǔdí* hangterjedelme két oktáv, a fujian operában a alaphangú, míg a Fuzhou területén népszerű *Sěk-huǎng* (十番) műfajban⁶³ *h* alaphangú hangszert használnak. A fujian *mǐnjù*-ben gyakran játszik együtt a *yēhú* (椰胡) nevű kínai hegedűvel, a fujian *xiāngjù*-ben⁶⁴ és a taiwani operában általában szomorú hangvételű zenei anyagokban játszik szerepet. Kantonban is előfordul, itt *duǎntǒng* (短筒), ill. *duǎnguǎn* (短管) néven ismert.



11. Kép: Yāmǔdí

- **Zhúgé (竹格):** a *zhuang* etnikum⁶⁵ által lakott területeken, elsősorban Yunnan délkeleti részén és Guangxiban elterjedt hengeres furatú duplanádas hangszer. A legenda úgy tartja, hogy egyszer egy családban a 10 fivér közül csak a legkisebbik fiú nem kapott magának feleséget, ezért igencsak elszomorodott és bánatában *zhúgé*-n játszott. A nádsíp hangja túljutott a falun meg a

59. [Yue, 2002], p. 939.

60. [Yue, 2002], p. 900.

61. Forrás: <http://tw.myblog.yahoo.com/harrypotter-8671/article?mid=284&prev=291&next=275>.

62. 姚旅：露书，卷八《风篇中》 Yao Lü: Lùshū, 8. fejezet: Fēngpiānzhōng.

63. Hangszeres kamarazenekari műfaj.

64. A *mǐnjù* és a *xiāngjù* Fujianben honos zenés drámai műfajok neve, egyfajta népopera.

65. A *zhuang* a legnépesebb kisebbség Kínában, 16 millió főt számlál, lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

földeken is, egészen a szomszéd faluig, ahol egy csinos lány meghallotta a szomorú dallamot és úgy meghatódott, hogy hozzáment a fiúhoz feleségül. A *zhúgè* a mai napig fontos szerepet játszik *zhuang* nép udvarlási szokásaiban.

A hangszer teljes hossza (náddal együtt) 30 cm, az átmérője 16-20 mm, 5 vagy 6 kerek hanglyuk van rajta. Sípja vékony bambusz beléből és rovarbáb külső héjából készül. Alapskálája pentaton, az 5 lyukú hangszer hangterjedelme $a - a'$ vagy $c' - c''$, a 6 lyukúé $a - c''$ vagy $c' - d''$. A hangszíne éles és világos, kizárólag szólóban használják.⁶⁶

Bàngbèi (蚌背): más néven *qiánchālè* (前叉乐), a Yunnan területén élő *zhuang* kisebbség hengeres furatú duplanádas hangszere. Dupla hangszer, két azonos *zhúgè* (lásd fent) összeillesztésével készül. A hangszer a *zhuang* kisebbség udvarlási szokásaiban játszik szerepet, elsősorban szólóban használják.⁶⁷

2.1.2 Kúpos furatú duplanádas hangszerek

Kínában

- **Suǒnà** (唢呐): más néven *lǎba* (喇叭), *sū'ěrnài* (苏尔奈), *suǒnài* (琐奈), *jīnkǒujiǎo* (金口角). Kúpos furatú duplanádas hangszer (12. Kép⁶⁸ (lásd jobbra) és 13. Kép, 35. oldal). Perzsa eredetű, neve is a perzsa *surnay* vagy *zurna* fonetikus átírása⁶⁹, Perzsiából, ill. Arábiából érkezett a jelenlegi Kína területére kb. 1700 évvel ezelőtt. Először Kuchában⁷⁰ jelent meg, a Kizil⁷¹-i Ezer Buddha Barlangrendszer 38-as számú sziklabarlangjának egyik falfestményén látható egy *sū'ěrnài*-on játszó zenész. Ez a *suǒnà*-val kapcsolatos legrégebbi fennmaradt emlék⁷². Az 5-6.



12. Kép: Suǒnà

66. [Yue, 2002], p. 908.

67. [Yue, 2002], p. 942.

68. Forrás: a shanghaji Népi Hangszerek Múzeumában (民族乐器博物馆) készült saját fénykép.

69. [Kurosawa, 1977], p. 205, [Yue, 2002], p. 908, valamint 3. Táblázat: A *zurna* és rokonai, 8. oldal.

70. Kucha-ról lásd a 10. oldalt.

71. Kizil Kucha fővárosa volt, a barlangokat az i.sz. 3-5. században vájták ki. Ez a legrégebbi buddhista barlangrendszer.

72. [Yue, 2002], p. 908-909, [Lee & Shen, 1999], p. 76.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

század fordulóján került a *suǒnà* a Nagy Falon belülré, ezt szintén egy buddhista sziklabarlangban, a Yungang-i Ezer Buddha barlangrendszerben⁷³ található festmény bizonyítja. Ekkor még a hangszertest és a tölcsér egybe volt építve, mint a mai uigur *fa-suǒnà*-nál (lásd 56. oldal). A Tang-kortól kezdve nagyon sok képen fellelhető, de az első írásos emlék a Ming-korból származik. A ming-kori *suǒnà* gyakorlatilag megegyezik a ma használatos formával, ekkor kezdték el használni a katonazenekarokban. 1607-ben Wang Qi (王圻) így ír róla:

A *suǒnà* felépítése hasonlít a *lāba*-éhoz, 7 hanglyuka van; a két vége rézből készül, a hangszertest azonban fából. Nem lehet tudni, melyik korból származik, valószínűleg a hadseregben használták. Manapság népszerű a nép körében. (唢呐，其制如喇叭，七孔；首尾以铜为之，管则用木。不知起于何代当是军中之乐也。今民间多用之。)⁷⁴

Ekkorra már a helyi opera-műfajokban is használták. A Qing-korban⁷⁵ került be az udvari zenébe. Gyakran használták fúvószenekarokban, ill. fúvós-ütős összeállításokban, népi táncdalok kíséretében, esküvőkön, tavaszünnepkor. Az első szólódarabok a 20. században keletkeztek.

A *suǒnà* 5 részből áll (felülről lefelé): nád, ajaktámasz, stift, hangszertest és tölcsér.

Nád: általában nádból és rézdrótból készül, de egyes esetekben készülhet zabszárból vagy akár rovarbárból is. A *suǒnà* nádja viszonylag kicsi, általában 1-2 cm hosszú, a két rezgő lapocska vékony. A nád készítése több munkafolyamatból áll, mely hasonló a fagottnád készítéséhez. Először lehántolják a külső fényes kérget és egyenletesre faragják, majd a belső hártyát szedik le. Ezután elkészítik a cső alakú alsó végét úgy, hogy cirokszárat dugnak bele, és fonállal szorosra kötik. Felső végét laposra vasalják. Vasalás után kiszedik a cirokszárat, a nádat a stifttel megegyező átmérőjű farúdra illesztik és az alsó nyílást rézdróttal rögzítik. A nád

73. Ez a barlangrendszer i.sz. 385-534-ig keletkezett.

74. 王圻：三才图会 (Wang Qi: *Sāncái túhuì*).

75. A legfontosabb kínai dinasztiákról lásd a 13. oldalt.

felső végét csiszolókövel vékonyítják. A nád nagysága a hangszer nagyságától függően kisebb vagy nagyobb, 3-féle formában készítik, legyező, hosszúkás és csésze alakban. A legyező alakú nád lapos és rövid, kötözött szára viszonylag hosszú, Dongbeiben és Hebeiben használják. A hosszúkás alakú nád nyílása viszonylag keskeny, puha és szép hangú, könnyen kontrollálható. Kantonban, Chaozhouban használják. A csésze alakú nád a két előbbi forma közötti köztes méret, Shandongban, Anhuiban és Henanban használják.

Ajaktámasz (气牌 - qìpái): a hagyományos ajaktámasz 2 vékony, kör alakú rézlap, mely a stiftet fogja közre, a kettő között gyakori a lopótök alakú díszítés. Az ajaktámaszt vékony rézlapból szabják ki, majd ónnal forrasztják. A hangszerjátékos a felső körlapra támasztja az ajkát, ez segíti a levegővezetést, és a szájizmok is kevésbé fáradnak el. Az 1980-as évektől kezdve a qìpái-t plexiből, celluloidból és műanyagöntvényből is készítik.

Stift: vékony rézlapot csavarnak fel kúp formára, majd ónnal vagy ezüsstel forrasztják. A stift hosszúsága rendkívül fontos a hangszer megfelelő működése szempontjából. 1993-ban a Pekingi Központi Zeneakadémia professzora, Guo Yazhi (郭雅志) és a Pekingi Hangszergyár hangszerkészítő mestere, Zhuang Hezheng (庄和正) közösen kifejlesztettek egy állítható hosszúságú stiftet, mellyel játék közben is félhanggal lehet módosítani a hangmagasságot.

Hangszertest: mahagóniból, vagy más keményfából készül, kúpos furata van. Az 1970-es évektől kezdve ABS műanyagból is gyártják. 8 kerek hanglyuk van rajta, ebből egy hátul helyezkedik el. A hangszertest felülete általában nem sima, hanem hagyományosan bambusz-szakaszokra emlékeztető hullámos faragás van rajta, a lyukak e hullámok között helyezkednek el.

Tölcsér: 0,8 mm vastag sárgaréz lapból kalapálják tölcsér formára, rezonátor funkciója van, a tölcsér magassága általában a hangszer aljától a 4. lyukig mért hossz.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

A *suǒnà*-t hagyományosan 22-féle méretben készítik, a méretét a hangszertest hosszúságával szokták leírni, a legrövidebb 21,5 cm hosszú, a leghosszabb 56 cm hosszú, de alapvetően 3 típus van: kis, közepes és nagy *suǒnà* (13. Kép⁷⁶). Ezenkívül még van két jellegzetes formája, a *bǎimùgān* (柏木杆) és a *hǎidǐzi* (海笛子), valamint létezik billentyűs változata is.



13. Kép: Suǒnà

Kis *suǒnà* (小唢呐): a 21,5 - 30 cm csőhosszúságú *suǒnà*-t kis *suǒnà*-nak nevezzük. Leggyakoribb a 23,5 cm hosszú hangszer, ezt utóbbit úgy is hívják, hogy *sānzhǐzi* (三吱子). A kis *suǒnà*-t leginkább Kanton, Guangxi, Fujian, Hunan és Jiangxi területén használják. Hangereje viszonylag kicsi, hangszíne puha. Szólóban, kamarában és táncdalok kíséretében használják, gyakran játszik együtt az *èrhú* kéthúros kínai hegedűvel. Hunanban a helyi jellegzetes énekes-prózai műfaj zenei kíséretében, a *suǒgǔ*-ban (唢鼓) is használják. Sípja készülhet nádból, zabszárból, vagy barnáslila rovarbárból. A Guangxiben használatos fajta stiftje ezüstből készül, felső átmérője 2 mm, alsó átmérője 9 mm, nagyon jellegzetes hangszínű hangszer.

Közepes *suǒnà* (中唢呐): a kb. 32 - 40 cm csőhosszúságú *suǒnà*-kat nevezzük közepes *suǒnà*-nak. A leggyakoribb a 37 cm hosszú testtel rendelkező hangszer, ezt úgy is hívják, hogy *hēigānzi* (黑杆子). Tölcsére kb. 12 cm magas és az átmérője 13 cm. A nád és a stift együttes hosszúsága 65 mm. Jiangsu, Zhejiang és Anhui területén divatos, hangereje nagyobb, mint kisebb testvéreié. Hangszíne puha, általában táncdalok kíséretében hallható.

76. Forrás:

<http://www.hongxiao.com/dy/Article/musicnatural/chianUSA/minyuechuiguanlei/huangshe/200509/429.html>.

A kis és közepes *suǒnà* elsősorban Kína déli területein divatos hangszer, északon ezeket a hangszereket déli *suǒnà*-nak is hívják.

Nagy *suǒnà* (大唢呐): a 42 - 56,5 cm csőhosszúságú *suǒnà*-t nagy *suǒnà*-nak nevezzük. A leggyakoribb hangszertest-hosszúság 50 cm, ezt más néven *dàgānzi*-nek (大杆子) is hívják. Tölcsére kb. 18 cm magas és az átmérője 20 cm. Nádja a stifttel együtt kb. 7 cm hosszú. Dongbei, Shanhaiguan és Jidong területén divatos. Sípja nádból készül, játék közben a száját felfújják. Hangszíne mély és erős, nagy fúvószenekarokban használják.

Bǎimùgān (柏木杆): rövidebb, mint a nagy *suǒnà*, elsősorban Hebei, Henan és Shandong területén elterjedt hangszer. Nádja legyező formájú, hangszíne világos és fényes. Sokat használják rövid fúvószenekari művekben, valamint a *kǎqīāng* (卡腔) opera-paródia műfajban, ahol az emberi énekhangot utánozza.

A nagy *suǒnà* és a *bǎimùgān* Kína északi részén divatos hangszer, délen ezeket a hangszereket északi *suǒnà*-nak is hívják.

Hǎidízi (海笛子): a *hǎidízi* rendelkezik a legrövidebb hangszertesttel, hossza 18-20 cm, a tölcsér magassága 7 cm, átmérője 9 cm, nádja a stifttel együtt 4 cm hosszú. Jiangsu, Zhejiang és Anhui területén népszerű, a hangszíne éles és világos, elsősorban hangszeres kamarazenében használják.

A *suǒnà nàzi* (呐子) nevű változata észak-Kínában honos, ez egy hangszertest nélküli, csak a kúpos furatú rézstift és a nád összeillesztése által keletkezett hangszer, melyen a hangmagasságot a szájtartás változtatásával és a kézmozgással lehet állítani.⁷⁷

A hagyományos *suǒnà* nem kromatikus hangszer, és bár a szájtartás változtatásával valamennyire lehet a hangmagasságot állítani, mégis a különböző hangnemekben írott darabokat általában különböző hangolású hangszerekkel szokás játszani. Hangterjedelme általában két oktáv, a szoprán hangszerek alaphangja *fisz'*-től felfelé, az alt hangszerek *fisz - f'*, a basszus hangszerek alaphangja *f* alatt található. Az alsó regiszter általában erős és vastag, kicsit zörgős,

77. [Wiki:Suona].

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

a középregiszter a legjobb, itt fényes és hajlékony a hang, a magas regiszter éles. Az alapskála D hangolású szoprán hangszer ($a' - h'''$) esetében: $a' h' cisz'' d'' e'' fisz'' g'' a'' h''$. A *suǒnà* oktávvaltó hangszer. A *suǒnà*-játék levegőigényes, gyakran használnak körlégzést. Főbb játéktechnikái: *legato*, szimpla, dupla és tripla *staccato*, *frullato*, *glissando*, *vibrato*, *bisbigliando*; ezeken kívül lehet még rajta madarakat és bogarakat utánozni (CD Track 02).

Erőteljes hangja van, ezért gyakran használják szabadtéren. A *suǒnà* nagyon gyakori a népi hangszeres zenében, népünnepélyeken, fontos események alkalmával mindig jelen van. Szólóban is gyakran használják, valamint a Hebei-i fúvós-ütős együttesekben, a Shandong-i fúvós zenében, a Liaonan-i fúvós-ütős zenében, a Chaozhou-i ütőzenekarokban, és a Shanxi-beli 8 hangszerekből álló kamarazenekarban is szerepel. A helyi operák kíséretében is fontos hangszer.

Billentyűs *suǒnà* (系列加键唢呐): az 1970-es évek elején a Pekingi Népi Hangszergyár fúvóshangszerkészítő mestere, Wu Zhongfu (吴仲孚) kifejlesztette a *suǒnà* billentyűs változatát. A 60-as évek elején kezdett a kérdéssel foglalkozni, és a nagy zenekarok játékosával együttműködve, valamint az európai fafúvós hangszerek mechanikáját alapul véve 1973-ban elkészítette a billentyűs *suǒnà*-t (14. Kép⁷⁸). A hangszer 4 különböző méretben készül, szoprán, alt, tenor és basszus hangfekvésben. A billentyűs *suǒnà* képes a teljes kromatikus skálára, a hanglyukak a temperált 12 fokú skálának felelnek meg. Nagyobb a hangterjedelme és gazdagabb a hangszíne, mint a billentyű nélküli hagyományos hangszereknek.

A szoprán hangszer (高音加键唢呐 - *gāoyīn jījiàn suǒnà*) belső furata keskenyebb, mint a hasonló méretű billentyű nélküli változaté. Az intonáció



14. Kép: Billentyűs *suǒnà*

78. Forrás: http://www.csuona.com/prod_detail.php?id=302.

stabil, a hangszín puha, elsősorban népi zenekarokban használják. Hangterjedelme $g' - h'''$.

Az alt hangszer (中音加键唢呐 - *zhōngyīn jiājiàn suǒnà*) mérete megegyezik a hagyományos nagy suǒnà méretével. A hangszertest hossza 51 cm, felső belső átmérője 7 mm, alsó belső átmérője 23 mm. A belső furatot úgy változtatták meg, hogy a regiszterváltás ne eredményezzen hangszín- vagy hangerőváltozást. A tölcsér magassága 14 cm, átmérője 14,5 cm. Nagyon népszerű hangszer, a modern kínai népi zenekarok fontos tagja. Hangterjedelme $a - d'''$.

A tenor hangszer (次中音加键唢呐 - *cìzhōngyīn jiājiàn suǒnà*) tiszta kvarttal szól mélyebben, mint az alt változat. A hangszertest 66 cm hosszú, felső belső átmérője 7,5 mm, alsó belső átmérője 28 mm. A tölcsér magassága 15 cm, átmérője szintén 15 cm. Hangterjedelme $e - a''$.

A basszus hangszer (低音加键唢呐 - *dīyīn jiājiàn suǒnà*) stiftje hajlított, hangja mély és vastag, hangereje nagy. Hangterjedelme $G - a'$.

9 lyukú suǒnà (九孔唢呐): az 1990-es évek elején Meng Zhaocheng (孟昭成) megalkotta a suǒnà 9 hanglyukas változatát, ez abban különbözik a hagyományos hangszertől, hogy a legfelső lyuk felett 2 mm-re van egy 0,8 mm átmérőjű apró hanglyuk. Ez a kis lyuk lehetővé teszi az alapskála hangjainak oktáv-átfújását gyors futamokban és kötve is. Üveghangok képzésére is alkalmas. A felső lyukat és a 9. apró lyukat együtt, egy ujjal fogják le. A felső regiszter tiszta és kiegyenlített, az üveghangok teltek és szépek.⁷⁹

Dupla suǒnà (*shuāngguǎn suǒnà* - 双管唢呐): Kína északi részén és Gansu területén elterjedt kúpos furatú duplanádas népi hangszer. Két azonos méretű suǒnà-t (lásd 32. oldal) illesztnek össze, a játszott dallamok hangterjedelme nem haladja meg a szext távolságot. A gyakorlott játékosok tudnak két szólamban is játszani rajta.⁸⁰

79. [Yue, 2002], p. 920.

80. [Yue, 2002], p. 942.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

Héyīn suǒnà (合音唢呐): az 1980-as években kifejlesztett kúpos furatú duplanádas hangszer. Dupla hangszer, melyet a dupla suǒnà (lásd fent) alapján Zhang Shuxin (张书新) és Liu Zhanguo (刘占国) fejlesztett ki. A két hangszertestet a tölcsérnél és a hangszer felső végénél fémkapocs tartja össze, a hangszertestekhez egy-egy stift és egy-egy nád csatlakozik, az ajaktámasz közös. *Unisono* és két szólamban lehet rajta játszani. Játéktechnikák:

1. *yánliú chuīzòu* (延留吹奏): az egyik hangszeren kitartott hangot játszanak, míg a másikon dallamot.
2. *liántǔ chuīzòu* (连吐吹奏): a nyelv elzárja az egyik nádat, míg a másikon játszanak; illetve az egyik hangszeren staccato (szimpla vagy tripla), míg a másikon *legato*.
3. *chànlián chuīzòu* (颤连吹奏): az egyik hangszeren kitartott hang, míg a másikon trilla, ezt a játékmódot azonos és különböző hangoknál is használják.
4. *héyīn chuīzòu* (合音吹奏): a két hangszeren a közép- és alsó regiszterben különböző hangközök megszólaltatását jelenti.⁸¹

Eltérő hangolású 9 lyukú dupla suǒnà (jiǔkǒng yìdiào shuāng suǒnà - 九孔异调双唢呐): az 1990-es évek elején Meng Zhaocheng (孟昭成) által kifejlesztett kúpos furatú duplanádas hangszer. A 8 hanglyukas dupla suǒnà és a héyīn suǒnà (lásd 38. oldal) alapötletéből kiindulva létrehozott egy olyan dupla hangszert, mely egy D és egy G alaphangú 9 lyukú kis suǒnà (lásd 38. oldal) összeillesztéséből áll. Ez a hangszer bármilyen hangközt képes megszólaltatni. A fent említett összeállítású hangszer C tonalitásban használható, de létezik H, B, A, Asz és G tonalításra hangolt változata is. Az alapskála 9 fokú, melyből 3 hang mindkét hangszeren játszható, a hangterjedelem átfújás segítségével még egy oktávval növelhető. A C tonalításra hangolt alapváltozat esetében a bal kéz a D alaphangú kis suǒnà-t, a jobb kéz pedig a G alaphangú kis suǒnà-t tartja, a hüvelykujj a hátsó hanglyukat, a mutatóujjak a felső két hanglyukat (a legfelső egy apró lyukacska) takarják, az alsó hanglyukakat

81. [Yue, 2002], p. 942-943.

nem használják. A hangszer összesen 32 féle hangköz játszására képes. Elsősorban szólóban használják, a hangszer nagy levegőigénye miatt professzionális tréning szükséges a megszólaltatásához.⁸²

A következőkben a *suǒnà* azon népi rokonait fogom bemutatni, melyeket a kínai nemzetiségek használnak. Mivel nagy számú hangszerről van szó, az egyszerűbb áttekinthetőség kedvéért először táblázatban foglalom össze a hangszerek legfontosabb jellemzőit, részletesen csak ezután tárgyalom őket.

82. [Yue, 2002], p. 943.

10.18132/LFZE.2012.21

Név	Hangszertest anyaga	Hangszer hossza (cm)	Lyukak száma	Tölcsér anyaga; átmérője (cm)	Nád anyaga	Stift / Ajaktámasz	Alaphang
ǎizǐ	fa	39	7 + 1	n.a.	nád	van / van	n.a.
báizú suǒnà	fa	40	7 + 1	12,8	nád	van / nincs	e'
bāxiān	fa / réz	34 / 48	7 + 1	7,5 / 13	rovarbáb	van / van	g'' / g'
bōliè	fa	32-40	7	fa; 5,6-6	rovarbáb	ón / nincs	n.a.
cèjié	fa	32-50	7	n.a.	nád / rovarbáb	n.a.	d'
chángsuǒnà	fa	36,5	7 + 1	réz, 10	nád	n.a.	g'
dāngyóu	fa	34 / 48	7 + 1	7,5 / 13	nád	van / nincs	g'' / g'
dòngbā	n.a.	52	5 / 6	tehénszarv	búzaszár / rizsszár	fa / nincs	g'
egyszemű suǒnà	réz	10	0	-	nád	van / nincs	n.a.
hāmǔbiāo	fa	n.a.	6	-	rovarbáb	bambusz / van	d'
háromrészes suǒnà	fa	56	7 + 1	n.a.	nád	n.a.	n.a.
húlu suǒnà	fa	n.a.	7 + 1	lopótök	nád	van / van	n.a.
jiālìng	fa	48-72	7 + 1 / 6 + 1	réz / ezüst, 12-18	nád	réz / réz	a'
lēiyóu	fa	50	5 / 6	-	rovarbáb	bambusz / nincs	a
lēilàng	bambusz	45	5 / 6	-	rovarbáb	bambusz / nincs	a
lìlaluó	bambusz	20-35	6 + 1	kender / papír / falevél	licsilevél / kókuszlevél	van / fakéreg	g

10.18132/LFZE.2012.21

Név	Hangszertest anyaga	Hangszer hossza (cm)	Lyukak száma	Tölcsér anyaga; átmérője (cm)	Nád anyaga	Stift / Ajaktámasz	Alaphang
<i>lǒngdōng suǒnà</i>	bambusz	29	7 + 1	réz; 14,5	nád	n.a.	<i>fisz'</i>
<i>miáozú dàsuǒnà</i>	fa	120	7 + 1	fa	zabszár	n.a.	n.a.
<i>miáozú suǒnà</i>	fa	46	7 + 1	réz; 13,5	nád	réz / réz	<i>a</i>
<i>nàrén bìlìgé</i>	fa	n.a.	n.a.	réz / lopótök	nád	n.a.	n.a.
<i>shālǎ</i>	fa	40	7	tehénszarv / fa; 10	nád / búzaszár	n.a.	<i>esz'</i>
<i>shālǎzi</i>	fa	27 / 50	7 + 1	réz; 8,5 / 13	zabszár	réz / van	<i>g' / e'</i>
<i>sū'ěrnài</i>	fa	46	6 + 1 / 7 + 1	egybeépített	nád	van / van	<i>g'</i>
<i>suǒlěi</i>	fa	46	7 + 1	lopótök	nád	van / réz	n.a.
<i>tóngpíluó</i>	fakéreg	25-30	0	-	nád	nincs / nincs	n.a.
<i>tǔsuǒnà</i>	bambusz	31	7 + 1	-	rovarbáb	bambusz / réz	<i>g</i>
<i>yízú suǒnà</i>	fa	45-90	7 / 7 + 1	fa; 12	nád / búzaszár	fa vagy réz; egybeépített	<i>a</i>

6. Táblázat: A *suǒnà* népi rokonai Kínában

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

- Āizǐ (暖仔): más néven *nán'āi* (南暖), *āijiā* (哀笳), *yù'āi* (玉暖), *āizǐzhǐ* (暖仔指). Kúpos furatú duplanádas hangszer. Fujian területén használják, az erre a vidékre jellemző hangszeres műfajokban (*nányīn* - 南音, *shíbān* - 十班, *lóngchuī* - 笼吹, *pútián shíyīn* - 莆田十音) és helyi opera-műfajok (*gāojiǎxì* - 高甲戏, *púxiānxì* - 莆仙戏) kíséretében fordul elő.⁸³ A hangszer teljes hossza 39 cm, hagyományos ajaktámasza van, a hangszertest felső végén széles rézgyűrű van. A tölcser formája az északi *suǒnà* (lásd 36. oldal) tölcseréhez hasonlít, közepén díszgyűrű van, hangszíne telt és gömbölyű. A speciálisan a *púxiānxì* fujiani opera zenekari kíséretében használt *āizǐ* két méretben készül, a kisebbiket *méihuā*-nak, azaz szilvavirágnak (梅花), ill. *chuíbiān*-nek, azaz lyukas ostornak (吹鞭) hívják, ez a kis *suǒnà*-nál alig nagyobb hangszer, élénk, vidám zenei anyagokban használják; a nagyobbikat *dàlóng*-nak (大笼 - nagy kosár) vagy *dàhǎidí*-nek (大海笛 - nagy tengeri síp) hívják, ezt békés, ünnepélyes zenékben használják.

- Báizú suǒnà (白族唢呐): a Yunnan területén élő *bai* kisebbség kúpos furatú duplanádas hangszere. A legenda szerint volt egyszer egy *bai* család, ahol 3 fiútestvér volt. A legfiatalabb néma volt, de nagyon okos. Egy nap hirtelen meghalt az anyjuk, a legfiatalabb fiú nagyon szomorú volt, ezért kenderszárból készített magának egy hangszert, nádsípot dugott bele és azon játszott a bánatát. A falubeliek nagyon meghatódtak és úgy nevezték el a dalt, hogy „A néma siratja anyját”. A dal olyan népszerű lett, hogy az égbe is eljutott. Egy halhatatlan álmod bocsátott a fiúra, melyben azt sugallta, hogy ha a fiú felmegy a közeli hegyre és ott leszed háromféle gyógynövényt, majd egy zöldellő fa árnyékában fakadó bővizű forrás vizével főz belőle magának teát, akkor tud majd beszélni. A fiú úgy is tett, és láss csodát, valóban beszélni kezdett és még okosabb is lett. Ezután folyamatosan fejlesztette a hangszerét és ebből lett a mai *báizú suǒnà*.

A hangszer felépítése megegyezik a *suǒnà*-val, de nincs ajaktámasza. Teljes hossza 40 cm, a hangszertest szantálfából készül, 24 cm hosszú, 7 kerek hanglyuka van. Aljához réztölcser kapcsolódik, melynek átmérője 12,8 cm. Hangterjedelme *e'-e'''*, körlégzést használnak, hangszíne fényes és világos, főbb játéktechnikái a *staccato* és a *vibrato*. Esküvőkön, ünnepeken gyakori, a

83. [Yue, 2002], p. 918.

Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

földeken dobkísérettel munkára ösztönöznek vele. Szólóban, hangszeres kamarazenében, *bai* opera kíséretében használják.⁸⁴

- Bāxiān (八 仙): a *zhuang*, a *yao*⁸⁵, a *miao*, az *yi* és a *han* kisebbség kúpos furatú duplanádas hangszere. Guangxi területén honos. Felépítése megegyezik a *suǒnà*-val (lásd 33. oldal). A Ming-korban kezdték el használni a *suǒnà*-t a népzeneben és az operai műfajokban is. A Qing-kor végén került a *suǒnà* Guangxi-be, ahol elkezdték használni a *bāxiān* hangszeres kamarazenében. Ebben a kamarazenében 8 ember játszik együtt, erre utal a neve: 8 halhatatlan. A hangszer onnan kapta a nevét, hogy főszerepet játszik az azonos nevű kamarazenében, valamint 8 hanglyuka van.⁸⁶

A hangszertest keményfából vagy rézből, sípja hagyományosan rovarbárból készül. A hangszer két méretben létezik: a nagyobbik teljes hossza 48 cm, a tölcsér átmérője 13 cm; a kisebbik teljes hossza 34 cm, a tölcsér átmérője 7,5 cm. A nagyobbik hangterjedelme *g' - h'''*, a kisebbik egy oktávval magasabban szól. A *bāxiān*-t nagy hangerő és erős kifejezőkészség jellemzi, hangszíne fényes és világos. Legfontosabb játéktechnikája a körlégzés, megállás nélkül, folyamatosan játszanak rajta. Jellegzetessége még a duodecima-, ill. a kisterc-csúszás. A *yao* és a *miao* kisebbség gyakran használ nagy és kis *bāxiān*-t oktávban, melyhez gong, cintányér és dob társul. A zenekarban mindig van legalább 1 *bāxiān*, de általában 1 nagy és 1 kicsi, néha 2 nagy és 1 kicsi. A *zhuang* és a *han* kisebbségek zenéjében fúvósok és ütősök felváltva szerepelnek. A *bāxiān*-t esküvőkön, ünnepeken, tavaszünnepeken használják.⁸⁷

- Bōliè (波 列): más néven *bìliè* (比 列), *bièliè* (别 列), *zhuàngzú suǒnà* (壮 族 唢 呐). A Guangxi területén élő *zhuang* kisebbség kúpos furatú duplanádas hangszere. A *bolie*, *bilie*, ill. *bielie* szavak a *zhuang* kisebbség nyelvén azt jelentik: fúvós hangszer.

Az északról érkezett *suǒnà* átalakított változata. Források hiányában a fejlesztési folyamat nem nyomon követhető, de annyi biztos, hogy legkésőbb a Yuan és a Ming-kor határán érkezett a

84. [Yue, 2002], p. 927.

85. A *yao* kisebbség 2600000 főt számlál. Lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

86. A kínaiak nagy jelentőséget tulajdonítanak a számmisztikának, a nyolcas számot nagyon szerencsés számnak tartják.

87. [Yue, 2002], p. 933-934.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

zhuang kisebbség által lakott területre. A *bōliè* hangszerteste rövidebb, mint a *suōnà*-é, külső felületén nincs hullámmintás faragás, a tölcser fából készül, formája hosszú és szűk, a stift ónból öntött és a kettős síp rovarbábból készül.

A hangszer teljes hossza 32-40 cm, gesztenye-, körte- vagy licsifából készül. A hangszertest hossza 20-26 cm, a felső nyílás külső átmérője 14, belső átmérője 8 mm, az alsó nyílás külső átmérője 24, belső átmérője 14 mm. A hangszertesten 7 kerek hanglyuk nyílik, melyek átmérője 4 mm, az alsó hanglyuk a hangszertest alsó végétől 25 mm-re található, a lyukak egymástól 27 mm-re vannak fúrva. A hangszertest felszíne fényes és sima, két végét ónkarika zárja le, mely virágmintával vagy képekkel díszített. Sípja selyemhernyó gubójából, vagy jujubafán található rovarbábból készül, hossza 16-20 mm. A stift 4-5 cm hosszú, ónból öntött kúpos cső, falvastagsága 3 mm, felső átmérője 3, alsó átmérője 5 mm. A stift felső végétől 1 cm-re kis perem található, mely ajaktámaszként szolgál. A tölcser a hangszertesthez hasonlóan fából készül, formája az európai duplanádas hangszerekéhez hasonló, 7-9 cm magas és 5,6-6 cm átmérőjű.

A *bōliè* alapskálája $g' a' h' c'' d'' e'' f'' a''$, hangterjedelme $g' - d'''$. Használják sima és átfújt játékmódot, hangszíne fényes és puha. Elsősorban szólóban használják vagy táncdalkíséretben esküvőkön, temetésen. A hangszerjátékos felváltva fújja a hangszerét és táncol.

1984-ben Wu Zhongfu (吴仲孚) kifejlesztett egy C-tonalításban játszó billentyűs változatot, melynek 10 hanglyuka van, ebből egy oktávvaltó lyukként működik, ez alulról a 6. és 7. hanglyuk között helyezkedik el a hangszer hátoldalán. Stiftje rézből, sípja nádból készül, hangterjedelme $g' - a'''$. Hangszíne, hangereje kiegyenlített és jól kontrollálható, a hangközök megfelelnek a temperált skálának. Játéktechnikái a *bisbigliando*, *frullato*, *staccato*, dupla *staccato*. Szólóban, hangszeres kamarazenében és táncdalkíséretben használják.

1986-ban Wu Zhongfu (吴仲孚) és követője Wu Jingxin (吴景馨) a szükségleteknek megfelelően további tonalításokban játszó változatokat fejlesztett ki, összesen hatot: G A B H D és E hangolású hangszereket. A továbbfejlesztett billentyűs *bōliè*-t a Kínai Központi Népi Zenekarban, a Kínai Központi Népi Táncdalegyüttesben, a Shanxi Táncdalegyüttesben és a Heilongjiang-i Operában használják.⁸⁸

88. [Yue, 2002], p. 934-935.

Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

- Cèjié (册节): más néven cècù (策促), dá'è (达呃), mùhào (木号), zāiyānghào (栽秧号). A hani kisebbség⁸⁹ Yunnanban élő yici nemzetségének kúpos furatú duplanádas hangszere. A hangszer fából készül, teljes hossza 32-50 cm. 7 kerek hanglyuka van. Sípja nádból, vagy rovarbárból készül. A hangszerjáték során a jobb kéz van felül, körlégzést használnak. Hangterjedelme $d' - h''$. Szép, telt hangszíne van, szólóban és kamarazenében használják. Neve vidámságot jelent, ezért leggyakrabban ünnepeken és esküvőkön hallani.⁹⁰

- Chángsuǒnà (长唢呐 - hosszú suǒnà): más néven dàpíngxiāo (大平箫), tàipíngxiāo (太平箫), suǒnà (唢呐). A Kínában élő koreai kisebbség által használt kúpos furatú duplanádas hangszer. A koreai kisebbség által lakott területeken (Liaoning, Jilin és Heilongjiang) lelhető fel. Koreai nyelven a neve taepyeongso⁹¹.

Az 1950-es években egy Jilin provinciabeli művészeti iskolában kifejlesztették a chángsuǒnà 21 hanglyukas, billentyűs változatát. A hangszertest fából készül, hossza 62,6 cm, 3 részre szedhető. A hangszer alsó átmérője 38 mm, melyhez 90 mm átmérőjű réztölcsér kapcsolódik. A hangszer teljes temperált kromatikus skálára képes, hangterjedelme $a - d'''$. Hangszíne fényes, világos, szólóban és kamarazenében használják.⁹²

- Dāngyóu (当尤): más néven suǒnà (唢呐), bāxiān (八仙). A Guangxi területén élő yao kisebbség kúpos furatú duplanádas hangszere. Felépítése megegyezik a suǒnà-éval (lásd 33. oldal). Két méretben készül. A nagyobbik teljes hossza 48 cm, a tölcser átmérője 13 cm; a kisebbik teljes hossza 34 cm, a tölcser átmérője 7,5 cm. A hangszertesten 8 kerek hanglyuk nyílik, melyből egy hátul található. Hétfokú skálát játszik, a nagyobbik típus hangterjedelme $g' - h'''$, a kisebbiké $g'' - h''''$. Magas és világos hangszín, erős, áradó hang jellemzi, gyászos hangvételű darabok esetében betömik a legfelső lyukat, így a hangszín sötétebb lesz. Gyakran használják a nagyobb és kisebb hangszert együtt oktávban, elsősorban ünnepeken, esküvőkön, temetésen.⁹³

89. A hani kisebbség másfél milliós, lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

90. [Yue, 2002], p. 927-928.

91. A taepyeongso-ról részletesen lásd a 61. oldalt

92. [Yue, 2002], p. 921.

93. [Yue, 2002], p. 935-936.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

- Dòngbā (洞巴): a Yunnanban élő *jingpo* kisebbség⁹⁴ kúpos furatú duplanádas hangszere. *Jingpo* nyelven azt jelenti: tehénzarv-fuvola. *Zaiwa* nyelven hívják még *bǐqiē*-nek (比切) és *bǐkè*-nek (比克) is. A legenda úgy tartja, hogy réges-régen volt egy házaspár, akinek nem volt gyermeke. Egy másik családtól hoztak el egy fiút, hogy felneveljék, de nagyon gonoszul bántak vele, minden hajnalban kikergették a földekre, hogy őrizze a vetést a madaraktól. A szegény fiú keservesen sírt. Egy nap szájába vett egy rizsszárat és belefújta. Jó hangja volt, ezért beledugta egy bambuszcsőbe. Így keletkezett a *dòngbā*.

A formája a *suǒnà*-ra hasonlít, de nincs ajaktámasza. Többféle méretben készítik, a leggyakoribb az 52 cm hosszú hangszer. Helyileg növénygyümölcsfából vagy rézből készül, a hangszertest hossza 30 cm, felső külső átmérője 25 mm, alsó külső átmérője 40 mm. A hangszertesten 5 vagy 6 kerek lyuk nyílik, melyből egy hátul található. Legyező formájú



15. Kép: *Dòngbā*

sípja búzaszárból vagy rizsszárból készül, felül lapos, alul kerek, hossza kb. 2 cm. A stift fából készül, kúpos furatú, néha madártollból is készítik. A tölcser tehénzarvból vagy fából készül, hossza 10-15 cm. A fából készült verzió vastag kúp formájú, a tehénzarvból készült változatot úgy is hívják, hogy *èāróng dòngbā* (厄阿茸洞巴 - tehénzarv-*dòngbā*, 15. Kép⁹⁵). A hangszer külső felületét, elsősorban a tölcseért általában gazdagon díszítik, van több részre szedhető változata is. Alapskálája: *g' a' c'' d'' f' g'' a''*. Hangszíne vastag és telt, hangereje meglehetősen nagy. Szólóban, hangszeres kamarazenében, táncdalkíséretben használják. A minden évben megrendezett *jingpo* népiünnepélyen, a *Munaojie*-n nagyon fontos hangszer. Ezen az ünnepségen, ahol több száz falu népe gyűlik össze, a *dòngbā* dobbal, gonggal és cintányérral játszik együtt.⁹⁶

- Egyszemű *suǒnà* (独眼喇叭 - *dúyǎn suǒnà*): más néven *dúyǎn lāba* (独眼喇叭), *bǎzuànzi* (把攥子). Egyszerű felépítésű, kúpos furatú duplanádas hangszer. Mókás hangszíne miatt kedvelt népi

94. A *jingpo* kisebbség 130 ezer főt számlál, lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

95. Forrás: www.nbmzj.gov.cn/sources/200510/dongba.bmp.

96. [Yue, 2002], p. 928-929.

 Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

hangszer, az emberi hangot utánozzák vele. Észak-Kínában elterjedt hangszer. Külsőre a kis *suōnà*-ra emlékeztet, a nád 10 cm hosszú réz hangszertesthez csatlakozik, alsó végén tölcsér van, mely egybe van építve a hangszertesttel. Nincs ajaktámasza, se hanglyukai. Kétféle hagyományos játékmódja van, a *chuīxì* (吹戏) és a *kāxì* (咔戏). A *chuīxì* jelenti a hagyományos értelemben vett hangszerjátékot, a *kāxì* játékmód viszont különleges technika: falzett hangon beleénekelnek, vagy belelehelnek a nádba és ez hozza rezgésbe a légoszlopot. A *kāxì* játékmód alkalmazása során a hangszert a bal kézben tartják, jobb kézzel a tölcsér száját nyitják, ill. zárják. A falzett és a hasi légzés kombinálásával kukorékolásra emlékeztető hangot lehet előcsalni a hangszerből. A *chuīxì* játékmódnál is hasonló a hangszer tartása, a különböző hangmagasságokat a szájtartás változtatásával tudják elérni, magasabb hangoknál feszített a szájtartás, mély hangoknál a nádat teljesen beveszik a lazán tartott szájba.⁹⁷

- *Hāmǔbiāo* (哈姆标): a *gelao* kisebbség⁹⁸ kúpos furatú duplanádas hangszere, Guizhou tartományban honos. Felépítése a *suōnà*-hoz hasonlít, de nincs tölcsére. A hangszertest *paulownia*- vagy babérfából készül, 6 kerek hanglyuk van rajta. A stift vékony bambuszcsőből készül, melyre vékony rézlapból, műanyagból, vagy lopótökből készült ajaktámasz kerül, sípja rovarbáb levetett héjából készül. A stift és a hangszertest találkozási pontját rézgyűrű díszíti. A hangszerjáték során a jobb kéz van felül. A játszható hangok: *d' e' f' fiz' g' a' b' c'' d'' e''*. Hangszíne telt és vastag, kizárólag szólóban használják. Ünnepeken lehet hallani, általában fiatal férfiak fújják a népdal alapú érzelmes dalokat, így udvarolnak a lányoknak.⁹⁹

- *Háromrészes suōnà* (三节喇叭 - *sānjié suōnà*): más néven *sānjiégān* (三节干). Kúpos furatú duplanádas hangszer. Heilongjiang, Jilin és Liaoning területén divatos. A hangszer teljes hossza 56 cm, a hangszertest három részre szedhető. A felső és középső rész illesztése felülről az 5. és 6. lyuk

97. [Yue, 2002], p. 920-921. A fent említett játékmódot egy másik hangszernél is alkalmazzák, ezt *kōushào*-nak (口哨) vagy *kōuqínzi*-nek (口琴子) hívják. Ez szó szerint „szájsíp”-ot jelent, két téglalap alakú rézlap van összeillesztve és selyemszalaggal átkötve. A sípot behelyezik a szájba, közel a nyelvgyökhöz, és a garatból kiáramló levegő hozza rezgésbe. A levegő sebességével kontrollálható a hangmagasság. Ezt a hangszert gyakran használják olyankor, ha a hangszeres két darab között hangszert vált, legtöbbször kínai operaénekesek hangját utánozzák vele.

98. A *gelao* kisebbség félmillió főt számlál és Guizhou, Yunnan, Guangxi és Szecsuan területén él.

99. [Yue, 2002], p. 933.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

között van (egy hanglyuk hátul található), a középső és alsó rész illesztése a két utolsó lyuk (7. és 8.) között van. Az illesztés kívülről rézgyűrűvel díszített. Ezek a hangszerek mind egyedi készítésűek, az első ilyen több, mint száz éve készült. A hagyományos játéktechnikák között sok az ujjak speciális mozgásával létrehozott effektus (például „dörzsölés”, „koppintás”, „kanalazás”), valamint a *glissando*, a *frullato* és a *staccato* többféle formája. Általában élénk és vidám zenéket játszanak rajta, a népi művészek időnként felcserélik a kezüket játék közben, ezzel az akrobatamutatvánnyal fokozzák a feszültséget.¹⁰⁰

- Húlu suǒnà (葫芦唢呐 - lopótök suǒnà): a Guizhou területén élő *buyei*¹⁰¹ és *miao* kisebbségek kúpos furatú duplanádas hangszere. A legenda szerint volt egyszer egy Wei nevű ember, akinek 10 testvére volt. Abban az időben banditatámadások tartották rettegésben a vidéket és a bátor férfiak védtek a falut. Viszont így a földeken senki sem dolgozott. Wei azt találta ki, hogy hangszer gyanánt egy facsőre lopótököt rögzített. Ennek a hangszernek nagyon jellegzetes hangja volt, mindenki azonnal felismerte. Így aztán mindenki tette a dolgát, mint rendesen, és Wei egyedül járta a környéket. Ha banditát látott, hát rögtön megfújta lopótök-hangszerét és a falubeliek mind a segítségére siettek.

Felépítése megegyezik a *suǒnà*-val (lásd 33. oldal), de réztölcsér helyett lopótök van a végén. Hangszíne nem olyan fényes, inkább telt és bársonyos. A helyi *bāxiān* (八仙) kamaraegyüttesekben¹⁰² használják, ill. dobokkal együtt esküvőkön, ünnepeken. A repertoárt két csoportra osztják: *wénpái* (文牌) és *huāpái* (花牌), az előbbi kifinomult, nyugodt zenéket, az utóbbi gyors, élénk, vidám zenei anyagokat jelöl.¹⁰³

- Jiālìng (嘉令): más néven *jiālín* (加林), *zàngzú suǒnà* (藏族唢呐 - tibeti suǒnà), *gyaling*, az 5 és félmillió tibeti kisebbség kúpos furatú duplanádas hangszere (16. Kép¹⁰⁴, 50. oldal). Előfordulási

100.[Yue, 2002], p. 919.

101.A *buyei* kisebbség 3 millió főt számlál, lakóhelyéről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

102.Szó szerint „nyolc halhatatlan”. A kamaraegyüttes 8 különböző hangszerből áll.

103.[Yue, 2002], p. 931.

104.Forrás:

http://www.dunum.ch/components/com_virtuemart/shop_image/product/Guliling_482c6de5ae162.jpg.

 Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

helyei: Tibet, Qinghai, Szecsuán, Ngawa, Gansu és Yunnan. Nagy és magas, kívülről erősen díszített hangszer, melyet kamarazenében és zenekari kíséretben használnak. Neve tibeti nyelven azt jelenti *han* fuvola. Két eredettörténete van, az egyik szerint, melyet a hangszer neve is igazol, az elődje a *suõnà*, a másik szerint a 17. században érkezett Kínába a hangszer Ladakhból.

Felépítése a *suõnà*-val megegyezik, de kicsit hosszabb, a belső furata és a hanglyukak nagyobbak, valamint a nád is vastagabb és keményebb. A hangszer teljes hossza 48-72 cm, mahagóni, ében- vagy szantálfából készül.

A hangszertest 20-40 cm hosszú, 8 lyuk nyílik rajta, melyből egy hátul található. Van 7 (6+1) lyukas változata is. A lyukak között ezüstgyűrűk vannak és türkizberakások. A tölcser többnyire rézből készül, de van ezüst, ill. aranyozott ezüstből készült változata is. A tölcser magassága 14-26 cm, átmérője 12-18 cm. A tölcser gazdagon díszített, ezüsttel, rézzel berakott. A stift rézből vagy ezüstből (esetleg aranyozott ezüstből) készül, kúpos furatú, 7-12 cm hosszú. Az ajaktámasz két kerek rézlap, mely a stift két végén foglal helyet, a két korong között a stiftet két rézgömb díszíti. Van egybeforrasztott stift és ajaktámasz is. A duplanád helyi nádból készül, felül laposra nyomott, alul kerek nyílású. A



16. Kép: Gyaling

Potala kastély zenekarában teljes egészében rézből készült hangszert használnak.

A bal kéz van alul, jobb kéz felül, a legalsó hanglyukat nem használják. Gyakori játéktechnikája a körlégzés és a gyors díszítések. Az eltérő méretek miatt az alaphang nem azonos, általában *h* és *e'* között van, hangterjedelme alig több, mint egy oktáv, általában *a' - h''*. Hangszíne mély és gazdag, erős hangja van. Hangszeres kamarazenében, tibeti színházban, táncdal-kíséretben és vallásos események alkalmával használják. Szútra-kántálás kíséretként is gyakorta hallani. A nép körében nem gyakori, néhány helyen azonban esküvőkön előfordul.¹⁰⁵

105.[Yue, 2002], p. 924-926.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

- *Lěiyóu és lěilàng (勒尤, 勒浪)*: Guizhou tartományban honos, kúpos furatú duplanádas hangszerek, a *buyei* kisebbség népi hangszerei. Felépítésüket tekintve tölcser nélküli *suǒnà*-k, sípjuk rovarbáb héjából készül.

A *buyei* legenda szerint volt egyszer egy hatalmas árvíz, amit csak egy testvérpár, Muyu és húga, Muyan élt túl. Egy nap Muyu, a fiú a tűzhely mellett üldögélt és unalmában fadarabokat szurkált a piszkavassal. Ekkor történt, hogy meghallotta egy kabóca énekét a fal repedésén keresztül. Ez adta az ötletet neki, hogy egy üreges fadarabba lyukakat fúrjon, de bárhogy próbálkozott, nem tudott a kabócahoz hasonló hangot előcsalni belőle. Lebontotta hát a falat, de a kabóca már nem volt ott, csak levetett héja. Muyu ezt dugta a hangszercsőbe és így már nagyon szép hangja lett.

A *lěiyóu buyei* nyelven annyit tesz: szerelmes-kereső hangszer, kis *suǒnà*-nak is hívják. A hangszer teljes hossza 50 cm, a kúpos furatú hangszertest *paulownia*- vagy szecsuáni borsfából készül, hossza kb. 35 cm. A hangszertesten 5 vagy 6 kerek hanglyuk található, az 5 lyukú változat a gyakoribb. A hangszertest felső végét gyakran használt töltényhüvelyből készült rézgyűrűvel díszítik, ez megakadályozza a hangszer repedését is. Stíftje vékony bambuszcsőből készül, tölcser helyett egy szakasznyi (kb. 15 cm hosszú) vastag bambuszcső van a hangszertest végéhez erősítve. A síp készítéséhez pagodafa (*Styphnolobium japonicum*), gyümölcsfa, vagy olajfa törzsén található rovarbábokat használnak. A bábokat kettévágják, kiszedik belőle a rovar, majd a héjat *tung*-fa olajába teszik, melytől összezsugorodik, ezután kiszedik, szárítják és formázzák. Az így készült síp tartós, puha hangú.

A *lěilàng* a *lěiyóu* bambuszból készült változata, neve *buyei* nyelven azt jelenti: együtt lenni a szerelmessel, bambusz-*suǒnà*-nak is hívják. A hangszer teljes hossza kb. 45 cm, a hangszertest egy szakasznyi, kb. 40 cm hosszú bambuszcsőből készül, melyen 5 vagy 6 kerek hanglyuk nyílik. Felső végét gyakran díszítik fémgyűrűvel. Sípja és stíftje azonos a *lěiyóu*-éval.

A hangszerjáték során a jobb kéz van felül, játéktechnikái közé tartozik a körlégzés és az átfújás. Hangterjedelme *a - a'*. Hangszíne tiszta és édes, puhább, mint a *suǒnà*-é, az európai duplanádasokhoz hasonló. Kizárólag szólóban használják, a fiatalok szerelmi életében meghatározó szerepe van, eljegyzési, esküvői ajándékként is gyakran adják a menyasszonynak. Teliholdas

éjszakákon a földeken lehet hallani, az alap-dallamkincs 20-30 dallamból áll, de előadáskor nagyon szabadon használják őket, sok az improvizáció.¹⁰⁶

Dupla *lěilàng* (*shuāng lěilàng* - 双勒浪): a kínai Guizhou tartományban élő *buyei* kisebbség kúpos furatú duplanádas hangszere. Dupla hangszer, két azonos *lěilàng* (lásd 51. oldal) van összekötve. A két hangszerbe hajlított kétágú stift csatlakozik és egy közös nád. A hangszerjáték során a jobb kéz van felül, a két hangszercsövet együtt fújják, *unisono* hangokat játszanak rajta. Egyes esetekben a két hangszertest mérete nem pontosan azonos, így a játszott hangok sem pontosan ugyanúgy szólnak. Hangszíne fényes, a hangszerjátékosok legtöbbször körlégzést használnak a hangszer megszólaltatásakor.¹⁰⁷

- ***Lilāluó*** (利拉罗): más néven *bài* (拜), a Hainanban élő *li* kisebbség¹⁰⁸ kúpos furatú duplanádas hangszere. Eredetileg fából készült, később bambuszról kezdték készíteni oly módon, hogy különböző átmérőjű bambuszszár-szakaszokat (általában 6 vagy 7 darabot) illesztettek egymásba. A hangszertest hossza 20-35 cm, leggyakoribb a 25 cm hosszú változat, az átmérő 5-13 mm. A középső három bambusz-szakaszon összesen 7 hanglyuk van, ebből egy hátul található. A síp licsi- vagy kókuszlevélből készül, az ajaktámasz vékony fakéregből készült korong. A tölcser gyakran helyi kenderből, papírból vagy falevélből készül. A hangszer teljes hossza leggyakrabban 32 cm.

Hangszíne fényes és puha, hangterjedelme $g - c''$. Szólóban, hangszeres kamarazenében használják esküvők, ünnepségek alkalmával, aratáskor és újévkor. Jellemző játéktechnikája egyfajta különleges körlégzés, mellyel több órán keresztül lehet folyamatosan játszani.

Az 1960-as években kifejlesztették a billentyűs változatát is, mely a hagyományos hangszerhez hasonlóan bambuszszár-szakaszokból épül fel. A hangszer hossza 66 cm, alsó átmérője 3 cm, nincs tölcseré. 11 hanglyukkal rendelkezik, képes félhangokat játszani, hangterjedelme $c' - d'''$. Szólóban, hangszeres kamarazenében, táncdalkíséretben használják. A billentyűs *lilāluó*-t a Kínai Központi Népi Táncdalyüttesben, valamint a *li* kisebbség folklórját népszerűsítő előadásokon használják.¹⁰⁹

106. [Yue, 2002], p. 932-933.

107. [Yue, 2002], p. 942.

108. A *li* kisebbség 1250000 főt számlál és Hainanban él.

109. [Yue, 2002], p. 937-938.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

- Lǒngdōng suǒnà (陇东唢呐): a Gansu tartományban található Longdong-ban használatos kúpos furatú duplanádas hangszer. A hangszertest 29 cm hosszú, felső belső átmérője 15 mm, alsó belső átmérője 30 mm, hosszú és vékony bambuszcsíkokból készül. 8 hanglyuka van, ebből egy hátul helyezkedik el. Nádja fehér színű puha nádból van, háromszög alakú és 3 méretben készül (kicsi, közepes és nagy). A nagy nád teltebb hangú, mint a kicsi. Tölcsére nagy, átmérője 14,5 cm, vékony rézlapból készül. Az illesztési pontnál pamutszövet van a hangszertestre tekerve, az anyag rugalmasságát és puhaságát kihasználva tudják hangolni a hangszer alaphangját. Az alaphang általában *fisz'*, hangterjedelme két oktáv. Általában *legato* játszanak rajta, gyakori a körlégzés használata. Hagyományos játéktechnikái között sok az ujjakkal létrehozott effektus („ütés”, „simítás”, „dörzsölés”), valamint gyakori az *appoggiatura*, a dallamokat ismétléskor variálják, díszítik. A darabokat *attacca* játsszák, megállás nélkül. A *Lǒngdōng suǒnà*-t gyakran használják szólóban, vagy *unisono* akár négyen együtt. Gyakran játszik együtt még a különböző kínai hegedűkkel, fuvolával és kis gonggal. Áradó, erőteljes hangszíne van, népdalok és helyi opera kíséretére, valamint hangszeres kamarazenében is használják.¹¹⁰

- Miáozú dàsuǒnà (苗族大唢呐): más néven *suōlā* (梭拉), *sàihuō* (赛豁), *luólì* (罗列), *liàngbā* (亮巴). Szecsuanban és Yunnanban a *miao* kisebbség által lakott területen elterjedt hangszer. Körülbelül 200 éve Jin Banzhang (金班长) operaénekes az akkoriban délen népszerű szoprán *suǒnà*, a *sānzhīzi* (三吱子, lásd 35. oldal) alapján kifejlesztett egy mélyebb hangolású változatot, melyet *èrjiézi*-nek (二节子) nevezett el. Később készített egy még mélyebb hangolású változatot, ez lett a mai *miáozú dàsuǒnà*.

Felépítése a *suǒnà*-hoz hasonlít, csak sokkal nagyobb. A hangszer teljes hossza 120 cm. Sípja kopasz zab (*Avena nuda*) szárából készül, aratás után gőzölik, szárítják, majd éjszakára kiteszik a szabad ég alá, hogy a hajnali harmat nedvesítse. A folyamatot hagyományosan kilencszer ismétlik, a sípot csak ezután lehet használni. A hangszertest fából készül, 8 kerek hanglyuk nyílik rajta egyenlő távolságban, melyből egy hátul található. A legalsó lyuk olyan távolságra van a hangszertest alsó végétől, mint a legfelső (hátsó) lyuk a felső végétől. A tölcsér meglehetősen nagy, keményfából

110.[Yue, 2002], p. 919-920.

 Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

készül, magasságát úgy határozzák meg, hogy ugyanakkora legyen, mint a hangszertest alsó végétől a 4. lyukig mért távolság. A tölcsér felső része vékony rézlappal van borítva.

A hangszeren nagysága miatt ülve játszanak, a hangszerjátékos keresztezi lábát és a felső lábának fejével tartja a hangszert, a jobb kéz van felül. Hivatalos hangterjedelme $B - h'$, de ügyes hangszerjátékosok képesek $Fisz - f'$ -ig játszani rajta. Elsősorban esküvőkön és más vidám vagy szomorú események alkalmával használják szólóban, esetleg *unisono*-ban többen együtt. Lassú és nyugodt dallamok szépen szólnak rajta.¹¹¹

- Miáozú suǒnà (苗族唢呐): más néven *Xiāngxī suǒnà (湘西唢呐)*, kúpos furatú duplanádas hangszer, mely a *miao* kisebbség által lakott Xiangxi területén (Hunan tartomány) elterjedt hangszer. Felépítése a *suǒnà*-hoz hasonlít, teljes hossza 46 cm.

A hangszertest *tung*-fából (*Vernicia fordii*) készül, hossza 26 cm, felső külső átmérője 22 mm, felső belső átmérője 11 mm, alsó külső átmérője 28 mm, alsó belső átmérője 16 mm. A hangszertesten 8 kerek hanglyuk található, melyből egy hátul nyílik, a lyukak átmérője 5 mm. A hanglyukak nem egyenlő távolságra találhatóak egymástól: A legalsó lyuk a hangszertest alsó végétől 20 mm-re van, majd a következők sorban egymástól 18, 15, 15, 22, 13, 13 mm-re nyílnak. A hátsó lyuk a legfelső lyuk alatt van, a hangszertest felső végétől 28 mm-re. A hangszertest felszínére hullámosra van faragva, és a hullámvölgyekben helyezkednek el a hanglyukak. A stift rézből készül, kúpos furatú, hossza 5 cm, alsó végén virágszirom- vagy köralakú rézlappal van díszítve, felső végén rézkorong vagy régi rézpénz szolgál ajaktámaszként. A stiftet kívülről két rézgömb díszíti. A nád 2 cm hosszú és 9 mm széles, 8 mm mélyen ül a stiftben. A tölcsér vékony rézlappal készül, hossza 14 cm, átmérője 13,5 cm.

Gyakori a körlégzés használata, valamint megkülönböztetnek úgynevezett „sima fújás”-t és „átfújás”-t. Alapskálája: $a c' d' e' g' a' c'' d'' e''$, hangterjedelme $a - e'''$. Hangszíne világos és konkrét, szólóban és kamarában használják elsősorban ünnepeken, újévkor, esküvőkön. Általában ketten játszanak oktávban, ezt a játékmódot *gōng-mǔ yīn*-nek (公母音) nevezik.¹¹²

111.[Yue, 2002], p. 930-931.

112.[Yue, 2002], p. 929-930.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

- Nàrén biligé (那仁毕格): más néven *jīnkǒujiǎo* (金口角), *suǒnà* (唢呐), *dàlǎba* (大喇叭), *xiǎolǎba* (小喇叭). A Kínában élő mongol és mandzsu kisebbség¹¹³ által használt kúpos furatú duplanádas hangszer. Belső-Mongólia, Heilongjiang, Jilin, Liaoning és Qinghai területén elterjedt.

Kívülről a *suǒnà*-ra hasonlít, fából készül, két méretben. A kisebbik típus fúvókanyílása a hangszer hátoldalán található, a hangszer végéhez réztölcsér csatlakozik. A nagyobb változat felső végén lopótök alakú stift köti össze a hangszert a duplanáddal, a hangszer alsó végén 3 részes réztölcsér van. Már a Qing-kortól kezdve használták az udvarban a katonai felvonulások alkalmával, győzelmi indulókban és egyéb katonazenékben. Gyakran játszik együtt a *dàtóngjiǎo* (大铜角) kínai réztrombitával, a tibeti-buddhista szentélyek zenekarának fontos tagja.¹¹⁴

- Shālǎ (沙唢): a Szecsuán területén élő *yi* kisebbség kúpos furatú duplanádas hangszere. A hangszertest diófából készül, hossza 40 cm, külső átmérője 2 cm, 7 kerek hanglyuk nyílik rajta. A tölcser tehénzarvból vagy fából készül, nyílása 10 cm. Sípja nádból vagy búzaszárból készül, hossza 3 cm. Alapskálája: *esz' gesz' asz' b' desz'' esz'' f'*. Hangszíne fényes, gömbölyű és puha. Szólóban vagy *unisono*-ban használják. Főbb játéktechnikái: *duodecima-átfújás*, *staccato*, *vibrato*, lassú díszítések. Ünnepeken és esküvőkön használják.¹¹⁵

- Shālǎzi (刹唢子): más néven *chuīshǒu* (吹手), *suǒnà* (唢呐), a Hunan és Hubei területén élő 8 milliós *tujia* kisebbség kúpos furatú duplanádas hangszere. Felépítése megegyezik a *suǒnà*-éval, a hangszertest fából, a stift és a tölcser rézből készül, van ajaktámasza. Két méretben készül.

A kis *shālǎzi* (*xiǎo shālǎzi* - 小刹唢子) teljes hossza 27 cm, a hangszertest szecsuáni borsfából készül, hossza 16,5 cm, alsó átmérője 15 mm. A hangszertesten 7 kerek hanglyuk található egymástól egyenlő távolságra. A hangszertest felső végéhez 3,5 cm hosszú kúpos furatú rézstift csatlakozik, melynek közepén helyezkedik el a 4 cm átmérőjű réz ajaktámasz. Nádja zabszárból készül, a réztölcsér magassága 87 mm, átmérője 85 mm. A hangszerjáték során a jobb kéz van felül,

113.A Kínában élő mongol kisebbség 6 millió főt számlál, a Hebei, Jilin és Liaoning területén élő mandzsu pedig a második legnépesebb kínai kisebbség 11 millió fővel.

114.[Yue, 2002], p. 922.

115.[Yue, 2002], p. 926-927.

Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

az alapskála hétfokú, hangterjedelme $g' - g'''$. Hangszíne fényes és világos, szólóban, kamarában, ünnepeken és esküvőkön használják.

A nagy *shālāzi* (*dà shālāzi* - 大刹喇子) teljes hossza 50 cm, a hangszertest kámforfából vagy teakfából készül, hossza 33 cm, 8 kerek hanglyuk található rajta, melyből egy hátul nyílik, a hanglyukak átmérője 6 mm, és egymástól 3 cm távolságra helyezkednek el. A tölcsér vékony rézlapból készül, hossza 16 cm, átmérője 13 cm. A stift szintén réz, az ajaktámaszt két rézpénzből készítik, nádja zabszárból faragott. A hangszerjáték során a jobb kéz van felül, az alapskála hétfokú, hangterjedelme $e' - h''$. Hangszíne telt és vastag, nagy a hangereje, ünnepeken és esküvőkön használják.

A *shālāzi*-t több hagyományos népi zenekarban használják. A *chuīluógǔ* (吹锣鼓) együttes Xianfeng-ban és Xuan'en-ben népszerű, a *shālāzi* mellett többféle gong és dob játszik benne, a *huāluógǔ* (花锣鼓) együttes Jianshi-ben és Enshi-ben divatos, itt is gongok, valamint cintányér és dob szerepel. Általában a kétféle *shālāzi*-t használják oktávban, vagy két azonosat *unisono*-ban.¹¹⁶

- *Sū'ěrnài* (苏尔奈): más néven *suōnǎiyī* (喷乃依), *suōnài* (琐奈), *suōnà* (喷呐), *lǎba* (喇叭), *mùsuōnà* (木喷呐). Egész Kína területén elterjedt kúpos furatú duplanádas hangszer. Az ujjgur, üzbug, tibeti, *yi*, *hani*, *bai*, *nakhi*, *han*, *miao*, *yao*, *dong*, *buyei*, *dai*, *lahu*, *pumi*, *sui*, *tujia*, *maonan* és *zhuang* kisebbségek¹¹⁷ használják. Eredetéről lásd a *suōnà*-t (32. oldal).

Legjellemzőbb változata az ujjgur *sū'ěrnài*, ez a hangszer körte-, alma- vagy jujubafából készül, vastag falú, a hangszertest egybe van építve a viszonylag szűk szájú tölcsérrel, hossza 38-40 cm, a hangszer teljes hossza 46 cm. A hangszertesthez felül stift, ajaktámasz és duplanád csatlakozik. A hangszeren 7 vagy 8 kerek hanglyuk nyílik, ebből egy hátul található. A

17. Kép: *Sū'ěrnài*

116. [Yue, 2002], p. 936-937.

117. A *dong* kisebbség 3 milliós, a *dai* 1 milliós, a *lahu* félmilliós, a *pumi* 35 ezer főt számlál, a *sui* kisebbség 400 ezer fő, a *maonan* pedig százezer fő. Lakóhelyükről lásd a Függelékben található térképet (157. oldal).

2. Hagományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

legelső lyuk kissé balra helyezkedik el a könnyebb elérés érdekében, ennél a hangszernél a bal kéz van alul. A hátsó hanglyuk van legfelül, oktávvaltó szerepe van. A stift rézből készül, kúpos furatú és 5 cm hosszú. Az ajaktámasz korábban rézből készült, most leggyakrabban egy lapos, kerek plexi- vagy műanyagkorong. A hangszertest kívülről népi mintákkal díszített (17. Kép¹¹⁸, lásd előző oldal; 18. Kép¹¹⁹). Észak-Ujguriában réztölcséres változata is megtalálható, ezt úgy hívják, hogy *hànzú suǒnà* (汉族唢呐). Hangterjedelme $g' - g'''$, dúr skálát játszik, a felső regiszter világos, az alsó puha és gömbölyű hangszínű, kicsit nazális. Főbb játéktechnikái a *portamento*, *staccato*, emberi hang és madárhangok utánzása.¹²⁰

Szólóban és ütőhangszeres kamarazenében gyakori, valamint népi táncdal kíséretében különböző ünnepeken és esküvőkön használják. Ünnepnapokon a mecset tetején színpadot állítanak fel, melyen egy *sū'ěrnài*-ből, egy pár *nàgélā*-ből (ujgur dob) és egy *dōngbāgū*-ből (a *nàgélā* mély hangolású változata) álló zenekar foglal helyet. Nagy népiünnepélyeken két *sū'ěrnài*-t és három pár *nàgélā*-t használnak. A hallgatóság táncol, az ünnepség sokszor egész álló nap, de olykor előfordul, hogy 3 nap és 3 éjszaka tart. Az ehhez hasonló ütős-fúvós kamarazenén kívül énekes zene kíséretében is használják, elsősorban az ujgur *mùkāmū* darabokban.



18. Kép: *Mùsuǒnà*

Az 1980-as évek elején a Kínai Központi Népi Táncdalyüttes muzsikusa, Song Baocai (宋保才) Wu Zhongfu (吴仲孚) segítségével megépítette a továbbfejlesztett *sū'ěrnài*-t. A hangszer teljes hossza 50 cm, a hangszertest cédrusból készül, hossza 33 cm, felső belső átmérője 11,5 mm, alsó belső átmérője 22 mm, a hangszertest fala nem túl vastag, a furat is szűkebb, mint a hagyományos változatnál. A tölcser magassága 9,3 cm, átmérője 7 cm. Kromatikus skálára képes hangszer, kívülről népi motívumokkal díszített, a Kínai Központi Népi Táncdalyüttes zenekarában használják.

- **Suǒlēi (索勒):** kúpos furatú duplanádas hangszer, a *hui* kisebbség által lakott területeken (Ningxia) divatos. A hangszertest a *suǒnà* felépítésével megegyezik, de réztölcsér helyett levágott

118. Forrás: a shanghai Népi Hangszerek Múzeumában (民族乐器博物馆) készült saját fénykép.

119. Forrás: <http://www.xjzhy.com/uploadfile/2008/01/07/07/2008010713093473499.jpg>.

120. [Yue, 2002], p. 922-924.

Salvi Nóra: Kelet-ázsiai duplanádas hangszerek

végű lopótök csatlakozik hozzá. A hangszer teljes hossza 46 cm, a hangszertest fából készül, egy rézkorongból álló ajaktámasza van. A hangszertesten egyenlő távolságra 8 kerek lyuk található, melyből egy hátul nyílik. Hangterjedelme 2 oktáv, hangszíne puha, elsősorban népzeneben használják ének és tánc kíséretére, ritkábban szólóban.¹²¹

- Tóngpíluó (桐皮螺): a *zhuang* kisebbség duplanádas hangszere, Guangxi-ban honos. A hangszer tehénszarv formára feltekert *paulownia*-fakéregből áll, hanglyukak nincsenek rajta, hossza 25-30 cm. Sípja vastag, a *guǎnzi*-éhez hasonló duplanád. Gyerekek fújják a földeken.¹²²

- Tǔsuǒnà (土唢呐): a *buyei*, *miao* és *gelao* kisebbségek duplanádas hangszere, Guizhou területén elterjedt. A hangszertest bambuszból készül, 31 cm hosszú, belső furata 6 mm átmérőjű. 8 kerek hanglyuk van rajta egyenlő távolságra, melyből egy hátul található, átmérőjük 4 mm. A legalsó lyuk a hangszertest végétől 31 mm-re található, a hátsó lyuk a legfelső lyuk alatt nyílik. A stift vékony szárú bambuszból készül, az ajaktámasz rézlap, vagy régi rézpénz. A síp rovarbáb külső héjából készül, hangszertölcser nincs. Alapskálája *g a h c' d' e' g' a' c''*. Átfújást általában nem alkalmaznak. Hangja mély és telt, a népi udvarlási szokásokban nagy szerepe van, ünnepeken, esküvőkön használják.¹²³

- Yízú suǒnà (彝族唢呐): más néven *mòhé* (莫合), *mòhōng* (莫轰), *bàilái* (拜来), *zénài* (泽乃), *yízú mùsuǒnà* (彝族木唢呐). Az *yi* kisebbség által használt kúpos furatú duplanádas hangszer. Kína *yi* kisebbség által lakott területein elterjedt, elsősorban Guizhou tartomány Weining, Bijie és Shuicheng területein, valamint a szecsuaní Jingshanban.

A hangszer teljes egészében fából készül, a réztölcseres *suǒnà*-nál hosszabb. Sok méretben készül, a hangszer teljes hossza 45 és 90 cm között mozog, a leggyakoribb a 72 cm hosszú változat. Sípja nádból vagy búzaszárból készül, hossza 2 cm. Az ajaktámasszal egybeépített stift készülhet fából vagy rézből, kúpos furatú. Az ajaktámasz rész külső átmérője és a stift hossza egyaránt 5 cm. A hangszertest mahagóni, körte- vagy úgynevezett *chinaberry* fából készül, alsó külső átmérője 24 mm,

121.[Yue, 2002], p. 922.

122.[Yue, 2002], p. 937.

123.[Yue, 2002], p. 931.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

7 vagy 8 kerek hanglyuk nyílik rajta. A 8 hanglyukas változat lyukátmérője 6 mm, a nyolcadik, legfelső lyuk hátul található. A 7 hanglyukas változatnál nincs hátsó lyuk. A hangszer tölcser része szintén *chinaberry* vagy pálmafából készül, alakra hosszú és vékony, 22 cm magas, felső külső átmérője 40 mm, belső átmérője 23 mm. Alsó nyílásának átmérője 12 cm.

A hangszerjáték során a jobb kéz helyezkedik el felül, gyakran használnak körlégzést. Hangterjedelme $a - a''$, hangja bűgő és puha, hangereje nagy. Szólóban, hangszeres kamarazenében használják. Leggyakrabban két *yízu suõnà* játszik együtt, a középregistterben *unisono*, egyébként pedig oktávban¹²⁴. Ünnepeken, aratáskor, esküvőkön gyakori, ilyenkor ütõhangszerekkel párosítják, például rézcintányérral és kisdobbal.¹²⁵

2.2 Korea

- *Piri* (피리/箏篳): hengeres furatú duplanádas hangszer. Őse, a *bìlì*, Közép-Ázsiából (az egykori Kucha államból) került Kínába már az idõszámításunk előtt¹²⁶. Elsõ Koreával kapcsolatos írásos emléküink a 6. század végi Kínából származik, mely szerint a kínai udvari zene egyik fajtájában, az úgynevezett koreai zenében (高麗乐 - *gāoliyuè*) barackkéreg *bìlì*-t (lásd a 12. oldalt) használtak¹²⁷, ám valószínûtlen, hogy az említett hangszer ténylegesen Koreából származott volna. Az elsõ koreai írásos emlék 1076-ból származik, mely szerint ekkor már használták a *piri*-t a koreai udvarban.¹²⁸ Négy fő típusa van (7. Táblázat, 19. Kép¹²⁹):

124. Ezt a játékmódot *dǎokòu*-nak (倒扣) hívják.

125. [Yue, 2002], p. 926.

126. [People's Korea], részletesen lásd a 10. oldalt.

127. [Kishibe, 2003], p. 2004.

128. [Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 19, *P'iri*, p. 776; [Provine, 1980], p. 18-19 szerint Koreában az *aak* tradíció csak a 12. században honosodott meg, a legújabb kutatások szerint azonban feljegyzések bizonyítják, hogy már az 1. században játszottak *aak*-ot a koreai udvarban ([Han, 2007], p. 83).

129. Forrás: http://www.hansory.org/edasom/bbs/board.php?bo_table=b_c_01&wr_id=3.

Latin betűs átírás ¹³⁰	Hangeul ¹³¹	Hanja ¹³²
<i>dangpiri</i>	당피리	唐馨篳
<i>hyangpiri</i>	향피리	鄉馨篳
<i>sepiri</i>	세피리	細馨篳
<i>daepiri</i>	대피리	_133

7. Táblázat: A piri típusai



19. Kép: (felülről lefelé) Hyangpiri, sepiri és dangpiri

Dangpiri: a hangszer nevének megfelelően (*dang* = Tang dinasztia (618-907)) elsősorban a kínai eredetű udvari zenében (*dangak*) használják. Eredetileg elől 7, hátul 2 hanglyukkal rendelkezett, de később, Seongjong király uralkodása alatt (1469-1494) 8 hanglyukásra változott (elhagyták az alsó hátsó hanglyukat)¹³⁴. Óriásbambuszból (*Dendrocalamus membranaceus* Munro) készül, hossza 24 cm, belső átmérője 1 cm, nádja *Yushania* bambuszból készül. Ellentétben a *hyangpiri*-vel és a *sepiri*-vel, ahol a hátsó lyuk van legfelül, itt a hátsó lyuk felülről csak a második. A hangterjedelme másfél oktáv, *c' - a''*, a felső három hangot átfújással érik el.

130. A koreai szavak átírásáról lásd a Függelék: Az idegen szavak átírásáról című fejezetét.

131. *Hangeul* a jelenlegi koreai írás neve, részletesebben lásd a Függelék: Az idegen szavak átírásáról című fejezetét.

132. *Hanja* a régi koreai írásmód neve, ami tulajdonképpen a klasszikus kínai írásjegyekkel való írást jelenti. Részletesen lásd a Függelék: Az idegen szavak átírásáról című fejezetét.

133. A *daepiri* a 20. század második felében lett kifejlesztve, ezért már nincs *hanja* átírása.

134. [Kishibe, 2003], p. 2004, [TKMP]; [Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 19, *P'iri*, p. 776 azt írja, hogy eredetileg 9 lyuk volt rajta, de az *Akhak kweböm* (1493) úgy találta, hogy 8 tökéletesen elegendő minden szükséges hang megszólaltatására.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

Hyangpiri: a hangszer neve (*hyang* = szülőföld, szülőfalu) arra utal, hogy eredeti koreai zenéhez használják. A hangszer teste a *dangpiri*-énél hosszabb és vékonyabb, náddal együtt 31 cm hosszú, a nád 7 cm hosszú és több, mint 1 cm széles, 8 hanglyuka van (elől 7, hátul 1). Nád és hangszer egyaránt *Yushania* bambuszból készül. Meglehetősen éles, nazális hangot ad, a hangterjedelme másfél oktáv. Játék közben a nád általában félig van a szájban, de a hangmagasság és a hangszín változtatásához ki-be mozgatják¹³⁵. A hanglyukakat nem az ujjvégekkel fogják be, hanem az első ujjperc végét használják¹³⁶. Megtalálható az udvari és a népzeneben egyaránt (CD Track 03)¹³⁷.

Sepiri: a hangszer neve (*se* = vékony, keskeny) a hangszer formáját jelzi, lényegesen vékonyabb és ezáltal a hangereje is kisebb. A fenti típusokhoz hasonlóan 7+1 lyukkal rendelkezik és bambuszból készül, náddal együtt 28 cm hosszú. Hangterjedelme *asz - f'*. Elsősorban énekes darabok kíséretéhez és kamarazeneben használják.

Daepiri: a hangszer neve (*dae* = nagy) mindössze azt jelzi, hogy a hangszer mérete többi társához képest lényegesen nagyobb. Ezt a hangszert a 20. század közepén fejlesztették ki, keményfából építik és több fémbillentyűvel van ellátva, konstrukciójában hasonlít az oboára (20. Kép¹³⁸).



20. Kép: Daepiri

- **Taepyeongso (태평소/太平簫):** kúpos furatú duplanádas hangszer, közép-ázsiai eredetű, Kínán keresztül érkezett Koreába, valószínűleg a 7. században¹³⁹.

135.[Wells, 1990], p. 53.

136.Ez a kéztartás a *hichiriki*-játékra is jellemző. [Hirano, 1989], p. 250.

137.[Sadie and Tyrrell, 2001], Vol. 19, *P'iri*, p. 776.

138.Forrás: <http://www.hartford-hwp.com/archives/55a/176.html>.

139.[People's Korea], [Yue, 2002], p. 921; [Kim, 1967], p. 8 szerint 1352-ben, [TKMP], [Wiki:Taepyeongso] szerint valamikor a 10-14. században került Koreába, [Grove Online: T'aep'yöngso] szerint a 15. század fordulóján már biztosan használták a katonazenekarokban.

Ismeretes még *saenap* (새납/噴呐), *hojeok* (호적/胡笛) illetve *nallari* (날나리) néven is (21. Kép¹⁴⁰). Erős hangja miatt régen csatákban és katonazenekarokban használták, a 3 királyság idején (i.e. 57 - i.sz. 668) terjedt el az udvari és a népzeneben. Az udvari zenén belül a *dangak*-ba (lásd 4. oldal), a népzeneben a *nongak*-ba (농악/農樂 = földműves-zene) tartozik, amely az aratási ünnepeken játszott falusi zenét jelöli. Régen a hangszertest jujuba-, körte, vagy más keményfából készült, felszíne úgy volt kifaragva, hogy bambuszra emlékeztessen, az ál-bambusz-szakaszok között foglaltak helyet a hanglyukak. Alsó végére réztölcsér volt erősítve, a hangterjedelme másfél oktáv volt. A mai *taepyeongso* a kínai *suǒnà*-val nagyjából azonos, a hangszertest készülhet fából, bambuszból vagy fémből¹⁴¹, hossza 36,5 cm, a 8 hanglyukból egy hátul található. A réztölcsér átmérője 10 cm, a hangszer hangterjedelme g' - g''' . Fényes és erős hangszíne van, gyakran használják ünnepeken, ill. néptánc kíséretében (CD Track 04).



21. Kép: Taepyeongso

2.3 Japán

- Hichiriki (篳篥): hengeres furatú duplanádas hangszer, a hagyományos japán udvari zenében, a *gagaku*-ban használatos, mindig a dallamot játssza. Két típusa van: kis *hichiriki* (小篳篥 - *kohichiriki*) és nagy *hichiriki* (大篳篥 - *ōhichiriki*), *hichiriki*-n általában a kis *hichiriki*-t értjük. A kis *hichiriki* - bár hasonlóan írják - nem azonos a Song-kori kis *bilì*-vel (lásd 12. oldal). A *hichiriki* őse a *bilì* (lásd 10. oldal), mely a 7. század elején érkezett Japánba a tang-kori Kínából. Kezdetben kizárólag a *tōgaku*-

140. Forrás: <http://nasag.com.ne.kr/National02/37.html>.

141. [Kim, 1967], p. 8.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

ban (唐樂 - szó szerint Tang-zene, kínai eredetű udvari zene) használták, a narai Shōsōin¹⁴² feljegyzéseiben a *hichiriki* mindkét típusa megjelenik, és a 9. század elejéről származó dokumentumokban *hichiriki* mesterek nevei is megtalálhatóak, de maga a hangszer sajnálatos módon nem maradt fenn. Az *ōhichiriki* a 10. századig volt divatban, erre találunk utalást az 10. századi *Utsubo monogatari*-ban (宇津保物語 - A faodú története) és a *Gendzsi regényében* (源氏物語 - *Genji monogatari*, lásd alább), de az 1230 körül keletkezett¹⁴³ *gagaku*-kézikönyvben, a *Kyōkunshō*-ban (教訓抄) már csak a kis *hichiriki* szerepel. A Heian-korszaktól (794-1185) kezdve a *hichiriki*-t előszeretettel használták a *komagaku*-ban (高麗樂 - szó szerint: Goryeo-zene, koreai eredetű udvari zene) és a rituális *wagaku*-ban (和樂 - japán zene) is. Ebből az időszakból sok híres *hichiriki*-játékosról maradtak fenn történetek, az egyik így szól:

Minamoto no Hiromasa (源博雅) híres lant-, fuvola- és *hichiriki*-játékos volt. Egy nap tolvaj tört be a házába és kirabolta. Hiromasa a pincében bújt el. Mikor a tolvaj elment, kimerészkedett, s látta, hogy üres a ház, csak a *hichiriki* maradt a házioltáron. Elkezdett rajta játszani és a *hichiriki* hangja eljutott a már messze járó tolvaj fülébe is, aki úgy meghatódott a dallam hatására, hogy visszament és így szólt: „Az Ön iménti *hichiriki*-játéka oly bánatos és nemes volt, hogy minden rossz szándékom elszállt. Mindent, amit elvittem, egytől egyig visszaadok”. Ezzel minden ellopott dolgot otthagyt és elment. Régen még a tolvajok is mások voltak!¹⁴⁴

Egy másik Wanibe no Mochimitsu-ról (和爾部用光) szól, akitől több úgynevezett „titkos” *hichiriki*-darab¹⁴⁵ is fennmaradt (például az 臨調子 - *Agajō*). A történetben Mochimitsu éppen Shikokuról hajózott hazafelé Kiotóba, ám útján

142. A Shōsōin a Narában található Tōdaiji templomkomplexum kincstára, mely csodával határos módon túlélte több évszázadnyi tűzvészt, háborút és földrengést. Egyedülálló módon fennmaradt benne egy teljes hangszerkollekció, valamint rengeteg feljegyzés, mely betekintést nyújt a 8. századi japán udvar zenei életébe.

143. [Picken, 1984], p. 201.

144. 古今著聞集 (*Kokonchomonjū*, 1254-ben összeállított történetgyűjtemény), 429. fejezet: A tolvaj, Hiromasa *hichiriki*-játékát hallva megváltoztatja szándékát (盗人・博雅の三位箏篳を聴きて改心の事).

145. A „titkos” darab (秘曲 - *hikyoku*) olyan mű, mely kizárólag szájról szájra terjed zenész-családon belül.

kalózok támadták meg és meg akarták ölni, de Mochimitsu így könyörgött az életéért: „Zenész vagyok, azért születtem erre a földre, hogy *hichiriki*-n játszom, engedjétek meg tehát, hogy mielőtt örökre megválok e földi léttől, még egy darabot eljátsszak”. A kalózok megengedték neki és Mochimitsu a fent említett *Agajō*-t játszotta el. A kalózok könnyekig meghatódtak és végül nem ölték meg, hanem elvitték a legközelebbi kikötőig. Mochimitsu ezek után hangszerét *kaizoku maru*-nak, azaz kalózhajónak (海賊丸) nevezte el.¹⁴⁶

Álljon itt most egy kis részlet a *Gendzsi regényéből* (1021):

Este, visszatérőben a Palotából, apósa kereste fel, és magával vitte a Nagy Csarnokba. Itt már összejött minden ifjú herceg, és folyt a készülődés az elkövetkező ünnepre. Ezután már napokon át mindenki a számára kiosztott dal vagy tánc gyakorlásával foglalkozott. A Nagy Csarnok így még sohasem visszhangzott az állandó muzsikától. Szakadatlanul szólt a basszus fuvola (*ōhichiriki*) és a hosszú fuvola (*shakuhachi*)¹⁴⁷, még a nagydobot is kigurították a verandára, és az ifjabb hercegek azzal szórakoztak, hogy gyakoroltak rajta. (大臣、夜に入りてまかでたまふに、引かれたてまつりて、大殿におはしましぬ。行幸のことを興ありと思ほして、君たち集りて、のたまひ、おのおの舞ども習ひたまふを、そのころのことにて過ぎゆく。ものの音ども、常よりも耳かしかましくて、かたがたいどみつつ、例の御遊びならず、大箏篋、尺八の笛などの大声を吹き上げつつ、太鼓

146. 古今著聞集 (*Kokonchomonjū*), 430. fejezet: *Mochimitsu hichiriki-játékát hallva a kalózok sírnak* (用光の箏篋で海賊が涙する事).

147. A *shakuhachi* a *hichiriki*-vel egyidőben (i.sz. 7. század) érkezett Kínából és a 10. századig a *gagaku*-zenekarban használták. Ezután a Heian-kor végéig a nemesurak kedvelt hangszere volt, de utána a használata kihalt és csak a 15. században éledt újjá. A régi *shakuhachi*-n 6 hanglyuk van (elől 5 és hátul 1) és a fennmaradt hangszerek (a *Shōsōin*-ban és a *Hōryūji*-ban összesen 8 db) alapján hossza 35-43 cm. [Hirano, 1989], p. 250-251; <http://www.zusaku.com/history1.html>.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

をさへ高欄のもとにまろばし寄せて、手づからうち鳴らし、遊びおはさうず。) ¹⁴⁸

Sei Shōnagon (清少納言) *Párnakönyvében* (1002) is találunk egy bejegyzést a *hichiriki*-ről:

A *hichiriki* nagyon zajos, ha őszi bogárhoz akarnám hasonlítani, olyan érzést kelt, mint a zöld lombszöcske; kellemetlen és közélről nem szeretném hallgatni. Ráadásul, ha rosszul játszanak rajta, elviselhetetlen, [de] különleges ünnepeken, amikor a zenészek még nem jöttek elő¹⁴⁹ és hátulról megszólal az elbűvölő harántfuvola, majd aztán hozzásimulva belép [a *hichiriki*] felfelé kúszó dallamával¹⁵⁰, olyan szép, hogy még azok is úgy érzik, hogy felborzolódnak tőle a hajuk, akik előtte gondosan elrendezték tincseiket. Végül, mikor [a *hichiriki*] a citerával és a fuvolával együtt előlép, az összehatás elmondhatatlanul gyönyörű. (箏築は、いとかしましく、秋の虫を言はば、轡虫などのここちして、うたてけ近く聞かまほしからず。ましてわろく吹きたるはいとにくきに、臨時の祭の日、まだ御前には出でで、ものうしろに横笛をいみじう吹きたてたる、あな、おもしろ、と聞くほどに、なからばかりよりうち添へて吹きのほりたるこそただいみじう、うるはし髪持たらむ人も、みな立ちあがりぬべき心地すれ。やうやう琴、笛にあはせてあゆみいでたる、いみじうをかし。) ¹⁵¹

148.紫式部：『源氏物語』第6章「末摘花」（Murasaki Shikibu: *Gendzsi regénye*, 6. fejezet: *Sáfrányvirág hercegnő*), Hamvas Béla fordítása.

149.Ez a *bugaku* bevezető zenéje, az úgynevezett *chōshi* (hangolás), részletesen lásd a 81. oldalon.

150.Sei Shōnagon a *hichiriki* fő játéktechnikájára, az *enbai*-ra utal itt (részletesen lásd a 67. oldalt).

151.清少納言：『枕草子』第218段「笛は」（Sei Shōnagon: *Párnakönyv*, 218. bejegyzés: *A fuvola*).

A **nagy hichiriki** (大箏篳 - *ōhichiriki*) a Heian-kor közepe táján kihalt, s bár Yotsutsuji Yoshinari (四辻善成) a 14. századi *Kakaishō*-ban (河海抄)¹⁵² 1 *shaku* 8 *sun*¹⁵³ hosszúnak írja le, ez elég nehezen hihető. A 18. századi *Kōkoshōroku*-ban (好古小録) 7 *sun* 5 *fun* (kb. 23 cm) hosszú hangszertest képe látható, 1878-ban pedig Yamanoi Kageaya (山井景順) elkészített egy 8 *sun* (kb. 24 cm) hosszú hangszertestből és 2 *sun* 4 *fun* (73 mm) hosszú nádból álló *ōhichiriki*-t, mely az akkor használatos *hichiriki*-nél egy kvartttal mélyebben szólt. Az így elkészített hangszer hangolása illetl a *Shōsōin*-ban fennmaradt *u*¹⁵⁴ hangolásához.¹⁵⁵ Azóta az *ōhichiriki*-t gyakorta használják 20. századi művekben és speciális *gagaku* zenekarokban.

A **kis hichiriki** (小箏篳 - *kohichiriki*) bambuszból készül, a hangszertest 18 cm hosszú, alsó belső átmérője 9 mm, felső belső átmérője 15 mm, különleges, lefelé szűkülő formája van. Elöl 7, hátul 2 ovális hanglyuk található rajta. Kívül sötét gesztenyeszínre van lakkozva és nyírfaháncssal van körbetekerve, belül kárminpirosra lakkozzák. Nádja (*rozetsu* - 芦舌) kb. 5,5 cm hosszú, a nád nyílását egy *seme* (責) nevű hajlékony akácfa kapoccsal szabályozzák (22. Kép¹⁵⁶).

A nád nem az Európában szokásos módon két nádlap összeillesztésével készül, hanem a nádcső felső részét felmelegítik és egy vasalószerű eszközzel lapítják. A nád alsó részét japán papírral (*zugami* - 笥紙) tekerik körbe. Használaton kívül a nád felső nyílását japán ciprusból készült kis sapkával (*eboshi* - 烏



22. Kép: Hichiriki

152. A *Kakaishō* tanulmánykötet (kommentárok és értelmezések) a *Genji monogatari*-hoz.

153. A *shaku* és *sun* japán hosszúságértékek. 1 *shaku* (尺) = 30,3 cm; 1 *sun* (寸) = 3,03 cm. A fent említett hossz tehát nagyjából 54,5 cm.

154. Az *u* (筧) egy nagyméretű *shō* (笙 - szájjorgona), melynek használata szintén kihalt.

155. [Kishibe, 2003], p. 2004.

156. Forrás: saját hangszerről készült fénykép.

2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

帽子) fedik be. A hangszer hangterjedelme alig több, mint egy oktáv, $g' - a''$, hangszíne éles, átható, nagyon jellegzetes.

A 23. Képen¹⁵⁷ a *hichiriki* fogástáblázata látszik. A kép jobb oldalán jobbról balra a koreai *hyangpiri*, a *sepiri* (lásd a 61. oldalon), majd a *hichiriki* és végül a kínai *guānzi* (lásd a 10. oldalt) található. Baloldalt fent látható a nádsapka két oldalról, alatta a nád és a *seme* közléről. Fent a fogásokhoz tartozó hangsor látszik, alul pedig a *hichiriki* hagyományos tokjában.

簫の指使いとその音高

指名	調字	舌	五	上	凡	六	四	一	上	丁
左人差指	丁	●	●	●	●	●	●	●	○	○
左親指	上	●	●	●	●	●	●	○	○	○
左中指	—	●	●	●	●	●	○	○	○	○
左薬指	四	●	●	●	●	○	○	○	○	○
右人差指	六	●	●	●	○	○	○	○	○	○
右親指	無	●	●	○	○	○	○	○	○	○
右中指	凡	●	●	○	○	○	○	○	○	○
右薬指	工	●	○	○	○	○	○	○	○	○
右小指	五	●	○	○	○	○	○	○	○	○

○は開孔、●は閉孔

◎ 簫 右から朝鮮の郷簫、朝鮮の細簫、日本
雅楽の簫、中国の管(管子)

23. Kép: A *hichiriki* fogástáblázata

A 23. Képen látható hangsornak megfelelően a *hichiriki* hivatalos alapskálája a következő: $g' a' h' c'' cis'' d'' e'' fis'' g'' a''$. Az egészhangok mellett látható fekete kottafejek mutatják azokat a hangokat, melyeket a *hichiriki*-játékos az alapskálán kívül meg tud szólaltatni jellegzetes játéktechnikájával, az *enbai*-jal (塩梅), a zárójeles hangokat a régi zenében ritkán használják. Az *enbai*, vagy másik nevén *meri-kari*, egyfajta *glissando*, amit úgy hoznak létre, hogy a nádat kissé kihúzzák a szájából, majd fokozatosan visszadugják. A keletkező hang kezdetben alacsony lesz, majd lassan felcsúszik normál hangmagasságra. Az alacsonyabb hangmagasságot

157. Forrás: [Hirano, 1989], p. 338.

hívják *meri*-nek, a normált *kari*-nak.¹⁵⁸ A *hichiriki* nem használ sokféle játéktechnikát, mivel többnyire lassú, *legato* dallamokat játszik. Említésre méltó még egyfajta akcentus, amit úgy hoznak létre, hogy az egyik nem játszó ujjukkal egy pillanatra rácsapnak a hanglyukra (叩く - *tataku*) (például kitartott *e''* hangnál a bal kéz gyűrűsujjal, lásd a 23. Képet); ill. egy a hang megszakítása nélkül létrehozott hangsúly (押す - *osu*)¹⁵⁹.

- *Charumera* (チャルメラ): kúpos furatú duplanádas hangszer, a 16. században került Japánba, fából készül. 8 hanglyuka van, elől 7, hátul 1, nádja kis méretű, stiftje, ajaktámasza van. Van tölcséres és tölcsér nélküli változata is (lásd 24. Kép¹⁶⁰). Neve a portugál *charamela*¹⁶¹ szóból ered, de maga a hangszer a kínai *suǒnà*-val (lásd 35. oldal) rokon. Hayashi Kenzō (林謙三) szerint a 16. század második felében Japánba került portugál hangszer hamarosan kihalt¹⁶², de a nevét megtartották és ráragasztották a 16. század végén érkezett kínai típusra.¹⁶³ Régebben használták a *minshingaku*-ban (明清樂 - Ming- és Qing-kori



24. Kép: Charumera

158.[Kishibe, 2003], p. 2005.

159.[Masumoto, 1968], p. 38.

160.Forrás: http://irombook.blogspot.com/2009/12/blog-post_19.html.

161.A *charamela* a latin *calamus* (nád) kicsinyítőképzős alakjából (*calamellus*) származik francia közvetítéssel, jelentése: nádsíp. Az európai kultúrkörben rengeteg azonos eredetű hangszernevet találunk, csak hogy egy párat említsek: a német *schalmei*, a francia *chalumeau*, az angol *shawm* és a görög *karamoutsá* mind azonos etimológiájú. [Hirano, 1989], p. 336.

162.Ez a hangszer teljesen rézből készült. [Hirano, 1989], p. 339.

163.[Hirano, 1989], p. 251; természetesen a portugál *charamela* és a kínai *suǒnà* is rokonnak tekinthető (lásd a 7-8. oldalt).

 2. Hagyományos duplanádas hangszerek Kelet-Ázsiában

zene¹⁶⁴) és a *kabuki*-ban (歌舞伎 - japán színház)¹⁶⁵, de főleg utcai édességárosok és hajdinatészta-bódék jelzőhangszereként terjedt el.¹⁶⁶ Használata mára már gyakorlatilag megszűnt.

164. A *minshingaku* a 17-18. században Japánba érkezett zenék összefoglaló neve. A *mingaku* (明楽 - Ming-kori zene) Dél-Kínából (Fujian) érkezett, és megzenésített Tang- és Song-kori versekből áll; a *shingaku* (清楽 - Qing-kori zene) szintén Kína déli részéről került Japánba és elsősorban népdalokból áll [Wiki:Minshingaku].

165. A *kabuki*-ban elsősorban kínaias hangvételi (például 近松門左衛門: 国性翁合戦 - Chikamatsu Monzaemon: *Kokusen'yakassen*) és lakónegyedekben játszó darabokban (például 河竹黙阿弥: 髪結籐次 - Kawatake Mokuami: *Kamiyui Tōji*) alkalmazták. [Hirano, 1989], p. 339.

166. [Hirano, 1989], p. 251, 339; jelzőhangszerként a nagy réztölcsérrel rendelkező változatot használták.

3. A duplanádas hangszerek akusztikája

Az előző fejezetben bemutattam a kelet-Ázsiában fellelhető duplanádas hangszereket, és ismertettem a felépítésüket. Fontosnak tartom, hogy röviden írjak e hangszerek akusztikai tulajdonságairól is, hiszen például a hangszín fontos eleme a zenei élménynek, és így elengedhetetlen ahhoz, hogy teljes képet kapjunk ezekről a hangszerekről. Viszont a dolgozatnak nem lehet célja, hogy mindenre kiterjedő, részletes fizikai elemzést adjon, ezért csak a lényegesebb kérdéseket érintem. Először szeretném általánosan ismertetni a duplanádas hangszerek működését.

3.1 A nád működése

A fúvós hangszerek kivétel nélkül egyfajta nyomás hatására mozgó szeleppel működnek. A szelep a hangszer fajtájától függően a nyomás hatására kinyílik vagy bezáródik, és így közvetíti a nyomáshullámot a hangszer légoszlopa felé. A rézfúvós hangszerek esetében ez a szelep a zenész két ajka, mely a tüdőből kiáramló levegő hatására kinyílik. A nádas hangszerek esetében viszont pont fordítva van: a nád olyan szelep, mely a nyomás hatására bezárul.¹ A szelepek a bemeneti nyomás (p_0) és a belső nyomás (p) különbsége alapján nyílnak, ill. záródnak. A duplanádas esetében, ha $p_0 - p$ kicsi (vagyis a belső nyomás a kívülről érkezőhöz képest viszonylag nagy), akkor a nád kinyílik és így több levegőt enged be, míg az ellenkező esetben - ha a bemeneti nyomás lényegesen nagyobb, mint a nád (vagy fúvóka) belső nyomása - bezáródik.²

A bezáródás előtt a hangszertestbe jutó levegő nyomáskülönbséget hoz létre a levegőoszlopban, mely egyfajta akusztikus löketként halad végig a hangszertestben, majd a hangszertest és a szabad levegő közötti akusztikus

1. [Fletcher and Rossing, 2008], *Sound Generation by Reed and Lip Vibrations*, p. 402-403.

2. [Benade, 1990], p. 435-437.

3. A duplanádas hangszerek akusztikája

impedancia-különbség³ hatására visszatükröződik és így visszajut a nádhoz, ahol a belső nyomás megnövekedése újra megnyitja a nádat és a ciklus újra kezdődik. Tehát a nád valójában csak beindítja a folyamatot, a rezgés fenntartása a folyamatos külső nyomás és a hangszertestben visszatükröződő hanghullám együttes segítségével jön létre.⁴ A visszatükrözött hullámot állóhullámnak hívjuk.

A duplanád tehát olyan hanggenerátor, amely a folyamatos rezgés létrejöttével ritmikusan záródik és nyílik. Gokhshtein (*New conception and improvement of sound generation in conical woodwinds, Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics*, p. 121-128, Société Française d'Acoustique, 1995) kimutatta, hogy a kúpos furatú hangszerek esetében a nád a ciklus legnagyobb részében nyitva van, és csak nagyon rövid időre záródik össze. Az összecukott állapotban levő idő aránya pedig azonos a furat csonka kúpjából hiányzó darab arányával, mely a modern nyugati hangszerek esetében általában 0,1.⁵ Hengeres furatú hangszerekkel végzett szimulációk azt mutatták, hogy a nád fele-fele arányban van nyitva és zárva a ciklus folyamán, és ez az arány független a játszott frekvenciától.⁶

Itt kell még említést tennem a Bernoulli-hatásról, ugyanis a duplanádas esetében ez a jelenség fokozottan van jelen. Bernoulli törvénye azt mondja ki, hogy egy közeg áramlásakor a sebesség növelése a nyomás csökkenésével jár. Ez a nádas esetében úgy jelentkezik, hogy amikor a külső nyomás megnövekszik és a nád elkezd bezáródni, az egyre szűkebb nyíláson gyorsabban áramlik át a levegő, tehát a Bernoulli törvény értelmében a nád belsejében lecsökken a nyomás, ami még inkább növeli a bemeneti és a belső nyomás különbségét és ezáltal tovább segíti a

3. Az akusztikus impedancia azt mutatja meg, hogy adott területen milyen sebességgel tud haladni a hang. Ez az érték fordítottan arányos a vizsgált terület keresztmetszetével, ezért a szabad levegő akusztikus impedanciája nagyon kicsi a hangszer testéhez képest. Minél nagyobb a különbség két impedancia érték között, annál nagyobb a visszatükröződés mértéke is.

4. [Fletcher and Rossing, 2008], *Sound Generation by Reed and Lip Vibrations*, p. 420-421.

5. [Fletcher and Rossing, 2008], *Sound Generation by Reed and Lip Vibrations*, p. 421.

6. [Almeida et al., 2002], p. 5-6.

nád bezáródását. A duplanádas a Bernoulli-hatás miatt záródnak össze teljesen minden egyes ciklusban.⁷

A nád mérete nagyban befolyásolja a megszólaltatáshoz szükséges nyomást. Az oboa esetében a nád egy hosszú, vékony cső, melyben nagyon magas az áramlási ellenállás, ezért a megszólaltatáshoz magasabb bemeneti nyomásra van szükség, mint bármelyik másik nyugati nádas hangszer megszólaltatásához.⁸ Ebből arra következtethetünk, hogy a kelet-ázsiai duplanádas hangszertípusok közül a hengeres furatúak, melyek nagy méretű náddal rendelkeznek, viszonylag könnyen megszólaltathatóak, ezt a feltételezést saját tapasztalatom is megerősíti.

A nád saját természetes frekvenciája minden esetben jóval a hangszer által használt frekvenciatartomány felett található. A nád természetes frekvenciájának kiküszöbölésében általában a hangszerjátékos ajkai és a toldalékcső vagy vokális traktus (angol: *vocal tract*) által alkalmazott csillapítás játszik szerepet.⁹

3.2 A különböző furattípusok akusztikus tulajdonságai

Mint azt az 1. fejezetben részletesen tárgyaltam, a duplanádas hangszerek esetében alapvetően kétfajta furattípusról beszélhetünk, a hengeres és a kúpos furatról. Ez a két furattípus akusztikai szempontból nagyon különbözőképpen viselkedik.

Bár a fúvós hangszerek érthető okokból mindkét végükön nyitott csövek, a nádas hangszerek akusztikai szempontból úgy viselkednek, mintha a bemeneti végükön zártak lennének. A 25. Kép ([Wolfe] alapján, 73. oldal) mutatja a hengeres és kúpos furatú hangszerekben létrejövő állóhullámokat. A hengeres furatban hiányoznak a páros felhangok, ez az oka annak, hogy a hengeres furatú hangszerek, mint például a klarinét, nem oktávvaltó, hanem duodecimaváltó hangszerek, valamint ez a felelős a klarinét puha hangszínéért is. A hengeres furatú hangszerek

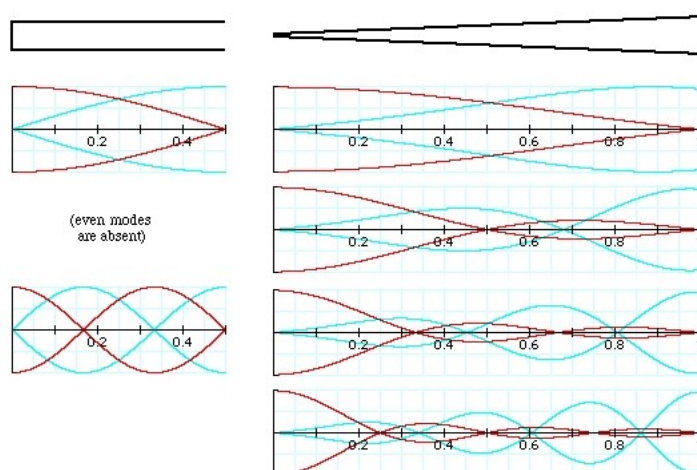
7. [Benade, 1990], p. 446-447.

8. [Fletcher and Rossing, 2008], *Woodwind Reed Instruments*, p. 483, 494; Fuks és Sundberg (*Blowing pressures in reed woodwind instruments*, KTH TMH-QPSR 3/1996, Stockholm, p. 41-56, 1996) adatai alapján.

9. [Fletcher and Rossing, 2008], *Sound Generation by Reed and Lip Vibrations*, p. 411.

3. A duplanádas hangszerek akusztikája

alaprezonanciája nagyjából négyszerese a hangszertest hosszának (azért nem pontosan annyi, mert a hangszertest sosem pontosan hengeres furatú, valamint bele kell számítani a hosszkorrekciót és a nád ekvivalens űrtartalmát is¹⁰). A kúpos furatú hangszerek esetében viszont a furat keresztmetszetének növekedése miatt a hangnyomás a növekedés mértékével fordítottan arányos, ez hozza létre az érdekes hullámformát a 25. Kép jobb oldalán. A kúpos furatú hangszerek oktáváltóak és alaprezonanciájuk nagyjából kétszerese a hangszertest hosszának. Ebből az következik, hogy ha náddal megszólaltatunk két azonos hosszúságú csövet, ahol az egyik kúpos furatú, a másik meg hengeres, akkor a hengeres furatú egy oktávval mélyebben fog szólni, mint kúpos furatú párja.¹¹



25. Kép: Állóhullámok hengeres (bal) és kúpos (jobb) furatú hangszerekben

10. A hosszkorrekció azt jelenti, hogy adott hosszúságú hangszertestben létrejövő állóhullámok tükröződési pontja valójában a hangszertesten kívül van, így a tényleges alapfrekvencia valamivel alacsonyabb, mint amire a hangszertest hosszúságából következtetnénk. Az akusztikusok a mai napig vitatkoznak róla, hogy mekkora a hosszkorrekció mértéke, de annyi biztos, hogy a hangszer kimeneti nyílásának átmérőjével arányos, és kúpos furatúaknál nagyobb, mint a hengeres furatú hangszerekénél. Az ekvivalens űrmérték azt mutatja meg, hogy a nád (vagy fúvóka) ténylegesen mennyivel hosszítja meg a rezgő légoszlopot. Kísérletek igazolják, hogy a nád (szimpla és dupla egyaránt) lényegesen nagyobb ekvivalens űrmértéket mutat, mint amilyen a valóságos, mért űrmértéke. Kúpos furatú hangszerekénél az az ideális, ha a nád ekvivalens űrmértéke és a stift (vékony rézcső, amire a két nádlap van felerősítve) valós űrmértékének összege kiadja a hangszertest csonka kúpjának hiányzó darabját ([Benade, 1990], p. 466-472).

11. [Wolfe].

3.3 A duplanádas hangszerek alapanyagai

A nád alapanyaga hagyományosan a világ minden táján egyfajta óriás nádféle, vagy bambusz volt. Ilyen nádból rengeteg fajta létezik, de kedvező tulajdonságai miatt mára már a világ legtöbb pontján *Arundo donax* fajtájú nádat használnak, mely a kelet-ázsiai térségben és a mediterrán területen őshonos.

Maga a hangszertest általában fából, vagy az ázsiai térségben gyakran bambuszból készül. A fúvós hangszerek esetében a hangszer alapanyaga sokkal kevésbé lényeges, mint például egy hegedű esetében, ugyanis a hangszertest falának akusztikus impedanciája sokkal nagyobb, mint a légoszlopé, így a hangszertest saját rezonanciája nem játszik különösebb szerepet a hangszer akusztikus tulajdonságaiban.¹² A nyugati fafúvós hangszereket keményfából készítik, melynek előnyös tulajdonsága, hogy jól megmunkálható, ezenkívül sima, egyenletes felületet ad, a hanglyukak jól definiált szélekkel rendelkeznek és maga a faanyag elég erős ahhoz, hogy jól megtartsa a fémmechánikát. Különösen fontos a sima felület a belső furaton, mert ez minimalizálja a légoszlop súrlódási veszteségeit.¹³ A keményfához képest a bambusz ugyan praktikus, mert eleve üreges, de gyenge és porózus anyag, ezért például a *hichiriki*-készítők tradicionálisan a következőképpen jártak el: a bambusznád külső, kemény felületét használták a belső furathoz úgy, hogy a kiválasztott nádcövet kettévágták és fordítva illesztették össze. Végül a furatot hagyományos japán lakkal lakkozták.¹⁴

12. [Fletcher, 2000], p. 21; [Hirano, 1989], p. 249.

13. [Fletcher and Rossing, 2008], *Materials for Musical Instruments*, p. 724-725.

14. [Malm, 1959], p. 96, ez a módszer meglehetősen hihetetlennek tűnik számomra, mindazonáltal nem lehetetlen, de napjainkban már nem így készítik a *hichirikit*.

3.4 A kelet-ázsiai duplanádas hangszerek akusztikai jellegzetességei

1974-ben Reis Flora érdekes cikket publikált, melyben összehasonlította a koreai *piri* (lásd 59. oldal) és a japán *hichiriki* (lásd 62. oldal) egyes akusztikai jellemzőit.¹⁵ Spektrografikus analízissel megállapította, hogy annak ellenére, hogy mindkét hangszer hengeres furatú, mégsem hiányoznak a páros felhangok. Épp ellenkezőleg, a kísérletek azt igazolták, hogy a *piri* esetében gyakran a páros felhangok dominálnak. A *hichiriki* esetében is jelen vannak a páros felhangok, olyannyira, hogy a hangszer által játszható oktávnyi hangterjedelem közepétől kezdve különösen a negyedik felhang lényegesen erősebb, mint maga az alaphang. Ez a jelenség valószínűleg annak köszönhető, hogy a *piri* és a *hichiriki* nem szabályos hengeres furatú, így az akusztikus impedancia-görbe maximumai és minimumai nem szabályosan helyezkednek el.¹⁶ Egy másik érdekesség a *hichiriki*-vel kapcsolatban, hogy meglepően erős a felhangaktivitás a magas regiszterben (7000 - 15000 Hz). Ez különösen azért érdekes, mert a hanglyukakkal rendelkező fúvós hangszereknek van egy úgynevezett *cut-off* frekvenciájuk¹⁷, ami felett a felhangokat nem tükrözik vissza, ezáltal ezek a felhangok elvileg nem erősödhetnek fel a zenei hangban.¹⁸ Ennek ellenére a *hichiriki* hangspektrumában nagy számban vannak jelen érzékelhető magas felhangok.¹⁹ Vélhetőleg ez okozza a *hichiriki* átható, nazális hangszínét. A hangspektrumban, frekvenciától gyakorlatilag függetlenül, mindkét hangszernél megfigyelhető a 2500-4000 Hz körüli hangtartományban levő felhangok amplitúdójának növekedése. A *hichiriki*-nél különösen konzekvensen figyelhető meg a 3000 Hz körüli felhangok magas aktivitása, a *piri* esetében ez egy kissé elszórtabb, inkább 3500-4000 Hz közé tehető. Flora nem ad magyarázatot erre a jelenségre, de én azt feltételezem, hogy a nád saját természetes frekvenciája ebbe

15. [Flora, 1974].

16. André Almeidával folytatott eszmecsere alapján.

17. Ez a frekvencia az oboánál és a klarinétnál nagyjából 1000 Hz körül van.

18. [Fletcher, 2001], p. 169-170.

19. André Almeida szerint ez a jelenség a duplanád működéséből adódik: „In the double-reeds it can go very quickly from an open-state to a closed state and that reinforces the high partials”.

a hangtartományba esik, és mivel mindkét hangszeren meglehetősen laza szájtartással játszanak, a csillapítás nem elegendő, és a nád természetes frekvenciája formánsként jelenik meg ebben a hangtartományban.²⁰ Egy másik érdekesség, amit Flora, mint további kutatás alapját képező kérdést vet fel, a *hichiriki* azon tulajdonsága, hogy duodecima helyett undecimaváltó hangszer²¹. Tehát átfújással nem a duodecima szólal meg, hanem az undecima. Bár a *hichiriki* nagyon nehezen átfújható, hosszabb kísérletezés után a jelenséget én magam is tapasztaltam, ám magyarázatot egyelőre nem találtam rá. Elképzelhető, hogy ez a jelenség kapcsolatba hozható azzal, hogy a *hichiriki* belső furata nem teljesen hengeres, hanem enyhén szűkül. Az általam ismert hangszerek közül a blockflötének van egyedül ilyen lefelé szűkülő furata, de a blockflöte akusztikája sok szempontból nagyon különböző²², így érdemben nem összehasonlítható.

20. André Almeidával folytatott levelezésem megerősíti ezt a hipotézist. Idézem: „Yes (it's possible that very strong partials in the regions of 3000 Hz appear in the sound because of the reed's natural resonance), this happens also in the oboe. There is usually also a formant due to the geometry of the volume inside the reed, which departs from the general configuration of the bore”.

21. [Grove Online: P'iri] szerint a *piri* is undecimaváltó.

22. A blockflöte fúvóka része nyitott az atmoszferikus nyomásra, így úgy viselkedik, mint egy két végén nyitott cső, ezáltal az állóhullámok másképp képződnek, mint egy egyik végén zárt csőben. Számítással bebizonyítható, hogy egy ilyen hangszerben a rezonanciák függetlenek a furat formájától, és a hangszer úgy viselkedik, mint egy azonos hosszúságú hengeres cső. [Fletcher and Rossing, 2008], *Flutes and Flue Organ Pipes*, p. 532-534.

II. rész: A *hichiriki* a 20. századi és a kortárs zenében

A *hichiriki* sok szempontból különleges hangszernek tekinthető. A hangszer felépítése (lefelé szűkülő furat) és a játéktechnikák változatlan formában maradtak fenn a 13. század óta a szigorú japán hagyományápolásnak köszönhetően. Míg kínai és koreai rokonait folyamatosan használták és adaptálták az újabb zenékhez, addig a *hichiriki*-t kizárólag a kialakult hagyományos *gagaku* repertoárban használták, melynek utolsó darabja a 13. században keletkezett. Míg egyrésről a múlt kutatása szempontjából egyedülálló betekintést nyerhetünk a *hichiriki*-ről, felmerül a kérdés, hogy képes-e megújulni egy ilyen hangszer.

A következő fejezetekben bemutatom, hogy a 20. század második felében Japánban erőteljes mozgalom indult a hagyományos hangszerek kortárs zenébe való beépítésére és arra is rámutatok, hogy európai zeneszerzők is élénken érdeklődnek a *hichiriki* iránt. Látni fogjuk, hogy ennek köszönhetően a *hichiriki* horizontja kiszélesedett, játéktechnikai spektruma sokszínű lett és minden szempontból nagy fejlődésen ment keresztül.

Ahhoz azonban, hogy megértsük, milyen újdonságokkal szolgál a kortárs *hichiriki*-irodalom, először meg kell ismernünk a hagyományos repertoár jellegzetességeit.

4. *Hichiriki* a hagyományos zenében

Amikor japán hagyományos zenéről beszélünk, a legtöbb embernek a *koto*-ra (japán 13 húros citera), *shamisen*-re (3 húros gitár) és *shakuhachi*-ra (végfúvott bambuszfuvola) írott darabok jutnak eszébe, melyeket japán éttermekben háttérzeneként, vagy japán filmek kísérőzenéjeként hallhatunk. Azonban ezen hangszerek, bár a *hichiriki*-hez hasonlóan Kínából érkeztek, a nép körében csak a 16. századtól kezdve lettek népszerűek és a legismertebb zeneművek a 19. század második feléből származnak. A *hichiriki* repertoárja sokkal régebbre, a 7. századig nyúlik vissza, viszont a használata a *gagaku*-ra korlátozódott egészen a 20. század második feléig és a hangszerjáték titkai apáról fiúra szálltak a zenészdinasztiákban. A *hichiriki* sosem lett igazán népszerű és széles körben ismert hangszer.

Éjtsünk pár szót arról, hogy mi is pontosan a *gagaku*. A szó japánul két dolgot jelent, egyrészt szűkebb értelemben az eredetileg Kínából és Koreából érkezett hagyományos japán udvari zenét jelenti (a *gagaku* (雅楽) őse a kínai *yāyuè* (雅乐) és a koreai *aak* (아악/雅樂))¹, másrészt gyűjtőfogalom, mely a hagyományos hangszereken játszott összes olyan ősi műfajt jelöli, amelyet viszonylag nagy együttesek adnak elő. Ezeknek a zenéknek nagyon változatos a hagyományos hangszerelése, de egy közös bennük: a *hichiriki* (egy kivételével)² mindben szerepel. Ezért, amikor azt mondom, hogy a *hichiriki*-t a *gagaku*-ban használják, ez utóbbi, gyűjtőfogalmi értelmezésében használom a szót.

A következőkben szeretném röviden felvázolni, hogy milyen műfajok tartoznak ide. A *gagaku* hagyományosan három nagy csoportra osztható³:

- külföldről érkezett darabok (ez a *gagaku* szűkebb értelemben vett csoportja: ide tartozik a *kangen* (管弦 - hangszeres zenekari mű) és a *bugaku* (舞楽 - zenekari mű tánccal)

1. A kínai és koreai zenén kívül egy-két darabbal képviseltette magát az indiai és a mandzsúriai zene is, ezek azonban később beleolvadtak a kínai és a koreai zenébe ([Kishibe, 1982], p. 16-17).
 2. A *ruika*-t gyászszertartásokon játsszák, egy darab *wagon* (6 húros japán citera) kíséri.
 3. [Masumoto, 2000], p. 28-29.

4. Hichiriki a hagyományos zenében

- az előbbi csoport hangszereit használó japán keletkezésű⁴ énekes darabok (*gagaku utaimono* - 雅楽うたいもの vagy *gagaku kayō* - 雅楽歌謡)
- a 7. századnál régebben Japánba került, vagy eredeti japán énekes és táncos zenék (*jōdai kabu* - 上代歌舞 vagy *kokufū kabu* - 国風歌舞)

A 8. Táblázat⁵ (80. oldal) a *gagaku* különböző műfajait és azok hagyományos hangszerelését mutatja, az alábbiakban röviden ismertetem a táblázatban látható hangszereket.

- *ōteki* (横笛) vagy más néven *ryūteki* (龍笛): a leggyakrabban használt harántfuvola.
- *komabue* (高麗笛): harántfuvola, melyet elsősorban a koreai eredetű *bugaku*-ban (*komagaku* - 高麗楽) használnak, az *ōteki*-nél nagyszekundddal magasabb a hangolása.
- *kagurabue* (神楽笛): harántfuvola, melyet a *shintō* rituális zenében, a *kagurauta*-ban (神楽歌) használnak.
- *shō* (笙): bambuszból készült szájorgona.
- *gakubiwa* (楽琵琶): 4 húros lant.
- *gakusō* (楽箏): 13 húros citera.
- *wagon* (和琴): 6 húros citera.
- *gakudaiko* (楽太鼓): nagydob, a *kangen*-ben használják.
- *dadaiko* (大太鼓): nagydob, a *bugaku*-ban használják.
- *kakko* (羯鼓): kétoldalú kisdob, a baloldal magasabb hangolású, a *kangen*-ben és a kínai eredetű *bugaku*-ban (*tōgaku* - 唐楽) használják.
- *san no tsuzumi* (三ノ鼓): homokóra formájú kisdob, csak az egyik oldalát használják, a *komagaku*-ban szerepel.
- *shōko* (鉦鼓): kisméretű bronz gong, a *kangen*-ben használják.
- *ōshōko* (大鉦鼓): nagyméretű bronz gong, a *bugaku*-ban használják.

4. A kínai és koreai udvari zene importálását követően keletkezett zenék (9-12. század).

5. [Masumoto, 2000], p. 138-180.

- *shakubyōshi* (笏拍子): két összeüthető falap, mely csattanó hangot ad.

Főcsoport	Műfaj	Alcsoport	Fúvósok	Pengetősök	Ütősök	Egyéb	
gagaku	kangen		3 hichiriki 3 ōteki 3 shō	2 gakubiwa 2 gakuō	1 gakudaiko 1 kakko 1 shōko		
	bugaku ⁶	tōgaku	3 hichiriki ⁷ 3 ōteki 3 shō		1 dadaiko 1 kakko 1 ōshōko	táncosok	
		komagaku	3 hichiriki 3 komabue		1 dadaiko 1 san no tsuzumi 1 ōshōko		
gagaku utaimono	saibara		1 hichiriki 1 ōteki	2 gakubiwa ⁸ 2 gakuō	1 shakubyōshi	szóló + kórus	
	rōei		1 shō				
jōdai kabu	kagurauta		1 hichiriki 1 kagurabue	1 wagon	2 shakubyōshi	2 szóló + kórus táncosok	
	yamatouta	ōnaobi no uta		1 hichiriki		1 shakubyōshi	szóló + kórus
		yamatouta		1 ōteki			4 táncos
		ōuta		1 hichiriki 1 ōteki	1 wagon	1 shakubyōshi	szóló + kórus 4-5 táncosnő
		tauta		1 hichiriki 1 ōteki		1 shakubyōshi	szóló + kórus
	kumeuta		1 hichiriki 1 ōteki	1 wagon	1 shakubyōshi	szóló + kórus 4 táncos	
	azumaasobi no uta		1 hichiriki 1 komabue	1 wagon	1 shakubyōshi	szóló + kórus 4-6 táncos	
ruika			1 wagon		szóló + kórus		

8. Táblázat: A gagaku műfajai és hangszerelésük

6. A *bugaku*-ban nem játszanak pengetősök, kivéve a *Seigaiha* (青海波) és a *Rindai* (輪台) című darabokat, ezt a két zeneművet megkülönböztetésül *kangen-bugaku*-nak nevezik ([Hirano, 1989], p. 509).
7. Minimum érték, mivel a *bugaku*-t általában szabadtéren adják elő és a dobok jóval nagyobbak és hangosabbak, mint a *kangen*-ben használt verziók, akár 9-9 fúvóst is hallhatunk.
8. Minimálisan 2-2, de lehet több pengetős is.

4. Hichiriki a hagyományos zenében

A táblázatból kitűnik, hogy a *hichiriki* mindig valamilyen fajta harántfuvolával játszik együtt, és valóban ez az egyik legfőbb jellegzetessége a *gagaku*-nak: a *hichiriki* és a fuvola mindig a fő dallamot⁹ játsszák ezekben a zenékben, de a fuvola sokszor nem teljesen *unisono* játszik, hanem időnként negyed-félhangnyi eltéréssel, esetleg oktávugrásokkal tarkítva írja körül a *hichiriki* dallamát.¹⁰ A *hichiriki* korlátozott hangterjedelméből adódik, hogy a rá írott dallamok nem haladhatják meg a nónát, viszont átható hangszínével nagyszerűen tudja közvetíteni a vezérdallamot.

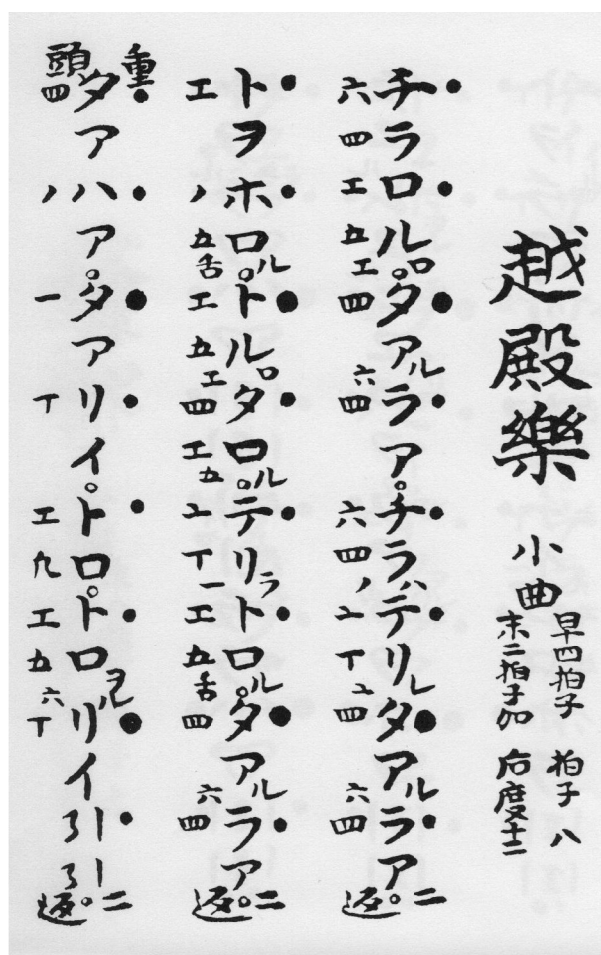
A *kangen* vagy *bugaku* darabot egyfajta hangolás előzi meg (ezt a *kangen*-nél *netori*-nak, a *bugaku*-nál *chōshi*-nak hívják). Ennek a hangolásnak valójában nem az a szerepe, hogy ténylegesen behangoljanak, hanem hogy felkészítsék a hallgatóságot a következőkben elhangzó darabra. A *netori* rövid (1-2 perces) darab, mely nem más, mint a fent említett *chōshi* első sorának rövidített változata. Minden hangnemhez¹¹ létezik egy *chōshi* ill. *netori*. A *netori*-ban sorban lépnek be a hangszerek (csak egy zenész játszik minden hangszercsoportban), először a *shō* és a *hichiriki* játszik, majd a *kakko* és a fuvola következik, végül a *biwa* és a *gakusō* duettje zárja a sort. A *chōshi* bonyolultabb felépítésű, három dallamsorból áll, melynek mindegyike követi a *netori* felépítését: itt is a *shō* indul a szóló *hichiriki*-vel, majd a fuvola és a *kakko*, ill. a

-
9. A japán zenetudósok egyhangúan állítják, hogy a *hichiriki* és a fuvola dallama a fő, a többi hangszer ritmikai és harmóniai szerepet tölt be, ezzel szemben [Marett, 1985] és [Picken, 2000] azon a véleményen vannak, hogy a 7. században még az összes hangszer dallamot játszott, s csak később, különböző kulturális átalakulások révén alakult ki a mai helyzet. Az évszázadok folyamán bekövetkező változások elkerülhetetlenek és nem is kétséges, hogy a dallam sok szempontból átalakult (bár [Kishibe, 1982] szerint nem történtek nagy változások), mindazonáltal úgy gondolom, hogy a fent említett szerzők eszmefuttatása több helyen támadható. [Masumoto, 1968] részletesen kifejti, hogy a *gagaku* zenéje egy melódiából keletkezik, a pengetősök és a *shō* alaphangjai a hangsúlyos helyeken alátámasztják a dallamot, mint egy váz.
10. A koreai eredetű zenében (*komagaku*) ez a játék a két hangszer között hatványozottan érvényesül, mert a *komabue* nagyszekundddal magasabb építése miatt sokszor teljesen más dallamfordulatokra kényszerül, mint a *hichiriki*, és ez kontrapunktális hatást kelt ([Tanabe, 1936], p. 15).
11. A *gagaku*-ban hat különböző hangnem létezik, melyek 2 nagyobb csoportra oszthatók: *ryo* (mixolíd jellegű: *ichikotsuchō*, *taishikichō*, *sōjō*) és *ritsu* (dór jellegű: *hyōjō*, *ōshikichō*, *banshikichō*) hétfokú hangsorokra. Valójában azonban a *ryo* hangsorokra jellemző kezdő nagyterc a *sōjō* kivételével mára már eltűnt a dallamokból, kizárólag a harmóniában lelhető fel. ([Masumoto, 1968]), p. 132-146.

biwa és a *gakusō* következnek, azonban a *hichiriki-shō* párosnál a kezdő motívum után csatlakozik hozzá a többi *hichiriki* játékos, és a hátralévő zenei anyagot szabad ritmusban, egymást követve, kánonszerűen adják elő (CD Track 06, 2. Kottapélda, 84. oldal).¹²

A ritmussal kapcsolatban meg kell említenem azt a furcsa jelenséget, hogy az ütem utolsó negyede általában hosszabb, mint a többi. A *gagaku* zenekart nem vezeti karmester, valójában a *kakko*-n játszó zenész irányítja az előadást, de mindenki együtt lélegzik és együtt érez. Nakamura Hitomi *hichiriki*-művésznő, a vele folytatott interjúm során úgy jellemezte ezt a jelenséget, hogy a lassú tempóban minden egyes ütemet egyfajta várakozás előz meg. Azt is megjegyezte, hogy sok kortárs szerző, mikor modern *gagaku* darabot ír, külön kéri, hogy a darabját ilyen hagyományos ritmusban adják elő.

A *hichiriki* oktatása mind a mai napig többségében hagyományosan történik. Ez azt jelenti, hogy a tanítványok mind összegyűlnek és a mester vezetésével (mind egyszerre) eljátsszák a darabokat. Én magam is részt vettem egy ilyen órán, és ekkor szembesültem azzal, hogy a *hichiriki* notációja korántsem



26. Kép: A *hichiriki* hagyományos notációja

12. [Hirano, 1989], p. 509-512; [Masumoto, 1968], p. 144-148.

4. Hichiriki a hagyományos zenében

tökéletesen írja le a zenét, rengeteg apró konvenció van, mely kizárólag szájról szájra terjed.

A 26. Kép¹³ (82. oldal) a *hichiriki* hagyományos kottáját, az úgynevezett *Meiji senteifu*-t (明治撰定譜) mutatja (a kottán látható darab a *hyōjō* hangnemben íródott *Etenraku*). Ez a notáció a Meiji restaruráció (1868) idején keletkezett, amikor megpróbálták az addig kizárólagosan zenészdinasztiákon belül szájról szájra terjedő *gagaku* irodalmat mindenki számára hozzáférhetővé tenni. Ez a kottaírás elég korlátozott módon adja vissza a zenei anyagot, a ritmust és magát a dallamot is csak részben, pontatlanul jelöli, az artikulációra nincs utalás, az apró finomságok elvesznek. Ráadásul az egységesítés kedvéért összevonták a három nagy iskola (Nara, Kiotó és Oszaka) különböző tradícióit.¹⁴ Az 1. Kottapélda felső sorában a 26. Képen látható hagyományos kotta nyugati notációs átírata látható, az alsó sor pedig azt mutatja, hogyan hangzik ez a darab valójában. Látható, hogy a hagyományos notáció csak vázlatosan adja vissza a tényleges zenei anyagot. A hagyományos kotta a fentiekén kívül nem mutatja azt sem, hogy a darab kezdete és vége hogyan alakul, ugyanis a hagyományos előadásmód során a hangszerek sorban lépnek be, és a *hichiriki* az alább látható darabban csak a 7. ütemben csatlakozik, a darab vége pedig improvizatív, a hangszerek sorban kiszállnak, a dallamot tempón kívül egy *hichiriki* fejezi be, végül csak egy *biwa* és egy *gakusō* marad (CD Track 05).¹⁵

13. Forrás: *Gagaku hichirikifu (Gagaku hichiriki-kotta)*, Tenrikyō Dōyūsha kiadó, 2005, p. 29.

14. A *hichiriki* kottáját általában az oszakai tradícióból vették át ([Hirano, 1989], p. 517).

15. Ezt a játékmódot *nokorigaku*-nak hívják ([Iba, 2001], p. 58).

A Hyōjō no Etenraku *hichiriki* szólama

kotta

előadási gyakorlat

1. Kottapélda: A hagyományos notáció korlátai

Az alábbi kottapéldák jól mutatják a *hichiriki* használatát a hagyományos repertoárban: nagy többségében *legato* játékmód, kis hangterjedelem, lassú, ünnepélyes mozgás jellemzik a tradicionális *hichiriki*-játékot.¹⁶ A második fejezetben már említett *enbai* játékmódon kívül még találunk rövid díszítő hangokat, dallamvégi rövid, csattanós hangokat, *tataku* és *osu* (lásd 67. oldal) hangokat is. Hangzó anyag a mellékelt CD-n található.

A Sōjō chōshi *hichiriki* szólama - részlet

Solo

Tutti

2. Kottapélda: Aleatorikus kánon a chōshi-ban (CD Track 06)

16. A *kangen* és *bugaku* előadásmódja különbözik. A *bugaku*-ban a *hichiriki*, hogy megkönnyítse a táncosok dolgát, sokkal ritmikusabban játszik, ezt hívják *bugakubuki*-nak (舞楽吹), a *kangen*-játékmódot *kangenbuki*-nak (管弦吹) nevezik ([Hirano, 1989], p. 511; [Masumoto, 1968], p. 28).

4. Hichiriki a hagyományos zenében

Seigaiha (Banshikichō) - részlet

Musical score for *Seigaiha (Banshikichō) - részlet*. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of five staves of music, with measure numbers 8, 16, 24, and 30 indicated at the beginning of their respective staves. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and phrasing slurs.

3. Kottapélda: *Seigaiha* (CD Track 07)*Bairo (Hyōjō) - részlet*

Musical score for *Bairo (Hyōjō) - részlet*. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex, multi-measure rhythmic structure with various time signatures including 2/2, 3/2, 4/2, and 3/4. The melody is characterized by long, sustained notes and rests, with some sixteenth-note passages. Measure numbers 6, 11, 16, and 21 are marked at the start of their respective staves.

4. Kottapélda: *Bairo* (CD Track 08)

5. *Hichiriki* a 20-21. századi zenében

5.1 Japán zene

Az előző fejezetben már említettem, hogy a *hichiriki*-t a 20. század második feléig kizárólag a *gagaku*-ban használták. A változás 1970-ben következett be, amikor a Japán Nemzeti Színház (国立劇場 - *Kokuritsu Gekijō*) elkezdte modern *gagaku* darabokra szóló megrendelési programját.

A nyugati stílusú zeneszerzés viszonylag újnak számít Japánban, bevezetése Miyagi Michio nevéhez fűződik az 1920-as években. Az első ötven évben a tradicionális hangszerekre írott darabok többnyire teljesen szakítottak a hagyományos zene minden aspektusával¹, a zeneszerzők arra törekedtek, hogy új lehetőségeket nyissanak a hangszerek számára, de a szintézis a japán kulturális hagyományok és a nyugati zeneszerzés között egészen addig nem jött létre, míg a Japán Nemzeti Színház el nem kezdte a fent említett programot². Az első ilyen új *gagaku*-t, Mayuzumi Toshirō *Shōwa Tenpyōraku Ichigu* című darabját 1970-ben mutatták be. 1973-ban Takemitsu Tōru *In an Autumn Garden*-je következett, majd pedig 1977-ben Stockhausen *LICHT-HIKARI-LIGHT* című darabja, mely a későbbi monumentális *LICHT* operaciklus második darabjának első felvonása lett. A program nagy siker lett és arra inspirálta a japán zeneszerzőket, hogy a japán kulturális hagyományokat megtartva, de a nyugati zeneszerzés eszközeivel kitágítva gazdagítsák a *gagaku* irodalmát.

Később a Japán Nemzeti Színház újabb trendet indított el, miután a Shōsōin-ban³ megőrzött hangszerek egy részét rekonstruálták, arra buzdította a szerzőket,

-
1. Mindazonáltal létezett egy olyan irányzat, mely úgy próbálta megvalósítani kelet és nyugat szintézisét, hogy hagyományos és nyugati hangszereket párosított, miközben mindkét oldal saját kvalitásait hangsúlyozta (például Miyashita: *Hana for Koto and Flute* (1950), [Heifetz, 1984]).
 2. Az első 50 évben nem íródott *hichiriki*-re szóló színházi darab, talán a zeneszerzők nem láttak benne fantáziát a kis hangterjedelem és a virtuozitás hiánya miatt, bár a későbbiekben látni fogjuk, hogy az évek során sokat fejlődött a hangszertechnika.
 3. A Shōsōin-ről lásd a 2. fejezet 142. lábjegyzetét a 63. oldalon.

hogy régi, a használatból kivett hangszerekre is komponáljanak. Az ilyen, rekonstruált hangszerekre írott darabokat *reigaku*-nak nevezzük.

A japán zeneszerzés alapvetően két nagy ágra bontható, az úgynevezett *hōgaku*-ra (邦楽), mely a japán stílusú zeneszerzést, a tradicionális hangszerekre hagyományos módon írott zenét jelöli, valamint *yōgaku*-ra (洋楽), mely a nyugati stílusú zeneszerzést jelenti. Viszont néha igen nehéz a darabokat valamelyik kategóriába besorolni, ezért inkább műfaj szerint fogom vizsgálni a kiválasztott zeneműveket.

A következőkben a teljesség igénye nélkül, néhány darab elemzésén keresztül kísérlem meg bemutatni az elmúlt pár évtized japán zeneirodalmának főbb irányvonalait a *hichiriki* tükrében. Látni fogjuk, hogy a hagyományos hangszerekre írott zeneművek reneszánsza felkeltette az érdeklődést a *hichiriki* iránt is, és az új *gagaku*-val párhuzamosan megjelentek a *hichiriki*-re komponált szólisztikus művek is.

5.1.1 Modern *gagaku*, *reigaku*

A *hichiriki* legfontosabb használati területe a mai napig a *gagaku*, hiszen bár az elmúlt évtizedekben egyre népszerűbb lett a zeneszerzők körében, mégis összehasonlítva a *shō*-val vagy a *ryūteki*-vel szerénynek számít a repertoár, ezért fontos, hogy a modern *gagaku* ill. *reigaku* irodalmat vizsgáljuk.

A *gagaku* legfontosabb aspektusa véleményem szerint az, hogy a zenekar (legyen akár 50 tagú) karmester nélkül adja elő. Az együttjáték sem úgy történik, mint a nyugati zenében, a teljesen egyszerre való megszólalásokat, az erős, kemény indulásokat, akcentusokat kerüli a hagyományos japán zenész (a *gagaku*-szakkifejezés erre a *zureru*⁴). A modern *gagaku* megtartja ezt a jellegzetességet, a viszonylag nagy együttesek ellenére is mindig jelen van a kamarazenei jelleg.

4. [Masumoto, 1968], p. 373-382.

Takemitsu Tōru (武満徹, 1930-1996) a 20. század legnagyobb japán zeneszerzőjének számít. 1970-ben a Japán Nemzeti Színház felkérte, hogy írjon új darabot *gagaku* együttesre. Takemitsu három év alatt elkészült az *In an Autumn Garden* című darabjával, melyet nagy sikerrel be is mutattak még abban az évben, de ő még hat évig dolgozott a darabon, míg az 1979-ben teljes formáját el nem érte. Ez az *In an Autumn Garden – Complete Version* (秋庭歌一具 – *Shūteiga ichigu*). A mű 29 hangszerest foglalkoztat, melyek négy csoportra oszlanak és a színpadon különböző helyeken helyezkednek el. A hangszerelés *kangen*, de a színpad közepén elhelyezkedő A csoportban a *ryūteki* mellett van egy *komabue* is. A négy csoport:

- A csoport („az őszi kert”): *komabue*, *ryūteki*, *hichiriki*, *shō*, *shōko*, *kakko/mokushō*⁵, *taiko*, *koto*, *biwa*, a színpad közepén helyezkednek el
- A' csoport („a fák szellemei” I): 2 *ryūteki*, 2 *hichiriki*, 4 *shō*, a színpadon hátul helyezkednek el, a 4 szájorgona közepén, 1-1 *ryūteki* és *hichiriki* bal és jobb oldalt
- B csoport („a fák szellemei” II): *ryūteki*, 2 *hichiriki*, 2 *shō*, *kakko/mokushō*, a színpadon elől, bal oldalt helyezkednek el
- C csoport („a fák szellemei” III): *ryūteki*, 2 *hichiriki*, 2 *shō*, *kakko/mokushō*, a színpadon elől, jobb oldalt helyezkednek el.

Takemitsu számára nagyon fontos volt a térbeli távolság a csoportok között, már korábban is kísérletezett a hangszerek különböző elhelyezéséből adódó akusztikus hatásokkal (például *Distance*, 1972). A térbeli elhelyezés egyúttal szemléletes is, a középén helyet foglaló „őszi kert”-et minden oldalról fák veszik körül.

A darabról sokan írtak és több felvétel hozzáférhető, ezért most csak a *hichiriki*-t érintő lényegi kérdésekről beszélnek. A mű hat tételes:

I. *Strophe*

II. *Echo I*

III. *Melisma*

IV. *In an Autumn Garden*

5. A *mokushō* fából készült *chime*.

V. *Echo II*VI. *Antistrophe*.

Világosan látszik a szimmetrikus szerkesztés, az I.-VI. és a II.-V. tételek párba állíthatóak. A darab minden tétele az „őszi kert” és a „fák szellemei” párbeszédére épül. Ez időnként úgy valósul meg, hogy mint egy visszhang ismétlik meg az „őszi kert” frázisát, máskor kánonban követik egymást.

Ez a kánonszerű szerkesztés a *chōshi-ra*⁶ utal. A darabon végigvonul egy motívum, általában a *hichiriki*-n szólal meg. Minden tételben felbukkan, időnként augmentálva, vagy más ritmusban, más hangról, de félreismerhetetlenül jelen van (5. Kottapélda).

A *hichiriki* szempontjából a leglényegesebb tétel a *Melisma*, melynek japán címe *Enbai* (塩梅). [Burt, 2001], p. 161 szerint a tételek angol címe előbb keletkezett, mint a japán változat, de nehéz elképzelni, hogy ebben az esetben Takemitsu nem kezdettől fogva az *enbai*-ra gondolt. A tétel *hichiriki*-szólóval indul, mely a végsőkiig kiaknázza az *enbai* lehetőségeit, a szólót nagy *tutti* követi, ahol *hichiriki*-k és fuvolák *unisono* játszanak. A frázisokat dobütések választják el egymástól. A *tutti*-t a fuvola szólója követi, majd egy újabb *tutti* jön, ahol fuvolák és *hichiriki*-k különböző metrumban egymáshoz képest eltolva játsszák a szólamukat. A fuvolák a tétel témáját, a *hichiriki*-k pedig a darab visszatérő témáját játsszák. Végül csak a *hichiriki*-k maradnak benn, *unisono* még egyszer felhangzik a melizmatikus téma és a tétel dobütésekkel zárul.

Általában elmondható, hogy a *hichiriki* használata teljesen hagyományos, persze Takemitsu negyedhangra pontosan előírja az *enbai* használatát (6. Kottapélda, 90. oldal, CD Track 09), de ettől eltekintve láthatólag törekedett arra, hogy a hagyományos hangszerek hagyományos módon szólaljanak meg. A kompozíció használja a hagyományos japán hangsorokat is, bár nem kizárólagosan,



5. Kottapélda: Visszatérő motívum az *In an Autumn Garden*-ben

6. A *chōshi*-ről lásd 81. oldalt.

és fellelhetőek benne a hagyományos *gagaku* ritmusok is (például a IV. tétel N betűtől *yatara byōshi*⁷).

Az *In an Autumn Garden*-ben rengeteg olyan apró ötlet található, amelyet később más zeneszerzők is felhasználtak, ezért alpműnek tekinthető. Egyúttal sikerült megragadnia a *gagaku* szellemiségét és hangulatát, de közben megőrizte avantgárd voltát is.

Takemitsu Tōru: *In an Autumn Garden*, III. tétel: *Melisma* (részlet)

freely espressivo

hichiriki

The musical score is written for Hichiriki in 3/8 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'freely espressivo'. The music begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes several slurs and accents. The second staff continues the melody with dynamic markings of *pp* (pianissimo), *p*, *mf* (mezzo-forte), and *mf*. The third staff concludes the excerpt with dynamic markings of *p*, *mf*, *pp*, and *pp*. The score includes various phrasing slurs and accents throughout.

6. Kottapélda: Hichiriki szóló negyedhangos *enbai*-jal

Ishii Maki (石井眞木, 1936-2003) Tokióban született, 1952-től 1958-ig Japánban Ikenouchi Tomojirō-tól (池内友次郎, 1906-1991), majd 1958-tól 1961-ig Berlinben tanult zeneszerzést (itt tanára Josef Rufer és Boris Blacher volt). 1962-ben visszatért Japánba, de időről időre visszatért Európába mind karmesterként, mind zeneszerzőként. Ishii korai alkotó periódusa az '50-es és '60-as évek szerializmusának hatását mutatja, a '60-as évek végén elkezdett komolyan érdeklődni a hagyományos japán zene iránt és megpróbált egyfajta összhangot kialakítani nyugati és keleti zene között. Ebben az időszakban több olyan műve is keletkezett, mely egyszerre alkalmaz hagyományos és nyugati hangszereket.⁸

7. A *gagaku* legtöbbször 4/4-es ritmusú (*haya byōshi*), van azonban 8/4 (*nobe byōshi*), 6/4 (*hayatada byōshi*) és 5/4-es (*yatara byōshi*) metrum is. A különböző metrumokhoz különböző üttőlpengetős ritmusképlet tartozik. A *yatara byōshi* 2+3 lüktetésű.

8. [Ishii:Homepage], [Grove Online: Ishii, Maki].

Shi-kyo (紫響, ejtsd: *shikyō*⁹, szó szerint *Lila hangzás*) című műve (7. Kottapélda, 92. oldal) 1970-ben keletkezett, ugyanabban az évben, mikor a Japán Nemzeti Színház felkérésére elkészült az első modern *gagaku* darab. A *Shi-kyo* a Japán Filharmonikus Zenekar megrendelésére készült és eredetileg *gagaku*-együttesre és szimfonikus zenekarra íródott. Az eredeti változat címe *Sōgū II ban* (遭遇II番, szó szerint *Véletlen találkozás II*) volt, de később Ishii úgy gondolta, hogy a *gagaku*-együttes szólama önmagában is megállja a helyét.

A hangszerelés *kangen*¹⁰, tehát *ryūteki*, *hichiriki*, *shō*, *koto*, *biwa*, *taiko*, *shōko* és *kakko*, a nagydobon játszó művész *shakubyōshi*-n is játszik, a *shōko* vált *san no tsuzumi*-ra. A kezdő instrukciókban Ishii megjegyzi, hogy a kotta csak hozzávetőleges információkat közöl, a darabot hagyományos módon (tempóban, játéktechnikával) kell előadni. Valamint kéri azt is, hogy a darab tempójának irányítását az éppen legfontosabb szerepet betöltő hangszer irányítsa: először a *shō*, majd a *ryūteki*, aztán a *hichiriki*, majd *tutti*, ütők és végül megint a fuvola.

Ez nagyjából meg is mutatja a mű szerkezetét, a bevezetés a három szájjorgona folyamatosan bővülő *cluster*-ével indul, majd csatlakozik hozzá a *ryūteki* dallama apró, pontszerű reakciókkal a *koto*-tól és az ütőhangszerektől. A fuvola frázisa után a *hichiriki* indul, erre is a *koto*, a *biwa* és az ütőhangszerek felelnek. A zenei anyag sűrűsödik, beszáll a fuvola is és elérkezünk a darab tetőpontjához, egy aleatorikus szakaszhoz, ahol minden hangszeres saját maga építi fel a zenei anyagot az előre megadott motívumokból. A szakasz vége kisimul, visszatérünk a három *shō cluster*-éhez, és a *ryūteki* elhaló dallamával végződik a mű.

A darab a '70-es évek aleatorikus divatját mutatja, szabad ritmus, improvizáció jellegű zenei anyag, az egész mű olyan, mint egy meditáció. A *hichiriki* szempontjából nézve nem találunk lényeges újdonságot, hagyományos játéktechnika jellemző az egész műre. A dinamika az egyetlen, ami a tradicionális

9. A darabok japán címét minden esetben a szerző általi fonetikus átírásban közlöm (amennyiben van ilyen), előfordul, hogy ez eltér a jelen disszertációban általam használttól, a félreértés elkerülése végett ez esetben zárójelben azt is megadom. A japán nyelv fonetikus átírásáról lásd a Függelék megfelelő fejezetét.

10. A *kangen* hangszereléséről lásd a 8. Táblázatot (80. oldal), a hangszerekről lásd a 79. oldalt.

zenéhez képest szélesebb spektrumban van jelen, ugyanis a *gagaku*-ban a *hichiriki* nem játszik dinamikát, a hangmagasság mobilitása miatt többnyire csak *mf-f* hangerő létezik. Az 7. Kottapéllda az aleatorikusan kezelt csúcspont kezdetét mutatja:

The image shows a complex musical score for a piece titled 'Shi-kyo' by Ishii Maki. The score is written for multiple instruments and includes various musical notations and dynamics. The instruments listed are: shō (笙), ryūteki (竜笛), hichiriki (篳篥), koto (箏), biwa (琵琶), ta (太鼓), sk (鈺鼓), and ka (羯鼓). The score is divided into two main sections, marked with Roman numerals 10 and 11. Section 10 starts with a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* instruction. Section 11 is marked with a dynamic of *[p=mf]* and includes a tempo marking of 200-230. The score features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by its aleatoric nature. The page number -14- is visible at the bottom.

7. Kottapéllda: Ishii Maki: Shi-kyo

A *Hiten-Seidō I* (飛天生動 I¹¹, 1983) az 1980-as *Hitenraku* (飛天樂) egy rövidebb részletének kisebb együttesre átírt-áthangszerelt változata. A hangszerelés *ryūteki*, 2 *hichiriki* és 2 *shō*. A művet a dunhuang-i 1000 buddha barlangrendszer egyik falfestménye ihlette. A fuvola a színpad közepén foglal helyet, mögötte, a színpad sarkaiban kétoldalt egy-egy szájorgona, a két *hichiriki* pedig az emelvény mögött foglal helyet.

11. A cím lefordíthatatlan, a *hiten* egy buddhista fogalom, amely az égben szálló halhatatlanokat ábrázoló festményt jelöl. A *seidō* azt jelenti, hogy a kép olyan eleven, mintha igazi lenne, mintha bármikor megmozdulhatna.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

A darab szerkesztése hasonló a *Shi-kyo*-hoz, szabad ritmusban íródott kupolás forma, a semmiből indul és a semmibe hal el. A *shō pianissimo* kezdőakkordjai felett felhangzik a *ryūteki* tapogatózó, szemlélődő témája, ezt követve sorban belép a két *hichiriki* is, mintegy visszhangozván a fuvola-témát. Az effektust segíti a hangszerek térbeli elhelyezése is. A két *hichiriki* nem ugyanazt a dallamot játssza, mint a fuvola, de a dallamot felépítő motívumcsoportok szerkezete és sorrendje hasonló. A zenei anyag sűrűsödésével elérkezünk a csúcsponthoz, melyet hosszú, felfelé tartó *glissando*-k jeleznek. A csúcspont után csak a két szájjorgona és a fuvola játszik és lassan elcsendesülve ér véget a darab. A *hichiriki* szempontjából itt is teljesen hagyományos játékmóddal találkozunk, az egyetlen új dolog a gyors, pulzáló *enbai* felfelé és lefelé, melyet Ishii hullámvonallal jelöl (8. Kottapélda, felülről lefelé: *ryūteki*, *hichiriki* 1-2, *shō* 1-2).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Hiten-Seidō" by Ishii Maki. The score is written on multiple staves. The top staff is labeled "Ryūteki" and contains a melodic line with dynamic markings such as *p*, *pp*, *mp*, *mf*, and *f*. Below it are two staves for "Hichiriki 1" and "Hichiriki 2", each with its own melodic line and dynamic markings. The bottom section of the score is for "Shō 1" and "Shō 2", also with melodic lines and dynamics. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings, along with some handwritten notes and a wavy line indicating a glissando effect. The score is presented in a traditional Japanese musical notation style, with the instruments' names written in Japanese characters on the left side of the staves.

8. Kottapélda: Ishii Maki: Hiten-Seidō

Ichiyanagi Toshi (一柳慧, 1933-) kōbe-i születésű zeneszerző és zongorista, Japánban Ikenouchi Tomojirō-nál, majd 1952-től 1957-ig a new yorki Juilliard Zeneakadémián tanult. 1959-ben részt vett John Cage kurzusán és hatására elkezdte használni a véletlenszerű komponálást¹² és a rajz-notációt. Japánba visszatérve népszerűsítette Cage zenéjét és hamarosan ő maga is elismert zeneszerzővé vált. A '70-es években az amerikai kísérleti zene minimalista irányvonalát is kipróbálta, majd a '80-as években a japán tradicionális zene felé fordult, és ettől kezdve minden évben gazdagította a hagyományos hangszerekre írott repertoárt. Különösen érdeklődik az újraélesztett hangszerek iránt is (*reigaku*). Nagy hangsúlyt fektet a hagyományos japán zene népszerűsítésére, ezért 1990-ben megalapította a Tokyo International Music Ensemble-t. Munkásságát számos díjjal jutalmazták, legutóbb (2008-ban) a Kultúra Rendszalagjával (文化功勞 – *bunka kōrō*) tüntették ki.¹³

A *Cloud Shore, Wind Roots* (雲の岸、風の根 – *Kumo no kishi, kaze no ne*, 1984) a Japán Nemzeti Színház megrendelésére készült monumentális mű, összesen 51 tagú zenekarra és 6 táncosra íródott. A zenekar 7 szekcióra van bontva és ezek térben a színpad különböző pontjain, különböző magasságban vannak elhelyezve. A hét szekció:

- *reigaku* ütősök: bronz *chime*, bronz harangok, *hōkyō*¹⁴, tamtam, nagydob, óriásdob; a színpadon hátul, emelvényen helyezkednek el (felső szint)

12. Jelen disszertációban számos helyen fordul elő az aleatória és a véletlenszerűség fogalma, ezért fontosnak tartom, hogy tisztázzam, pontosan mit is értek alatta. Az aleatória és a véletlenszerűség a zenében nincs világosan elhatárolva egymástól, valójában az aleatória a véletlenszerű (angol: *chance* ill. *indeterminate*) kompozíciós technikák egyik eleme lehet. A lényeges különbség a két fogalom között az, hogy az aleatória kizárólag az előadónak nyújt bizonyos szabadságot, ám ez a szabadság többnyire korlátozva van a zeneszerző által (tehát például az előadóra van bízva, hogy milyen sorrendben játszik bizonyos motívumokat, de a játszható motívumok meg vannak határozva). Ezzel szemben a véletlenszerű zenében már maga a komponálás folyamata is sokszor tartalmaz véletlenszerű elemeket, és az előadás során is nagy szerep jut a véletlennek. Előbbi terminus elsősorban Európában terjedt el Pierre Boulez hatására, utóbbi viszont Amerikában és Japánban hódított John Cage és követői hatására ([Grove Online: Aleatory]).

13. [Grove Online: Ichiyanagi, Toshi], [Wiki:Ichiyanagi].

14. A *hōkyō* kínai eredetű ütőhangszer, egy állványon két sorban 16 hangolt vaslemez helyezkedik el, melyeket kalapáccsal ütnek.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

- *reigaku* pengetősök: 4 húros *biwa*, 5 húros *biwa*, *kugo*, *genkan*¹⁵, kínai citera; a színpadon hátul, emelvényen helyezkednek el (középső szint)
- *reigaku* fúvósok (bal oldal): pánsíp, *shakuhachi*, *balaban*, *u*, *ōhichiriki*; a színpadon hátul a bal oldalon helyezkednek el
- *reigaku* fúvósok (jobb oldal): pánsíp, *shakuhachi*, *mey*, *u*¹⁶, *guānzi*; a színpadon hátul a jobb oldalon helyezkednek el
- *reigaku* ütősök: bronz harangok, tamtam és nagydob; a közönség mögött, a második emeleten helyezkednek el
- *gagaku* bal oldal: 3 *shō*, 3 *hichiriki*, 3 *ryūteki*, *biwa*, *koto*, *kakko*, *shōko*, *taiko*, bronz *chime*; a színpad bal oldalán, elöl helyezkednek el
- *gagaku* jobb oldal: 3 *shō*, 3 *hichiriki*, 3 *ryūteki*, *san no tsuzumi*, *taiko*, *sawari*¹⁷, bronz *chime*; a színpad jobb oldalán, elöl helyezkednek el.

A csoportok térbeli elhelyezése részben a *gagaku* hagyományában gyökerezik, ugyanis a *gagaku* szempontjából jobb és bal oldalnak szimbolikus jelentősége van. A Heian korban (794 – 1185) a császári udvartartásban volt három magasrangú hivatalnok: a Főminiszter, a bal oldali miniszter és a jobb oldali miniszter. Hivatalos alkalmakkor a Főminiszter ült középen, tőle balra értelemszerűen a bal oldali miniszter és jobbra a jobb oldali miniszter. A bal oldali miniszter (左大臣 – *sadaijin*) felügyelte a kormányzat minden funkcióját, míg a jobb oldali miniszter (右大臣 – *udaijin*) a közvetlen alárendeltje volt. A rendszert alkalmazták a *gagaku*-ra is, a Kínából származó darabokat bal oldali zenének, a Koreából származókat jobb oldali zenének is hívják, a felosztás egyben reprezentálja az akkori hatalmi erőviszonyokat is, hiszen Korea Kína hűbéresének számított. A fenti hangszerelésből az is jól látszik, hogy a térbeli elhelyezés nem véletlenszerű, hiszen a jobb oldali *gagaku*-ban *san no tsuzumi*-t használ *kakko* helyett, ami egyértelműen *komagaku* hangszerelésre utal, és a bal oldali *gagaku*

15. A *kugo* L alakú 23 húros hárfa, a *genkan* 4 vagy 5 húros hosszú nyakú lant.

16. A *balaban* és a *mey* hengeres furatú duplanádas hangszerek (lásd a 2. Táblázatot a 6. oldalon), az *u* a *shō* nagyobb testvére, tiszta kvarttal szól mélyebben.

17. Buddhista szentélyekben használatos bronz gong, a szútra-recitálást kísérik vele.

hangszerelése hagyományos *tōgaku kangen* összeállításnak felel meg¹⁸. A táncosok a *reigaku* hangszerek játékára táncolnak.

Ez volt az első alkalom, hogy Ichiyanagi felélesztett régi hangszerekre komponált, az volt a célja, hogy megidézzék az ősi világot, amikor ezeket a hangszereket még nap mint nap használták. Nem csak a régi Japán, hanem az egész ázsiai kultúrkör megfestésére törekedett, ezért alkalmazta a duplanadások közül a *mey-t*, *balaban-t* és a *guānzi-t*. Teljes sikerrel járt, a darab elemi erővel tárja eléink az ezer éve letűnt ázsiai birodalmak korának sokszínűségét, monumentalitását.

A darab hat részből áll, Ichiyanagi ezeket a következőképpen jellemzi:

- *gagaku*
- *reigaku* pengetősök
- *reigaku* ütősök és *gagaku*
- *reigaku* fúvósok
- *gagaku*
- *tutti*.

A darab bal oldali *gagaku*-val indul, teljesen tradicionális hangzás és játékmód jellemzi ezt a részt, a fuvola és *hichiriki* parallel mozgása is teljesen megfelel a hagyományos *gagaku*-nak. Az első dallam kibontakozása után csatlakozik a jobb oldali *gagaku* együttes is, és a zenei anyag fokozatosan sűrűsödik. Ichiyanagi maximálisan kihasználja a térbeli elhelyezkedés lehetőségeit. A csúcspont után a szájorgona kitartott akkordja fejezi be az első részt.

A második rész a pengetősök improvizáció-szerű tétele, Ichiyanagi kísérletezik a régi hangszerek lehetőségeivel, ezt követi a harmadik rész, ahol a főszerepet az ütősök kapják.

18. A *gagaku* hangszereléséről lásd a 8. Táblázatot a 80. oldalon.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

A *reigaku* ütőkhöz csatlakozik először a három bal oldali *shō* egy aleatorikusan kezelt fráziscsoporttal, majd a baloldali fuvolák, ezután a jobb oldali szájorgonák következnek. Míg a véletlenszerűség tart, a bal és jobb oldali 1. *hichiriki*

Ichiyanagi Toshi: *Cloud Shore, Wind Roots* (részletek)

The musical score is presented in six systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments are labeled on the left: balaban, u, mey, kugo, and 5 húros biwa. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mp, mf, f, ff). Performance instructions like "Enter freely" and "etc." are included. The score shows a complex interplay of sounds with dynamic shifts and expressive markings.

9. Kottapéllda: Ázsiai duplanadások Ichiyanagi művében

hosszú kitartott hangokat játszik erőteljes *enbai*-jal. Végül az ütők megint egyedül maradnak és egy ritmikus gyors rész veszi kezdetét. Az előadás szempontjából ez a darab legkritikusabb pontja, mert sajnos a térbeli távolságok és a gyors, ritmikus együttjátékhoz nem szokott zenészek miatt veszélyes, hogy teljesen szétcsúszik a különböző szekciók zenei anyaga.

A következő tétel a fúvósokról szól és ez számunkra a legérdekesebb rész. A második tételhez hasonlóan itt is improvizáció jellegű, szabad zenei anyaggal találkozunk, az *u* bevezető akkordjai után a *balaban* indul egy szép, nyugalmas dallammal, az ember szinte látja a hatalmas ázsiai pusztákat. Érdeemes megjegyezni, hogy a *balaban* dallama az *a* hangot járja körül és hangulatában olyan, mintha csak a hagyományos hangnemek egyikében lenne megírva¹⁹. Az őt kísérő *u* szólama hagyományos akkordokból áll. A *mey* veszi át a dallamot, őt a hárfa és az 5 húros lant kíséri (9. Kottapélda, 97. oldal). A *mey* dallama a *balaban*-hoz képest a

Ichiyonagi Toshi: *Cloud Shore, Wind Roots* (részletek)

10. Kottapélda: Az ōhichiriki szólója és a trió

dominánst járja körül, utána az ōhichiriki lép színre, kisvártatva csatlakozik hozzá a bal oldali 1. *hichiriki* és a *guānzi* (10. Kottapélda). A hangsúly itt a színeken van.

19. Leginkább az ōshikichō-ra emlékeztet, ezzel szemben az őt követő *mey* dallama *taishikichō* hangulatú.

Csodálatos dolog egymás után meghallgatni a különböző ázsiai duplanádas hangszereket. A *balaban* vibrátós bűgását, a *mey* zizegős atonalitását, az *ōhichiriki* kissé érces mélabúját és végül a fényes *guānzi*-t (CD Track 10). A duplanádasokat a pánsíp és a *shakuhachi* kettőse követi hárfa-kísérettel és a tétel a két pánsípval fejeződik be.

Az ötödik, rendkívül rövid tétel a bal oldali 1. fuvola és 1. szájorgona kettőse, majd hatalmas, monumentális *tutti* következik és a darab az *u* szólójával zárul.

Ichiyanagi sok más művében is használ *reigaku* és hagyományos hangszereket, de ritkán ír a *Cloud Shore*, *Wind Roots*-hoz hasonló nagy együttesekre. *The Way* (道 – *Michi*, 1992) című *kangen* hangszerelésű művét intim kamarazenei hangzás jellemzi, a *Reigaku Koukyou*-t (伶楽交響 – *Reigaku szimfónia*, 1998) a címe ellenére mindössze öt zenész adja elő: *ōhichiriki* (vált *hichiriki*-re), pánsíp (vált fuvolára), *u* (vált *shō*-ra), *kugo* és ütő, és a *Yūrashia no hibiki* (ユーラシアの響き – *Eurázsia hangja*, 2005) című kamaraművében pedig nemcsak *balaban*-t, *mey*-t, *ōhichiriki*-t és *hichiriki*-t szerepeltet, hanem oboát és angolkürtöt is.

A 2001-es *Spiritual Sight II* (心の視界II – *Kokoro no shikai II*) hasonló összeállítású, azzal a lényeges különbséggel, hogy hegedű is van benne. Ennek a kompozíciónak nincs sok köze a *gagaku*-hoz, a mondanivalója sokkal személyesebb, szimbolikusabb. A darab két nagyobb részre bontható, az első rész a bevezető véletlenszerű szakasztól eltekintve metrikus, kötött ritmusú. A ritmikus rész a *hichiriki*-vel indul, 12 ütemes bővített periódussal vezeti fel a hegedű rövid, bemutatkozó kadenciáját. A nagy meglepetés ebben a pár ütemben az, hogy a záró hang *h''*, ami elvileg kívül esik a *hichiriki* hivatalos hangterjedelmén, valójában azonban az elmúlt pár évtizedben olyan sokat fejlődött a hangszertechnika, hogy nem csak *h''*-t, akár *d'''*-t is lehet már játszani a *hichiriki*-n (11. Kottapélda).

Ichiyangi Toshi: *Spiritual Sight II* (részlet)

11. Kottapélda: Túl a hichiriki hangterjedelmén

Nodaira Ichirō (野平一朗, 1953-) tokiói születésű zeneszerző és zongorista. 1978-ban, miután végzett a tokiói Zeneakadémián, a párizsi Konzervatóriumban folytatta tanulmányait. Zeneszerzést Mamiya Michio-tól, Besty Jolas-tól és Serge Nigg-től tanult, részt vett továbbá Brian Ferneyhough, Ligeti György és Franco Donatoni mesterkurzusain, valamint tanult elektronikus zeneszerzést is. 1994-ben megalapította a Tokyo Sinfonietta-t, mely a kortárs zene népszerűsítését tűzte ki célul. Nodaira munkásságát mind zongoristaként, mind zeneszerzőként számos díjjal jutalmazták.²⁰

A *Voyage intérieur pour huit instrumentistes de Gagaku* (内なる旅 - *Uchi naru tabi*, 1996) a Japán Nemzeti Színház felkérésére készült, a hangszerösszeállítás 2 ryūteki, 2 hichiriki, 2 shō, 1 gakusō és 1 gakubiwa. Hét *attacca* tételből áll:

- I. *Entrée*
- II. *Voix intérieur I*
- III. *Continu et discontinu*
- IV. *Le Vent en spiral*
- V. *Voix intérieur II*
- VI. *Passé et Présent*
- VII. *Voyage intérieur – Sortie.*

20. [Nodaira:Homepage].

Nodaira szakít a *gagaku* formával, a hagyományos hangszereket friss szemmel vizsgálja. A darab a kontrasztokról szól, zene és beszéd, diatónia és kromatika, hagyományos és modern játéktechnikák, múlt és jelen zenéjének kontrasztjáról.

A *Belső utazás* két tétele is a *Belső hang* címet viseli. Ezekben a tételekben a hangszeresek suttogva, majd hangosan is régi japán szövegeket mondanak. A szöveg (mely először töredékes, majd egyre inkább összefüggővé válik) a *Nihon shoki*-ből (日本書紀 – *Japán krónikája*, i. sz. 720) származik, személyek, helységek, hivatások és udvari rangok nevei véletlenszerűen kiválasztva. Közöttük találhatóak a tang-kori Kínába küldött követek nevei is, akik valószínűleg nagy szerepet játszottak a *gagaku* importálásában.

A negyedik tétel a *Spirális szél* címet viseli, a francia *vent* szó egyben arra is utal, hogy a főszerepet itt a fúvósok játsszák²¹. A tétel két részre oszlik, az első részben a hagyományos játéktechnikák (*enbai*, *tataku*) állnak szemben a modern nyugati játéktechnikákkal (*staccato*, *frullato*), a második részben pedig a fúvósok diatónikus dallamtöredéke áll éles kontrasztban a pengetősök kromatikus anyagával. A 12. Kottapélda a hagyományos és nyugati játéktechnikák kontrasztját mutatja (a nyilakkal jelölt akcentusok jelentik a *tataku*-t).

A *Múlt és jelen*-ben (hatodik tétel) a hangszeresek két csoportra oszlanak, az egyik *gagaku*-jellegű zenét játszik, a másik viszont teljesen atonális zenét, mely szépen lassan kioltja a múltat jelképező *gagaku*-csoportot. A darab szerkesztése keretes, a hetedik és az első tétel egymás párja és kontrasztja, az első tétel elején a hangszeresek egyenként jönnek be és a hetedik tétel végén sorban távoznak a színpadról.

21. *Instruments de vent* = fúvósok

The image displays four systems of musical notation for a hichiriki solo. The first system shows two staves with dynamics *mp* and *ppk*, and a *simile* instruction. The second system includes *flatt.* and *mf* markings, with a *ppk* dynamic and a *flatt.* instruction. The third system features *mp* and *mf* dynamics, along with a *flatt.* instruction and a *th* marking. The fourth system shows *flatt.* and *f* dynamics, with a *flatt.* instruction and a *f* dynamic. Below the fourth system, there are two lines of Japanese text: 立ち上がり、ゆっくりとした動作で 舞台上の一点へと向う (Starting up, moving slowly towards a point on the stage) and 立ち上がり、ゆっくりとした動作で 舞台上の一点へと向う (Starting up, moving slowly towards a point on the stage).

12. Kottapéllda: Nodaira Ichirō: Voyage intérieur – hichiriki szólam (részletek)

Yoshimatsu Takashi (吉松隆, 1953-) Tokióban született, előkelő családból származik (nagyapja a korábbi japán császár személyi orvosa volt) és nem kapott hivatalos zenei képzést. Eredetileg orvosnak készült, de a középiskola után végül a Keiō Egyetem mérnöki szakán folytatta tanulmányait, mígnem 1972-ben végleg otthagya az egyetemet. Már az egyetemi évek alatt elkezdett órákat venni Matsumura Teizō (松村禎三, 1929-2007) zeneszerzőtől, akinek a hatása erősen érződik Yoshimatsu korai művein. 1981-ben, a *Threnody for the Crested Ibis* című szeriális darabjával vonult be a köztudatba, de nem sokkal ezután végleg elfordult a Stockhausen és Xenakis nyomvonalát követő sztochasztikus zenétől és neoromantikus stílusban kezdett komponálni. Művein érződik a jazz, a rock és a hagyományos japán zene hatása.²²

Yoshimatsu ellenállhatatlan vonzódást érez a madarak iránt, saját bevallása szerint úgy érzi, hogy sokkal inkább, mint az emberek, a madarak a Föld nagy

22. [Wiki:Yoshimatsu(eng)], [Wiki:Yoshimatsu(jap)], [Yoshimatsu:Homepage]

muzsikusai, és ezért több darabját is a madaraknak szentelte. Az Op. 69-es *Gagaku Bird Dream Dance* (鳥夢舞 – *Tori yume no mai*, 1997) a Japán Nemzeti Színház megrendelésére készült, négyteteles szerkesztésű, szimfóniára emlékeztető mű²³, de sok eleme mégis a *gagaku*-hagyomány részének tekinthető. A darab 21 hangszerest foglalkoztat, a hangszerösszeállítás:

- Középen: 2 *ryūteki*, 1 *hichiriki*, 2 *shō*, 2 *u*, 1 húszhúros citera, 1 *biwa*, 3 ütő
- Hátul bal és jobb oldalt: 1-1 *ryūteki*, 1-1 *hichiriki*, 1-1 *shō*
- Elöl bal és jobb oldalt: 1-1 *ryūteki*

A hangszeresek térben úgy vannak elhelyezve, hogy egy madarakkal teli erdő képzetét keltsék²⁴. A darab egy rövid bevezetőre (*netori*) és négy *attacca* tételre bontható:

- *Netori*
- *The Birds*
- *The Trees*
- *The Stars*
- *Dream*

A bevezető címe *Netori*²⁵, bár itt nem egymáshoz hangolnak a hangszerek, hanem úgymond a hangszalagról játszott madárcsicsergéstől veszik át a hangot. A kompozíción egy vezérdallam vonul végig, ami az álom témájának tekinthető, a madarakat a fúvósok utánozzák nagyon érzékletesen, a fákat a pengetősök és a dobok jelképezik, a csillagok űrbeli fényét pedig rézcseppetűk és egyéb fém ütőhangszerek produkálják.

A darab variációs szerkesztésű, a rövid bevezető (a *shō* e orgonapontja feletti akkordsorok) után bemutatásra kerül a főtéma (álom-téma) az *unisono ryūteki*-n és *hichiriki*-n, majd elindul az első tétel. A madarakat utánzó fúvósok között (13. Kottapélda, 104. oldal) megbújva hallhatjuk a téma első variációját a *hichiriki*

23. Ez Yoshimatsu saját véleménye, szerinte a *Fák* a Scherzo és a *Csillagok* a lassú tétel.

24. A darab sok szempontból *hommage* à Takemitsu, a hangszeresek elhelyezése, maga a természeti kép, a madárutánzás és a téma (a főtéma az *In an Autumn Garden*-ben fel-felbukkanó motívumból táplálkozik) mind-mind Takemitsu művére emlékeztet.

25. A *netori*-ról lásd a 81. oldalt.

tolmácsolásában rengeteg *glissando*-val tarkítva, majd egy rövid *shō*-közjáték után elindul a húszhúros *citera* *ostinato*-ja és e felett következik a 6/4-es második variáció az összes fúvóson. A második variáció fokozatosan erősödik, majd elhalkul és végül csak a szájorgona *e* orgonapontja és a *citera* marad benn.

The image shows a musical score for a piece titled 'Gagaku Bird Dream Dance' by Yoshimatsu Takashi. The score is written for multiple instruments, including three *hichiriki* flutes (top staves), *shō* flutes (middle staves), and *citera* (bottom staves). The score is marked with various dynamics such as *mp*, *mf*, *f*, and *ad lib*. There are also markings for *glissando* and *ostinato*. The score is divided into sections, with a circled '2' at the beginning of the first section. The notation includes notes, rests, and various musical symbols.

13. Kottapélda: Yoshimatsu Takashi: *Gagaku Bird Dream Dance* (részlet, a 3 *hichiriki* felülől a 4., 7. és alulról a 3. sorban látható)

A második tétel első része szabad ritmusú és az erdő fáit és madarait hivatott lefesteni. A pengetősök és ütők játékát időnként madárutánzó effektusok tarkítják a hátsó két fúvóscsoport részéről. A második rész gyors és ritmikus, az *ostinato* alapot a pengetősök és a dobok adják, felette hallhatjuk a téma harmadik variációját. A harmadik variáció a pengetősök tempójától független, szabad tempóban a *hichiriki*-n hangzik fel, őt követi aleatorikusan a két középen ülő fuvola ellentémája, majd csatlakoznak a hátsó madárutánzók is mindaddig, míg az egész egy hatalmas *fortissimo*-ban csúcsosodik ki. Mintha a képzeletbeli madarak megrettennének az óriási hangzavartól, rövid ideig megszeppenve elhallgatnak, majd újfent elindul a pengetős *ostinato* és az előző rész megismétlődik azzal a különbséggel, hogy a hátsó két fúvóscsoport most már nem madárutánzással

foglalatoskodik, hanem aleatorikus kánonba kezd a középben ülő csoporttal. Ez a szerkesztés a *chōshi*-ra utal²⁶ és pontosan úgy is hangzik (CD Track 11).

A harmadik tétel szabad ritmusú, improvizatív jellegű zenei anyag. A téma variációját a három *hichiriki* adja elő homofón akkordpárhuzamban, aztán pedig változó párosításban a három szájorgona akkordsora, a citera és a fuvola motívumai következnek, a végén pedig csak az *ostinato* akkordsor (itt már a *hichiriki* és a fuvolák is az *ostinato*-t játsszák) és a rézcsengettyűk maradnak.

A negyedik tétel eleje ötvözi az előző három tétel jellegzetességeit: a citera *ostinato*-ja, a szájorgona akkordsora, a fuvolák madárutánzó effektusai és az ütők együtt vezetik fel az ötödik variációt. Az ötödik variáció első része 7/4-es ritmusú, és hasonlóan a főtémához *ryūteki* és *hichiriki unisono* játsszák, majd rövid átvezetés után 6/4 ritmusúvá válik, mely hangszerelésében és hangzásában teljesen *gagaku*. A variáció fejlődik és elhal, majd kis *coda* következik a témából vett töredékekkel és a darab a szájorgona akkordjával (*e* alaphang) és a rézcsengettyűkkel fejeződik be.

Nishimura Akira (西村朗, 1953-) Oszakában született, majd a tokiói Zeneakadémián tanult, tanára Ikenouchi Tomojirō, Noda Teruyuki és Yashiro Akio volt. Zeneszerzésen kívül tanult még ázsiai hagyományos zenét, vallást, esztétikát és kozmológiát, melyek hatása erősen érződik a művein. 2003-tól a tokiói Zeneakadémia (東京音楽大学 – Tōkyō Ongaku Daigaku) tanára, 2004-től az NHK-FM rádióban *Kortárs zene* (現代の音楽 – *Gendai no ongaku*) címmel vezet műsort. 2009 áprilisától az NHK Educational TV *N響アワー* (*N kyō awā*) című komolyzenei műsorának műsorvezetője. Számos zeneszerzési verseny nyertese.²⁷

26. A *chōshi*-ről lásd a 81. oldalt, és a 11. Kottapéldát.

27. [Grove Online: Nishimura, Akira], [Wiki:Nishimura], [MFJ:Nishimura]

Dream Being of Light (夢幻の光 - *Mugen no hikari*, 2004) című műve a Reigakusha *gagaku/reigaku* együttes felkérésére íródott, és sztandard *gagaku kangen* hangszerelésű. A darab központjában egy meditációs szöveg áll, mely a kék ég határtalanságáról és az óceán végtelenségéről szól. A három tételből álló mű három meditációnak felel meg, az első a *Blue Sky* (蒼穹 - *Sōkyū*), a második a *Four Seasons* (四季 - *Shiki*) és a harmadik az *An Ocean* (海 - *Umi*). Az első két tételben nincsen *hichiriki*, ezért csak a 3. tétellel foglalkozom.

14. Kottapélda: Nishimura Akira: *Dream Being of Light* - *hichiriki* szólam (részlet)

A harmadik tétel *hichiriki* szólóval indul, mely a tenger hullámozását érzékelteti, tele van *glissando*-val, trillával, tremolóval és széles dinamikai spektrum jellemzi. Később sorban beszáll a másik két *hichiriki* is, és a tenger-metaphora kézzelfoghatóvá válik. A *hichiriki*-kezelést rendkívüli virtuozitás jellemzi, egész kutatásom során nem találtam hasonló nehéz szólamot (14. Kottapélda), talán csak Kanno Yoshihiro (菅野由弘, 1953-) 2002-es *Water Leaf II* (水の葉II - *Mizu no ha II*) című darabjának egyes részei hasonlíthatók hozzá, ahol a *hichiriki*-t teljesen kromatikusan kezeli (15. Kottapélda).

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

Kanno Yoshihiro: *Water Leaf II* - hichiriki szólam (részlet)

15. Kottapéllda: Kromatikus hichiriki-használat

Miura Hiroya (三浦寛也, 1975-) Sendaiban született, tanulmányait Kanadában a McGill University-n (tanárok: John Rea és Alcides Lanza), majd az Egyesült Államokban a new york-i Columbia University-n (tanárok: Fred Lerdahl, Jonathan Kramer és Tristan Murail) folytatta. Jelenleg a lewiston-i (Maine) Bates College zeneszerzés és zeneelmélet tanára.²⁸

A *gossamer lattice_II* (かさね格子 其の式 – *Kasane kōshi: sono ni*, 2007) ryūteki, hichiriki, shō és ütő összeállítású kamaradarab. A felépítése egyszerű háromtagúság, a keret hagyományos hangulatú és a fuvola-hichiriki kettős szekund-disszonanciái a *gagaku*-ban hallható használatot idézik (16. Kottapéllda). A középrész inkább a nyugati zeneszerzést mutatja, itt a dobok helyett vibrafon játszik és a hichiriki szólamában nagy dinamikai különbségeket találunk.

28. [Bates:Miura].

Salvi Nóra: A *hichiriki* a 20. századi és a kortárs zenében

16. Kottapéllda: Miura Hiroya: *gossamer lattice_II* (részlet)5.1.2 Szóló *hichiriki*

Mint erről már korábban is szó volt, a *hichiriki* nem számított népszerű hangszernek még akkor sem, amikor a hagyományos hangszerekre való komponálás már mindennaposá vált. Először Hosokawa Toshio (細川俊夫, 1955-) írt egy szólódarabot *ōhichiriki*-re 1986-ban. Sajnos sem felvétel, sem kotta nem volt hozzáférhető. A *hichiriki* szóló-irodalmának gyarapodását olyan virtuóz művészek segítik, mint Nakamura Hitomi (中村仁美), aki számos szólóművet rendelt zeneszerzőktől és kortárs műveket tartalmazó CD-je is megjelent.

Shiba Sukeyasu (芝祐靖, 1935-), a Kunaichō Gakubu (a japán császári udvar *gagaku* együttese) fuvolistája két szólódarabot írt *hichiriki*-re, mindkettőt Nakamura Hitomi *hichiriki*-művésznőnek ajánlotta.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

Az 1988-as *Ryō* (愕 – *Döbbenet*) rövid szólódarab, mely 4 hosszabb frázisból áll. Az első frázis szabad ritmusú, a *g'* hangot járja körül törökös hangulatú félhangos motívumokkal és nyújtott ritmusokkal, a másodikban a *h'-e''* kvart kap központi szerepet és az első frázis improvizatív szabadságához képest mozgalmasabb ritmikai képletek tarkítják. A harmadik frázis ismét magasabbra kerül, itt *e''* és *f'* a két központi hang, és a zenei anyag kötött ritmusúvá válik. A kottában nincs rá utalás, de logikusnak tűnik, hogy frázisonként a tempó egyre gyorsabb legyen. A negyedik frázis a csúcspont, a *hichiriki* legmagasabb régióját (*a''*) célozza meg, végül szépen lecseng és *d''* hangon zárul a darab. A műben nyoma sincs a hagyományos japán zenei technikáknak, nincs *enbai*, nincs *tataku*, helyette van viszont *mordent* és *doppelschlag* (17. Kottapélda).

Shiba Sukeyasu: *Ryō* (részlet)

17. Kottapélda: A negyedik frázis (részlet)

Kokyō (胡響 – *A barbárok*²⁹ hangja, 1992) című művében hasonló motivikus anyaggal dolgozik, de itt bőségesen kihasználja a hagyományos játéktechnikák adta lehetőségeket, hogy a barbárok képét megfesse. A darab háromtagú, a keret szabad ritmusú, a középrész táncos. Sok a *portamento*, az előke, de találunk benne *tataku*-t is (18. Kottapélda).

29. Az eredeti címben a 胡 írásjegy szerepel, melyet kínaiul *hú*-nak ejtenek. A *hú* Kínában a nyugati barbárokat jelentette a Han dinasztia idején és ebből az időszakból van feljegyzés egy duplanádas hangszerről (*hújiā*). Shiba erre a hangszerre (mint talán a *hichiriki* őséje) gondol a címben. A *hújiā*-ról lásd a 9. oldalt.

Shiba Sukeyasu: *Kokyō* (részletek)

18. Kottapéllda: Shiba Sukeyasu: *Kokyō* (részletek)

Kiyomoto Eikichi (清元栄吉, 1963-) tokiói születésű zeneszerző, *shamisen*-játékos. *Bōkyō* (望響 – Honvág, 2003) című műve játszik a *hichiriki* lehetőségeivel, miközben különböző népek zenéit idézi fel. A darab öt rövid tételből áll:

1. *Adhān*³⁰ (アザーン - *Azān*)
2. *Törökinduló* (トルコ行進曲 - *Toruko kōshinkyoku*)
3. *Skót duda* (バグパイプ - *Bagupaiipu*)
4. *Elégia* (哀歌 - *Aika*)
5. *Finale* (フィナーレ - *Fināre*)

Kiyomoto nagyon ügyesen használja a *hichiriki*-t, az első tétel az imám messze hangzó énekét utánozza hosszú, kitartott hangokkal és melizmákkal. A második úgy szól, mintha egy *zurna*-t hallanánk, ritmikus, hangsúlyos hangok és virtuóz futamok jellemzik. A tétel formája A A B B C A. A harmadik tétel sikerült talán a legjobban, a skót duda imitációja tökéletes, a nagy hangközű előkék és a virtuóz dallamfordulatok a megtévesztésig hasonlítanak a skót duda játékára (CD Track 12).

30. A hajnali imádságra hívó jelzés az iszlám kultúrában.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

A tétel A B A C formájú. Az *Elégia* szabad ritmusban íródott, sok *enbai*-jal, egyszerű, keretes formában, a *Finale* pedig igazán virtuóz befejezése a darabnak, mely próbára teszi a hangszeres képességeit. Rondó formában íródott: A B Avar C D A B Avar; a C és D rész *rubato*, mint egy klasszikus versenymű kadenciája (19. Kottapélda).

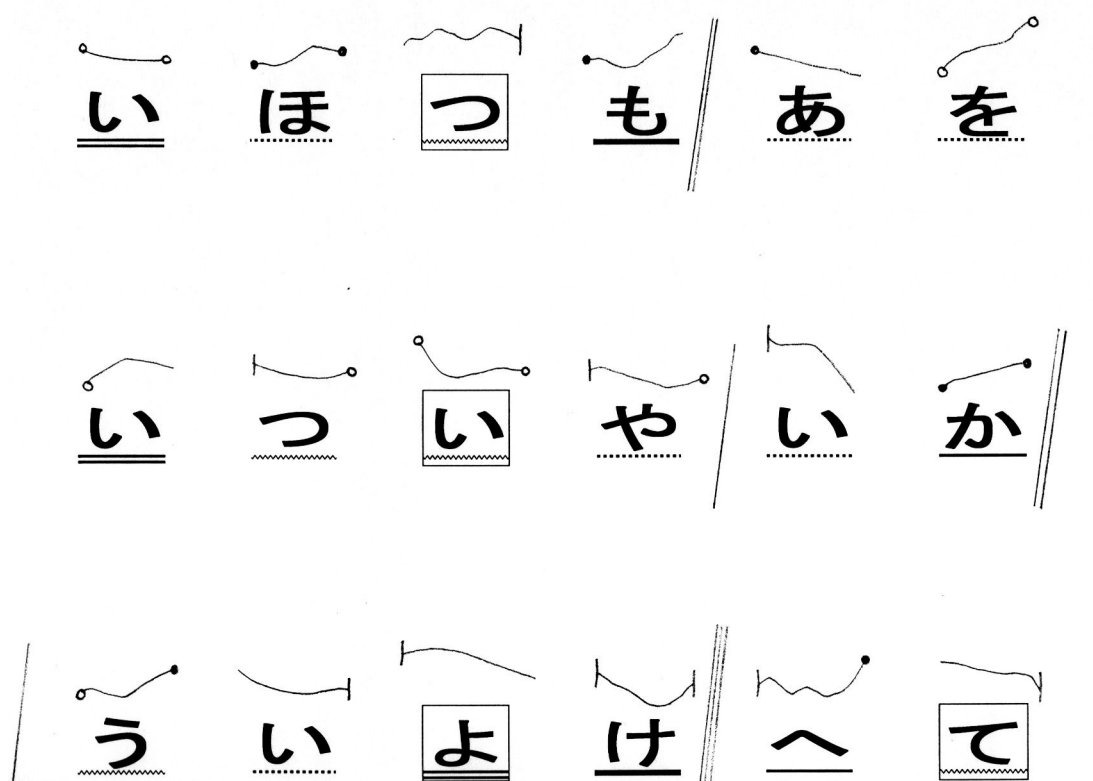
Kiyomoto Eikichi: *Bōkyō - Finale* (részlet)

19. Kottapélda: Kadencia az utolsó tételben

A véletlenszerű kompozíciós technikák és a grafikus notáció is képviselteti magát a szóló-*hichiriki* irodalomban: **Nakagawa Toshio**³¹ (中川俊郎, 1958-) *Flexa* (フレクサ – *Furekusa*, 2003) című műve a véletlenszerűség csúcsa, mint a cím is mutatja, rendkívül flexibilis darab, valójában rövid motívumok halmazza, a szerző az előadóra bízta a sorrendet, a tempót és a dinamikát is. A grafikus notáció pedig **Suzuki Kazuhiko** (鈴木和彦) *Tracing* (透写 – *Tōsha*, 2004) című darabjában képviselteti magát (20. Kottapélda, 112. oldal). A megközelítőleges hangmagasságot a japán írásjegyek felett látható vonalak jelzik, a vonalak két végén elhelyezkedő fehér/fekete kör, illetve vonal a hangindítás illetve hangbefejezés milyenségét határozza meg, a fehér kör puha, a fekete kör erős, a vonal pedig hirtelen nyelves

31. Tokiói zeneszerző és zongorista. 1982-ben a Music Today '82 keretében meghirdetett zeneszerzői versenyen első helyezett, 1988-ban Muramatsu-díjas. Reklámzenét is ír, ezen a téren is számos díjjal jutalmazták.

hangindítást illetve hangbefejezést jelent. A függőleges vonalak frázisvégeket jelölnek, a vonalak száma a tartandó szünet hosszúságára utal. A japán írásjegyek aláhúzása az adott motívumban alkalmazandó játéktechnikára utal: a pontozás *staccato*-t, a cikkcakk vonal *frullato*-t, a sima vonal *legato*-t, a dupla vonal pedig játék közbeni éneklést jelent. A bekeretezett írásjegyek jelzik az adott frázis csúcspontját. A tempó és a dinamika teljesen az előadóra van bízva. A japán írásjegyek véletlenszerűek, jelentésük nincs.



20. Kottapéllda: Grafikus notáció Suzuki Kazuhiko művében

Masumoto Kikuko (増本伎共子, 1937-) tokiói születésű zeneszerző és zenetudós, a hagyományos japán zene kutatója, zeneszerzőként több díjat nyert. *Paraphrases after the Ancient Japanese Court Songs* (古代歌謡の旋律によるパラフレーズ – *Kodai kayō no senritsu ni yoru parafurēzu*, 2004) című darabja arra törekszik, hogy megmutassa a *hichiriki* lehetőségeit, mindazt, amire képes, és amit csak a *hichiriki* tud. A mű Nakamura Hitomi megrendelésére készült.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

Az angol cím a japán udvari dalokat említi, de a japán cím csak annyit tesz: *Ósi dalok dallamán alapuló parafrázis*. Valójában a parafrázis alapja a *hayauta* (早歌), mely a *shintō* rituálé, a *kagurauta* része. A *hayauta*-t a *kagurauta* végén, viszonylag gyors, ritmikus tempóban éneklük.

A darab a *hayauta* dallamával kezdődik, deklamáló, beszédszerű, ereszkedő dallammal (21. Kottapélda):



21. Kottapélda: Hayauta

Ezután váltakozva modern és idézett zenei anyagok jönnek, először egy pár másodpercnyi szakasz következik, melybe több modern játéktechnika van belesűrítve: virtuóz *staccato*, multifónia és *bisbigliando* menetek. Majd megint *hayauta*-idézet jön és egy újabb modern szakasz, ahol a téma ereszkedő jellege szolgáltatja az apropót: egy bővített akkordnak megfelelő *fisz'' d'' b' fisz'* alkotja a zenei anyag vázát, melyet először *staccato*, majd *portamento*-val és díszítésekkel kicsinosítva hallgathatunk meg. Végül az első szakaszt a *hayauta* idézete zárja.

A második szakasz a különböző játéktechnikákról szól. Gyors *staccato*, *tenuto*, *non vibrato* és *ajak-vibrato*, *bisbigliando*, gyors menetek, de nem hiányozhat az *enbai* sem. A *hichiriki* ezúttal *c'''*-ig hatol. A motivikus anyag szabad, improvizatív szerkesztésű, de az ereszkedő nagytercek visszatérnek helyenként. Ezt a szakaszt *gagaku*-dallamfordulat zárja (22. Kottapélda):



22. Kottapélda: Gagaku-frázis

Salvi Nóra: A *hichiriki* a 20. századi és a kortárs zenében

A harmadik szakasz *veloce* feliratú és rendkívül gyors futamokat, *staccato* repetíciót és differenciált artikulációt tartalmaz, a motivikus anyag a téma vonalát követi, majd a végén nagy amplitúdójú aleatorikusan kezelt *tremolo*-ba torkollik (23. Kottapélda).

A negyedik szakasz idézettel kezdődik, majd ezt variálja a hagyományos hangszertek technikák keretein belül, rendkívül sok *enbai*-jal. A szakasz az első szakasz végén hallott frázis nagyszekunddal magasabb transzpozícióján zárul.

Az ötödik szakasz a *tataku*-ról szól, úgy van megírva, hogy sok alkalom adódik használni és akcentus jelekkel mindannyiszor jelezve is van. A zenei anyagban az ereszkedő tercek újból jelen vannak, de ezúttal nagytercek helyett inkább kisterceket találunk: *e'' cisz'' a' fisz'*. A rövid frázisokat itt is *gagaku*-jellegű motívumok szakítják félbe.

Az utolsó szakaszban először *portamento*-mentes *hichiriki*-t hallhatunk, végül pedig a hagyományos módon szólal meg a *hayauta* dallama.

The image shows a handwritten musical score for Hichiriki, consisting of seven staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions and markings include:

- staccato* (staccato)
- Lip Vibrato* (唇の揺らぎ)
- meno f* (右手全指と左手全指上下)
- ambabile*
- veloce (♩ = 240)*
- tesso tempo*
- 以下 Ca. 10*

The score is written in a mix of Western and Japanese notation, with Japanese text providing specific performance instructions and fingering details.

23. Kottapélda: A második és harmadik szakasz kottaképe (CD Track 13)

5.1.3 Versenyművek

A *hichiriki*-re három versenymű is született, ezeknek azonban van egy közös problémája: a *hichiriki* nem tud hangerőben átjátszani egy teljes szimfonikus zenekart. A három zeneszerző háromféleképpen közelíti meg a problémát.

Nishimura Akira³²: *The Navel of the Sun* (太陽の臍 – *Taiyō no heso*, 1989) című műve 1990-ben elnyerte a Nakajima-díjat. A darab aránytalanul hosszú zenekari bevezetővel indul, melynek középpontjában a kvintek és szekundok állnak és több hullámban érik el a *fortissimo*-t. A fúvósok *portamento*-i előlegezik meg a darab második felében megjelenő *hichiriki*-t. A *hichiriki* hosszú, kitartott hangjait először a *pp* vonósok kísérik, de Nishimura nem akar lemondani a nagy *forte*-król, ezért azt a trükköt alkalmazza, hogy az oboa, esz-klarinet, klarinet és a szoprán szaxofon száll be *unisono* a *hichiriki* mellett és ez azt az akusztikai hatást kelti, mintha még a *forte*-ban is hallanánk. A zenekari csúcspont után az anyag elhalkul és egy utolsó, rövid *hichiriki*-frázis után vonós üveghangokkal ér véget a darab. A *hichiriki* kezelését illetően érdemes megemlíteni, hogy Nishimura nem veszi figyelembe azt, hogy *forte* játék mellett a levegő igen hamar kifogy. A szólamot kizárólag körlégzéssel lehet az előírás szerint előadni, mert nincs levegővételi lehetőség.

Suzuki Yukikazu (鈴木行一, 1954-): *The River of Forest and Stars* (森と星々の河 – *Mori to hoshiboshi no kawa*, 1992) című darabja az Orchestra Ensemble Kanazawa megrendelésére készült. A darab *c* orgonaponttal indul, először vonósokon, majd a fúvósok is csatlakoznak. A zenei anyag sűrűsödik, majd a kaotikus *fortissimo* hirtelen félbeszakad és belép a *hichiriki*. Frázisa a legmélyebb hangról indul (*f*) és fokozatosan kúszik felfelé, majd sok előkével és *portamento*-val tarkítva eléri az első *forte*-t. A zenekari közjáték után a *hichiriki* második frázisa következik, melyet zenekari üveghangok kísérek, majd a zenei anyag fejlődésével eléri a darab csúcspontját. Ezt a visszatérés követi, fagottokon és bőgőkön

32. Nishimura Akira életrajzi adataival kapcsolatban lásd a 105. oldalt.

változatlan *c* orgonaponttal, majd a *hichiriki* rövid búcsúzó frázisával zárul a darab. Suzuki arra törekszik, hogy amikor a *hichiriki* szól, lehetőleg kevés hangszer kísérje, ha ez nem megoldható, akkor a *hichiriki*-t a legmagasabb regiszterben használja (*g''-h''*), ahol a leghangosabb és ezt a regisztert teljesen kihagyja a zenekari szólamokból, így érve el, hogy a hangszer hallható legyen. A *hichiriki* szólama szólisztikus, sokszínű, tele sokféle ritmikus elemmel, a zenekari szólamok sokszor imitációs szerkesztésűek, ez is a transzparenciát segíti elő.

Kosaka Sakiko (小坂咲子, 197?-): *Ka-chou-ran* (華蝶乱 – *Kachōran*³³, 2003) című darabja személyes élményen alapul. Egy őszi reggelen buddhista szentélyt látogatott a szerző, és a szokásos rituálé (tapsolás és harang-kongatás) közepette úgy érezte, hogy a harang csengésében benne van az egész világ összes zaja, ezt az élményt szeretne volna zenei formába önteni. A harang hangját a *hichiriki* szemlélteti, a zenekar pedig minden mást, a bogarakat, madarakat, a levegő rezgését. A darab egészében a zenekar és a *hichiriki* szólama nagy kontrasztot alkot, a *hichiriki* hosszú, kitartott hangjaival szemben a zenekar aprólékosan kidolgozott, bonyolult polifonikus anyaga áll. S bár a zenekar szólama rendkívül differenciált és sokszínű (24. Kottapélda), Kosaka mindig figyel arra, hogy a *hichiriki* háttérbe ne szoruljon, a rovarok zümmögését és a levegő vibrálását jelképező zenekar ennek megfelelően szigorúan *pianissimo*. A csúcspontot elérve a zenekar *fortissimo* közjátéka következik és a darab végén a *hichiriki*-nek egy hagyományos értelemben vett kiadós kadencia jut, melyhez hegedű szóló csatlakozik a négyvonalas régióban és a darab a hegedű tücsökciripelésével ér véget.

33. A cím nagyjából úgy fordítható, hogy *Virágok és pillangók káosza*.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is written for several instruments: Hichiriki (top staff), Violins I (Vi. I), Violins II (Vi. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The Hichiriki part is particularly prominent, with many notes and rests. The string parts (Violins, Viola, and Violoncello) also have complex notation, including many notes and rests. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The page number 117 is visible in the top right corner.

24. Kottapéllda: Differenciált vonós szólamok Kosaka Sakiko művében

5.1.4 Kamarazene és ensemble, keveredés nyugati hangszerekkel

5.1.4.1 Több hichiriki

A legegyszerűbb hangszerpárosítás, ha azonos hangszereket alkalmazunk együtt, ilyen **Miyake Haruna** (三宅榛名, 1942-): *Toki miru goto ni* (とき見るごとに - *Ahogy elszáll az idő*, 1999) című műve is, mely három *hichiriki*-re íródott. A két tétel két 8. századi verset dolgoz fel, melyeket Ōtomo no Yakamochi³⁴ (大伴家持, 718-

34. Ōtomo no Yakamochi politikus volt és költő, életében különböző udvari tisztségeket töltött be, de neve főleg azért ismert, mert ő volt az egyik összeállítója a *Man'yōshū* (759k.) költészeti antológiának, mely az első versgyűjtemény Japánban. A *Man'yōshū*-ban több, mint 400 vers fűződik a nevéhez. [Doe, 1982], p. 227-228, [Wiki:Man'yōshū], [Wiki:Yakamochi].

785) írt.

<i>Saku hana ha</i>	<i>A virágok elvirágzanak</i>
<i>utsurou toki ari,</i>	<i>a nekik kijelölt évszakban,</i>
<i>ashihiki no</i>	<i>de a hegyi kálmos gyökere</i>
<i>yamasuga no ne shi</i>	<i>hosszan él.</i>
<i>nagaku ha arikeri.³⁵</i>	

<i>Utsuriyuku</i>	<i>Mindannyiszor, mikor</i>
<i>toki miru goto ni</i>	<i>változnak az évszakok,</i>
<i>kokoro itaku</i>	<i>fáj a szívem, amint</i>
<i>mukashi no hito shi</i>	<i>a régiekre gondolok.</i>
<i>omohoyuru kamo.³⁶</i>	

Az első tétel az 1. *hichiriki* 7 ütemes szólójával indul, majd mindhárom hangszeres énekelni kezd a vers első sorára. A következőkben az egymásba fonódó hangszeres zenei anyag mellett mindig éneklí valaki a vers második sorát (25. Kottapélda, 119. oldal), végül egy rövid kánon következik a három *hichiriki* előadásában, mely *a'* hangon végződik. A tétel második felében új zenei anyag jön és a 2. *hichiriki* szabad ritmusban játssza a motívumait. Ezek után megint énekelni kezdenek, de ezúttal csak „a” és „i” hangzókat vokalizálnak, majd mindhárman (immár *hichiriki*-n) *g'*-re csúsznak egymáshoz képest eltolva. A tételt a vers 4-5. sora zárja, melyet *unisono* énekelnek mind a hárman.

35. 咲く花はうつろふ時ありあしひきの山菅の根し長くはありけり。万葉集 巻 20, 4484 (*Man'yōshū*, 20. tekercs, No. 4484). A vers 757 júliusában keletkezett. A kálmos (*Acorus calamus* L.) ázsiában honos gyógynövény, melynek illatos gyökerét használják. [Wiki:Orvosi kálmos]

36. うつりゆく時見るごとに心いたく昔の人し思ほゆるかも。万葉集 巻 20, 4483 (*Man'yōshū*, 20. tekercs, No. 4483). A vers 757 július 13-án íródott egy banketten. [Doe, 1982], p. 227.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

Miyake Haruna: *Toki miru goto ni* (részlet)

hichiriki 1

hichiriki 2

hichiriki 3

ének u-

7

ének u- tsu- ro- u hichiriki

tsu- ro- u, u- tsu- ro- u, to- ki a- ri

25. Kottapélda: Ének és hichiriki az első tételben

A második tétel első szakasza egy rafinált *quodlibet*, ahol az egyes szólamok mindig ugyanazt játsszák, de a frázisok eltérő hossza miatt egymáshoz képest elcsúsznak és így a zenei szövet változik. A második szakasz a második vers első két sorát zenésíti meg, a zenei anyag *f'* és *fisz''* váltakozásából áll, de mindhárom szólamban más a ritmus: az 1. negyedeket, a 2. negyed-triolákat, a 3. éles ritmust játszik. Az énekelt zenei anyag megismétlődik a hangszereken is, majd a vers második felének megzenésítése következik. Ez a szakasz az előző rész motivikus anyagából indul, de ezúttal a szólamok fordított sorrendben lépnek be, először a 3. *a' b' a' h'* negyedekkel, majd a 2. *a' h'* negyed-triolákkal és végül a 1. *h' c'* éles ritmussal. A zenei anyagot időnként énekelt csúszások - *portamento*-k szakítják félbe. A harmadik szakasz új motivikus anyagot hoz, majd mindannyian váltanak *ōhichiriki*-re, és a darab a régi embereket jelképező három *ōhichiriki* háromfelé osztott, szaggatott melódiájával zárul.

5.1.4.2 *Hichiriki* és *shō*

A *hichiriki*-s kamarazene másik nagy csoportja a *shō*-val való párosítás, a *hichiriki* és a *shō* hangszíne hagyományosan jól illik egymáshoz. Némely zeneszerző a szájorgonát harmonikával helyettesíti, mely sokkal szélesebb lehetőséget biztosít teljes kromatikájával.

Tōno Tamami (東野珠美): *dinergy*³⁷ for 2*Hichiriki* + α (1997) című darabja a térbeli elhelyezés akusztikai tulajdonságaival játszik, a szájorgona a színpad közepén hátul ül, míg a két *hichiriki* különböző pozíciókba helyezkedik:

- „A” pozíció: az 1. *hichiriki* a színpad közepén áll a *shō* előtt, a 2. *hichiriki* a hallgatóság mögött kezdi a játékot, majd lassan felmegy a színpadra
- „B” pozíció: az 1. *hichiriki* bal oldalt, a 2. *hichiriki* jobb oldalt áll
- „C” pozíció: a három hangszer egy vonalban helyezkedik el, elöl az 1. *hichiriki*, mögötte pedig a 2. *hichiriki* áll, leghátul a *shō* foglal helyet.

A darab több szakaszból áll:

- *echo*
- *dinergetic grain*
- *Granuler echo*
- *Physical intonation*
- *dinergetic lines*.

A darab első szakaszában az *iroha*³⁸ első két sorát énekli el a két *hichiriki*-játékos felváltva, majd amikor a 2. *hichiriki* felér a színpadra és elfoglalja kijelölt helyét („B” pozíció), belép a szájorgona is a háttérben. Ekkor a két *hichiriki* felváltva

37. A *dinergy* egy viszonylag új keletű fogalom, mely azt mutatja, hogy két ellentétes fél alkot egy teremtő, új egységet. A két ellentétes fél közül az egyik kisebb, a másik nagyobb, ugyanúgy, mint az aránymetszés egymáshoz arányoló szakaszainál. A *dinergy* számtalan módon jelenik meg a természetben, a terminológia Dóczi György építésztől származik (1981) és a görög *dia* (=ellentétes irányba) és *energeia* (=energia) szavak összetétele.

38. Az *iroha* egy különleges japán költemény, mely a japán nyelvben fellelhető összes szótagot tartalmazza, ezért ABC-ként is szokták használni és a zenei hangokat is a vers első 8 szótagjával jelölik Japánban. A költemény a Heian korban keletkezett. [Wiki:Iroha]

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

játszik, a 2. *hichiriki* frázisa az 1. *hichiriki* frázisának tükré.

Tōno Tamami: *dinergy* for 2Hichiriki + α (részlet)

26. Kottapélda: *dinergic grain* (részlet)

A második szakaszban a két *hichiriki* komplementer motívumokat játszik, az anyag egészhangú skálából építkezik (26. Kottapélda). A harmadik szakasz valójában csak egy rövid átvezető rész a negyedikhez, ahol a két *hichiriki*-játékos felváltva beszél és játszik. Ezt a szakaszt a *hichiriki*-n is beszédszerűen kell előadni, csak hozzávetőleges hangmagasságok vannak megadva, a dallam iránya a lényeg. A szöveg ezúttal a modern japán ABC, mely magánhangzók szerint csoportosítja a szótagokat. Kontrasztként a *shō*-játékos az *iroha* első két sorát suttogja a háttérben.

Az utolsó szakaszban a két *hichiriki* megint komplementer *legato* dallamokat játszik, majd folyamatos *crescendo*-val érkezünk el a csúcspontra, melyet egy kitartott *frullato* hang képvisel. A visszatérést a *shō* kezdi a bevezető szakasz

(*echo*) első frázisával, majd a két *hichiriki* váltja le és variáltan, imitációs szerkezetben hozza az *echo* befejező frázisát (a 2. *hichiriki* közben váltott *ōhichiriki*-re). A zenei anyag fejlődésével új csúcspontra érkezünk, amelyet egyre bővülő amplitúdójú *tremolo*-k emelnek ki, majd hosszú *glissando*-k vezetnek a *Coda*-hoz („C” pozíció), amely megint a bevezető frázis zenéje, de ezúttal az eljátszott hangok tovább rezonálnak a *shō* szólamában és a darab ezzel az akkorddal ér véget.

A *hichiriki* használatát tekintve a darabban a legjellemzőbbek a hagyományos játéktechnikák (*enbai*, *tataku*, *osu*), de megtalálhatók a nyugati játéktechnikák is (*frullato*, *tremolo*). A *shō* szerepe főleg abban rejlik, hogy a háttérből, mint egy visszhang, kicsengeti az elhangzott dallamhangokat, de időnként imitálja a *hichiriki*-k játékát is.

Takahara Hirofumi (高原宏文, 1934-) *Communion VI* (線の揺らぎ – Hullámzó vonal, 2008) című műve *hichiriki*-re és *shō*-ra íródott. A darab keretes szerkesztésű, a keret a szájorgona kitartott *d*” hangjából áll, melyhez időnként csatlakozik a *hichiriki* is. Ez a *d*” hang jelképezi a vonalat, mely később elkezd hullámozni. Először felfelé, majd lefelé leng ki, és ennek megfelelően a *shō* szólamában is egyre bonyolultabb akkordok szólalnak meg. Mindkét hangszer szólama ritmikailag sűrűsödik, majd elindul a középrész. A középrész új motivikus anyaggal dolgozik (*staccato* hangismétlések), de időről-időre megtalálható benne a főrész anyaga is. A csúcsponton a kromatikus csigavonal felett a főrész dallamos témája szól, majd a kromatikus mormolás kisimul egy kitartott *d*” hangban és ezzel ér véget a darab. A mű nagy érdeme, hogy az átlátható szerkesztés mellett egyenrangú félként használja a két hangszert. A *hichiriki* szólama fokozottan kromatikus, mely nem mondható szokványosnak, de ettől eltekintve a hangszer használata hagyományosnak tekinthető. Játéktechnikai szempontból kizárólag *enbai*-t találunk benne.

Kaji Toshio (梶 俊 男, 1958-) *In the Mist: Mist/Boogniaf* (2005) című kéttételes darabja viszont nem kíméli a *hichiriki*-t, tele van bonyolult ritmusokkal, folytonos *portamento*-val, nagy amplitúdójú *vibrato*-val és *tremolo*-val, gyors *staccato* menetekkel. A szájorgona helyett itt *bayan*-t (orosz harmonika) találunk, mely lényegesen virtuózabb, és teljesen kromatikus.

Isaji Sunao (伊佐治直, 1968-) *Canto e ballo per te* (あなたの為に歌い、踊る – *Anata no tame ni utai, odoru*, 2007) című triója melodikával helyettesíti a szájorgonát, de emellett még felváltva különböző reneszánsz hangszerek (alt, tenor és basszus *crumhorn*, altfurulya és duda) is csatlakoznak az együtteshez. Isaji ebben a műben a hangszerek rendeltetésével játszik, a *hichiriki*-t pseudo-reneszánsz zenei anyagba csöppenti, míg a különböző reneszánsz hangszerek időnként teljesen modern szólamot kapnak. A darab valójában inkább duónak tekinthető, mert sosem játszik egyszerre több, mint két hangszeres, de az előadáshoz legalább három zenészre van szükség. A darab folyamán a *hichiriki* különböző hangszerekkel kerül párba, és ezekkel különbözőképpen viselkedik. Először a tenor *crumhorn*-nal játszik, itt imbolygó (*enbai*) orgonapont a szerepe a *crumhorn* cizellált dallama fölött. Ezek után a melodikával kerül párba, itt egyik hangról a másikra csúszó dallama a melodika tonális anyagával alkot kontrasztot (27. Kottapélda, 124. oldal). Majd az altfurulyás duett következik, a virtuóz, reneszánsz hangulatú dallam alatt a *hichiriki* ismét az orgonapont szerepét tölti be. Az alt *crumhorn* rövid szólója után belép a *hichiriki* és kontrapunktikus duó következik, amit egy *chaconne* követ. A 12/8-os *chaconne ostinato*-ját a basszus *crumhorn* szolgáltatja, míg felette a *hichiriki enbai*-jal dústított dallamot játszik. Ezután a *hichiriki*-játékos énekelni kezd, az egyszerű gyermekdal alatt felváltva lép be az alt és tenor *crumhorn*, a melodika és végül a duda. A *Coda*-ban a duda hagyományos dallamával a *hichiriki* örökké nyughatatlan intonációja alkot kontrasztot, mely végül aleatorikus szerkezetbe torkollik és a darab hatalmas *portamento*-val ér véget.

Isaji Sunao: *Canto e ballo per te* (részlet)

27. Kottapéllda: Hichiriki-melodika duett

5.1.4.3 Hichiriki és pengetősök

A hichiriki-s kamarazene harmadik nagy csoportja a pengetős hangszerekkel való kombinálás, ilyen például **Sasaki Fuyuhiko** (佐々木冬彦, 1965-) hárfaművész és zeneszerző *Toward the Door of the Kingdom of Heaven* (天国の扉へ - *Tengoku no tobira he*, 2004) című műve, mely a hichiriki-t hárfával párosítja, de a neo-impresszionista darabban a hichiriki-nek nem sok szerep jut, többnyire csak hosszú, kitartott hangokat játszik.

Shiba Sukeyasu (芝祐靖, 1935-) *Sōan no kai* (中世のエピソードによる草庵の譜 – *Játék a szalmakunyhóban: egy középkori jelenet*, 2003) című műve a hichiriki hagyományos gyökereire helyezi a hangsúlyt, a darab hichiriki-re és biwa-ra íródott

és egy 10. századi történet apropóján készült. A történet Minamoto no Hiromasa³⁹ és a vak buddhista szerzetes és *biwa*-játékos, Semimaru barátságáról szól. Az eredeti történetet a *Konjaku monogatari*⁴⁰-ban találjuk, és mindössze arról szól, hogy Hiromasa értesül arról, hogy a közelben egy tehetséges *biwa*-játékos lakik egy szalmakunyhóban. Mivel arisztokrataként nem teheti be a lábát egy szalmakunyhóba, ezért éjszaka megy oda és a közelből leskelődik arra várva, hogy Semimaru majd eljátszik egy olyan titkos darabot⁴¹, amit ő még nem ismer. De Semimaru csak nem játszik titkos darabokat, ezért Hiromasa három éven keresztül minden éjszaka elmegy meghallgatni, míg végül egy viharos augusztusi éjszakán Semimaru így kiált fel: Ezen a viharos éjszakán csak magam vagyok, ha most lenne itt egy ember, aki idejönne hozzám, akkor jót beszélgethetnénk és szórakozhatnánk! Hiromasa a három év alatt annyira megkedvelte a vak Semimaru-t, hogy ekkor odament hozzá, végre összeismerkedtek, és hajnalig beszélgettek. Shiba kicsit átírja a történetet, de a lényeg ugyanaz: Hiromasa éjjel elbújva hallgatja Semimaru *biwa*-játékát (éppen egy *Kaigen* (魁玄) című titkos darabot játszik), de a vak szerzetes megérzi, hogy van valaki a közelben. Hogy kicsalogassa rejtekhelyéről, elmondja a fenti mondatot és Hiromasa előbújik, majd Semimaru unszolására előveszi *hichiriki*-jét és együtt játszanak.

A darabban Hiromasa-t a *hichiriki* jelképezi, Semimaru-t pedig a *biwa*. A darab eleje szabad ritmusú, az első szakasz (道行 – *Michiyuki* – Úton) a *hichiriki* szólója, a Hiromasa-t megtestesítő *hichiriki*-játékos a közönség háta mögül jön fel a színpadra (28. Kottapélda⁴²). A második rész a *biwa* szólója, Semimaru titkos darabot játszik (秘曲「魁玄」 – *Hikyoku* „*Kaigen*”). A harmadik szakasz elején elhangzik az ominózus mondat, majd megkezdődik a zenei párbeszéd. Itt a *hichiriki* és a *biwa* felváltva játszik motívumokat a saját szólórészből. Végül a negyedik szakaszban

39. Hiromasa-ról részletesen lásd a 63. oldalt.

40. 今昔物語集 – Régi és új idők történetei (1050k.)

41. A titkos darabokról lásd a 2.3 fejezet 145. lábjegyzetét a 63. oldalon.

42. A *hichiriki* a kottapéldában látható írott hangmagasságnál egy oktávval magasabban szól.

együtt játszanak, immár kötött, 4/4-es ritmusban (CD Track 14). A darab végig a japán hagyományos hangsorokat használja, és tele van hagyományos fordulattal és játéktechnikával.

The image shows a musical score for a piece titled '28. Kottapéllda: Michiyuki a Sōan no kai-ból'. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and dynamics. The lyrics are written in hiragana below the notes. The score includes dynamic markings such as 'mp' and 'mf', and various musical notations like slurs, accents, and fermatas. The lyrics are: ツ 31。 ト フ リ ロ 31。 ト フ リ ロ 31。 ト フ リ ラ ハ リ ラ。 テ エ イ 31。 チ ラ ア レ エ。 ム ム レ 31。 チ ラ リ ロ ホ ハ リ ラ 31。 タ ハ リ テ イ ラ ア ム 31。 タ ア リ ロ。 チ ラ ア レ 31。 ト フ リ ラ ハ リ。 ツ ロ ム リ ラ 31。 チ ロ タ ハ ル チ レ イ ラ。 ロ フ リ 31。 ツ ロ (7) フ ロ ル。 テ イ ラ ア ム 31。 タ リ ム チ 31。

28. Kottapéllda: Michiyuki a *Sōan no kai*-ből

5.1.4.4 *Hichiriki* és oboa

Több példát találunk arra is, hogy a *hichiriki*-t oboával párosítják, az összeállítás sok lehetőséget rejt magában, hiszen a két hangszer rokonnak tekinthető. **Mizoiri Keizō** (溝入 敬三, 1955-) nagybőgő-művész és zeneszerző *A Friend of a Friend of Mine* (ともだちのともだち – *Tomodachi no tomodachi*, 2001) című darabja is ide tartozik. Ahogy a cím is sugallja, a két hangszer olyan, mint két távoli ismerős, egymást imitálva, de saját jellegzetes játéktechnikáikat a másikéival szembeállítva ismerkednek egymással. A mű elején az oboa 7/8-os dudabasszusa felett a *hichiriki* 4/4-ben játszik előkés, díszített dallamot, melynek hangterjedelme nem haladja meg a tiszta kvartot. Az oboa ellenszólamot kezd, melynek szextolás, szinkópás ritmusa és nagy hangközű ugrásai éles ellentétet alkotnak a *hichiriki*-vel. Végül egymásra találnak, és szoros kánonban folytatják az együttjátékot. Az imitációs szakasz után megint kétféle anyag ellenpontozza egymást, a *hichiriki* a hagyományos játékmódokat (*enbai*, *tataku*, *osu*) mutatja be, míg az oboa gyors

futamokat, *staccato* ugrásokat játszik és a háromvonalas regiszterben rikoltozik. Az első rész végét az oboa *h* kitartott hangja és egy csengő jelzi.

A második részben Midász király híres története áll a középpontban: Apollón megharagudott Midász királyra, mert a Pán és közte zajló zenei versenyben Pánt jelölte meg győztesnek, ezért számárfület növesztett neki. Midász király nagyon szégyellte a fülét és titokban tartotta mindenki előtt, csak a borbélyja tudta, de fővesztés terhe mellett neki sem volt szabad senkinek sem elmondania. A borbély viszont nagyon szenvedett attól, hogy ekkora nagy titkot kell hordoznia, ezért ásott egy gödröt a folyóparton, belesuttogta, hogy „A királynak számárfüle van!” és betemette a gödröt. A következő tavasszal nád nőtt a gödör helyén és mindannyiszor, mikor a szél átfújta rajta, ezt zizegte: „A királynak számárfüle van!”. A történet nyilvánvaló apropója az, hogy mind a *hichiriki*, mind az oboa nádas hangszer, tehát valójában ők fecsegik ki Midász király titkát.

Először meghallgatjuk a történetet úgy, hogy a *hichiriki*-játékos elénekli a szöveget és hozzá az oboa *unisono* játssza a dallamot, majd utána mindkét hangszeres több irányba fordulva suttogja: *Ōsama no mimi ha roba no mimi* (A királynak számárfüle van). Az ezt követő imitációs szerkesztésű zenei anyagba időnként beszéd, időnként ének vegyül, végül a beszéd kerül túlsúlyba és elérkezünk a csúcspontra. A darabot rövid epilógus zárja le, melyben a két hangszer különbözőségei vannak kihangsúlyozva: a *hichiriki enbai*-jával szemben az oboa *frullato*-t, multifóniát, trillát és *tremolo*-t játszik (CD Track 15). Végül mindketten megállnak az *a''* hangon és innen a *hichiriki* lefelé csúszik, az oboa pedig felfelé mászik, ezzel jelképezvén, hogy az azonos gyökerekből nagyon különböző irányba fejlődött a két hangszer⁴³ (29. Kottapélda).

43. Mizoiri szerint a görög *aulos* lehet mindkét hangszer őse.

Salvi Nóra: A *hichiriki* a 20. századi és a kortárs zenében

29. Kottapélda: Mizoiri Keizō: *A Friend of a Friend of Mine* (részlet)

Míg Mizoiri darabjában elsősorban a két hangszer különbözőségei voltak kihangsúlyozva, **Masumoto Kikuko** *An Image of the Great River* (河 – Kawa) című művében a közös pontok vannak előtérbe helyezve. A darab *hichiriki*-re, oboára, *shō*-ra és *ōtsuzumi*-ra⁴⁴ íródott, a valódi főszereplő itt a oboa, mely sokszínűségében hol a *hichiriki*-hez hasonul, hol a *shō*-hoz, de saját jellegzetességeit is megcsillogtatja. A mű a szájorgona bevezetőjével indul, mely megteremti a lassan hömpölygő folyó képzetét. Belép az oboa és dallama elénk tárja a hullámok fodrozódását. A frázis végén multifóniás akkordjai egybeolvadnak a *shō* akkordjaival, így ágyaz meg az őt követő *hichiriki*-nek. A *hichiriki* frázisa az *enbai*-t hangsúlyozza, de kisvártatva megint belép az oboa és egymást imitálják tükörfordításban (30. Kottapélda, következő oldal). Ezután az oboa visszatér az első frázisbeli anyagához, mely most a *hichiriki enbai*-os anyagával áll szemben. Rövid szájorgona-közjáték után ismét az oboa következik, virtuóz, *tremolo*-s, trillás, multifóniás anyaggal, mely különböző játéktechnikákban bővelkedő kadenciába torkollik (*staccato* repetíció, *portamento*, üveghang, negyedhangos trillák,

44. Az *ōtsuzumi* a *nō*-színházban használt homokóra formájú dob.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

bisbigliando). A kadencia után megint mindhárman játszanak, a *hichiriki* szélesen hömpölygő témája alatt az oboa fodrozódó motívumai hallhatóak, végül kisimul az oboa anyaga is, és belép az *ōtsuzumi*. Ritmikusan ismétlődő páros ütései (*piano* negyed után *forte* hosszú hang) a *gagaku* nagydobjára emlékeztetnek. Először az oboát kíséri, majd csatlakozik a *hichiriki* is (a szájorgona a háttérben mindvégig jelen van). Az oboa frázisa félhangos ereszkedő, a *hichiriki* ezzel szemben triolásan emelkedik. Végül a *hichiriki* is átveszi az oboa ereszkedő motívumát és mindketten elhallgatnak, a darab egy dobütéssel és a szájorgona kvintjével ér véget.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Kawa' by Masumoto Kikuko. The score is written on multiple staves. The top staff contains Japanese notation for the shō (口琴), with notes and rests. Below it are staves for the oboe (oboa) and the hichiriki (尺八). The oboe part features a melodic line with dynamic markings like 'mp' and 'port.' (portamento). The hichiriki part includes rhythmic patterns and dynamic markings like 'mf' and 'Tr.' (trills). The score is annotated with various musical symbols and Japanese characters, including '自由' (ad libitum) and '強弱' (dynamic markings). The bottom part of the score shows a complex rhythmic pattern with a '12' measure count and a '7' measure count, followed by a 'port.' marking.

30. Kottapélda: Masumoto Kikuko: Kawa (részlet, felülről lefelé: shō, hichiriki, oboa)

5.1.4.5 Egyéb összeállítások

A japán zeneszerzők érdeklődéssel fordulnak a *hichiriki* különböző nyugati hangszerekkel való vegyítése irányába is, ilyen darab például **Kanda Yoshiko** (神田佳子, 1970-) ütőművész és zeneszerző *Hair Whirl of the Sheep* (ひつじのつむじ - *Hitsuji no tsumuji*, 2004) című műve is, melyben a *hichiriki* egy bárányt testesít meg. A négyteteles darab *hichiriki*-re és ütőhangszerekre (*wind chime*, *shell chime*, *bamboo chime*, *mokushō*, *orugōru*⁴⁵, *conga*, *taiko*, *crotales*, *bongo*, csörgődob, gong) íródott. A tétéleket gongütés választja el egymástól.

Az első tétel *A bárány ébredése* (ひつじの目覚め - *Hitsuji no mezame*) címet viseli. A zenei anyag aleatorikusan kezelt, a *wind chime* és a *shell chime* adja az alapot, mely felett az *orugōru* és a *mokushō* játszik, majd később a *bamboo chime* is belép. Az ütőhangszeres hangzásból lép elő a *hichiriki* (a színpad mögül jön elő), először álmos kitarított hangokkal, majd egyre élénkebb effektusokkal. A pontos előadás a hangszeresre van bízva, a *hichiriki* szólama csak hozzávetőleges hangmagasságokat tartalmaz. A második tétel a darab címadó tétéle, *A bárány bongyorjai*. Itt a *mokushō* szolgáltatja a ritmikus *ostinato*-t (4/4 + 3/8), mely felett a *hichiriki* szabadon tekergeti a bárány gyapját (itt is csak grafikus notáció jelzi az előadást, CD Track 16). A harmadik tétel címe *A bárány és a kutya* (ひつじと犬 - *Hitsuji to inu*). Itt is a *mokushō* játszik, gyors tizenhatodjai sürgetik-terelik a bárányt, aki bégetve válaszol, a *hichiriki* remegős *vibrato*-val utánozza a bárány hangját. A párbeszéd egyre hevesebb lesz, végül aleatorikus veszekedésbe torkollik, melyet a *taiko* szakít félbe. A bárány megrémül és ijedt *glissando*-kba kezd. Belép a *conga* és a *shell chime*, a *hichiriki* morog még egy kicsit (fúvás közben énekel), aztán elhallgat. A negyedik tétel *A bárány tánca* (ひつじの踊り - *Hitsuji no odori*), mely pergős ritmusú

45. Kis japán templomi harangok.

tarantella. A ritmus-alapot a *conga* szolgáltatja, felette a *hichiriki* skót-duda jellegű dallamot játszik. A tánc egyre fergetegesebb, majd lassan elcsendesül és a *hichiriki* elhagyja a színpadot.

Shinohara Makoto (篠原眞, 1931-) Oszakában született és a tokiói Zeneakadémián (東京藝術大学 – Tōkyō Geijutsu Daigaku) tanult zeneszerzés, zongora és karmester szakon. Zeneszerzés tanára Ikenouchi Tomojirō volt. A zeneakadémiát nem fejezte be, helyette 1954-től 1960-ig Párizsban tanult Olivier Messiaen vezetése alatt. 1962-től 1964-ig Münchenben és Kölnben folytatta tanulmányait, ahol tanára Bernd Alois Zimmermann és Gottfried Michael Koenig (elektronikus zene) volt. Ezt követően Karlheinz Stockhausen asszisztense lett 1964-től 1965-ig. 1971-ben a Columbia Princeton Electronic Music Center neki ítélte a Rockefeller díjat.⁴⁶ Az 1970-es évektől kezdve érdeklődik a japán hagyományos hangszerek és a nyugati hangszerek együttjátéka iránt, a *Cooperation for 8 Japanese and 8 Western instrumentalists* (1990) egy monumentális próbálkozás a kelet és nyugat együttműködésének megteremtésére. A darabot 16 hangszeres művész adja elő, de lényegesen több hangszer szerepel. Minden hangszeres játszik ütőhangszeren is, a nyugati hangszerek:

- angolkürt (vált oboára és basszus oboára), *bongo*
- klarinét (vált basszusklarinétra), kolomp
- B trombita, kis *tom-tom*, láncc
- Tenor-basszus harsona, nagy *tom-tom*, láncc
- Ütők (*Glockenspiel*, vibrafon, marimba, japán dobok, kis *tom-tom*, közepes *tam-tam*)
- zongora, *maracas*, *bongo*, nagy *tom-tom*
- hegedű, *crotales*
- cselló, *shell chime*.

46. [Grove Online: Shinohara, Makoto], [Wiki:Shinohara].

A japán hangszerek:

- *nōkan*, *shinobue*⁴⁷, japán dob
- 2 különböző hangolású *shakuhachi*, *hyōshigi*⁴⁸
- *hichiriki*, *orugōru*
- *shō*, 5 *mokugyo*⁴⁹
- *koto*, *ōtsuzumi*, 2 *mamedaiko*⁵⁰
- *shamisen*, *atarigane*⁵¹
- *biwa*, 2 *dora*⁵²
- *kokyū*⁵³, *mokushō*

A hangszerek párban vannak elhelyezve a színpad különböző részein. A *hichiriki* a harsonával van párban. A darab folyamán minden hangszer kap egy lehetőséget arra, hogy szólisztikusan megnyilvánuljon, ilyenkor a párja kíséri és esetleg valamelyik másik zenész ütőhangszeren. A *hichiriki* nem szerepel túl sokat, főleg a nagy *tutti*-kban fordul elő, a harsona szólóját kíséri és van egy rövid, saját szóló-frázisa. A harsona-szóló a *plunger*-szordínóval játszik, felette a *hichiriki* szabadon *glissando*-zik, a *hichiriki* szólójában az *enbai* (mint a *hichiriki* legjellemzőbb tulajdonsága) a fő elem, amit a harsona nazális-szordínósan kísér. Shinohara kipróbál mindent, nyugati játéktechnikákat alkalmaz japán hangszereken (például *frullato*) és japán játéktechnikákat használ nyugati hangszereken. A *hichiriki* szólója után a teljes együttes átveszi a bemutatott *enbai* játéktechnikát, és mind együtt *glissando*-znak, így jön létre a kooperáció (31. Kottapélda, 133. Oldal).

47. A *nōkan* a *nō*-színházban használt harántfuvola, a *shinobue* szintén egy fajta harántfuvola.

48. A *hyōshigi* a japán hagyományos színházban használt ütőhangszer, két összeüthető fa- vagy bambuszlappal.

49. A *mokugyo* hal alakúra faragott fa ütőhangszer, buddhista szentélyekben használják.

50. Az *ōtsuzumi* a *nō* színházban használt homokóra formájú dob, a *mamedaiko* egy fajta japán nagydob.

51. Az *atarigane* függesztett kis gong.

52. A *dora* olyan gong, melynek közepén kis gomb van.

53. A *kokyū* a *shamisen*-hez hasonló 3 húros lantszerű hangszer, melyen azonban vonóval játszanak.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

31. Kottapélda: Shinohara Makoto: Cooperation (részlet)

Kawashima Motoharu (川島素晴, 1972-) a tokiói Zeneakadémián végzett, tanára Kondō Jō és Matsushita Isao volt. 1992-től kezdve számos rangos zeneszerzői elismerés díjazottja. Zenéjének alapvető alkotóeleme a színház: a zene egyben mozdulatokkal kísért előadás is.⁵⁴ *Πολυπροσωπος III* (*Polüproszóposz III - Sokszereplős darab III*, 1995) című darabja Sokabe Kiyonori (曾我部清典) trombitaművész felkérésére készült, aki 1993-tól kezdve kísérletezett egy *glissando*-képes tolócsöves trombita megépítésével. A *zephyros* névre hallgató tolócsöves trombita (angol: *valve-slide trumpet*) azóta több japán kortárs darabban szerepel. A *Polüproszóposz III* bariton énekesre, hegedűre, *zephyros*-ra, *hichiriki*-re, és pedálos ütődobra íródott. Kawashima notációja aprólékos, az elképzelt effektusokat részletesen közli a kottában, számára az is fontos, hogy mikor és hogy vesznek levegőt a fúvósok ill. az énekes (az énekes teljesen úgy van kezelve, mint egy hangszer, nem szöveget énekel, hanem csak különböző hangzókat mond), és hogy a hegedű hogyan mozgatja a vonóját, amikor éppen nem játszik. A darab folyamán

54. [Wiki:Kawashima].

történő összes mozgás pontosan elő van írva. A fúvós szólamokba részletesen beírja, hogy mikor milyen fogással kell játszani. Maga a zenei anyag alapvetően homofón, tehát a szólamok többnyire együtt mozognak, a *hichiriki* szempontjából nézve számunkra az a lényeges, hogy a darab folyamán rengeteg új játéktechnika fordul elő, mint például a *frullato*, multifónia, az ujjak lecsapásával keltett „billentyű-zaj”, *bisbigliando*, *tremolo*, csak náddal való játék, a hangszeren, mint harántfuvolán való játék, hangszerjáték közben való éneklés és az átfújtt hangok. Eddig ha a *hichiriki* hangterjedelmének bővítéséről volt szó, akkor azt kizárólag szájjal, vagy speciális fogásokkal lehetett elérni, a *hichiriki*-t az általános felfogás szerint (legalábbis zenei célból) nem lehet átfújni. Kawashima darabjában azonban több helyen is találunk átfújtt hangokat. Ugyanakkor a sok új játéktechnika mellett van a darabnak olyan szakasza is, mely kifejezetten a hagyományos játékmódokat használja (*enbai*, *osu*, *tataku*). A 32. Kottapéldán különböző effektusokat láthatunk. A *hichiriki* szólama a 3. sorban található, az első ütemben folyamatos *glissando* mellett énekelni is kell, a második ütemben multifóniát (függőleges vonal) és átfújtt hangokat (háromszög alakú kottafej) láthatunk. Ez követően Kawashima arra instruálja a hangszerest, hogy úgy tartsa a *hichiriki*-t, mint egy harántfuvolát, és fújjon bele a legfelső lyukba. A negyedik ütemben az üres háromszög-kottafejek mutatják, hogy a fogás változtatásával egy *glissando* jellegű effektust kell létrehozni. A korona után a hangszeret le kell engedni egészen csípő tájáig, majd lassan felemelni és felvenni a megszokott tartást.

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

32. Kottapéllda: Kawashima Motoharu: Πολυπροσωπος III (részlet)

5.2 Nem japán szerzők művei

A nyugati zeneszerzőket egészen az első párizsi világkiállítás (1889) óta élénken foglalkoztatja a távol-kelet. Debussy és Ravel zenéjében kézzelfogható a hatás, nem beszélve Pucciniról. A *hichiriki* azonban csak a *gagaku*-ban használatos, és ritkán fordul meg külföldön, ezért csak azon zeneszerzők szívébe lopta be magát, akik számára a japán élmény több volt egyszerű egzotikumnál. Ebben az alfejezetben olyan zeneszerzőkről lesz szó, akik huzamosabb időt töltöttek Japánban és ennek során közelebbi ismeretségbe kerültek a *gagaku*-val és a *hichiriki*-vel.

Olivier Messiaen (1908-1992) 1962-ben utazott Japánba és a *nō*-színház és a *gagaku* olyan nagy hatással volt rá, hogy megírta *Sept Haikai* (*Hét haiku*⁵⁵) című

55. A *haiku* ötsoros, kötött szótagszámú japán versforma.

darabját, melynek negyedik, központi tétele a *Gagaku* címet viseli. A *hichiriki* szerepét itt a trombita játssza, de pusztán hasonlóságnál nem találunk többet (CD Track 17).

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) több alkalommal töltött hosszabb időt Japánban, először az NHK felkérésére utazott Tokióba 1966-ban, majd 1970-ben a nyugatnémet kormány felkérésére ő volt a felelőse a német pavilon zenéjének az oszakai világkiállításon⁵⁶. 1977-ben a Japán Nemzeti Színház felkérésére megírta *Der Jahreslauf* (eredeti címén: *LICHT-HIKARI-LIGHT*) című darabját, mely eredetileg *gagaku* együttesre, 4 táncosra, 1 *nō*-színészre, 3 pantomimosra, kislányra és szép nőre valamint hangszalagra írott mű. A mű bemutatója 1977-ben volt Tokióban, később készült belőle egy európai hangszerekre írott változat, amelyben a *hichiriki*-t szoprán szaxofon helyettesíti. A darab később kis változtatásokkal (többek között két énekes szólam hozzáadásával) a *LICHT* operaciklus *Dienstag* című részének 1. felvonása lett.

A *Der Jahreslauf* egyesíti magában a színházat, a táncot, a programzenét és a *gagaku*-t, szimbolikus opera, melyben nem énekelnek. A darab 4 idősíkon folyik egyszerre, melyeket a különböző hangszerek jelképeznek: a három *shō* az évezredek, a három *ryūteki* az évszázadokat, a három *hichiriki* az évtizedeket, a nagydob és a pengetősök pedig az éveket szimbolizálják. A mű nagyjából 50 perc hosszú, és számos részből áll. A darab a zenészek bejövetelével kezdődik, mely közben felvételről csengettyűk (*Geisha-Glocken*) szólnak. A zenekari *tutti*-k adják a mű törzsét, melyet négy alkalommal úgynevezett *Kísértések* (*Versuchung*) szakítanak meg. A *Kísértések* minden alkalommal valamilyen színészi jelenetnek felelnek meg. A hangzás részben hangszalagról, részben pedig a közreműködő színészek és pantomimosok által valósul meg. A *Kísértéseket* mindig egy úgynevezett *Feltüzelés* (*Anfeuerung*) követi, mely biztosítja, hogy a zenei anyag folytatódjon (például az

56. A német pavilon neve *Zenés kertek* (*Gärten der Musik*) volt, melynek egy Stockhausen tervei alapján készült gömb alakú koncertterem is része volt, ahol 183 napon keresztül napi 5½ órában Stockhausen műveit játszották a gömb palástján mindenhol elhelyezett hangszórók ([Grove Online: Stockhausen, Karlheinz], [Media Art Net]).

5. Hichiriki a 20-21. századi zenében

első esetben a kislány bejön a színpadra és kéri a közönséget, hogy tapsoljanak). A zenekari *tutti*-n kívül hangszeres szólók illetve duók, esetenként csoport-szólók is vannak. A darab váza a következő:

- *Bejövetel (Geisha-Glocken)*
- 1. *Tutti*
- 1. *Kísértés (Schiffsglocken)*
- 1. *Feltüzelés (Mädchen)*
- 2. *Tutti*
- Az 1. *ryūteki* szólója
- 3. *Tutti (a három hichiriki csoport-szólója)*
- 2. *Kísértés (Wagen)*
- 2. *Feltüzelés (Löwengebrüll)*
- 4. *Tutti és a gaksū-gakubiwa duó*
- 3. *Kísértés (Hupen, Motorrad)*
- 3. *Feltüzelés (Mädchen)*
- 5. *Tutti (a három hichiriki csoport-szólója)*
- Az 1. *hichiriki* szólója (3 formula korábbi Stockhausen darabokból: *Harlekin* (1975), *Inori* (1973-74) és *Mantra* (1970))
- 4. *Kísértés (Blues)*
- 4. *Feltüzelés (Gewitter)*
- 6. *Tutti*
- *Ruhe - Crescendo - Schluß-Akkord und Stille.*

Jelen disszertáció keretei közé nem fér bele a teljes darab részletes elemzése, ezért csak a *hichiriki* használatát érintő kérdésekre szorítkozom. A 3. *Tutti*-ban a 3 *hichiriki* szűk *cluster*-ekben mozog, a zenei anyag a *gagaku* imitációja. A *legato* dallamívek hirtelen *staccato* hangokban érnek véget, ez is a *gagaku hichiriki*-használatának egyik sajátosságát idézi. Az 5. *Tutti* csoport-szólója is hasonló, bár itt a zenei szövet már kevésbé *gagaku*-jellegű, a három *hichiriki* továbbra is majdnem

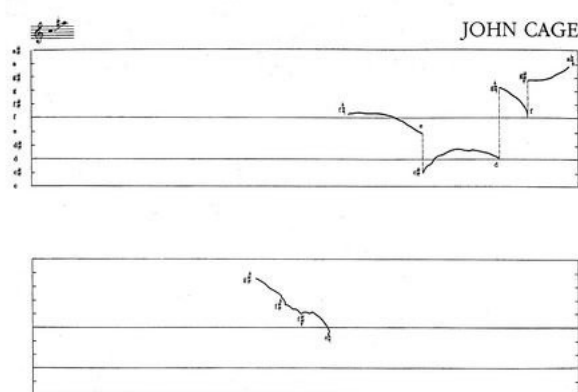
unisono játszik, de a dallamszövés itt sokkal európaibb. Értelemszerűen a *hichiriki* szólója a legérdekesebb: míg a csoport-szólóban, mint fő játéktechnika, az *enbai* volt jelen, itt ez alig fellelhető, inkább kromatikát, nagy dinamikai váltásokat, erős nyelven indítású és *staccato* hangokat találunk.

John Cage (1912-1992) 1962-ben látogatott Japánba és útja során megnézte a híres Ryōanji buddhista szentélyt Kiotóban, mely hírnevét *zen* kőkertjének köszönheti. (27. Kép⁵⁷) A kert Cage-re is mély hatással volt, mintegy 20 évvel később elkezdett



27. Kép: A Ryōanji szentély *zen* kertje

köveket gyűjteni és saját *zen* kert-hatású képeket rajzolni. 1983-ban a vázlatokat zenébe is átültette, így született meg a *Ryoanji*-sorozat. A sorozat különböző hangszerekre írott szólókompozíciókból áll, melyeket ütőhangszer kísér. A sorozat első darabját Cage James Ostryniec oboaművész megrendelésére írta, és azt ezt követő két évben



33. Kottapélda: John Cage: *Ryoanji for oboe* (részlet)

további darabok születtek énekre, fuvolára, bőgőre, harsonára és csellóra (befejezetlen). A kompozíciók grafikus notációt alkalmaznak, ahol a szóló hangszer *glissando*-i jelképezik a köveket és az ütőhangszer a körülöttük levő homokot (33. kottapélda). A kompozíciók önállóan is előadhatók, vagy kombinálva a sorozat bármely másik darabjával. Cage számára a véletlenszerű módszerek

57. Forrás: http://en.wikipedia.org/wiki/File:RyoanJi-Dry_garden.jpg

kulcsfontosságúak voltak a művek megalkotásakor, a megszólaló hangok-frázisok a természetben előforduló hangokat hivatottak imitálni. 1998-ban a darmstadti Internationale Ferienkurse für Neue Musik keretében posztumusz bemutatásra került a *Ryoanji* japán hangszeres változata, melyet két *ryūteki*-n, *hichiriki*-n és ütőn adtak elő (CD Track 18).

Alan Hovhaness (1911-2000) örmény származású amerikai zeneszerző 1962-63-ban látogatott több ízben Japánba, és útja során a *gagaku* kutatásába merült. Japánban való tartózkodása alatt megtanult játszani a *gagaku* hagyományos fúvós hangszerein: *hichiriki*-n, *shō*-n és *ryūteki*-n. *Sonata* (Op. 171, 1962) című darabja *hichiriki*-re és *shō*-ra íródott, de opcionálisan lehet játszani oboa és orgona összeállításban is. A két tételes, rövid darab teljesen hagyományos formában használja a két hangszert. A *lento* első tétel teljesen szimmetrikus szerkesztésű. Szabad ritmusú, rövid *shō* bevezetővel indul, melynek funkciója gyakorlatilag megegyezik a *netori*⁵⁸-val. A főrész 5/4-es ritmusú, 3 ütem *shō* szóló után lép be a *hichiriki* és két 8 ütemes periódust játszik, melynek szerkesztése a következő (2 ütemes egységekben): A B A Bvar A5var B A5var Bvar. A *hichiriki* frázisa után a *shō* 3 ütemes szólóval zárja le a főrészt, végül a szabad ritmusú, rövid utózenével fejezi be a tételt. Az *andante* második tétel hasonló szerkesztésű, itt a főrész 7/4-es ritmusú és a *hichiriki* frázisa 2+2+3+3+3 ütemre tagolható: A Avar B Bvar Bvarvar. Hovhaness a hagyományos hangzásra törekszik, kizárólag *enbai*-t használ, és kéri a *hichiriki*-játékost, hogy ne tiszta hangmagasságokat játsszon, hanem a hangszerből adódó természetes skálát használja.

Gerhard Stäbler (1949-) *LIFE* (2004) című műve *hichiriki*-re, *shō*-ra és *glass chime*-ra íródott, három tételből áll, melyben egy Szapphó töredék hangzik el suttogva. A vers olyannyira töredékesen maradt fenn, hogy a fellelhető fordítások, mind magyarul, mind más nyelveken csak egyes szavakat tudnak belőle lefordítani. A szögletes zárójelek választják el a papiruszon ténylegesen látható betűket, a zárójeleken belüli részek találgatások.

58. A *netori*-ről lásd a 81. oldalt.

a

]ανάγα[... vezet ...
] . []εμνάσεσθ' ά[... emlékezz, amikor ...
κ]αί γάρ άμμες έν νεό[τατι	és bizony mi is fiatal korunkban
ταϋτ [έ]πόημμεν'	így cselekedtünk.
-	
πόλλα [μ]έν γάρ και κά[λα	Annyi szépet is ...
... η . []μεν, πολι[... város ...
. μμε[.]ο[.]είαις δ[minket, ... maróan
.] . . [.] . . [...

c

]νθα[...
ζ]ώομ[εν	... élünk ...
]ω' ν . . [...
]εναντ[... szemben.
]	
]απάπ[...
τ]όλμαν[... merészséget ...
]ανθρω[... ember ...
]ονεχ[...
]	
]παισα[... minden ...

d

] . έδαφο[... talapzat ...
]αικατε[...
]ανέλο[...
]	...

] . [] . α1	...
λ]επτοφών[rebbenő hangú ...
]εα . [... ⁵⁹

Az első tétel] *remember...* címmel *shō* szóló, a *hichiriki*-játékos suttogja a vers **a** szakaszát, a második tétel címe] *dare...*, ez *hichiriki* szóló és a *shō*-játékos suttogja a vers **c** szakaszát, a harmadik tétel] *speak...* címre hallgat, itt mindkét hangszeres játszik a saját hangszerén és *glass chime*-on is, valamint suttogja a vers utolsó, **d** szakaszát. A zenei anyag szabad ritmusú, Stäbler a kitartott hangok hosszúságát másodpercben jelzi, a] *dare...* tételben a *hichiriki* minden frázisa rendkívül gyorsan kezdődik, és azonnal lassul, egészen a frázis végéig. Ez a szerkesztés a töredékességet teszi kézzelfoghatóvá. Minden frázis végén elhangzik egy-egy szó a költeményből (34. Kottapélda, következő oldal). Az utolsó tételben a *hichiriki* és a *shō* egymásnak adogatják a dallamot, a szájorgona csak ritkán játszik akkordot, inkább dallamhangszerként van kezelve. A tétel végén a két hangszeres megcsörgeti a *glass chime*-ot és közben elsuttogja a vers utolsó szakaszát, de különböző dinamikával, a *shō* $f > ppp < f$, a *hichiriki* $f < fff > f$ suttog. A költemény elhangzása után a két hangszeres ötszörös *fortissimo*-ban fejezi be a darabot. Játéktechnikai szempontból nagy dinamikai különbségeket, *glissando*-t, fúvás közbeni éneklést és kibővített hangterjedelmet találunk a *hichiriki* szólamában, a darab utolsó hangjára ez az instrukció: „den möglichst höchsten Ton so lang wie möglich halten und mit einem crescendierenden Glissando «höher als es geht» beenden” (a kijátszható legmagasabb hangot a lehetséges leghosszabb ideig kitartani és egy erősödő *glissando*-val „a lehetségesnél magasabban” befejezni).

59. A szöveg az 1231-es számú Oxyrhynchus papirusz (i. sz. 2. század) 13-as töredékén található, a vers **b** szakasza egyáltalán nem maradt fenn, az itt közölt szöveg forrása [Németh, 1990], p. 32-33, fordította Németh György.

Salvi Nóra: A hichiriki a 20. századi és a kortárs zenében

The image displays three staves of musical notation for hichiriki. The first staff begins with the instruction "Sehr schnell beginnen, rit. molto - - - - - langsam" and features a dynamic marking of *fff* (enanti) and a glissando. The second staff includes the instruction "Glissando sehr schnell beginnen, extrem verlangsamen, dann wieder rasant beschleunigen" and shows a dynamic shift from *fff* to *ppppp*. The third staff starts with "langsam" and includes a dynamic marking of *ppppp*. All staves include Greek text in brackets with phonetic transcriptions: the first has "εναντ [(enanti)]", the second has "τολμαν [(tolman)]", and the third has "ανθρω [(anthro)], ονεχ [(onex)], πας α [(pes) (a)]". The score also contains various musical symbols such as *tr*, *ppp*, *pp*, and *attacca!*.

34. Kottapéllda: Gerhard Stäbler:]LIFE[, II. tétel:] dare... (részlet)

Park Eun-ha (박은하 / 朴銀荷, 1970-) koreai zeneszerzőnő, miután végzett Szöulban, a tokiói Zeneakadémián folytatta tanulmányait. 2002-ben, a Tokióban megrendezett 71. Japán Zenei Verseny (第71回日本音楽コンクール – Dai-71-kai Nihon Ongaku Konkūru) zeneszerzés kategóriájában (a verseny történetében először külföldiként) első helyezett lett. Jelenleg is Japánban él.

Geunyeoi Kkum (彼女の夢 – A lány álma, 2004) című darabja hichiriki-re és 17 húros japán citerára⁶⁰ íródott Nakamura Hitomi hichiriki-művésznő megrendelésére. Park bevezetőjében kifejti, hogy a hichiriki-t nagyon nőies hangszínnű hangszernek tartja, ellentétben a koreai *piri*-vel. A darabban azt a saját álmát

60. A koto 17 húros változatát Miyagi Michio (宮城道雄) japán zeneszerző fejlesztette ki 1921-ben, hogy mélyebb regisztereket is el lehessen érni vele.

próbálta illusztrálni, hogy zeneszerzőnként hogyan szeretne élni ebben a mai világban. Park művében mégis meghatározó a koreai jelleg, a *hichiriki* szólamában egyáltalán nem találunk *enbai*-t, kizárólag erős, nagy amplitúdójú *vibrato*-t, ami pont a *piri*-re jellemző. A mű kvintekre épül, a fő motívum, mely időről-időre visszatér, három hangból áll: *g' c'' d''*, ez a motívum is a kvint hangközt fogja be. A darab elején a fő téma bemutatását követően ritmikus anyag következik, mely mindkét hangszeren a kvint hangközt állítja középpontba, ebből fejlődik ki az első variáció, melyben a citera 5/4-es, ritmikus anyaga felett a *hichiriki* kidíszített fő témája szól. Az előző ritmikus anyag variációjaként újabb átvezető rész következik lassú, táncos 3/4-es és 2/4-es ütemekben. A citera-kíséretben hallható szinkópás ritmusképlet később a harmadik variáció alapját alkotja majd. A második variáció 6/4-es *sarabande*, ezt követi a harmadik variáció, mely a fent említett szinkópás ritmusképletet használja aleatorikus *ostinato* basszusként a citerában, felette a *hichiriki* még mindig a fő témát ismételgeti (35. Kottapélda, 144. oldal). Rövid citera közjáték után újabb variáció következik, ezúttal 9/8-os ritmusban, a citera tizenhatodokban cifrázza, és a *hichiriki* szólama is besűrűsödik. A zenei anyag az eddig szinte egyeduralkodó *g-d* holtpontról kimozdulva fokozatosan megérkezik egy *a* orgonapontra, mely ebben a helyzetben a domináns hatását kelti, majd egy rövid visszavezető rész után elérkezünk a darab végéhez, ahol újból meghallgathatjuk a fő témát egy rövid, virtuóz variációban.

Látható, hogy bár van törekvés a *hichiriki* beillesztésére a nyugati zenébe nem japán szerzők részéről is, a japán zeneszerzők sokkal merészebbek a *hichiriki* alkalmazásában. A nem japán szerzők számára a *hichiriki* még mindig felfedezetlen terület, pedig érdekes színnel gazdagíthatná a hangszerelési palettát.

The image displays a musical score for a hichiriki piece, consisting of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The score is marked with various dynamics such as *ff*, *mf*, *f*, and *molto vib.*. A tempo marking of *ca. 69* is present at the beginning. The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

35. Kottapélda: Park Eun-ha: Geunyeoui Kkum (részlet)

5.3 Hichiriki a szórakoztató zenében

A hichiriki jelenlegi viszonylag széleskörű ismertségét elsősorban annak köszönheti, hogy aktív szereplőként jelent meg a könnyűzenében.

A hichiriki népszerűsítése **Tōgi Hideki** (東儀秀樹, 1959-) hichiriki-művész nevéhez fűződik. Tōgi Hideki zenészdinasztiába született (anyja révén), de eredetileg nem akart zenei pályára menni. Az érettségi után döntött úgy, hogy a popzene irányába fordul és gitáros lesz, de anyja rábeszélte, hogy ha már úgyis zenész akar lenni, akkor inkább tanuljon a családi hagyománynak megfelelően hagyományos japán hangszeren. Így került a japán császári gagaku-együttes iskolájába és tanult meg hichiriki-n játszani. 1986-tól az udvari gagaku együttes (宮内庁学部 – Kunaichō Gakubu) tagja lett és 10 évig gagaku-játékosként tevékenykedett. 1996-ban adta ki első olyan lemezét, melyen saját komponálású popzenét adott elő hichiriki-n, ezzel egy időben kilépett az udvari gagaku

együttesből és önállóan tevékenykedett tovább. Lemeze nagy siker lett és sok további felvétel követte, melyen híres filmzenéket, ismert slágereket vagy saját kompozíciókat játszik *hichiriki*-n. Egy darabig még *gagaku*-t is játszott, de ezzel később teljesen felhagyott.⁶¹ 2004-ben Shanghaiba utazott és megalapította a TOGI+BAO együttest, melyben japán és kínai hagyományos hangszerek játszanak együtt (CD Track 19). Az együttes 2008-ban megszűnt. Tōgi legnagyobb érdeme, hogy a *hichiriki*-t behozta a köztudatba, legizgalmasabb zenéi a TOGI+BAO korszakból kerültek ki.

Tōgi Hideki-n kívül még **Motohashi Aya** *hichiriki*-művésznőt hallhatjuk könnyűzenei darabokban (például a francia Deep Forest együttes *Music Detected* című albumán (2002) és Sakamoto Ryūichi (坂本龍一, 1952-) *CHASM* című albumán (2003)), ő az Állami Zeneakadémián végzett, ahol tanára többek között Shiba Sukeyasu volt, jelenleg a Reigakusha (伶楽舎) és a Japán Nemzeti Színház (国立劇場 – *Kokuritsu gekijō*) *gagaku* együttesének tagja. A mellékelt CD-n Sakamoto Ryūichi *Land Song* című számának részletét hallhatjuk (CD Track 20). A *hichiriki*-t megtalálhatjuk még az amerikai dzsesszben is, Joseph Celli és Steve Cohn felvételein.

A *hichiriki* a filmzenében is megjelent. Az egyik legismertebb példa talán Kurosawa Akira *A vihar kapujában* (羅生門 – *Rashōmon*, 1950) című filmje, ahol a főcím alatt *shō*-t és *hichiriki*-t hallhatunk, a zenét Hayasaka Fumio (早坂文雄, 1914-1955) komponálta. Egy másik érdekes példa Maya Deren kísérleti filmje, a *Meshes of the Afternoon* (1943). A 13 perces némafilm eredetileg zenei aláfestés nélkül készült, de 1959-ben a rendezőné kérésére Itō Teiji (伊藤貞司, 1935-1982) írt hozzá zenét, a különös hangulatú aláfestő zenében többek között *hichiriki*-t is hallhatunk (CD Track 21). Itō a későbbiekben is használt *hichiriki*-t, például színházi kísérőzenéjében, az 1961-es Übü királyban (CD Track 22). A zenéből készült felvételeken az összes hangszeren saját maga játszik.

61. [Lancashire, 2003]

Christopher Doyle 1999-es *Away With Words* című amerikai-kínai-japán koprodukciós filmjében is találunk *hichiriki*-t, a felvételen Nakamura Hitomi játszik, a zenét Itabashi Fumio (板橋 文夫, 1949-) szerezte (CD Track 23). Meg kell még említenem a 2001-es *Onmyōji* (陰陽師 - *The Yin Yang Master*) című japán filmet, mely a Heian korban játszódik és zenei aláfestésként rengeteg *gagaku*-részletet hallhatunk benne. Az *Onmyōji* nagyban hozzájárult a *gagaku* ismertebbé válásához az utóbbi években. Folytatása, az *Onmyōji II* 2003-ban készült el.

6. Összegzés

A dolgozat első fele a duplanádas hangszercsoport kelet-ázsiai képviselőivel foglalkozik részletesen. Az első, bevezető fejezetben áttekintettem a duplanádas hangszerek általános jellemzőit és meghatároztam, hogy pontosan mit értünk duplanádas hangszer alatt. Bemutattam a különböző hangszercsoportosítási rendszereket, és hogy ezeken a rendszereken belül a duplanádas hangszerek hol helyezkednek el. Mivel a disszertáció elsősorban Kelet-Ázsiával foglalkozik, a kínai, koreai és japán hangszercsoportosítási rendszereket, és a duplanádasok bennük elfoglalt helyét is ismertettem.

A duplanádas hangszerek két alaptípusba sorolhatóak, a hengeres és kúpos furatú hangszerek csoportjába. A két alaptípus jellegzetesen különböző tulajdonságokkal rendelkezik. A hengeres furatú duplanádas hangszerek hangszerteste legtöbbször bambuszból készül és viszonylag nagy méretű náddal rendelkezik, míg a kúpos furatú duplanádas hangszerek hangszerteste leggyakrabban fából készül és nádja viszonylag kis méretű. A cilindrikus furatú hangszerek őse az északnyugat-ázsiai *bili*, a kónikus furatúaké a perzsa *surnay*. A két duplanádas hangszertípus képviselői elterjedtek egész Ázsiában, a Balkán-félszigeten és Kelet-Európában, a *surnay* rokonai Észak-Afrikában és Kubában is megtalálhatóak. A rokon hangszereket országok és földrészek szerint csoportosítva táblázatban is összefoglaltam.

A második fejezetben tárgyaltam részletesen a Kelet-Ázsiában fellelhető hagyományos duplanádas hangszereket. Először Kínával foglalkoztam, mivel mind Koreába, mind Japánba kínai közvetítéssel jutottak el ezek a hangszerek. Kínában nagyon sok fajta duplanádas hangszert találunk, de ezek mind a két alaptípus, a *guǎnzi* (hengeres furatú) és a *suǎnà* (kúpos furatú) variációi. Az alfejezet során részletesen ismertettem a két alaptípust és rokonait, történeti hátterüket, fejlődésüket, használatukat korabeli idézetekkel is alátámasztottam. A két alaptípus

rokonainak főbb jellemvonásait az áttekinthetőség kedvéért táblázatba foglalva is megjelenítettem.

Kutatásomból világosan kiderül, hogy a népi hangszerkészítő mesterek leleményesen használnak fel mindenféle alapanyagot, mint például lopótököt, tehénszarvat, régi rézpénzt, vagy éppen rovarbáb külső, levetett héját, és hogy a hangszerek mérete, hangolása, hangterjedelme és hangszíne igen különböző lehet. Arra is rámutattam, hogy Kínában folyamatosan foglalkoznak a népi hangszerek tökéletesítésével, ezért sok hangszernek van billentyűs változata, melyek legtöbbször kromatikus skálára képes, viszonylag nagy hangterjedelmű, virtuóz hangszerek.

A kínai duplanádas hangszereket legtöbbször fúvós-ütős kamarazenében használják, de népcsoporttól függően más összeállításban is találkozhatunk velük, valamint szólóban sem ritka a használatuk. A hengeres furatú hangszerek kevésbé virtuóznak, játéktechnikai palettájuk is valamivel szűkebb, elsősorban a *portamento*-t, a *vibrato* különböző fajtáit és a nyelvtremolót használják, de egyes népi verziók különböző szordínós technikákat is alkalmaznak a hangszerjáték színesebbé tételére. A kúpos furatú hangszereknek általában élesebb, fényesebb hangszínük és erőteljes hangjuk van, virtuóznak és nagyszerűen lehet rajtuk madarakat és egyéb állatokat utánozni. Játéktechnikáik közé elsősorban a *staccato* különböző fajtái, a *frullato*, a *bisbigliando*, a *vibrato* és a *glissando* tartozik, valamint különböző, az ujjakkal létrehozott effektusok.

Kínában nagy hagyománya van a dupla hangszereknek, ez azt jelenti, hogy két (általában azonos) hangszert összeillesztenek és egyszerre játszanak rajta. Az alfejezet során bemutattam ezeket a hangszereket is. A dupla hangszerek elsősorban hengeres furatú duplanádas hangszerek változataiként gyakoriak.

A következő alfejezetben a duplanádas hangszerek koreai képviselőit, a *piri*-t és a *taepyeongso*-t mutattam be. A *piri* hengeres furatú, bambuszából készült duplanádas hangszer, melynek három hagyományos fajtája létezik, a *dangpiri*, a *hyangpiri* és a *sepiri*. A 20. század közepén kifejlesztették a *piri* billentyűs változatát

is, mely keményfából készül és az oboához hasonló billentyűszerkezettel van ellátva. A *taebyeongso* pedig keményfából készült kúpos furatú hangszer, mely a 7. század körül érkezett Koreába Kínából, felépítése megegyezik a kínai *suǒnà*-éval.

Japánban a *hichiriki* képviseli a hengeres furatú duplanádasokat, melynek kvartttal mélyebb hangolású, újjáélesztett változata is létezik *ōhichiriki* néven. A *hichiriki* a 7. század elején érkezett Japánba a Tang-kori Kínából, és innentől kezdve rengeteg utalást találunk rá a korabeli zenei írásokban és a szépirodalomban is, melyet kiválasztott idézetekkel is igazoltam. A hangszer bambuszból készül, a hangszertest furata lefelé enyhén szűkül, mely egyedülálló jellegzetesség. Az alfejezet során ismertettem a *hichiriki* legfontosabb játéktechnikáját, az *enbai*-t is, mely egyfajta *glissando*-t jelent, melyet a nád szájban való mozgatásával érnek el. A kúpos furatú *charumera* a 16. században került Japánba, és bár neve a portugál *charamela*-ból ered, maga a hangszer a kínai *suǒnà* rokona. Létezik tölcséres és tölcsér nélküli változata is, használata mára már gyakorlatilag megszűnt.

A harmadik fejezetben a duplanádas hangszerek akusztikai jellegzetességeiről írtam, először a nád működését ismertettem, majd a különböző furattípusok akusztikai következményeit mutattam be. Ráműtattam, hogy a hengeres furatú hangszerekben csak minden második felhang jelentkezik, ezért ezeknek a hangszereknek általában puhább a hangszíne. Részletesen írtam arról is, hogy befolyásolja-e a hangszertest anyaga a hangszínt és azt a következtetést vontam le, hogy általában véve nem, mert a levegőoszlop és a hangszertest falának akusztikus impedancia-különbsége túlságosan nagy, de egyes esetekben, főleg bambuszból, vagy egyéb porózus anyagból készült népi hangszereknél, ahol a hangszertest nincsen túl finoman megmunkálva, elképzelhető, hogy a hangszertest saját rezgése is valamilyen mértékben szerephez jut a hangszer akusztikus tulajdonságaiban.

Külön alfejezetet szenteltem a kelet-ázsiai duplanádas hangszerek akusztikus tulajdonságainak. Elsősorban a *piri*-vel és a *hichiriki*-vel foglalkoztam, mert ezeknek a hangszereknek jellegzetes, éles hangszínük van, mely nem illik a

hengeres furatú hangszerekről alkotott képbe. Segítségemre volt Reis Flora 1974-es cikke, melyben spektrografikus analízissel vizsgálta a két hangszert. Flora megállapítja, hogy annak ellenére, hogy hengeres furatú hangszerekről van szó, a páros felhangok mindkét hangszer esetében jelen vannak. Kutatásomból kiderült, hogy ez a jelenség valószínűleg annak köszönhető, hogy a hangszerek furata nem teljesen szabályos henger, ezért az akusztikus impedancia-görbe maximumai és minimumai nem szabályosan helyezkednek el. Mindazonáltal ez önmagában nem okozhatja a két hangszer átható, nazális hangszínét, sokkal inkább lehet felelős ezért a 3000-4000 Hz körüli hangtartományban levő felhangok amplitúdójának növekedése. Kutatásom megerősítette a feltételezésemet, hogy a nád saját, természetes frekvenciája jelenik meg formánsként ebben a hangtartományban.

A dolgozat másik felében a *hichiriki* és a 20-21. századi zene kapcsolatával foglalkoztam részletesen. A negyedik fejezetben bemutattam, hogy milyen módon használják a *hichiriki*-t a hagyományos zenében, ennek kapcsán részletesen ismertettem a *gagaku* műfajait és hangszerelését és bemutattam a *hichiriki*-játék minden olyan aspektusát, amely kihathat a 20. századi és a kortárs zenei használatra.

Az ötödik fejezet a 20-21. századról szól, először a japán zenét vettem nagyító alá. Az alfejezetből kiderül, hogy a *hichiriki*-nek kiterjedt irodalma van, melynek legnagyobb részét a modern *gagaku* ill. *reigaku* teszi ki. 1970-ben kezdődött a Japán Nemzeti Színház azon sorozata, melynek kapcsán zeneszerzőket kértek fel új *gagaku* művek komponálására. Én is az 1970-es évektől napjainkig választottam műveket, melyeken keresztül bemutattam, hogy a különböző zeneszerzők különbözőképpen nyúltak a *hichiriki*-hez, és ennek eredményeképpen fejlődött a hangszer virtuozitása, kibővült a használható hangterjedelem és új játéktechnikák jelentek meg a hagyományos játékmódok mellett. Az úgynevezett *reigaku*-ban pedig újra találkozhattunk az évszázadok óta elfelejtett *ōhichiriki*-vel is. Rámutattam arra is, hogy a modern *gagaku* népszerűsítése közrejátszott abban, hogy nyugati

kottaolvasásban járatos, virtuóz hangszeresek jelentek meg, akik részére szólóművek is születtek.

A legtöbb szóló *hichiriki*-mű a kortárs zene elkötelezett híve, Nakamura Hitomi megrendelésére készült. A művésznő rendelkezésemre bocsátotta a művek kottáit, ezeket elemzem a dolgozatban. Az elemzések megmutatják, hogy a szólóművek rendkívül leleményes módon használják a *hichiriki*-t, minden lehetőségét kiaknázzák. A példákból kiderül, hogy a *hichiriki* nagyszerű hangutánzó képességekkel rendelkezik és kifejezetten virtuóz hangszer, melyen lehet játszani a hagyományos játéktechnikák mellett *staccato*-t, *frullato*-t, *tremolo*-t, *bisbigliando*-t, multifóniát, különböző díszítéseket, ajak-*vibrato*-t; használható hangterjedelme átnyúlik a háromvonalas oktávba és át is fújható. A *hichiriki* játéktechnikája tehát ugrásszerűen fejlődött az elmúlt 40 évben, ez a fejlődés annál is inkább szembeötlő, mivel az elmúlt csaknem 1300 évben szigorú hagyományörzés korlátozta a hangszer használatának minden aspektusát.

Néhány versenymű is született *hichiriki*-re és zenekarra, a három versenymű elemzése során rámutattam arra, hogy a *hichiriki* zenekarral való kombinálása sok problémát vet fel és ezekre egyelőre még nem született igazán jó megoldás.

Végül kamarazenei összeállításokat vizsgáltam, melynek során megmutattam, hogy a zeneszerzők szívesen használják a *hichiriki*-t nyugati hangszerekkel párosítva, több példát hoztam arra is, amikor a *hichiriki* oboával játszik együtt. Általánosságban elmondható, hogy a pezsgő, japán kortárs zenei életben egyre kevésbé tekintenek úgy a *hichiriki*-re, mint egy szűk hangterjedelmű, egy játékmódú hangszerre. A zeneszerzők szabadon kísérleteznek különböző összeállításokkal, játéktechnikákkal, hangszínekkel, mindazonáltal (elsősorban a modern *gagaku*-ban és a *reigaku*-ban) sikerült megvalósítaniuk a hagyományos japán hangzásvilág és a modern eszköztár használatának szintézisét, így a *hichiriki* ezekben a darabokban kibővült lehetőségekkel, nagyobb kifejezőkészséggel, de mégis hagyományosan szólalhat meg.

A következő alfejezetben nem japán szerzők műveit ismertettem. Ez az alfejezet lényegesen kevesebb művet tartalmaz és világosan látszik, hogy olyan szerzők műveiről van szó, akik hosszabb időt töltöttek Japánban. Ez arra enged következtetni, hogy a *hichiriki* Japánon kívül továbbra is majdnem ismeretlennek számít. Mégis egyértelműen látszik az a tendencia, hogy a nem japán zeneszerzők is szívesen használják a *hichiriki*-t, bár sokkal kevésbé merészen, mint japán társaik, számukra a *hichiriki* pont a hagyományos használat által válik egzotikussá.

Az utolsó alfejezet a *hichiriki* helyzetét vizsgálja a szórakoztató zenében. A *hichiriki* megjelenése a populáris zenében Tōgi Hideki nevéhez fűződik, aki otthagya az udvari *gagaku* együttest, a könnyűzenében kezdte el népszerűsíteni a *hichiriki*-t és a *gagaku*-t. A filmzenében is találunk *hichiriki*-t, példákat hoztam többféle műfajra, van közöttük japán történelmi film, kísérleti rövidfilm, és amerikai koprodukciós művészfilm is.

Összegezve tehát, a disszertáció első részében részletesen bemutattam a kelet-ázsiai régió duplanádas hangszereit, megismerkedhettünk a két alapvető duplanádas hangszertípussal, a hengeres és kúpos furatú duplanádas hangszerekkel. Részletesen ismertettem a fellelhető hangszereket és kitértem a duplanádas hangszerek akusztikus tulajdonságaira is. A dolgozat második felében az elsősorban Ázsiára jellemző hengeres furatú duplanádas hangszerek japán képviselőjével, a *hichiriki*-vel foglalkoztam. Kiválasztott műveken keresztül bemutattam a *hichiriki* új irodalmát és egyértelműen rámutattam a hangszerjáték új vonásaira. A hangszer, melynek több, mint ezer éven keresztül változatlan tradíciója volt, melyen egyféle játékmóddal játszottak egyféle zenét, ma él és virágzik, új irodalma van és játékmódja számos játéktechnikával bővült. Zeneszerzők és előadóművészek egymást inspirálják, új darabok születnek és új lehetőségek nyílnak meg a *hichiriki* előtt. Nincs kétségem, hogy a 21. század fordulóján egy nagy újjászületésnek voltunk tanúi, és a folyamat ma is tart.

Függelék

7. Az idegen szavak átírásáról

7.1 Kínai

A kínai szavak átírásakor a hivatalos nemzetközi átírást, a *pinyin*-t használtam a hagyományos magyar átírással szemben, mivel a *pinyin* árnyaltabban adja vissza a kínai hangzókat.

A kínaiban megkülönböztetünk aspirált és aspirálatlan mássalhangzókat, melyeket a hagyományos magyar módon ugyanazzal a hangzóval írunk át, így a szavak nehezen visszakereshetővé válnak. Természetesen a *pinyin* sem tökéletes, hiszen az aspirálatlan-aspirált hangzópárokat sokszor zöngés-zöngétlen hangzópárokkal írja át, de ha világos a megfeleltetés, az átírás sokkal pontosabb.

A *pinyin* arra is kitűnően alkalmas, hogy jelezze a szavak zenei hangsúlyát. A kínaiban (a hivatalos mandarin kínaiban¹) négyféle zenei hangsúlyt különböztetünk meg:

1. magas, *pinyin* jele: ˉ
2. emelkedő, *pinyin* jele: ´
3. süllyedő-emelkedő, *pinyin* jele: ˇ
4. süllyedő, *pinyin* jele: `.

A zenei hangsúly elidegeníthetetlen részét képezi a szótagoknak, ezért rendkívül fontosnak tartottam a jelölését, de erre a hagyományos magyar átírás alkalmatlannak bizonyult.

1. A hivatalos kínai nyelv az ország északi részén beszélt mandarin kínai pekingi dialektusán alapul. Kínában a mandarinon kívül még több más beszélt nyelv létezik, például a kantoni, amelyben 6 zenei hangsúly van. A sinológusok úgy tekintenek a kínai nyelvre, mint egy nyelvcsaládra, mivel a különböző beszélt formák között sokszor az írás az egyetlen közös pont.

Pinyin kiejtési útmutató

Magánhangzók

<i>a</i>	rövid á , kivéve <i>yua, jua</i> és <i>xua</i> betűkapcsolatokban, mikor e -nek ejtendő.
<i>e</i>	e és ö közötti hang
<i>i</i>	i , kivéve <i>c, ch, zh, r</i> után, ekkor i és ü közötti hangnak felel meg.
<i>o</i>	o , kivéve <i>ng</i> előtt, ilyenkor o és u közötti hangnak ejtendő.
<i>u</i>	u , kivéve <i>y, j, x</i> után, ilyenkor ü lesz belőle.
<i>ü</i>	ü

Mássalhangzók

<i>b</i>	nem aspirált p	<i>n</i>	n
<i>c</i>	aspirált c	<i>p</i>	aspirált p
<i>ch</i>	aspirált cs	<i>r</i>	r és zs közötti hang
<i>d</i>	nem aspirált t	<i>s</i>	sz
<i>f</i>	f	<i>sh</i>	s
<i>g</i>	nem aspirált k	<i>t</i>	aspirált t
<i>h</i>	h	<i>w</i>	angol w
<i>j</i>	ty és cs közötti nem aspirált hang	<i>x</i>	h és sz közötti réshang
<i>k</i>	aspirált k	<i>y</i>	j
<i>l</i>	l	<i>z</i>	dz
<i>m</i>	m	<i>zh</i>	dzs

A dolgozat szövegében tehát *pinyin*-nel írtam át a kínai szavakat, vannak azonban kivételek:

- nem tartottam szükségesnek jelölni a zenei hangsúlyt a személy- és helységnevek esetében, mert ezek egyediek és könnyen visszakereshetőek, személynevek esetében pedig a kétértelműség elkerülése végett mindig feltüntettem zárójelben az eredeti kínai megjelölést.

7. Az idegen szavak átírásáról

- a hagyományos magyar átírást használtam olyan kínai személy- és helységnevek esetében, melyeknek jól ismert és használt magyar megnevezése van, például: *Bai Juyi* helyett Po Csüji, *Beijing* helyett Peking, *Sichuan* helyett Szecsuán, *Guangdong* helyett Kanton.
- a kínai kisebbségek neveinek átírásában az elfogadott nemzetközi sztenderdet követtem, kivételt képeznek itt is azok a megjelölések, melyeknek elfogadott magyar átírásuk van, például: *uyghur* helyett ujjur, *manchu* helyett mandzsu, *kazakh* helyett kazah, *uzbeks* helyett üzbég, *kyrgyz* helyett kirgiz és *tajik* helyett tádzsik.

A kínai személyneveket a kínai sorrendnek (Családnév Keresztnév) megfelelően közöltem.

7.2 Koreai

A koreai szavak átírására az úgynevezett *Revised Romanization of Korean* rendszert használtam, melyet a dél-koreai kormány 2000-ben fejlesztett ki, ez azóta a koreai nyelv legelterjedtebb átírásává vált, mivel nem használ aposztrófot és egyéb különleges írásjegyeket. A koreai szavak mellett az első megjelenéskor zárójelben mindig feltüntettem a *hangeul* és *hanja* verziókat is.

A *hangeul* a koreai ábécé, mely a 15. században keletkezett, a *hanja* pedig nem más, mint a kínai írásjegyek átvétele. Ma a koreai nyelvet szinte kizárólag a *hangeul* ábécével írják, helység- és személynevekben még időnként előfordulnak *hanja* írásjegyek. Jelen disszertációban fontosnak ítéltam, hogy mindkét írást közöljem, hiszen így egyértelművé tudtam tenni bizonyos kínai-koreai kapcsolatokat.

A koreai személyneveket a koreai sorrendnek (Családnév Keresztnév) megfelelően közöltem.

7.3 Japán

A japán nyelvnek számos fonetikus átírása létezik a világban, és hosszú vitákat lehetne folytatni róla, hogy melyik a jobb, én a dolgozat szövegében a *revised Hepburn*-átírást² használtam. A hosszú magánhangzókat makronnal (ˉ) jelöltem.

A Hepburn-átírás az angol nyelv fonetikai szabályain alapul, így értelemszerűen a *ch, j, s, sh, ssh, tch, ts, tts, y* hangok a magyarban *cs, dzs, sz, s, ss, ccs, c, cc, j* hangoknak felelnek meg. Például *Mochimitsu* magyarul Mocsimicunak, a *Kyōkunshō* pedig *Kjókunsó*-nak ejtendő.

A japán szavak átírásában kivételt képeznek olyan helységnevek, melyeknek jól bevett magyar átírása van, ilyenkor a hagyományos magyar átírást használtam, például *Tōkyō* helyett Tokió és *Kyōto* helyett Kiotó; valamint olyan művek címei, melyek megjelentek magyarul, ilyenkor a címet a magyar kiadásnak megfelelően tüntettem fel, nem fonetikus átírásban, például *Genji monogatari* helyett *Gendzsi regénye* és *Makura no sōshi* helyett *Párnakönyv*, de a szerzők nevét az egységesség érdekében ilyenkor is a Hepburn-átírással írtam.

A japán személyneveket a japán sorrendnek (Családnév Keresztnév) megfelelően közöltem.

2. Az eredeti Hepburn-átírás James Curtis Hepburn misszionáriusról kapta a nevét, aki az 1887-es kiadású japán-angol szótárban használta ezt a típust először. A később felülvizsgált és javított változatot hívják *revised Hepburn romanization*-nek, ez ma egyike a Japán által hivatalosan elfogadott három fonetikus átírási rendszernek.

8. Kína nemzetiségei

A 30 legfontosabb kínai kisebbség Kínában¹

28. Kép: Nemzetiségek Kínában

1. A térkép 1967-es, forrás: <http://sun-bin.blogspot.com/2005/11/map-detailed-but-old-ethnolinguistic.html>.

Irodalomjegyzék

- [**Almeida et al., 2002**] Almeida, André; Vergez, Christophe; Caussé, René; Rodet, Xavier: *Physical study of double-reed instruments for application to sound-synthesis in International Symposium in Musical Acoustics*, Mexico, 2002, p. 1-6.
- [**Bates:Miura**] Bates College: *Hiroya Miura*, 2010. szeptember 1, <http://www.bates.edu/x71998.xml>.
- [**Becker, 1980**] Becker, Judith: *Südostasien* in MGG (ed.), *Aussereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*, Bärenreiter, Kassel, 1980, p. 318-344.
- [**Benade, 1990**] Benade, Arthur H.: *Fundamentals of Musical Acoustics*, Dover Publications Inc., New York, 1990.
- [**Burt, 2001**] Burt, Peter: *The music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- [**Chottin, 1980**] Chottin, Alexis: *Nordafrikanische Musik* in MGG (ed.), *Aussereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*, Bärenreiter, Kassel, 1980, p. 153-164.
- [**CRI**] China Radio International on-line: *China ABC*, 2008. július 15, <http://gb.cri.cn/chinaabc/chapter23/chapter230302.htm>.
- [**Deuchler & Lee, 1980**] Deuchler, Martina and Lee Hye-ku: *Korea* in MGG (ed.), *Aussereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*, Bärenreiter, Kassel, 1980, p. 277-292.
- [**Doe, 1982**] Doe, Paula: *A warbler's song in the dusk: the life and work of Ōtomo Yakamochi (718-784)*, University of California Press, Berkeley, 1982.
- [**Emsheimer, 1980**] Emsheimer, Ernst: *Georgische Volksmusik* in MGG (ed.), *Aussereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*, Bärenreiter, Kassel, 1980, p. 226-236.
- [**Fletcher and Rossing, 2008**] Fletcher, Neville H. and Rossing, Thomas D.: *The Physics of Musical Instruments*, Springer Science+Business Media LLC, New York, 2008.
- [**Fletcher, 2000**] Fletcher, Neville H.: *The Winds of Music - Arts and Science in WESTPRAC VII, The Seventh Western Pacific Regional Acoustics Conference*, Kumamoto,

Japan, 2000, p. 13-22.

[**Fletcher, 2001**] Fletcher, Neville H.: *Recent progress in the acoustics of wind instruments*, *Acoustical Science and Technology*, Vol. 22, No. 3, 2001, p. 169-176.

[**Flora, 1974**] Flora, Reis: *The Acoustic Behavior of the P'iri and the Hichiriki*, *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. II, No. 1, 1974, p. 141-157.

[**Grove Online: Aleatory**] Griffiths, Paul: *Aleatory*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, 2011. február 10,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00509>.

[**Grove Online: Armenia**] Pahlevanian, Alina et al.: *Armenia*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, 2011. február 10,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42078>.

[**Grove Online: Bālābān**] During, Jean et al.: *Bālābān*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, 2011. február 10,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46900>.

[**Grove Online: Ichiyanagi, Toshi**] Kanazawa Masakata and Shono Susumu: *Ichiyanagi, Toshi*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, 2011. február 10,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13697>.

[**Grove Online: Ishii, Maki**] Kanazawa Masakata and Itoh Tatsuhiko: *Ishii, Maki*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, 2011. február 10,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13932>.

[**Grove Online: Mizmār**] Poché, Christian: *Mizmār*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, 2011. február 10,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18813>.

[**Grove Online: Morocco**] Schuyler, Philip: *Morocco*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, 2011. február 10,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19156>.

[**Grove Online: Nishimura, Akira**] Narazaki Yoko: *Nishimura, Akira*, *Grove Music*

- Online, Oxford Music Online*, 2011. február 10,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49745>.
- [**Grove Online: P'iri**] Provine, Robert C.: *P'iri*, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 2011. február 10,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48371>.
- [**Grove Online: Shinohara, Makoto**] Herd, Judith: *Shinohara, Makoto*, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 2011. február 10,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25644>.
- [**Grove Online: Stockhausen, Karlheinz**] Toop, Richard: *Stockhausen, Karlheinz*, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 2011. február 10,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26808>.
- [**Grove Online: Surnāy**] Poché, Christian and Sultanova, Razia: *Surnāy*, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 2011. február 10,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/31073>.
- [**Grove Online: T'aep'yǒngso**] Provine, Robert C.: *T'aep'yǒngso*, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 2011. február 10,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48375>.
- [**Han, 2007**] Han Heungsub: *Traditional Korean Music: Its Genres and Aesthetics*, *Korea Journal*, Vol. 47. No. 3., 2007, p. 76-103.
- [**Heifetz, 1984**] Heifetz, Robin J.: *East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970*, *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No. 4, 1984, p. 443-455.
- [**Hickmann, 1980**] Hickmann, Hans: *Ägypten* in MGG (ed.), *Aussereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*, Bärenreiter, Kassel, 1980, p. 117-130.
- [**Hirano, 1989**] Hirano Kenji: *Nihon ongaku daijiten (Japán zenei nagylexikon)*, Heibonsha, Tokió, 1989.
- [**Iba, 2001**] Iba Takashi: *Japanischer Musik - ein chronologischer Überblick (Nihon ongaku gairon)*, Noetzel, Wilhelmshaven, 2001.

- [**Ishii:Homepage**] Ishii Maki: *Maki Ishii - Official Website*, 2010. október 21, <http://www.ishii.de/maki/en/profile/>.
- [**Kim, 1967**] Kim Yang-kon: *Farmers Music and Dance*, *Korea Journal*, Vol. 7. No. 10, 1967, p. 4-9.
- [**Kishibe, 1982**] Kishibe Shigeo: *The traditional music of Japan*, Japan Foundation, Tokió, 1982.
- [**Kishibe, 2003**] Kishibe Shigeo: *Ongaku daijiten (Zenei nagylexikon)*, Heibonsha, Tokió, 2003.
- [**Kurosawa, 1977**] Kurosawa Takatomo: *Zusetsu sekai gakki daijiten (A világ hangszereinek képes nagylexikona)*, Yūzankaku Shuppan, Tokió, 1977.
- [**Lancashire, 2003**] Lancashire, Terence: *World music or Japanese - the gagaku of Tōgi Hideki*, *Popular Music*, Vol. 22/1, 2003, p. 21-39.
- [**Lee & Shen, 1999**] Lee Yuan-Yuan and Shen Sin-yan: *Chinese Musical Instruments*, Chinese Music Society of North America, Chicago, USA, 1999.
- [**Malm, 1959**] Malm, William P.: *Japanese Music and Musical Instruments*, Charles E. Tuttle, Tokió, 1959.
- [**Marett, 1985**] Marett, Allan: *Tōgaku: where have the Tang melodies gone, and where the new melodies come from?*, *Ethnomusicology*, Vol. 29. No. 3, 1985, p. 409-431.
- [**Masumoto, 1968**] Masumoto Kikuko: *Gagaku - Dentō ongaku he no atarashii apurōchi (Gagaku - a hagyományos zene új megközelítésben)*, Ongaku no tomosha, Tokió, 1968.
- [**Masumoto, 2000**] Masumoto Kikuko: *Gagaku nyūmon (Bevezetés a gagakuba)*, Ongaku no Tomosha, Tokió, 2000.
- [**Media Art Net**] Föllmer, Golo: *Karlheinz Stockhausen «Spherical Concert Hall»*, 2011. január 5, <http://www.medienkunstnetz.de/works/stockhausen-im-kugelauditorium/images/4/>.
- [**Meer, 1988**] Meer, John Henry van der: *Hangszerek*, Zeneműkiadó, Budapest, 1988.

- [**MFJ:Nishimura**] Music From Japan: *Mr. Akira Nishimura*, 2010. november 3, <http://www.musicfromjapan.org/resources/mfjc31.htm>.
- [**Nam, 1998**] Nam Sang-suk: *The Hwangjong Pitch of Hyangakki in the Akhak Kwebom*, *Journal of the Society for Korean Historico-Musicology*, Vol. XX, 1998, p. 89-105.
- [**Németh, 1990**] Németh György: *Szapphó fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, Helikon, Budapest, 1990.
- [**Nodaira:Homepage**] Nodaira Ichirō: *Nodaira's Homepage*, 2011. február 2, <http://www.ff.ij4u.or.jp/~nodaira/profile.html>.
- [**People's Korea**] World History Archives: *Korean Musical Instruments*, 2008. június 28, <http://www.hartford-hwp.com/archives/55a/176.html>.
- [**Picken, 1984**] Picken, Laurence: *Music for a Lion-Dance in the Song 宋 Dynasty*, *Musica Asiatica*, Vol. 4., 1984, p. 200-212.
- [**Picken, 2000**] Picken, Laurence: *How the Tōgaku Repertory was acquired by the Japanese; and the processes of 'Acculturation' that followed its acquisition*, *Music from the Tang Court*, Vol. 7, 2000, p. 1-48.
- [**Provine, 1980**] Provine, Robert C.: *"Chinese" Ritual Music in Korea: the Origins, Codification, and Cultural Role of Aak*, *Korea Journal*, Vol. 20. No. 2., 1980, p. 16-25.
- [**Reinhard, 1980**] Reinhard, Kurt: *Türkei* in MGG (ed.), *Aussereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*, Bärenreiter, Kassel, 1980, p. 165-179.
- [**Sadie and Tyrrell, 2001**] Sadie, Stanley and Tyrrell, John: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- [**Slobin, 1980**] Slobin, Mark: *Zentralasien* in MGG (ed.), *Aussereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*, Bärenreiter, Kassel, 1980, p. 237-245.
- [**Snejerszon, 1954**] Snejerszon: *Kina zenekultúrája*, Művelt Nép, Budapest, 1954.
- [**Tanabe, 1936**] Tanabe Hisao: *Japanese Music*, Kokusai Bunka Shinkōkai, Tokió, 1936.
- [**TKMP**] Traditional Korean Music Pages: *Winds*, 2008. május 11,

<http://www.angelfire.com/alt/koreanmusic/instruments.html/#winds>.

[**Wells, 1990**] Wells, Marnix: *Korean Musical Instruments*, *Korea Journal*, Vol 30. No. 2., 1990, p. 52-56.

[**Wiki:Duduk**] Wikipedia: *Duduk*, 2011. február 10,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Duduk>.

[**Wiki:Ichiyonagi**] Wikipedia: *Ichiyonagi Toshio* (一柳慧), 2010. november 12,

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%80%E6%9F%B3%E6%85%A7>.

[**Wiki:Iroha**] Wikipedia: *Iroha*, 2010. október 25,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Iroha>.

[**Wiki:Kawashima**] Wikipedia: *Kawashima Motoharu* (川島素晴), 2010. szeptember

12, <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B7%9D%E5%B3%B6%E7%B4%A0%E6%99%B4>.

[**Wiki:Man'yōshū**] Wikipedia: *Man'yōshū*, 2010. október 24,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Man%27y%C5%8Dsh%C5%AB>.

[**Wiki:Minshingaku**] Wikipedia: *Minshingaku* (明清楽), 2010. augusztus 15,

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%98%8E%E6%B8%85%E6%A5%BD>.

[**Wiki:Nishimura**] Wikipedia: *Nishimura Akira* (西村朗), 2010. november 3,

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%A5%BF%E6%9D%91%E6%9C%97>.

[**Wiki:Orvosi kálmós**] Wikipedia: *Orvosi kálmós*, 2010. október 24,

http://hu.wikipedia.org/wiki/Orvosi_k%C3%A1lmos.

[**Wiki:Qiuci**] Wikipedia: *Qiuci* (龟兹), 2011. február 10,

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BE%9F%E5%85%B9>.

[**Wiki:Shinohara**] Wikipedia: *Shinohara Makoto* (篠原真), 2010. augusztus 29,

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%AF%A0%E5%8E%9F%E7%9C%9E>.

[**Wiki:Suona**] Wikipedia: *Suona*, 2009. december 2,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Suona>.

[**Wiki:Taepyeongso**] Wikipedia: *Taepyeongso*, 2010. január 30,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Taepyeongso>.

- [**Wiki:Yakamochi**] Wikipedia: *Ōtomo no Yakamochi* (大伴家持), 2010. október 24, <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%A7%E4%BC%B4%E5%AE%B6%E6%8C%81>.
- [**Wiki:Yoshimatsu(eng)**] Wikipedia: *Takashi Yoshimatsu*, 2010. december 14, http://en.wikipedia.org/wiki/Takashi_Yoshimatsu.
- [**Wiki:Yoshimatsu(jap)**] Wikipedia: *Yoshimatsu Takashi* (吉松隆), 2010. december 14, <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%90%89%E6%9D%BE%E9%9A%86>.
- [**Wolfe**] Wolfe, Joe: *Pipes and Harmonics*, 2009. augusztus 3, <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/pipes.html>.
- [**Yoshimatsu:Homepage**] Yoshimatsu Takashi: *T. Yoshimatsu Symphony Studio*, 2010. december 14, <http://homepage3.nifty.com/t-yoshimatsu/>.
- [**Youtz**] Youtz, Gregory: *Silk and Bamboo: An Introduction to Chinese Musical Culture*, 2008. június 30, <http://www.plu.edu/~youtzgl/essays/silk.html>.
- [**Yue, 2002**] Yue Sheng: *Zhonghua yueqi dadian (A kínai hangszerek nagylexikona)*, Minzu Chubanshe, Peking, 2002.

Egyéb felhasznált irodalom

- [**Blench, 1984**] Blench, R.: *The morphology and distribution of sub-Saharan musical instruments of North-African, Middle-Eastern and Asian origin*, *Musica Asiatica*, Vol. 4, 1984, p. 155-191.
- [**Brazell, 1973**] Nakanoin Masatada no Musume (translated by Karen Brazell): *The Confessions of Lady Nijō*, Stanford University Press, Stanford, 1973.
- [**Burt, 2001**] Burt, Peter: *The music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- [**Cheng, 1991**] Cheng Yingshi: *A report on Chinese research into the Dunhuang music manuscripts*, *Musica Asiatica*, Vol. 6, 1991, p. 61-72.
- [**Choi, 2006**] Choi, Soo-Yon: *Expression of Korean identity through music for western*

instruments, DMus disszertáció, Florida State University College of Music, 2006.

[**Chou, 1971**] Chou Wen-chung: *Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers*, *The Musical Quarterly*, Vol. 57, No. 2, 1971, p. 211-229.

[**Cooke, 1988**] Cooke, Mervyn: *Britten and the shō*, *The Musical Times*, Vol. 129, No. 1743, 1988, p. 231-233.

[**Hayashi et al., 1967**] Hayashi Kenzō et al.: *Shōsōin no gakki (A Shōsōin hangszerei)*, Nihon keizai shinbunsha, Tokió, 1967.

[**Herd, 1989**] Herd, Judith Ann: *The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music*, *Perspectives of New Music*, Vol. 27, No. 2, 1989, p. 118-163.

[**Kárpáti, 1981**] Kárpáti János: *Kelet zenéje*, Zeneműkiadó, Budapest, 1981.

[**Kárpáti, 1983**] Kárpáti János: *Tonality in Japanese Court Music*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 25, Fasc. 1/4, 1983, p. 171- 182.

[**Kárpáti, 1998**] Kárpáti János: *Tánc a mennyei barlang előtt*, Kávé kiadó, 1998.

[**Keene, 1955**] Keene, Donald: *Anthology of Japanese Literature*, Grove Press, New York, 1955.

[**Kondō et al., 1998**] Kondō Jō et al.: *Gagaku and Serialism – a Portrait of Matsudaira Yoritsune*, *Contemporary Music Review*, Vol. 17, Part 4, 1997, p. 1-99.

[**Kraus Fils, 1878**] Kraus Fils, Alexandre: *La musique au Japon*, imprimerie de l'arte della Stampa, Firenze, 1878.

[**Landy, 1970**] Landy, Pierre: *Musique du Japon*, Buchet/Chastel, Mayenne, 1970.

[**Lieberman, 1971**] Lieberman, Fredric: *Music in "The Tale of Genji"*, *Asian Music*, Vol. 2, No. 1, 1971, p. 39-42.

[**Maconie, 2005**] Maconie, Robin: *Other planets: the music of Karlheinz Stockhausen*, Scarecrow Press, Lanham, 2005.

[**Malm, 1967**] Malm, William: *Music cultures of the Pacific, the Near East and Asia*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1967.

[**Mayuzumi, 1964**] Mayuzumi Toshirō: *Traditional Elements as a Creative Source for*

Composition, *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 16, 1964, p. 38-39.

[**Nellen, 1983**] Nellen, Frank P.: *Westernization of Korean Music or Koreanization of Western Music?*, *Korea Journal*, Vol. 23, No. 11, 1983, p. 28-33.

[**Pap, 1992**] Pap János: *A zenei akusztika alapjai*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest, 1992.

[**Pap, 1994**] Pap János: *A hangszerakusztika alapjai*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest, 1994.

[**Perez Benitez, 2008**] Perez Benitez, Vincent: *Olivier Messiaen: a research and information guide*, Routledge, New York, 2008.

[**Picken, 1984**] Picken, Laurence: *The sound-producing instrumentarium of a village in North-East Thailand*, *Musica Asiatica*, Vol. 4., 1984, p. 213-244.

[**Picken, 1984**] Picken, Laurence: *Instruments in an orchestra from Pyu (upper Burma)*, *Musica Asiatica*, Vol. 4., 1984, p. 245-270.

[**Shiba, 1955**] Shiba Sukeyasu: *Score of Gagaku, Kangen (Vol. 1), Saibara (Vol. 2)*, Ryūginsha, Tokió, 1955.

[**Shimonaka, 1954**] Shimonaka Yasaburō: *Ongaku jiten (Zenei lexikon)*, Heibonsha, Tokió, 1954.

[**Shinohara, 1993**] Shinohara Makoto: *Zusammenspiel westlicher und japanischer Instrumente in Misch*, Imke (ed.), *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog III (1999-2001)*, LIT Verlag Münster, 2003, p. 1-32.

[**Song, 1991**] Song Bang-song: *Koguryō instruments in Tomb No. 1 at Ch'ang-ch'uan, Manchuria*, *Musica Asiatica*, Vol. 6, 1991, p. 1-17.

[**Tanabe, 1964**] Tanabe Hisao: *Nihon gakkijiten (A japán hangszerek lexikona)*, Sōshisha shuppan, Tokió, 1964.

[**Tōgi, 1971**] Tōgi Masatarō: *Gagaku: Court Music and Dance*, Walker/Weatherhill, Tokió, 1971.

[**Tong, 2004**] Tong Zhongliang: *Zhongguo chuantong yuexue (A kínai hagyományos*

zene tudománya), Fujian jiaoyu chubanshe, 2004.

[**Tsuge, 1986**] Tsuge Gen'ichi: *Japanese Music – an annotated bibliography*, Garland Publishing, New York, 1986.

[**Utz, 2002**] Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2002.

[**Yokoi, 1983-1984**] Yokoi Masako: *A hagyományos japán zene*, *Muzsika*, Vol. 26, No. 9, 1983, p. 26-29, Vol. 26, No. 11, 1983, p. 21-23, Vol. 27, No. 2, 1984, p. 14-16, Vol. 27, No. 4, 1984, p. 13-16.

[**Wang, 1999**] Wang Yaohua: *Zhongguo chuantong yinyue gailun (A kínai hagyományos zene áttekintése)*, Fujian jiaoyu chubanshe, Fujian, 1999.

Felhasznált műzene

Cage, John: *Ryoanji for Hichiriki, 2 Ryūtekis and Percussion*, CD felvétel (col legno WWE-20055) és az oboa-változat kottája, Peters, New York, 1983-85.

Hovhaness, Alan: *Sonata for Hichiriki and Shō*, Op. 171, Peters, New York, 1962.

Ichianagi Toshi (一柳慧):

Kokoro no shikai II (Spiritual Sight II), kézirat másolata, 2001.

Kumo no kishi, kaze no ne (Cloud Shore, Wind Roots), *Contemporary Japanese Music Series*, Vol. 1, Shunjūsha, Tokió, 1984.

Michi (The Way), CD felvétel (Fontec FOCD-3160), 1992.

Reigaku kōkyō (伶楽交響 - *Reigaku szimfónia*), kézirat másolata, 1998.

Yūrashia no hibiki (ユーラシアの響き - *Eurázsia hangja*), kézirat másolata, 2005.

Isaji Sunao (伊佐治直): *Canto e ballo per te* (あなたの為に歌い、踊る – *Anata no tame ni utai, odoru*), kézirat másolata, 2007.

Ishii Maki (石井眞木):

Hiten-Seidō I (飛天生動 I) for gagaku-ensemble, Op. 48b, kézirat másolata, 1983.

Shi-kyō (紫響): *Music for Gagaku*, Op. 19a, Moeck Verlag, 1970.

Kaji Toshio (梶俊男): *In the Mist: Mist/Boogniaf for Hichiriki and Bayan*, nyomtatott kotta, 2005.

Kanda Yoshiko (神田佳子): *Hitsuji no tsumuji (Hair Whirl of the Sheep)*, kézirat másolata, 2004.

Kanno Yoshihiro (菅野由弘): *Mizu no ha II (Water Leaf II)*, kézirat másolata, 2002.

Kawashima Motoharu (川島素晴): *Πολυπροσωπος III (Polüproszóposz III - Sokszereplős darab III)*, kézirat másolata, 1995.

Kiyomoto Eikichi (清元栄吉): *Bōkyō* (望郷 - Honvág), kézirat másolata, 2003.

Kosaka Sakiko (小坂咲子): *Ka-chou-ran (華蝶乱) for Hichiriki Solo and Orchestra*, nyomtatott kotta, 2003.

Masumoto Kikuko (増本喜久子):

Kawa (An Image of the Great River), kézirat másolata, 1984.

Kodai kayō no senritsu ni yoru parafurēzu (Paraphrases after the Ancient Japanese Court Songs), kézirat másolata, 2004.

Messiaen, Olivier: *Sept Haikai*, CD felvétel (Deutsche Grammophon 453 478-2), 1962.

Miura Hiroya (三浦寛也): *Kasane kōshi - sono ni (gossamer lattice_II)*, nyomtatott kotta, 2007.

Miyake Haruna (三宅榛名): *Toki miru goto ni (とき見るごとに - Ahogy elszáll az idő)*, kézirat másolata, 1999.

Mizoiri Keizō (溝入敬三): *Tomodachi no tomodachi (A Friend of a Friend of Mine)*, kézirat másolata, 1999.

Nakagawa Toshio (中川俊郎): *Furekusa (フレクサ)*, kézirat másolata, 2003.

Nishimura Akira (西村朗):

Mugen no hikari (Dream Being of Light) for Gagaku Kangen, Zen-on Publishing, 2004.

The Navel of the Sun for Hichiriki and Orchestra, Zen-on Publishing, 1989.

Nodaira Ichirō (野平一朗): *Uchi naru tabi (Voyage intérieur pour huit instrumentistes de Gagaku)*, Contemporary Japanese Music Series, Vol. 15, Shunjūsha, Tokió, 1996.

Park Eun-ha (박은하/朴銀荷): *Geunyeoi Kkum for Hichiriki and Koto*, kézirat másolata, 2004.

Sasaki Fuyuhiko (佐々木冬彦): *Tengoku no tobira he (Toward the Door of the Kingdom of Heaven)*, kézirat másolata, 2004.

Shiba Sukeyasu (芝祐靖):

Kokyō (故郷) for Hichiriki Solo, kézirat másolata, 1992.

Ryō (愕) for Hichiriki Solo, kézirat másolata, 1988.

Sōan no kai (中世のエピソードによる草庵の諧 - Középkori jelenetek), kézirat másolata, 2003.

Shinohara Makoto (篠原眞): *Cooperation for 8 Japanese and 8 Western instrumentalists*, The Serge Koussevitsky Music Foundation, 1990.

Stäbler, Gerhard: *]LIFE[*, nyomtatott kotta, 2004.

Stockhausen, Karlheinz: *LICHT-HIKARI-LIGHT*, CD felvétel (Stockhausen Complete Edition CD 29), 1979.

Suzuki Kazuhiko (鈴木和彦): *Tracing for Hichiriki Solo*, nyomtatott kotta, 2004.

Suzuki Yukikazu (鈴木行一): *The River of Forest and Stars for Hichiriki and Orchestra*, The Japan Federation of Composers Inc., 1994.

Takahara Hirofumi (高原宏文): *Communion VI*, kézirat másolata, 2008.

Takano Mari (たかの舞俐): *Mugen no tsuki, mugen no hoshi (無限の月、夢幻の星 - Határtalan Hold, képzeletbeli csillagok)*, CD felvétel (King KKCC-2341), 1998.

Takemitsu Tōru (武満徹):

Distance, Editions Salabert, Paris, 1972.

In an Autumn Garden - Complete Version (秋庭歌一具 – *Shūteiga ichigu*),
Schott, 1979.

Tōno Tamami (東野珠美): *dinergy for 2Hichiriki + α* , nyomtatott kotta, 1997.

Yoshimatsu Takashi (吉松隆): *Gagaku “Tori yume no mai”* (*Gagaku “Bird Dream Dance”*), op. 69, *Contemporary Japanese Music Series*, Vol. 12, Shunjūsha, Tokió, 2004.

Betűrendes tárgymutató

1000 buddha barlangrendszer.....	17, 92
aak (아악/雅樂).....	4, 78
aakgi (아악기/雅樂器).....	4
aerofon.....	2
āijiā (哀笳).....	43
ǎizǐ (暖仔).....	43
ǎizǐzhǐ (暖仔指).....	43
ajak-vibrato.....	113, 151
ajaktámasz.....	24, 33, 34 , 39, 43, 45, 47, 48, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 68
akusztikus impedancia.....	70, 74, 75, 149, 150
aleatória.....	91, 92, 94 , 97, 104, 105, 114, 123, 130, 143
állóhullám.....	71, 72
alt billentyűs suǒnà (中音加键唢呐).....	38
alt hóuguǎn (中音喉管).....	23
alt xìbìlì (中音细箏).....	30
altfurulya.....	123
angolkürt.....	99, 131
atarigane (当り鉦).....	132
aulos.....	127
azumaasobi no uta (東遊歌).....	80
bài (拜).....	52
bai kisebbség (白族).....	25 , 26, 43, 44, 56
bàilái (拜来).....	58
bǎimùgān (柏木杆).....	35, 36
báizú suǒnà (白族唢呐).....	43
balaban.....	6, 95, 96, 98, 99
bālāmàn (巴拉曼).....	20, 21

Betűrendes tárgymutató

bālāmànpípí (巴拉曼皮皮).....	20
bambusz-suǒnà.....	51
bàngbèi (蚌背).....	32
banshikichō (盤涉調).....	81
barackkéreg bìlì (桃皮箏).....	12, 59
basszus billentyűs suǒnà (低音加键唢呐).....	38
basszus guǎn (低音管).....	16
basszus hóuguǎn (低音喉管).....	23
basszus xìbìlì (低音细箏).....	30
bāxiān (八仙).....	44, 46, 49
bayan.....	123
bāyīn (八音).....	3, 4
bǎzuànzi (把攥子).....	47
bēnmàihēidǐlǐ (奔麦黑的里).....	27
Bernoulli törvény.....	71
Bernoulli-hatás.....	71, 72
bìbì (毕毕).....	20
biélie (别列).....	44
bǐkè (比克).....	47
bìlì (箏).....	6, 9, 10, 11, 12, 13 , 20, 21, 25, 26, 30, 59, 62, 147
bǐlie (比列).....	44
billentyűs guǎn (加键管).....	16
billentyűs hóuguǎn (加键喉管).....	23
billentyűs suǒnà (系列加键唢呐).....	37
billentyűs zhúguǎn (加键竹管).....	23, 24
bǐqiē (比切).....	47
bisbigliando.....	37, 45, 113, 128, 134, 148, 151
biwa (琵琶).....	81, 82, 83, 88, 91, 95, 103, 124, 125, 132
Blacher, Boris.....	90

Betűrendes tárgymutató

bōbó (波伯).....	21, 22
Boethius.....	1
bōliè (波列).....	44, 45
bonan kisebbség (保安族).....	26
bongo.....	130, 131
bǔbù (哺布).....	21
bugaku (舞楽).....	78, 79, 80, 81
bugakubuki (舞楽吹).....	84
buyei kisebbség (布依族).....	49, 51, 52, 56, 58
Cage, John.....	94, 138
cècù (策促).....	46
cèjié (册节).....	46
Celli, Joseph.....	145
chaconne.....	123
chángsuǒnà (长唢呐).....	46
chànlián chuīzòu (颤连吹奏).....	39
charamela.....	68, 149
charumera (チャルメラ).....	8, 68, 149
Chen Yang (陈阳).....	13
chime.....	88, 94, 95, 130, 139, 141
chōshi (調子).....	81, 89, 105
chuībiān (吹鞭).....	43
chuīluógǔ (吹锣鼓).....	56
chuīshǒu (吹手).....	55
chuīxì (吹戏).....	48
citera.....	78, 79, 95, 103, 104, 105, 143
cluster.....	91, 137
Cohn, Steve.....	145
conga.....	130, 131

Betűrendes tárgymutató

crotales.....	130, 131
crumhorn.....	123
cut-off frekvencia.....	75
dá'è (达厄).....	46
dadaiko (大太鼓).....	79, 80
daepiri (대피리).....	60, 61
dagakki (打樂器).....	5
dàgānzi-nek (大杆子).....	36
dàhǎidí (大海笛).....	43
dai kisebbség (傣族).....	56
dàlǎba (大喇叭).....	55
dàlóng (大笼).....	43
dangak (당악/唐樂).....	4, 60, 62
dangakgi (당악기/唐樂器).....	4
dangpiri (당피리/唐鬻築).....	60, 61, 148
dāngyóu (当尤).....	46
dàpíngxiāo (大平簫).....	46
dàtóngjiǎo (大铜角).....	55
daur kisebbség (达斡尔族).....	27
Debussy, Claude.....	135
Deep Forest.....	145
déli suǒnà.....	36
Deren, Maya.....	145
dinergy.....	120
Dóczi György.....	120
Donatoni, Franco.....	100
dong kisebbség (侗族).....	56
dòngbā (洞巴).....	47
dōngbāgǔ.....	57

Betűrendes tárgymutató

dongxiang kisebbség (东乡族).....	26
dora (ドラ).....	6, 132
Doyle, Christopher.....	146
duǎnguǎn (短管).....	31
duǎntǒng (短筒).....	31
duda.....	110, 123, 131
duduk.....	6
duodecimaváltó hangszer.....	16, 23, 55, 72, 76
dupla bìlì (双筚篥).....	12, 17, 30, 31
dupla fǒnix-guǎn (双凤管).....	17
dupla guǎn (双管).....	16, 17 , 18, 24
dupla lēilàng (双勒浪).....	52
dupla suǒnà (双管唢呐).....	38, 39
eboshi (烏帽子).....	66
egyszemű suǒnà (独眼唢呐).....	47
ekvivalens úrtartalom.....	73
elektrofon.....	2
eltérő hangolású 9 lyukú dupla suǒnà (九孔异调双唢呐).....	39
enbai (塩梅).....	67 , 84, 89, 93, 98, 101, 109, 111, 113, 114, 122, 123, 126, 127, 128, 132, 134, 138, 139, 143, 149
èrjiézi-nek (二节子).....	53
északi suǒnà.....	36, 43
Etenraku (越天楽).....	83
felhang.....	27, 72, 75, 149, 150
Ferneyhough, Brian.....	100
Flora, Reis.....	75, 76, 150
frullato.....	37, 45, 49, 101, 112, 121, 122, 127, 132, 134, 148, 151
fukimono (吹物).....	5
fuvola.....	3, 17, 24, 28, 53, 63, 65, 78, 79, 81, 89, 91, 92, 93, 96, 97, 99, 104, 105, 107, 138

Betűrendes tárgymutató

fűzfakéreg bili (柳皮箏篋).....	12
gagaku (雅楽). 5, 13, 62, 63, 66, 78, 79, 80 , 81, 82, 83, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 95, 96, 99, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 129, 135, 136, 137, 139, 144, 145, 146, 150, 151, 152	
gagaku kayō (雅楽歌謡).....	79
gagaku utaimono (雅楽うたいもの).....	79, 80
gakubiwa (楽琵琶).....	79, 80 , 100, 137
gakudaiko (楽太鼓).....	79, 80
gakusō (楽箏).....	79, 80 , 81, 82, 83, 100, 137
Galpin.....	2
gāojiǎxì (高甲戏).....	43
gāoliyuè (高丽乐).....	59
gelao kisebbség (仡佬族).....	48, 58
Gendzsi regénye (源氏物語).....	63, 64
gengakki (弦楽器).....	5
genkan (阮咸).....	95
glissando.....	37, 49, 67, 93, 104, 106, 122, 130, 132, 133, 134, 138, 141, 148, 149
Glockenspiel.....	131
Gokhshtein, A. Y.....	71
gōng-mǔ yīn (公母音).....	54
grafikus notáció.....	111, 130, 138
Gu Bobao (顾伯宝).....	28
guǎn (管).....	6, 10, 14, 16 , 17, 23
guǎnzi (管子).....	6, 9, 10, 14, 15, 16 , 17, 23, 26, 30, 58, 67, 95, 96, 98, 147
Guo Yazhi (郭雅志).....	34
gyaling.....	8, 49
hǎidízi (海笛子).....	35, 36
haiku (俳句).....	135
hāmǔbiāo (哈姆标).....	48

Betűrendes tárgymutató

han népcsoport (汉族).....	20, 26, 44, 50, 56
hangeul.....	60, 155
hani kisebbség (哈尼族).....	46, 56
hanja.....	60, 155
hànzú suǒnà (汉族唢呐).....	57
hárfa.....	98, 99, 124
háromrészes suǒnà (三节唢呐).....	48
haya byōshi (早拍子).....	90
Hayasaka Fumio (早坂文雄).....	145
Hayashi Kenzō (林謙三).....	68
hayatada byōshi (早只拍子).....	90
hayauta (早歌).....	113, 114
Heian kor (平安時代).....	63, 66, 95, 120, 146
hēigānzi (黑杆子).....	35
Hepburn, James Curtis.....	156
héyīn chuīzòu (合音吹奏).....	39
héyīn suǒnà (合音唢呐).....	39
héyīn suǒnà játéktechnikái.....	39
hichiriki (篳篥).....	6, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 74, 75, 76
hikimono (弾物).....	5
hikyoku (秘曲).....	63
Hirromasa (源博雅).....	63, 125
hiten (飛天).....	92
hōgaku (邦楽).....	87
hojeok (호적/胡笛).....	8, 62
hōkyō (方響).....	94
Hornbostel-Sachs rendszer.....	2, 5
Hornbostel, Erich Moritz von.....	2
hosszkorrekció.....	73

Betűrendes tárgymutató

hóuguǎn (喉管).....	14, 22
Hovhanness, Alan.....	139
hú (胡).....	109
huāluógǔ (花锣鼓).....	56
huāpái (花牌).....	49
hui kisebbség (回族).....	26, 57
hújiǎ (胡笳).....	9, 109
hyangak (향악/鄉樂).....	4
hyangakgi (향악기/鄉樂器).....	4
hyangpiri (향피리/鄉馨篳).....	30, 60, 61, 67, 148
hyōjō (平調).....	81
hyōshigi (拍子木).....	132
ichikotsuchō (壺越調).....	81
Ichiyanagi Toshi (一柳慧).....	94, 96, 99
idiofon.....	2
Ikenouchi Tomojirō (池内友次郎).....	90, 94, 105, 131
iroha (いろは).....	120, 121
Isaji Sunao (伊佐治直).....	123
Ishii Maki (石井眞木).....	90, 91, 93
Itabashi Fumio (板橋文夫, 1949-).....	146
Itō Teiji (伊藤貞司).....	145
Japán Nemzeti Színház (国立劇場).....	86, 88, 91, 94, 100, 103, 136, 145
jiāguǎn (笳管).....	10
jiālín (加林).....	49
jiāling (嘉令).....	49
Jin Banzhang (金班长).....	53
jingpo kisebbség (景颇族).....	47
jīnkǒujiǎo (金口角).....	32, 55
jōdai kabu (上代歌舞).....	79, 80

Betűrendes tárgymutató

Jolas, Besty.....	100
kabuki (歌舞伎).....	69
kagurabue (神楽笛).....	79 , 80
kagurauta (神楽歌).....	79, 80 , 113
Kaji Toshio (梶俊男).....	123
Kakaishō (河海抄).....	66
kakko (羯鼓).....	79 , 80, 81, 82, 88, 91, 95
Kanda Yoshiko (神田佳子).....	130
kangakki (管楽器).....	5
kangen (管弦).....	78 , 79, 80, 81, 88, 91, 96, 99, 106
kangen-bugaku (管弦舞楽).....	80
kangenbuki (管弦吹).....	84
Kanno Yoshihiro (菅野由弘).....	106
kǎqiāng (卡腔).....	36
Kawashima Motoharu (川島素晴).....	133 , 134
kāxì (哱戏).....	48
kilenc lyukú suǒnà (九孔唢呐).....	38 , 39
Kínai Központi Népi Táncdalegyüttes (中央民族歌舞团).....	45, 52, 57
kis bìlì (小箏篋).....	12, 62
kis guǎn (小管).....	15, 16
kis hichiriki (小箏篋).....	62, 63, 66
kis suǒnà (小唢呐).....	35 , 36, 43, 48, 51
Kiyomoto Eikichi (清元栄吉).....	110
Koenig, Gottfried Michael.....	131
Kōkoshōroku (好古小録).....	66
kokufū kabu (国風歌舞).....	79
kokyū (呼吸).....	132
komabue (高麗笛).....	79 , 80, 81, 88
komagaku (高麗樂).....	63, 79, 80 , 81, 95

Betűrendes tárgymutató

Kondō Jō (近藤讓).....	133
Konjaku monogatari-shū (今昔物語集).....	125
kordofon.....	2
koreai kisebbség (朝鮮族).....	30, 46
Kosaka Sakiko (小坂咲子).....	116
koto (箏).....	78, 88, 91, 95, 132, 142
kōuqínzi (口琴子).....	48
kǒushào (口哨).....	48
körlégzés.....	22, 25, 37, 43, 44, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 115
közepes guǎn (中管).....	15, 16
közepes suǒnà (中唢呐).....	35, 36
Kramer, Jonathan.....	107
Kubilaj kán.....	22
Kucha.....	10, 11, 17, 32, 59
kugo (箜篌).....	95, 99
kumeuta (久米歌).....	80
Kunaichō Gakubu (宫内庁学部).....	108, 144
Kuòshīnǎiyī (阔诗乃依).....	21
Kurosawa Akira (黒澤明).....	145
Kyōkunshō (教訓抄).....	63
lǎba (喇叭).....	32, 33, 47, 56
lahu kisebbség (拉祜族).....	56
lant.....	63, 79, 98
Lanza, Alcides.....	107
legato.....	112
lēilàng (勒浪).....	51, 52
lēiyóu (勒尤).....	51
Lerdahl, Fred.....	107
li kisebbség (黎族).....	52

Betűrendes tárgymutató

Li Xinmin (李新民).....	22
liàngbā (亮巴).....	53
liántǔ chuīzòu (连吐吹奏).....	39
Ligeti György.....	100
lìlāluó (利拉罗).....	52
Liu Zhanguo (刘占国).....	39
lóngchuī (笼吹).....	43
Lǒngdōng suǒnà (陇东唢呐).....	53
lopótök suǒnà (葫芦唢呐).....	49
lúdí (芦笛).....	20, 31
lúguǎn (芦管).....	10, 20, 21, 25 , 31
luóliè (罗列).....	53
Lü Guang (吕光).....	10
Mahillon, Victor-Charles.....	2
mamedaike (豆大鼓).....	132
Mamiya Michio (間宮芳生).....	100
Man'yōshū (万葉集).....	117, 118
mandzsu kisebbség (满族).....	55
maonan kisebbség (毛南族).....	56
maracas.....	131
Masumoto Kikuko (增本伎共子).....	112, 128
Matsumura Teizō (松村禎三).....	102
Matsushita Isao (松下功).....	133
Mayuzumi Toshirō (黛敏郎).....	86
méihuā (梅花).....	43
Meiji restaruráció.....	83
Meiji senteifu (明治撰定譜).....	83
melodika.....	123
membrafon.....	2

Betűrendes tárgymutató

Meng Zhaocheng (孟昭成).....	38, 39
meri-kari (メリカリ).....	67
Messiaen, Olivier.....	131, 135
mey.....	6, 95, 96, 98, 99
mezzo guǎn (次高音管).....	16
miao kisebbség (苗族).....	24 , 25, 44, 49, 53, 54, 56, 58
miáozú dàsuǒnà (苗族大唢呐).....	53
miáozú suǒnà (苗族唢呐).....	25, 54
Midász.....	127
mīmī (咪咪).....	26
minshingaku (明清楽).....	68
Miura Hiroya (三浦寛也).....	107
Miyagi Michio (宮城道雄).....	86, 142
Miyake Haruna (三宅榛名).....	117
Mizoiri Keizō (溝入敬三).....	126
Mochimitsu (和爾部用光).....	63, 64
mòhé (莫合).....	58
mòhōng (莫轰).....	58
mokugyo (木魚).....	132
mokushō (木鉦).....	88, 130, 132
mongol guǎn (蒙古管).....	26
mongol kisebbség (蒙古族).....	26, 55
Motohashi Aya (本橋文).....	145
mùhào (木号).....	46
mùkǎmǔ (木卡姆).....	21, 57
multifónia.....	113, 127, 128, 134, 151
Murail, Tristan.....	107
mùsuǒnà (木唢呐).....	33, 56
nàgélā.....	57

Betűrendes tárgymutató

nagy bili (大箏篳)	12
nagy guǎn (大管)	15, 16
nagy suǒnà (大唢呐)	35, 36, 38
Nakagawa Toshio (中川俊郎)	111
Nakamura Hitomi (中村仁美)	82, 108, 112, 142, 146, 151
nakhi kisebbség (纳西族)	21, 22, 56
nallari (날나리)	8, 62
nán'ǎi (南暖)	43
nányīn (南音)	43
nàrén bìlígé (那仁箏篳格)	55
Nāṭyaśāstra	2
nàzi (呐子)	36
netori (音取)	81, 103, 139
Nigg, Serge	100
Nihon shoki (日本書紀)	101
Nishimura Akira (西村朗)	105, 115
nō-színház	128, 135
nobe byōshi (延拍子)	90
Noda Teruyuki (野田暉行)	105
Nodaira Ichirō (野平一郎)	100, 101
nōkan (能管)	132
nokorigaku (残楽)	83
nongak (농악/農樂)	62
nyelvtremoló	16, 23, 28, 148
oboa	3, 7, 61, 72, 99, 115, 126, 127, 128, 129, 131, 138, 139, 151
ōhichiriki (大箏篳)	62, 63, 64, 66, 95, 98, 99, 108, 119, 122, 149, 150
oktáváltó hangszer	37, 72, 73
ōnaobi no uta (大直日歌)	80
orugōru (オルゴール)	130, 132

Betűrendes tárgymutató

ōshikichō (黄鐘調).....	81, 98
ōshōko (大鈺鼓).....	79 , 80
ostinato.....	104, 105, 123, 130, 143
Ostryniec, James.....	138
osu (押す).....	68 , 84, 122, 126, 134
ōteki (横笛).....	79 , 80
Ōtomo no Yakamochi (大伴家持).....	117
ōtsuzumi (大鼓).....	128, 129, 132
ōuta (大歌).....	80
Oxyrhynchus papyrusz.....	141
P. Szabó Sándor.....	11
pánsíp.....	95, 99
Park Eun-ha (박은하/朴銀荷).....	142
Párnakönyv (枕草子).....	65
pǐchāngkù (匹昌库).....	27
pinyin.....	12, 13, 153, 154
pípi (皮皮).....	20
piri (피리/箏篳).....	6, 30, 59 , 60 , 75, 142, 143, 148, 149
píshàozi (皮哨子).....	27
Po Csüji (白居易).....	11
Porphüriosz.....	1
portamento.....	16, 23, 30, 57, 109, 113, 114, 115, 119, 123, 128, 148
Puccini, Giacomo.....	135
pumi kisebbség (普米族).....	56
pútián shíyīn (莆田十音).....	43
púxiānxì (莆仙戏).....	43
qiánchālè (前叉乐).....	32
Ravel, Maurice.....	135
Rea, John.....	107

Betűrendes tárgymutató

reigaku (伶樂).....	87, 94, 95, 96, 97, 99, 106, 150, 151
Reigakusha (伶樂舍).....	106, 145
ritsu (律).....	81
rōei (朗詠).....	80
rozetsu (芦舌).....	66
Rufer, Josef.....	90
ruika (詠歌).....	78, 80
ryo (呂).....	81
Ryōanji.....	138
ryūteki (龍笛).....	79, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 100, 103, 105, 107, 136, 137, 139
Sachs, Curt.....	2
saenap (새납/嗩吶).....	8, 62
saibara (催馬樂).....	80
sàihuō (賽豁).....	53
Sakamoto Ryūichi (坂本龍一).....	145
salar kisebbség (撒拉族).....	26
san no tsuzumi (三ノ鼓).....	79, 80, 91, 95
sānjiégān (三节干).....	48
sānzhīzi (三吱子).....	35, 53
sarabande.....	143
Sasaki Fuyuhiko (佐々木冬彦).....	124
sawari (響銅).....	95
schalmei.....	7
Sei Shōnagon (清少納言).....	65
Sěk-huǎng (十番).....	31
seme (責).....	66, 67
Semimaru (蟬丸).....	125
sepiri (세피리/細聲簞).....	30, 60, 61, 67, 148
shakubyōshi (笏拍子).....	80, 91

Betűrendes tárgymutató

shakuhachi (尺八).....	64, 78, 95, 99, 132
shālǎ (沙喇).....	55
shālǎzi (刹喇子).....	55, 56
shamisen (三味線).....	78, 110, 132
She Xuebao (佘学保).....	28
Shiba Sukeyasu (芝祐靖).....	108, 124, 145
shíbān (十班).....	43
shinobue (篠笛).....	132
Shinohara Makoto (篠原眞).....	131, 132
shintō (神道).....	79, 113
shō (笙)...	79, 80, 81, 82, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 97, 99, 100, 103, 104, 107, 120, 121, 122, 128, 132, 136, 139, 141, 145
shōko (鉦鼓).....	79, 80, 88, 91, 95
Shōsōin (正倉院).....	63, 66, 86
shuāngguǎn mēndí (双管闷笛).....	29
shuāngguǎndí (双管笛).....	21
shùpíbìlì (树皮箏篋).....	27
sōjō (双調).....	81
Sokabe Kiyonori (曾我部清典).....	133
Song Baocai (宋保才).....	57
Stäbler, Gerhard.....	139
staccato....	37, 39, 43, 45, 49, 55, 57, 101, 112, 113, 114, 122, 123, 127, 128, 137, 138, 148, 151
Stockhausen, Karlheinz.....	86, 102, 131, 136, 137
sū'ěrnài (苏尔奈).....	32, 56, 57
sui kisebbség (水族).....	56
suōlā (梭拉).....	53
suōlēi (索勒).....	57
suǒnà (喷呐)...	8, 9, 15, 16, 21, 23, 25, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,

Betűrendes tárgymutató

50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 68, 147, 149	
suǒnài (琐奈).....	32, 56
suǒnǎiyī (唢乃依).....	56
surnay.....	7, 32, 147
Suzuki Kazuhiko (鈴木和彦).....	111
Suzuki Yukikazu (鈴木行一).....	115
szájorgona.....	2, 4, 79, 88, 91, 92, 93, 96, 99, 104, 105, 120, 122, 123, 128, 129, 141
Szapphó.....	139
szerializmus.....	90
szoprán billentyűs suǒnà (高音加键唢呐).....	37
szoprán guǎn (高音管).....	16, 18
szoprán szaxofon.....	115, 136
szoprán xìbìlì (高音细箏).....	30
sztochasztikus zene.....	102
taepyeongso (태평소/太平簫).....	8, 46, 61 , 62 , 148, 149
taiko (太鼓).....	88, 91, 95, 130
tàipíngxiāo (太平簫).....	46
taishikichō (太食調).....	81, 98
Takahara Hirofumi (高原宏文).....	122
Takemitsu Tōru (武満徹).....	86, 88 , 89, 103
Tang Yongzhi (唐永智).....	28
tarantella.....	131
tataku (叩く).....	68, 84, 101, 109, 114, 122, 126, 134
tauta (田歌).....	80
tehénszarv-dòngbā (厄阿茸洞巴).....	47
tenor billentyűs suǒnà (次中音加键唢呐).....	38
természetes frekvencia.....	72, 75, 76, 150
tibeti kisebbség (藏族).....	49 , 50, 56
tōgaku (唐樂).....	62, 79, 80 , 96

Betűrendes tárgymutató

Tōgi Hideki (東儀秀樹).....	144, 145, 152
TOGI+BAO.....	145
Tokyo International Music Ensemble.....	94
Tokyo Sinfonietta.....	100
tom-tom.....	131
tóngpíluó (桐皮螺).....	58
Tōno Tamami (東野珠美).....	120
tóuguǎn (头管).....	10, 13, 14, 20, 31
tremolo.....	114, 122, 123, 127, 128, 134, 151
tu kisebbség (土族).....	26
tujia kisebbség (土家族).....	55, 56
tǔsuǒnà (土唢呐).....	58
u (竽).....	66, 95, 98, 99, 103
uchimono (打物).....	5
ujgur kisebbség (维吾尔族).....	20, 21, 33, 56, 57
Utsubo monogatari (宇津保物語).....	63
üzbég kisebbség (乌孜别克族).....	20, 21, 56
véletlenszerű zene.....	94, 97, 99, 111, 138
vibrato.....	148
wagaku (和楽).....	63
wagon (和琴).....	78, 79, 80
Wang Qi (王圻).....	33
wénpái (文牌).....	49
Wu Jingxin (吴景馨).....	45
Wu Zhongfu (吴仲孚).....	23, 30, 37, 45, 57
Xennakis, Iannis.....	102
Xiāngxī suǒnà.....	54
xiǎoguǎnzi (小管子).....	30
xiǎolǎba (小喇叭).....	55

Betűrendes tárgymutató

xiǎomèndí (小闷笛).....	27, 28, 29
xìbìlì (细箏篥).....	30
Xu Taoying (徐桃英).....	28
Xuan Zang (玄奘).....	11
Yamanoi Kageaya (山井景順).....	66
yamatouta (倭歌).....	80
yamatouta (大和歌).....	80
yānmǔdí (鸭母笛).....	31
Yang Cenglie (杨曾烈).....	22
yánliú chuīzòu (延留吹奏).....	39
yànyuè (燕乐).....	14
yao kisebbség (瑶族).....	44, 46, 56
Yashiro Akio (矢代秋雄).....	105
yatara byōshi (夜多羅拍子).....	90
yǎyuè (雅乐).....	78
yāzuǐdí (鸭嘴笛).....	31
yēhālǔ (耶哈鲁).....	27
yēhú (椰胡).....	31
yi kisebbség (彝族).....	27, 28, 29, 44, 55, 56, 58
yíci nemzetség.....	46
yínzì bìlì (银字箏篥).....	12
yízú mùsuǒnà (彝族木唢呐).....	58
yízú suǒnà (彝族唢呐).....	58, 59
yōgaku (洋楽).....	87
Yoshimatsu Takashi (吉松隆).....	102
Yotsutsuji Yoshinari (四辻善成).....	66
yù'ǎi (玉暖).....	43
Yue Sheng (乐声).....	9
yugur kisebbség (裕固族).....	26

Betűrendes tárgymutató

zāiyānghào (栽秧号).....	46
zàngzú suǒnà (藏族唢呐).....	49
zénǎi (泽乃).....	58
zephyros.....	133
Zhang Jigui (张计贵).....	16
Zhang Shuxin (张书新).....	39
zhǎnjī (展积).....	24, 25
Zhao Lide (赵立德).....	26, 28
Zheng Kaixin (郑开新).....	23
Zhuang Hezheng (庄和正).....	34
zhuang kisebbség (壮族).....	31, 32, 44, 45, 56, 58
zhuàngzú suǒnà (壮族唢呐).....	44
zhúgé (竹格).....	31, 32
zhúguǎn (竹管).....	22, 24
Zimmermann, Bernd Alois.....	131
zugami (図紙).....	66
zureru (ずれる).....	87
zurna.....	7, 8, 32, 110

10.18132/LFZE.2012.21

DLA doktori értekezés tézisei

SALVI NÓRA

KELET-ÁZSIAI DUPLANÁDAS HANGSZEREK ÉS A HICHIRIKI
HASZNÁLATA A 20. SZÁZADI ÉS A KORTÁRS ZENÉBEN

Témavezető: Jeney Zoltán

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok
besorolású doktori iskola

Budapest

2011

I. fejezet

A dolgozat felépítése, fő célkitűzések
és a kutatás előzményei

A dolgozat két részből áll. Az első rész összegző jellegű, áttekinti a duplanádas hangszerek fogalmát, helyüket a különböző hangszercsoportosítási rendszereken belül, és a két alapvető duplanádas hangszertípust, a hengeres és a kúpos furatú duplanádas hangszereket. Ezután részletesen tárgyalja a kelet-ázsiai régió (Kína, Korea és Japán) duplanádas hangszereit, Kína esetében nagy hangsúlyt fektetve az alaptípusok bemutatására (*guānzi*, *suǒnà*). Az első rész végén a duplanádas hangszerek akusztikai jellegzetességeiről is szó esik. A második rész a *hichiriki*-ről (japán duplanádas hangszer) szól, először a hagyományos japán zenében betöltött szerepét ismerteti, majd az 1970-es évektől napjainkig terjedő időszakból válogatott zeneművek elemzésével mutat rá a hangszerjáték új vonásaira. A dolgozat nyugati szerzők műveit is bemutatja, valamint kitér a *hichiriki* szerepére a szórakoztató zenében.

A dolgozat megírásának kettős célja volt: egyrészt, hogy a kelet-ázsiai duplanádas hangszerekről egy átfogó, részletes, összegző munkát hozzon létre, mivel az európai nyelven hozzáférhető szakirodalomban ilyen nem létezik (a távol-kelettel foglalkozó szakirodalom nagyobb része valamelyik kelet-ázsiai nyelven íródott, a maradék meg csak érintőlegesen foglalkozik a hangszerekkel); másrészt pedig, hogy a *hichiriki* 20. századi és kortárs zenében betöltött szerepének vizsgálata során bebizonyítsa, hogy az alig ismert és korábban csak a *gagaku*-ban (japán hagyományos udvari és rituális zene) használt hangszernek valódi létjogosultsága van, hogy megújulásra képes, sok lehetőséget rejtő hangszerről van szó.

A kelet-ázsiai hangszerek kutatását csaknem kizárólag a helyi tudósok végzik. A kínai duplanádas hangszerekről a témában megjelent legfontosabb tudományos munka Yue Sheng: *Zhonghua yueqi dadian* (A kínai hangszerek nagylexikona) c. műve, a japán hangszerekkel kapcsolatban Masumoto Kikuko *gagaku*-val kapcsolatos kutatásai jelentettek kiindulópontot, melyben a hangszerekről és használatukról is részletesen értekezik (*Gagaku nyūmon* [Bevezetés a gagaku-ba], *Gagaku - Dentō ongaku he no atarashi apurōchi* [Gagaku - a hagyományos zene új megközelítésben]). A kelet-ázsiai hangszereket a japán nyelvű zenei lexikonok (Hirano Kenji: *Nihon ongaku daijiten* [Japán zenei nagylexikon], Kishibe Shigeo: *Ongaku daijiten* [Zenei nagylexikon], Kurosawa Takatomo: *Zusetsu Sekai Gakki Daijiten* [A világ hangszereinek képes nagylexikona]) is részletesen tárgyalják.

A nyugati szakirodalomban elsősorban Japánnal kapcsolatos munkákat

találunk, a *hichiriki* először Alexandre Kraus Fils 1878-as kiadású *La musique du Japon* c. könyvében jelenik meg, később, a 20. század folyamán több jeles Ázsia-kutató zenetudós említi. A legfontosabb ezek közül William P. Malm: *Japanese Music and Musical Instruments* c. műve, mely ugyan érdemben foglalkozik a *hichiriki*-vel, de mind ő, mind az európai nyelven olvasható lexikonok csak felületes ismereteket nyújtanak.

A magyar szakirodalomban Kárpáti János foglalkozik az ázsiai zenével, de az ő kutatásai inkább zeneelméleti, mintsem organológiai jellegűek, ezért az ő kutatási eredményeit a dolgozatban közvetlenül nem lehetett felhasználni.

Az akusztikai fejezethez nagy segítséget nyújtott Reis Flora cikke, *The Acoustic Behavior of the P'iri and the Hichiriki*, mely spektrografikus analízissel hasonlította össze a két hengeres furatú duplanádas hangszer akusztikai jellemzőit és mindaddig az egyetlen hozzáférhető akusztikai tárgyú cikk a kelet-ázsiai duplanádas hangszerekkel kapcsolatban. Az alapvető zeneakusztikai ismereteket Arthur Benade: *The Fundamentals of Musical Acoustics* c. könyve és Neville H. Fletcher különböző fúvós hangszerekkel kapcsolatos cikkei nyújtották.

A *hichiriki* kortárs zenei használatával kapcsolatban mindaddig semmilyen tudományos munka nem született, így ez úttörő kutatásnak tekinthető.

II. fejezet

A kutatás módszerei

A dolgozat első részéhez összegyűjtöttem a hozzáférhető szakirodalmat és ezek segítségével összegzem a kelet-ázsiai duplanádas hangszerekkel kapcsolatos ismereteket. Ahol a különböző források ellentmondásos információt tartalmaznak, ott feltüntetem az összes adatot és a kérdés tüzetes megvizsgálása után saját véleményemet is kifejtem. Az akusztikai fejezethez igénybe vettem André Almeida duplanádas hangszerakusztikával foglalkozó kutató segítségét is.

A második részhez felkutattam a *hichiriki*-t szerepeltető 20. századi és kortárs zeneművek kottáit, hangfelvételeit és részletesen elemzem őket formai, stílári és hangszerkezelési szempontból. Összehasonlítom a hagyományos zenei használatot a modern zenében való használattal és rávilágítok az új játéktechnikai jellemzőkre és a hangszer képességeinek egyértelmű fejlődésére. Kapcsolatba léptem Nakamura Hitomi *hichiriki*-művésznővel és máshonnan meg nem szerezhető szakmai információkhoz jutottam ezáltal a *hichiriki*-játékkal kapcsolatban, valamint saját magam is kipróbáltam a hangszer lehetőségeit.

III. fejezet

A kutatás eredményei

a) Organológia

A disszertáció első részében az összegyűjtött adatok és információk segítségével igyekeztem átfogó képet nyújtani a duplanádas hangszerekről és részletesen megismertetni az olvasót a kelet-ázsiai régió duplanádas hangszereivel, általános felépítés, méret, felhasznált alapanyagok, hangolás, hangszín, kulturális és történeti háttér szempontjából.

A dolgozatban megállapítást nyer, hogy a duplanádas hangszerek két alaptípusra oszthatók a hangszer belső furatának geometriája szerint: hengeres és kúpos furatú hangszerekre, melyek a Hornbostel-Sachs hangszercsoportosítási rendszeren belül a 422.111 illetve a 422.112 számot kapják. A két duplanádas hangszertípus akusztikailag is különbözőképpen viselkedik, így a hengeres furatúak duodecimaváltóak, míg a kúpos furatúak oktávvaltó hangszerek. A hangszertest felépítéséből a hozzátartozó duplanád mérete is adódik, a hengeres furatú hangszerek nádja általában nagy méretű és vastag, míg a kúpos furatúaké kicsi és vékony.

A hengeres furatú duplanádas hangszerek őse a *bill*, mely kínai és török közvetítéssel elterjedt egész Ázsiában, a Balkán-félszigeten és Európa keleti részén. A *bill* rokona a koreai *piri* és a japán *hichiriki* is. Nyugat-Ázsiából származik, jelenlegi kínai formáját *guǎnzi*-nek hívják és elsősorban Kína északi részén terjedt el. Több változatát megtaláljuk Kína egész területén, ahol különböző méretekben és alapanyagokból készítik mind a hangszertestet, mind a sípot. A hengeres furatú duplanádas hangszereknek létezik dupla változata is, ahol két hangszertestet illesztnek össze és általában két duplanáddal szólaltatják meg. Kínában nagy hangsúlyt fektetnek a hangszerek fejlesztésére, így a legtöbb hangszernek van billentyűs változata, mely nagyobb hangterjedelemmel rendelkezik, alkalmas a kromatikára, és általában virtuózabb játékmódot tesz lehetővé. A hangszerek legnevesebb fejlesztője Wu Zhongfu. A *guǎnzi*-játék jellegzetességei közé tartozik pl. a *vibrato*, a *portamento*, a nyelvtremoló és a foggal képzett hangok, de a népi változatoknál rengeteg más játéktechnikával is találkozunk.

A kúpos furatú hangszerek őse a perzsa *surmay*, mely perzsa, török és arab közvetítéssel terjedt el egész Ázsiában, Észak-Afrikában, Kelet-Európában, a Balkánon, valamint kínai vendégmunkások által Kubában. Közvetve az európai-ázsiai kultúrkör összes kónikus furatú duplanádas hangszere rokonnak tekinthető, beleértve az oboát is. Kínai változatát *suǎnà*-nak hívják, mely az egész

országban elterjedt és számtalan helyi változata is létezik. A hangszer öt részből áll: duplanád, ajaktámasz, stift, hangszertest, tölcsér. A hangszer nem kromatikus, ezért a különböző hangnemekben írott darabokhoz különböző hangolású hangszereket használnak. A *suōnà*-játék levegőigényes, gyakran használnak körlégzést. Főbb játéktechnikái: *legato*, szimpla, dupla és tripla *staccato*, *frullato*, *glissando*, *vibrato*, *bisbigliando*; ezeken kívül lehet még rajta madarakat és bogarakat is utánozni. A *suōnà*-nak van dupla, illetve billentyűs változata is, a legérdekesebb dupla verzió az, amikor két különböző hosszúságú hangszertestet illesztenek össze, és így nagyon sokféle hangközt lehet rajta játszani.

Koreában a hengeres furatú hangszereket a *piri* képviseli, mely négy formában használatos: *dangpiri*, *hyangpiri*, *sepiri* és *daepiri*. A hangszer kínai közvetítéssel került Koreába talán már a 6. században, de legkésőbb a 10. század végén, felépítése megegyezik a *guǎnzi*-ével. A *dangpiri*, a *hyangpiri* és a *sepiri* bambuszból készül, nazális, de hajlékony hangja van, jellegzetes játéktechnikája a nagy amplitúdójú ajak-*vibrato*. A *dangpiri*-t a kínai eredetű udvari zenében, a *hyangpiri*-t a koreai zenében és a *sepiri*-t énekes kamarazzenében használják. A *daepiri* a *piri* billentyűs változata, melyet a 20. század közepén fejlesztettek ki, keményfából készül. A kúpos furatú hangszereket a *taepyeongso*, vagy más néven *hojok* képviseli, mely valószínűleg a 7. században érkezett Kínából, felépítése megegyezik a *suōnà*-ével, a hangszertest fából, bambuszból vagy fémből, a tölcsér és az ajaktámasz rézből készül, fényes és erős hangja miatt gyakran használják szabadtéren.

Japánban a hengeres furatú duplanádas hangszereket a *hichiriki* képviseli, a hangszer a 7. század elején érkezett Japánba Kínából, a 10. századig két típusa létezett, az ún. kis és nagy *hichiriki*, de a nagy *hichiriki* (*ōhichiriki*) használata a 10. században megszűnt. A fennmaradt feljegyzések alapján a 20. század végén az *ōhichiriki*-t rekonstruálták, és az ún. *reigaku*-ban (újraélesztett ősi hangszerekre írott új zenemű) ma is előszeretettel használják. Az *ōhichiriki* tiszta kvarttal mélyebben szól a *hichiriki*-nél. A *hichiriki* teste bambuszból készül, nyírfahánccsal tekerik körbe és kívül-belül lakkozva van. A hangszertest belső furata enyhén szűkül lefelé. A nagy duplanád alját japán papírba csomagolják, és így helyezik a hangszerbe. A nád nyílását egy *seme* nevű akácfa kapoccsal szabályozzák. A hangszer hangterjedelme alig több, mint egy oktáv, hangszíne éles, átható, nagyon jellegzetes. Fő játéktechnikája az *enbai*, vagy más néven *merikari*, amely a nád szájban való mozgatásával előállított egyfajta *glissando*; a *tataku*, mely az ujjak hanglyukakra való csapásával létrehozott effektus, valamint az *osu*, mely a hang megszakítása nélküli akcentust jelöl.

A kúpos furatú hangszereket Japánban a *charumera* képviselte egészen néhány évtizeddel ezelőttig, amikor is használata végleg megszűnt. A hangszer neve portugál eredetű, de maga a hangszer a kínai *suōnà* változata, mely a 16.

század végén került Japánba. Tölcséres és tölcser nélküli változata is létezett, elsősorban utcai édességárusok és hajdinatészta-bódék jelzőhangszereként terjedt el.

b) Akusztika

A duplanadás hangszerek akusztikájáról szóló fejezetben először a duplanád működéséről van szó: a két nádlapocskra ritmikusan összecsapódik és kinyílik, ez indítja be a rezgést a légoszlopban. A ciklus egy részében a Bernoulli-hatás következményeként a nád teljesen bezáródik, ennek aránya a hengeres furatú hangszerek esetében a ciklus fele, míg a kúpos furatúaknál lényegesen kevesebb. A nád mérete befolyásolja a megszólaltatás nehézségét, a nagyobb nád könnyebben, a kisebb nehezebben szólaltatható meg. A hangszertesthez használt alapanyag általában nem befolyásolja a hangszínt, de a bambusz esetében porózus és gyenge anyagról van szó, ezért pl. a *hichiriki*-t belülről is lakkozzák, hogy egyenletes, sima belső furatot kapjanak.

Reis Flora 1974-es cikke érdekes kérdéseket vet fel, melyekre megpróbáltam válaszokat nyújtani. Flora spektrografikus analízissel vizsgálta meg a *piri* és a *hichiriki* hangját, az eredmény azt mutatta, hogy a várttal ellentétben ezeknek a hengeres furatú hangszereknek a hangjából nem hiányoznak a páros felhangok. André Almeida hangszerakusztikussal való konzultációm során arra a megállapításra jutottam, hogy ez a jelenség valószínűleg annak köszönhető, hogy a *piri* és a *hichiriki* nem szabályos hengeres furatú, így az akusztikus impedancia-görbe maximumai és minimumai nem szabályosan helyezkednek el. A furat szabálytalanságának további következménye lehet, hogy a *hichiriki* (és a Grove lexikon szerint a *piri* is) undecimaváltó.

A *hichiriki* hangjában további érdekesség az erős felhangaktivitás a magas regiszterben, ez okozhatja a hangszer nazális hangszínt. A hangspektrumban, frekvenciától gyakorlatilag függetlenül, mindkét hangszernél megfigyelhető a 2500-4000 Hz körüli hangtartományban levő felhangok amplitúdójának növekedése. A *hichiriki*-nél különösen konzekvensen figyelhető meg a 3000 Hz körüli felhangok magas aktivitása, a *piri* esetében ez egy kissé elszórtabb, inkább 3500-4000 Hz közé tehető. Flora nem ad magyarázatot erre a jelenségre, de André Almeida-val folytatott eszmecserém alapján azt feltételezem, hogy a nád saját természetes frekvenciája ebbe a hangtartományba esik, és mivel mindkét hangszeren meglehetősen laza szájartással játszanak, a csillapítás nem elegendő, és a nád természetes frekvenciája formánsként jelenik meg ebben a hangtartományban. Mivel azonban nincsen akusztikai előképzettségem, további kutatások szükségeltetnek ebben a témában.

c) Hichiriki a 20. századi és a kortárs zenében

A disszertáció második részében a *hichiriki* 20. századi és kortárs zenében betöltött szerepét vizsgálom. Hogy a változások evidensen kimutathatóak legyenek, először a hagyományos zenében való használatot ismertetem.

A *hichiriki*-t a 20. század második feléig kizárólag a *gagaku*-ban (hagyományos hangszereken játszott, viszonylag nagy együttesek által előadott ősi műfajok összessége) használták. A *gagaku* három nagyobb csoportra osztható: külföldről érkezett zenék (*kangen* - hangszeres zenekari mű, *bugaku* - zenekari mű táncsal), a külföldi zenékben használatos hangszerekre írott későbbi keletkezésű japán énekes darabok (*gagaku utaimono*), valamint a 7. századnál korábban Japánba érkezett, illetve eredeti japán énekes és táncos zenék (*jōdai kabu*). Táblázatos formában bemutatom a *gagaku* különböző műfajainak hangszereit és hangszerelését is, majd ismertetem a *hichiriki* hagyományos használatát: mindig valamilyen harántfuvolával játszik együtt, és mindig a fő dallamot játsszák, bár általában nem teljesen *unisono*. A tradicionális *hichiriki*-játékot nagy többségben *legato* játékmód, kis hangterjedelem, lassú, ünnepélyes mozgás jellemzi.

Kitérek arra is, hogy a *kangen*, illetve *bugaku* darabot egyfajta hangolás előzi meg, a *bugaku* előtt felhangzó *chōshi* különösen érdekes, mivel a *hichiriki*-ket bemutató szakasza aleatorikus jellegű kánon, ez a motívum több 20. századi darabban visszaköszön majd.

A tradicionális zene ismertetése után a 20. századi japán zene bemutatása következik. A darabokat műfaji-hangszerelési csoportokra osztva vizsgálom. Belátható, hogy a *hichiriki* legfontosabb használati területe a mai napig a *gagaku*, ezért először az új *gagaku*, illetve a korábban már említett *reigaku* darabok kerülnek sorra.

A Japán Nemzeti Színház 1970-ben beindított egy kulturális programot abból a célból, hogy megújítsa a *gagaku* repertoárt és felpezsdítse a *gagaku* iránti érdeklődést. Minden évben más zeneszerzőt kért fel egy modern *gagaku* megírására és abban is ösztönözte őket, hogy a rekonstruált ősi hangszerekre is komponáljanak. A bemutatott darabokon keresztül jól látszik, hogy a zeneszerzők arra törekednek, hogy valamilyen módon létrehozzák a hagyományos és a modern zene szintézisét. A *hichiriki* kezelése a korai darabokban teljesen hagyományosnak tekinthető, de később (elsősorban az 1990-es évektől kezdve) a zeneszerzők elkezdtek kísérletezgetni, és ezáltal kibővült a játszható hangterjedelem (*h''*), a dinamikai spektrum és új játéktechnikák jelentek meg (*frullato*, *glissando*, *tremolo*).

A *hichiriki* másik fő használati területe a szólóművek csoportja, és ezek azok a darabok, melyek legjobban mutatják a hangszer fejlődését. A szólódarabok nagy része Nakamura Hitomi *hichiriki*-művésznő megrendelésére készült, aki elhivatottan népszerűsíti a *hichiriki*-re írott kortárs zenét. A hagyományos

hangszerekre írott modern darabok olyan hangszereseket kívánnak meg, akik járatosak a nyugati kottázásban és képesek lépést tartani a kortárs zene kihívásaival. Ezért az utóbbi évtizedekben egyre több hagyományos hangszeren játszó virtuóz művész jelent meg, akik aztán újabb kihívásokat állítottak a zeneszerzők elé. A szólóművek kiaknázzák a *hichiriki* minden lehetőségét, találunk többek között virtuóz futamokat, skót duda-imitációt, multifóniát, *bisbigliando*-t, virtuóz *staccato*-meneteket és ajak-*vibrato*-t.

A *hichiriki*-re versenyművek is íródtak, szám szerint három, de véleményem szerint ezek a művek nem igazán sikeresek, mert nehezen birkóznak meg azzal, hogy a *hichiriki* képtelen átjátszani egy egész zenekart, mindazonáltal érdekes színfoltjai a *hichiriki*-irodalomnak.

A *hichiriki*-s kamarazene csoportjában is sok művel találkozunk, a legérdekesebbek ezek közül azok, melyekben a *hichiriki* nyugati hangszerekkel játszik együtt, itt általában a *hichiriki* hagyományos játékmóddal szerepel, mely éles kontrasztban áll a nyugati hangszerek effektusaival, de találunk olyan műveket is, ahol új játéktechnikák jelennek meg, mint pl. hangszerjáték közben való éneklés, az ujjak lecsapásával keltett "billentyű-zaj", vagy az átfújtt hangok, amivel a hangterjedelem további bővítése érhető el (*d'''*).

A japán zene után a nyugati zene *hichiriki*-t tartalmazó darabjainak bemutatása következik, itt lényegesen kevesebb műről van szó. A japán zene iránti érdeklődés az 1889-es párizsi világkiállításon kezdődött, de a *hichiriki*-vel csak azok a zeneszerzők foglalkoztak behatóbban, akik hosszabb időt töltöttek Japánban. A *hichiriki* szerepel Stockhausen, Cage, Hovhaness és Stäbler egy-egy művében. Általánosságban véve elmondható, hogy a nyugati szerzők a *hichiriki* hagyományos játékmódját részesítik előnyben: míg a japán zeneszerzők szívesen kísérleteznek a kibővített játéktechnikai lehetőségekkel, addig a nyugati szerzők számára a japános hangzás bizonyul érdekesnek.

A disszertáció végül a *hichiriki* szórakoztató zenében betöltött szerepét vizsgálja. Bemutatom Tōgi Hideki *hichiriki*-művészt, aki kilépve az udvari *gagaku*-zenekarból, saját együttest alakított és elkezdte népszerűsíteni a *hichiriki*-t és a *gagaku*-t. Az ő érdeme, hogy ma minden japán tudja, milyen hangszer a *hichiriki*. Példákat hozok a *hichiriki* jelenlétére a könnyűzenében, a filmzenében és a színházi kísérőzenében is.

Összegezve tehát, a dolgozat második fele bemutatja, hogy a *hichiriki*, melynek több, mint ezer éven keresztül változatlan tradíciója volt, melyen egyféle játékmóddal játszottak egyféle zenét, ma él és virágzik, új irodalma van és játékmódja számos játéktechnikával bővült. Zeneszerzők és előadóművészek egymást inspirálják, új darabok születnek és új lehetőségek nyílnak meg a *hichiriki* előtt. Kétségtelen, hogy a 21. század fordulóján egy nagy újjászületésnek voltunk tanúi, és ez a folyamat ma is tart.

10.18132/LFZE.2012.21

Theses for DLA doctoral dissertation

NÓRA SALVI

EAST-ASIAN DOUBLE-REED INSTRUMENTS AND
THE USE OF THE HICHIRIKI IN 20th CENTURY AND
CONTEMPORARY MUSIC

Supervisor: Zoltán Jeney

The Franz Liszt Academy of Music

Doctoral School No. 28
classification history of art and culture

Budapest

2011

Chapter I

Structure of the dissertation, main objectives and the antecedents of the research

The dissertation consists of two parts. The first part presents an overview, establishing the definition of double-reed instruments, their place in the different systems of instrument classification, with an overview of the two basic double-reed instrument types, the ones of conical and that of cylindrical bore. Following this the dissertation discusses in detail the double-reed instruments of the East-Asian region (China, Korea and Japan). In the case of China, great emphasis is given to the presentation of the basic types (*guǎnzi*, *suǒnà*). At the end of the first part the acoustic qualities of double-reed instruments are also discussed. The second part of the thesis focuses on the *hichiriki* (a Japanese double-reed instrument), first detailing its role in traditional Japanese music, then pointing out the new traits in instrumental play based on the analysis of selected pieces of music written from the 1970's up to this day. The dissertation also introduces pieces by Western composers and discusses the role of *hichiriki* in popular music.

The aim of writing the dissertation was twofold: firstly, to give a detailed, comprehensive work, since no such work exists in the body of literature accessible in European languages (the majority of the literature on the Far East is written in one of the East-Asian languages, and the rest only discusses instruments in a passing manner); secondly, to prove through the analysis of the role of the *hichiriki* in the 20th century and contemporary music that the existence of this hardly known instrument, that has previously been used exclusively in *gagaku* (traditional Japanese court and ritual music) is firmly justified, it has the potential to renew itself and has several possibilities for the future.

The research of East-Asian instruments is almost exclusively done by local scholars. The most important academic work on Chinese double-reed instruments is the *Zhonghua yueqi dadian* (*The Great Encyclopedia of Chinese Instruments*) by Sheng Yue, and on the instruments of Japan Kikuko Masumoto's researches on *gagaku* (which give a detailed discussion of the instruments and their use as well) served as a starting point (*Gagaku nyūmon* [*Introduction to Gagaku*], *Gagaku - Dentō ongaku he no atarashi apurōchi* [*Gagaku - New Approach to Traditional Music*]). The East-Asian instruments are also discussed in detail in Japanese-language encyclopedias of music (Kenji Hirano: *Nihon ongaku daijiten* [*The Great Encyclopedia of Japanese Music*], Shigeo Kishibe: *Ongaku daijiten* [*The Great Encyclopedia of Music*], Takatomo Kurosawa: *Zusetsu sekai gakki daijiten* [*Picture Encyclopedia of the Instruments of the World*]).

The Western literature primarily consists of works on Japan, the *hichiriki* first appears in the 1878 *La musique du Japon* by Alexandre Kraus Fils, and is later mentioned throughout the 20th century by several significant scholars of Asian music. The most important among these is *Japanese Music and Musical Instruments* by William

P. Malm, which, even though discussing the *hichiriki* to some extent, just as the encyclopedias accessible in European languages, only offer superficial presentation.

In the Hungarian literature János Kárpáti treats Asian music, but his research deal more with music theory than matters of organology, thus his research results could not be directly used in writing the dissertation.

For the chapter on acoustics I was greatly helped by Reis Flora's article, *The Acoustic Behavior of the P'iri and the Hichiriki*, which presented a spectrographic analysis of the acoustic properties of the two cylindrical bore double-reed instruments, and which is the only accessible treatise on East-Asian double-reed instrument acoustics. The basic knowledge of musical acoustics was gained from *The Fundamentals of Musical Acoustics* by Arthur Benade and several articles on wind instruments by Neville H. Fletcher.

As there have been no academic works discussing the use of the *hichiriki* in contemporary music, the dissertation can be considered a pioneering work in the field.

Chapter II

Methodology of the research

For the first part of the thesis I have collected the accessible body of literature and used it to summarize what is known about East-Asian double-reed instruments. Where the different sources show contrasting information, I present all the available data and after a careful examination of the question I also indicate my own views. For the part on acoustics I have also used the help of André Almeida, a researcher of double-reed instrument acoustics.

For the second part I have searched for and collected the scores and recordings of 20th century and contemporary pieces of music featuring the *hichiriki*, and exposed them to detailed analysis of the aspects of form, style and instrumental usage. I compare the usage in traditional and modern music, pointing out the new characteristics of the playing techniques and the unambiguous development of the possibilities of the instrument. I established contact with *hichiriki* player Hitomi Nakamura, and thanks to her insights I was able to gain otherwise virtually unattainable professional information on *hichiriki*-playing and also had the opportunity to try the possibilities of the instruments in person.

Chapter III

Results of the research

a) Organology

With the help of the data and information collected in the first part I attempted to draw up a comprehensive picture of double-reed instruments, acquainting the reader with the double-reed instruments of the East-Asian region with respect to general build, size, materials, tuning, timbre, cultural and historical background.

In the dissertation it is established that double-reed instruments can be divided into two basic categories based on the geometry of the internal bore: instruments with conical and cylindrical bore, which, in the Hornbostel-Sachs system of classification are placed under numbers 422.111 and 422.112. The two double-reed instrument types have different acoustic behavior; the ones of cylindrical bore overblow at the twelfth, while those of conical bore overblow the octave. The size of the body of the instrument is also related to the size of the double-reed, with the reed of the cylindrical bore instruments generally being large and thick, and the conical bore instruments being small and thin.

The ancestor of the cylindrical bore double-reed instruments is the *bili*, which through Chinese and Turkish transmission has spread all over Asia, on the Balkan Peninsula and Eastern Europe. Relatives of the *bili* include the Korean *piri* and the Japanese *hichiriki* as well. It originates in Western Asia, its contemporary Chinese form is called *guǎnzi*, and is primarily spread in the Northern part of China. Several versions of it can be found throughout China, where both the body and the reed are made in different sizes, from different materials. The cylindrical bore double-reed instruments also have a double type, where two instrument bodies are attached and are usually sounded by two double-reeds. There is a great emphasis on the development of instruments in China, thus most instruments also have a version with added keys, which usually has a bigger range, is suitable for chromatic playing and generally allows for a more virtuoso manner of play. The most significant developer of these instruments is Zhongfu Wu. Distinctive features of the *guǎnzi*-playing are for example *vibrato*, *portamento*, *tongue-tremolo* and dental sounds, however in folk variants several other techniques are observable.

The ancestor of conical bore instruments is the Persian *surnay*, which spread all over Asia, Northern Africa, Eastern Europe, the Balkans via Persian, Arabian and Turkish transmission, and, through Chinese immigrant workers, to Cuba as well. Indirectly all double-reed instruments with conical bore of the Euro-Asian cultures can be said to be related, including the oboe. Its Chinese version is called *suǒnà*, and is spread over the whole country, with several regional variations. The instrument consists of five parts: double-reed, lip support disc (also known as *pirouette*), staple, body, bell. The instrument is not chromatic, so differently tuned instruments are used for pieces in different keys. *Suǒnà* playing requires a lot of air, and circular breathing

is often used. Its main playing techniques are: *legato*, simple, double and triple *staccato*, *frullato*, *glissando*, *vibrato*, *bisbigliando*; it can also be used to imitate the sound of birds and insects. The *suǒnà* also has a double variety and a type with added keys. The most interesting type is the double version with two bodies of different length joined together, allowing for a wide range of intervals to be played.

In Korea, the representative of the cylindrical bore instruments is the *piri*, which is used in four distinct forms: *dangpiri*, *hyangpiri*, *sepiri* and *daepiri*. The instrument arrived at Korea with Chinese transmission, maybe as early as the 6th century, or by the end of the 10th century at latest. Its composition is similar to the *guǎnzi*. The *dangpiri*, the *hyangpiri* and the *sepiri* are made of bamboo, have a nasal, but flexible sound, with the characteristic technique of lip *vibrato*. The *dangpiri* is utilized in court music of Chinese origin, while the *hyangpiri* is used in Korean music, and the *sepiri* in vocal chamber music. The *daepiri* is the keys-added version of the *piri*, developed in the mid-20th century, and is made of hardwood. The conical bore instruments are represented by the *taepyeongso*, also known as the *hojok*, which probably arrived from China in the 7th century. Its build is similar to the *suǒnà*, the body of the instrument is made of wood, bamboo or metal, the bell, the staple and the lip support is made of copper. Due to its strong, bright sound it is often used in open air.

In Japan, the cylindrical bore double-reed instruments are represented by the *hichiriki*, which arrived from China in the beginning of the 7th century. Until the 10th century it existed in two variations, the small and large *hichiriki*, but the large *hichiriki* (*ōhichiriki*) was stopped to be used in the 10th century. The *ōhichiriki* was reconstructed based on the surviving records at the end of the 20th century, and is often used in *reigaku* (new pieces of music written for reconstructed ancient instruments). The *ōhichiriki*'s tuning is a perfect fourth deeper than the *hichiriki*'s. The body of the *hichiriki* is made of bamboo, it is wrapped around in birch bark, and is lacquered both inside and outside. The internal bore of the body is slightly narrowed towards the end. The bottom part of the large double-reed is inserted in the instrument wrapped in Japanese paper. The gap of the reed is controlled by a wattle clamp called *seme*. The ambitus of the instrument is only slightly more than one octave, its tone is characteristically shrill, penetrating. Its main playing techniques are *enbai*, or *meri-kari*, which is a sort of *glissando* produced by moving the reed inside the mouth; *tataku*, which is an effect produced by hitting the fingers on the sound-holes, and *osu*, which indicates accents without interrupting the sound.

Conical bore instruments in Japan were represented by the *charumera* up until a few decades ago, when it entirely stopped to be used. The name of the instrument is Portuguese in origin, but the instrument itself is a variant of the Chinese *suǒnà*, arriving in Japan at the end of the 16th century. It existed in versions with and without a bell, and was primarily the signaling instrument of street sweet-sellers and buckwheat noodle stalls.

b) Acoustics

In the chapter on the acoustics of double-reed instruments first the working of the double-reed is explained: the two cane lamellae rhythmically clap together and open up, which results in the vibration of the air column. In a part of the cycle, due to the Bernoulli effect the reed closes up completely. The ratio for this in the case of cylindrical bore instruments is half of the cycle, while in conical bore instruments it is significantly smaller. The size of the reed influences the difficulty of sounding the instrument, as larger reeds can be sounded more easily, while smaller reeds are more difficult to sound. The material used in the body of the instrument usually does not affect the timbre of the instrument, but in the case of bamboo, the material is weak and porous, thus for example the *hichiriki* needs to be lacquered from the inside to gain an even, smooth internal bore.

The 1974 article by Reis Flora poses intriguing questions, of which I attempted to answer a few. Flora analyzed the sound of the *piri* and the *hichiriki* by spectrographic analysis and arrived at the result that opposite to expectations, the sound of these cylindrical bore instruments does not lack even harmonics. During my consultations with instrumental acoustician André Almeida I have come to the result that this phenomenon is due to the fact that the bore in the *piri* and the *hichiriki* is not regularly cylindrical, thus the minima and maxima of the acoustic impedance curve are irregularly located. It may be another result of the irregularity of the bore that the *hichiriki* (together with the *piri*, according to the Grove encyclopedia) overblows at the eleventh.

Another point of interest in the sound of the *hichiriki* is the strong activity of partials in higher registers, which may be an explanation for the nasal timbre of the instrument. In the sound spectrum in the case of both instruments, practically irrespective of frequency a rise in the amplitude of overtones in the register around 2500-4000 Hz is observable. In the case of the *hichiriki* the high activity of partials around 3000 Hz is observable in a particularly consequent manner, however it is somewhat more sporadic in the case of the *piri*, where it manifests more around 3500-4000 Hz. Flora does not offer an explanation for this phenomenon, but based on my discussion with André Almeida I postulate that the natural frequency of the reed may fall within this register, and since both instruments are played with a rather loose embouchure, the damping may be insufficient, thus the natural frequency of the reed appears as a formant in this register. However, lacking the sufficient background in acoustic studies, I can only conclude that further research is needed in this area.

c) The *hichiriki* in 20th century and contemporary music

In the second half of the dissertation the role of the *hichiriki* in 20th century and contemporary music is examined. In order for the changes that had taken place to be unambiguously clear, I first begin by describing the traditional use of the instrument.

Up until the second half of the 20th century the *hichiriki* was exclusively used in *gagaku* (an umbrella term for ancient genres played on traditional instruments by rather large orchestras). *Gagaku* can be divided into three larger groups: music of foreign origin (*kangen* - instrumental orchestral pieces, *bugaku* - orchestral pieces accompanied by dance), Japanese vocal pieces written for instruments used in foreign music, generally composed in a later period (*gagaku utaimono*), and vocal and dance music that arrived in Japan before the 7th century or is of Japanese origin (*jōdai kabu*). I present the instruments and the orchestration of different genres of *gagaku* in a table, followed by a description of the traditional use of the *hichiriki*: it is always played together with some type of transverse flute, and together they always play the main melody, however it is usually not fully *unisono*. Traditional *hichiriki* play is usually characterized by *legato* playing, small ambitus and slow, solemn melodies.

I also take note that *kangen* and *bugaku* pieces are preceded by a sort of tuning, the *chōshi* sounded before *bugaku* is especially interesting, since its section introducing the *hichirikis* is an aleatoric canon, which motif appears in several 20th century pieces.

After describing traditional music I turn toward the introduction of Japanese music of the 20th century. I examine the pieces divided into groups of genre and instrumentation. It soon becomes obvious that the main use of the *hichiriki* remains to be the *gagaku*, thus firstly I examine pieces of new *gagaku* and the aforementioned *reigaku*.

The Japanese National Theater launched a program in 1970 to renew the existing *gagaku* repertoire and to animate interest towards *gagaku*. The theater commissioned a different composer every year to write a new piece of modern *gagaku*, also encouraging them to compose for reconstructed ancient instruments. It is apparent from the presented pieces that the composers were attempting to create a synthesis of traditional and modern music. The use of the *hichiriki* in early pieces can be considered fully traditional, however, later (especially starting from the 1990's) composers began to experiment, thus expanding the available ambitus (to *h''*), the dynamic spectrum and introducing new playing techniques (*frullato*, *glissando*, *tremolo*).

Another main area of use of the *hichiriki* is a group of solo pieces, which are the most suited to present the development of the instrument. A large part of the solo pieces were written for the order of *hichiriki* artist Hitomi Nakamura, who considers it her mission to popularize contemporary music written for the *hichiriki*. The modern pieces written for classical instruments demand instrumentalists who are well versed in Western score writing and are able to keep up with the challenges of contemporary music. Thus in the last decades a number of virtuoso artists of traditional instruments have appeared, who pose new challenges for composers again and again. The solo

pieces exploit every possibility of the *hichiriki*, we can find, among others, virtuoso passages, imitation of Scottish bagpipe, multiphonics, *bisbigliando*, virtuoso *staccato*-passages and lip *vibrato*.

Concertos are also written for the *hichiriki*, three pieces, to be exact, but in my opinion these cannot be considered successful, as they find it difficult to handle the fact that the *hichiriki* is unable to play over a full orchestra. They are, however, rather interesting moments in the literature of *hichiriki*.

In the group of chamber music for *hichiriki* we can find a number of pieces, and the most interesting among these are the ones where the *hichiriki* plays alongside Western instruments. In these pieces the *hichiriki* usually appears with a traditional manner of play, which stands in stark contrast with the effects of the Western instruments, but there are certain pieces, where new playing techniques appear, such as singing during play, 'key-noise' made by hitting down the fingers or overblown sounds, which allow for further expansion of the ambitus (*d'''*).

The section on Japanese music is followed by the description of Western pieces featuring the *hichiriki*, although the number of pieces is significantly smaller in this group. Interest towards Japanese music dates back to the Paris World Exposition in 1889, however only those composers paid more attention to the *hichiriki*, who had spent longer time in Japan. The *hichiriki* appears in pieces by Stockhausen, Cage, Hovhanness and Stähler. It can be stated in general that Western composers prefer the traditional manner of playing the *hichiriki*: while Japanese composers like to experiment with the possibilities of expanded playing techniques, in the case of Western composers the Japanese sound proves to be interesting.

Finally, the dissertation examines the role of *hichiriki* in popular music. I introduce *hichiriki* artist Hideki Tōgi, who, after leaving the *gagaku* orchestra of the Japanese imperial court, founded his own ensemble and started popularizing the *hichiriki* and *gagaku*. It is mainly due his efforts that every Japanese today knows what sort of instrument the *hichiriki* actually is. I collect a number of examples of the presence of *hichiriki* in popular music, film scores, and theater accompanying music.

Thus, in summary, in the second half of the dissertation, I demonstrate that the *hichiriki*, having had an unchanged tradition for more than a thousand years, where only a single manner of play and a single type of music existed, is very much alive and flourishes, has a new body of literature and its manner of play has been expanded by several new techniques. Composers and performers inspire each other, new pieces are written and new possibilities open up before the *hichiriki*. It is beyond doubt, that we were witnesses to a great rebirth at the turn of the 21st century, which process has still not ended by this day.