

10.18132/LFZE.2010.7

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok

besorolású doktori iskola

**A TINTINNABULI RENDSZER
EREDETE, KIALAKULÁSA ÉS
MEGJELENÉSI FORMÁI ARVO PÄRT
MŰVEIBEN**

ZOMBOLA PÉTER

TÉMAVEZETŐ: DUKAY BARNABÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

Zombola Péter

A tintinnabuli rendszer eredete, kialakulása és megjelenési formái Arvo Pärt műveiben

1. Bevezetés	1
1.1. Életrajz	2
2. A tintinnabuli rendszer kialakulása	6
2.1. Korai művek	6
2.1.1. 50-es évek: a kezdetek	6
2.1.2. 60-as évek: Szerializmus, kollázs-technika, minimalizmus	6
2.1.3. A hallgatás évei	8
3. A tintinnabuli rendszer	9
3.1. Hangmagasság	11
3.1.1. Melodic	12
3.1.2. Tintinnabuli	13
3.2. Ritmika	17
3.3. Hangszín – hangszerelés	17
3.4. Dinamika	18
3.5. Homofon és polifon	20
4. Tintinnabuli szerkesztésmóddal készült fontosabb művek elemzései	24
4.1. Vokális művek	24
4.1.1. A cappella művek	24
4.1.1.1. Magnificat	24
4.1.1.2. Summa	27
4.1.1.3. 7 Magnificat antifóna	28
4.1.1.4. További a cappella művek	34
4.1.2. Vokális művek hangszerkísérettel	35
4.1.2.1. Passio	36

4.1.2.2. Stabat Mater	42
4.1.2.3. Missa syllabica	47
4.1.2.4. De profundis	50
4.1.2.5. További kórusművek/szólóének hangszerkísérettel ...	52
4.2. Zenekari művek	52
4.2.1. Vonószekari művek	53
4.2.1.1. Silouans song	53
4.2.1.2. További vonószekari művek	54
4.2.2. Vonószekari művek egyéb hangszerekkel	55
4.2.2.1. Fratres	56
4.2.2.2. Cantus	58
4.2.2.3. További vonószekari művek egyéb hangszerekkel ...	62
4.2.3. Szimfonikus zenekari művek	63
4.3. Kamaraművek	63
4.3.1. Spiegel im Spiegel	63
4.3.2. Arbos	65
4.3.3. Psalom	67
4.3.4. További kamaraművek	70
4.4. Szóló hangszere írott művek	70
4.4.1. Für Alina: az első majdnem tintinnabuli mű	70
4.4.2. További szóló hangszere írott művek	71
5. Utószó	72
5.1. Pärt művei az alkalmazott zene tükrében	72
5.2. Függelék: Néhány gondolat Pärt zenéjéről és annak tágabb összefüggésrendszeréről	76
6. Bibliográfia	82

Faksimilék jegyzéke

Kottapéldák:

1. kottapélda - Arvo Pärt: Nekrolog, részlet
2. kottapélda - Arvo Pärt: Litany, részlet
3. kottapélda - gregorián, Fons bonitatis, Kyrie, részlet
4. kottapélda - Giovanni Pierluigi da Palestrina: Ave Maria, részlet
5. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet
6. kottapélda - Arvo Pärt: Missa syllabica, Agnus Dei, részlet
7. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet
8. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 6. tétel, részlet
9. kottapélda - Arvo Pärt: Psalom, részlet
10. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 5. tétel, részlet
11. kottapélda - Arvo Pärt: Silouan's Song, részlet
12. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 3. tétel, részlet
13. kottapélda - Arvo Pärt: Silouan's Song, részlet
14. kottapélda - Giovanni Pierluigi da Palestrina: Stabat Mater, részlet
15. kottapélda - Johann Sebastian Bach: Máté-passió, részlet
16. kottapélda - Ludwig van Beethoven: Quartet No. 15, a-moll, 3. tétel, részlet
17. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet
18. kottapélda - Arvo Pärt: Magnificat, részlet
19. kottapélda - Arvo Pärt: Magnificat, részlet
20. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 2. tétel, részlet
21. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 5. tétel, részlet
22. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 6. tétel, részlet
23. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet
24. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet
25. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet
26. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet
27. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet
28. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet
29. kottapélda - Arvo Pärt: Stabat Mater, részlet
30. kottapélda - Arvo Pärt: Stabat Mater, részlet
31. kottapélda - Arvo Pärt: Stabat Mater, részlet
32. kottapélda - Arvo Pärt: Stabat Mater, részletek
33. kottapélda - Arvo Pärt: Missa Syllabica, Credo, részlet
34. kottapélda - Arvo Pärt: Missa Syllabica, Ite missa est, részlet
35. kottapélda - Jean de Ockeghem: Missa Prolationum, Agnus Dei, részlet
36. kottapélda - Arvo Pärt: Cantus in memory of Benjamin Britten, részlet
37. kottapélda - Arvo Pärt: Cantus in memory of Benjamin Britten, részlet
38. kottapélda - Guillaume de Machault: La Messe de Nostre-Dame, Benedictus, részlet
39. kottapélda - Jean de Ockeghem: Missa Prolationum, Agnus Dei, részlet
40. kottapélda - Arvo Pärt: Arbos, részlet
41. kottapélda - Arvo Pärt: Psalom, részlet
42. kottapélda - Arvo Pärt: Für Alina, részlet

Ábrák:

1. ábra - A melodic és tintinnabuli szerkesztésmóddal készült szólamok lehetséges találkozási pontjai: 1-6.
2. ábra - A melodic és tintinnabuli szerkesztésmóddal készült szólamok lehetséges találkozási pontjai: 7-9.
3. ábra - Szt. Kastulus templom, Moosburg an der Isar
4. ábra - Arvo Pärt: Summa, szerkezeti felépítés
5. ábra - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, szerkezeti felépítés
6. ábra - fraktál, Arvo Pärt: Missa Syllabica, Kyrie tételéhez
7. ábra - Arvo Pärt: Fratres című művének alapjait alkotó hármashangzatok
8. ábra - Arvo Pärt: Cantus in memory of Benjamin Britten, szerkezeti felépítés
9. ábra - Szepeshely, társaskáptalani templom
10. ábra - Arvo Pärt: Spiegel im Spiegel című művének akkordváza
11. ábra - Al Pacino és Russel Crowe a Bennfentes című amerikai nagyjátékfilmében
12. ábra - Michael Moore és George W. Bush a Fahrenheit 9/11 című dokumentumfilmében
13. ábra - Matt Damon és Casey Affleck a Gerry című amerikai filmdrámájában
14. ábra - Abbie Cornish és Heath Ledger a Candy című ausztrál filmdrámájában
15. ábra - Cate Blanchett és Giovanni Ribisi a Heaven című amerikai-angol-olasz-német filmdrámájában
16. ábra - Gáspár Tibor a Másnap című magyar nagyjátékfilmében
17. ábra - Arvo Pärt a 24 preludes for a fugue című észti dokumentumfilmében

Köszönetnyilvánítás:

Először is témavezetőmnek, *Dukay Barnabásnak* tartozom köszönettel, nem is elsősorban konkrét tanácsaiért, hanem a világról és a zenéről alkotott látásmódja megismerésének a lehetőségéért. Köszönöm *Jeney Zoltánnak* és *Komlós Katalinnak*, akik szakértelmükkel és tanácsaikkal segítették folyamatosan disszertációm befejezését. Köszönöm barátaimnak, *Cser Ádámnak* és *Mészáros Péternek*, akik legjobb hazai szakértői és terjesztői Pärt zenéjének. Végül köszönettel tartozom tanítványaimnak, a Színház- és Filmművészeti Egyetem színész, rendező, dramaturg és koreográfus hallgatóinak, akik segítettek feldolgozni, átélni és értelmezni a külvilágból érkező információk sokaságát, és megmutatták, hogy az elemzéseknek és szakértelemnek csak a tágabb összefüggések felismerése mellett van bármi értelme is.

Zombola Péter

2009

10.18132/LFZE.2010.7

A tintinnabuli rendszer eredete, kialakulása és felhasználási módjai
Arvo Pärt zenéjében

1. Bevezetés

Disszertációm témája a tintinnabuli rendszer eredete, kialakulása és szerkezetének elemzése. Ennek a rendszernek a megalkotása egyetlen zeneszerző nevéhez fűződik, aki mára az egyik legismertebb kortárs alkotóművésszé nőtte ki magát nemcsak Európában, hanem az egész világon. Arvo Pärt neve mára már egyet jelent a szakrális zene megújításával. Számos olyan hallgatóval szeretettette meg a kortárs zenét, akik korábban főleg régebbi korok zenéjét hallgatták, és kevésbé voltak nyitottak koruk zenéje iránt. Noha a nyolcvanas években ért fel pályája csúcsára, Magyarországon csak mostanában kezdik megismerni zenéjét. Mivel gyökeresen eltér a gondolkodásmódja az előző évszázadok európai és magyar zenei hagyományaitól, itthon főleg a legfiatalabb generáció körében örvend népszerűségnek. Egy másik médium, a mozgóképpel segítségével még többen ismerhetik meg művészetét. A kilencvenes évek végétől egyre több európai, amerikai és távol-keleti rendező használja a tintinnabuli rendszeren alapuló műveket, vagy azok részleteit filmjeinek kísérőzenéjéül.

Az *első fejezetben* éppen ezért egy néhány oldalas életrajzzal indítom munkámat a szerző megismertetése érdekében, mivel magyar nyelvű életrajz napjainkig nem jelent meg róla. Pontosabban semmilyen magyar nyelvű szakirodalom nem jelent meg napjainkig a témában, sőt, még idegen nyelvű cikkek magyar nyelvű fordítása sem, csupán egy kiváló szakdolgozat a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárában.¹

A *második fejezetben* a tintinnabuli rendszer kialakulásáról, illetve a kialakuláshoz vezető útról fogok írni. Ez magában foglalja a korai szeralista és kollázs-technikával készült műveket, egészen az első tintinnabuli darab, a *Für Alina* megszületéséig.

¹ Mészáros, Péter: *Idő – Ember – Zene. Időkapcsolatok Arvo Pärtnél a Sieben Magnificat-antiphonen című darabjának tükrében*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006

A tintinnabuli rendszer részletes bemutatása a *harmadik fejezet* feladata. Pontról pontra vizsgálat tárgyává teszem a hangrendszerét, szólamtípusait, hangszerelést, ritmikáját és minden lehetséges más szegmensét.

A legterjedelmesebb, *negyedik fejezetben* a legjelentősebb, tintinnabuli szerkesztésmóddal írt műveket elemzem. A vokális,- és zenekari műveken át a kamarazenén keresztül a szóló hangszerre írott darabokig majdnem minden fontosabb alkotás helyet kap a fejezetben.

Az *ötödik fejezetben* először egy rövid áttekintés következik, ahol fontosnak és elengedhetetlennek tartom a kitekintést a tintinnabuli művek más művészeti ágakban, elsősorban a filmekben való felhasználására.

A fejezet második részében az előzőekben megszokott elemző szemléletet inkább zenepszichológiai-szociológiai, tehát nem feltétlen zenei megközelítések váltják fel, miközben főleg a kérdések fognak dominálni. Olyan kérdések, amiket talán sok kortárs alkotóművész feltesz magának, választ azonban nem mindig talál rájuk. Nos, azt nem ígérhetem, hogy válaszokkal fogok minden esetben szolgálni, de igyekszem minél több nézőpontot felvonultatni – leginkább a sajátomat – természetesen Pärt zenéjét és tintinnabuli rendszerét kiindulópontnak tekintve.

1.1. Életrajz²

Arvo Pärt 1935. szeptember 11-én született Észtországban, a Tallin közelében fekvő Paide nevű kisvárosban. Háromévesen – szülei válása miatt – Rakvere-be költöznek édesanyjával. 1940 júniusában a Vörös Hadsereg megszállja Észtországot, majd augusztus 6-tól Észt Szovjet Szocialista Köztársaság néven 16. tagköztársaságként a Szovjetunióhoz csatolják. 1941-től hároméves német megszállás következik, majd 1944-től újra a Szovjetunió tagköztársasága egészen az 1991-es független második Észt Köztársaság kikiáltásáig.³ A háborús esztendőket vidéken vészeli át a család. Sokoldalú zenei képzésben részesül: hétévesen elkezd zeneiskolai tanulmányait zongora, majd később oboa szakon is, oboázik az iskolai zenekarban, ütözik egy könnyűzenei együttesben, továbbá énekel az iskolai énekkarban. Egyre többet improvizál, 14 éves korában írja első

² Hillier, Paul: Arvo Pärt, Oxford University Press, 1997, p. 24-33, továbbá: www.arvopart.org, és www.universaledition.com.

³ <http://www.esztorszag.hu/esztorszag/tarsadalom/ajalugu/est.html>

darabjait. 17 évesen Meloodia című zongoradarabjával elindul élete első zeneszerzői versenyén. Mivel a zsűri hiányolta az egyéni hangot a darabból, nem nyer díjat, dicséretben részesítik. „Nem volt egyéni az a zene” – emlékszik vissza Pärt.⁴ 1954-től tanulmányait a tallini Zeneművészeti Szakközépiskolában folytatja, zeneszerzés szakon. Tanárai Harri Otsa (*1926) és a Magyarországon is jól ismert Veljo Tormis (*1930). Tanulmányait kötelező katonai szolgálat szakítja meg közel két évre, majd 56-ban visszamegy a középiskolába. 1957-ben sikeres felvételit követően a Tallin Conservatory növendéke lesz, tanára Heino Eller (1887-1970), akinek keze alatt neves zeneszerzők egész sora tanult. Jaan Rääts és Jaan Koha neve nem igazán vált ismertté, ezzel szemben Lepo Sumera (1950-2000) Pärt mellett az 1945 utáni európai zenei élet emblematisztikus figurája, jelentősebb művei – Symphone, Piano Concerto, 3. szimfónia – ha nem is törzsanyagát, de fontos részét képezik az utóbbi ötven év kompozícióit műsoron tartó jelentősebb szimfonikus zenekaroknak.⁵ Eller-nél folytatott tanulmányai során találkozik először Schönberg, Webern, Boulez zenéjével, hatásukra kezdi el foglalkoztatni a szerializmus. Fontos megemlíteni, hogy az első észti szerialista kompozíció is az ő nevéhez fűződik: Nekrolog című zenekari darabját (Op. 5.) 1960-ban írja.⁶ 1958-tól 1967-ig az Észti Rádió munkatársa, emellett a tallini Pioneer színház zenei vezetője. 1962-ben megnyeri a Szovjetunió Fiatal Zeneszerzőinek Versenyét, diplomakoncertjét 1963-ban tartja. A 60-as években főként szerialista művek keletkeznek, a 70-es évek szerény termése és többéves alkotói válsága után, az általa kifejlesztett úgynevezett tintinnabuli rendszernek⁷ köszönhetően a 80-as években készülnek el az életmű gerincét adó - többnyire a cappella vagy oratórikus – mestermunkák: mindenekelőtt az 1982-es Passio, továbbá az 1985-ös Stabat Mater, az 1984-86/92-es Te Deum, az 1989/92-es Miserere, az 1988-as 7 Magnificat- antifóna, az 1989-es Magnificat, az 1977/80-as De profundis, az 1977/80-as Cantus in Memory of Benjamin Britten, és még hosszan sorolhatnánk. Noha élő szerzőről van szó, az életmű gerince kifejezés szándékos használata indokoltnak tűnik a 90-es évek közepétől napjainkig terjedő korszak részletes megismerése után, mivel ezen művek többsége – ha mennyiségben nem is – minőségben messze elmarad a fent említettektől. Tisztelet persze a kivételeknek,

⁴ Hillier, Paul: Arvo Pärt, Oxford University Press, 1997, p. 26

⁵ www.sumera.ee, www.universaledition.com

⁶ Nekrolog for orchestra, Op. 5, published by Belaieff, Frankfurt

⁷ Bővebben lásd.: 3. A tintinnabuli rendszer, p. 9

mivel pl. az 1992/94-es Trisagion, az 1994-es Litany, az 1999/2001-es Como cierva sedienta, valamint a 2001-es Nunc dimittis véleményem szerint jelentős művek.

Egyre növekvő népszerűségében nem kis része van művei kiváló előadóinak: Paul Hillier, Tonu Kaljuste, Stephen Layton, Gidon Kremer, Dennis Russel Davies, Neeme Järvi, Estonian Philharmonic Chamber Choir, Tallin Chamber Orchestra, The Hilliard Ensemble, Lithuanian Chamber Orchestra, Poliphony Chamber Choir, Staatsorchester Stuttgart, Tonus Peregrinus, Theatre of Voices, The Pro Arte Singers, hogy csak néhány nevet és együttest említsünk, a teljesség igénye nélkül. Ezenkívül számos színpadi kísérőzenét illetve filmzenét komponált, meglévő kompozícióit előszeretettel használják fel a legkülönbözőbb filmrendezők: Michael Mann, Gus van Sant, Tom Tykwer, Werner Herzog, Jean-Luc Godard, François Ozon, Janisch Attila, ugyancsak a teljesség igénye nélkül, csupán a legismertebb neveket kiemelve.⁸

Már a 70-es években foglalkoztatta Pärt-et és családját az emigráció kérdése. Főleg feleségének hatására 1980 januárjában végleg elhagyja hazáját, majd – az eredeti úti cél, Izrael helyett – Bécsben telepszik le nejével és két fiával. A következő évben Berlinbe költöznek, és a mai napig ott élnek. 1996-ban az American Academy of Arts and Letters tagjai sorába választotta, a Classical Brit Awards 2003 kortárszene kategóriájának kitüntetettje, 2005-ben a modern európai egyházzene megteremtésében vállalt szerepéért Európai Egyházzenei Díjjal tüntették ki, 2007-ben a Léonie Sonning dán alapítvány zenei díját kapta.⁹ A 70-dik születésnapját világszerte ünnepelték: szimpóziumok, új CD-k, tematikus adások komolyzenei rádiókban és a Mezzo televízióban és persze rengeteg koncert kíséretében. A szerző 75. születésnapja tiszteletére 2010-ben nagyszabású konferenciát tartanak az Egyesült Államokban, Bostonban. Emellett aktív közéleti tevékenységet is vállal: új művet komponált a korábbi észt miniszterelnök emlékére, Lennartile címmel. La tela traslata című zenekari darabját a 2006-os Torinói Téli Olimpia nyitókoncertjére írta, mely az Észt Nemzeti Szimfonikus Zenekar előadásában hangzott fel, Olari Elts vezényletével.¹⁰

⁸ www.imdb.com

⁹ www.fidelio.hu

¹⁰ www.universaledition.com

Elkészült az életét bemutató dokumentumfilm is Dorian Supin rendezésében, 24 preludes for a fugue címmel, mely szakmabeliek és laikusok számára egyaránt érthető formában tárja elénk a szerző élettörténetét, alkotói módszerét, darabjai próbafolyamataiban játszott szerepét, pedagógiai rátermettségét és életszemléletét.¹¹

¹¹ Arvo Pärt 24 prlüüdi ühele fuugale, dir.: Dorian Supin, F-seitse, 2002

2.1. Korai művek

Korai művek alatt a tintinnabuli korszakot megelőzően, tehát az 1976 előtt keletkezett darabokat értem. Áttekintve a műjegyzéket feltűnő a hangszeres művek túlsúlya ebben a korszakban. Különösen érdekes ez a Pärt későbbi életművében jelenlévő, túlnyomórészt vokális, azon belül is kórusművek fényében.

2.1.1. 50-es évek: a kezdetek

A Négy Könnyű Táncdarab (1956/57), a két Szonatina (op. 1. Nr. 1.: 1958, Op 1. Nr. 2.: 1959), a Partita (1959, Op. 2.) mind Pärt tanulói alatt, az 50-es években készült zongoradarab, melyekben főleg a francia Hatok, valamint Sztravinszkij és Prokofjev neoklasszicizmusa köszön vissza. A zongoraközpontú gondolkodás mellett fontos megemlíteni a Meie Aed (Our garden) című, 1959-ben írt kantátát, melynek érdekessége, hogy ez az egyetlen észt nyelvű kompozíció a szerző eddigi életművében. A 60-as években már igen komoly, maradandó művek születnek, újabb irányzatokhoz vonzódva, és a Nyugat-európai zenei tendenciákat is figyelembe véve, más, korábban elképzelhetetlen és ismeretlen technikákat kipróbálva.¹²

2.1.2. 60-as évek: Szerializmus, kollázs-technika, minimalizmus

A 60-as évek alatt keletkezett főbb művek: a Nekrológ (1960-61, Op. 5), a zeneakadémiai tanárának, Heino Ellernek ajánlott 1. Szimfónia (1964, Op. 1.), a 2. Szimfónia (1966), a Luigi Nononak ajánlott Perpetuum Mobile (1963, Op. 10), a Collage sur B-A-C-H (1964), a Mstislav Rostropovicsnak ajánlott, Pro et contra alcímű Csellóverseny (1966) és a Credo (1968). Ebben a periódusában Pärt a szerializmus feltétlen híve, műveinek nagy része ezzel a technikával készül.

¹² www.arvopart.org, valamint Hillier, Paul: Arvo Pärt, Oxford University Press, 1997, p. 29-30

387 rit. $\text{♩} = 90-110$

Cl. piccolo (Es)

Cl. (B)

Cl. b. (B)

Xil.

395

402

8. kottapélda - Arvo Pärt: Nekrolog, részlet

Fontos kiemelni a Nekrológ című zenekari darabot, mint az első észtszerialista kompozíciót.¹³ Ugyan hangrendszerét tekintve előremutató kompozíciókról beszélhetünk, véleményem szerint a formakezelésük többnyire igen konvencionális, a legtöbb kompozíció semmilyen lényeges paraméterében nem tér el a – legalábbis még a mai értelmezés szerinti – európai zenetörténet előző évszázadokbeli remekeitől, akár a legtöbb szerialista szerző a 20. század második felében, beleértve még a szerIALIZMUS atyját, Pierre Boulez-t is. Lassú tételek, gyors tételek, prelúdium és fuga, gyors – lassú – gyors tételkombinációk, egymással kontrasztálló zenei anyagok, paraméterek. Ez főleg az utóbbi évtizedek darabjainak ismeretében tűnik szembe, ahol – nagyrészt – az előbb említett fogalmak, relációk, tételtípusok szinte ismeretlenek – de erről majd bővebben a következő fejezetekben.

A tizenkét hanggal való komponálással párhuzamosan kollázstechnikával is kísérletezik a szerző: talán legjobb példa erre a Csellóverseny, már a Pro et contra alcím is ezt a technikát sejteti. Idézet kontra „saját” anyag. A Collage sur B-A-C-H című kompozíció is ebbe a kategóriába tartozik, a címe, azt hiszem, nem szorul további magyarázatra.

Pärt korai művei sajnos nem tartoznak a huszadik századi repertoár játszott művei közé, pedig néhány közülük – véleményem szerint – megérdemelné a

¹³ Bővebben lásd. Hillier, Paul: Arvo Pärt, Oxford University Press, 1997, p. 34-64

figyelmet. Mindenekelőtt a Perpetuum Mobile: világos, újszerű formakezelésével, a szerializmust repetitív ritmikai eszközökkel való keresztezésével, a hagyományos zenei formák figyelmen kívül hagyásával. A másik figyelemre méltó kompozíció egy kórusmű, az 1963-as Solfeggio, mely a több mint tíz évvel későbbi gondolkodásmódot és stiláris felfogást előlegezi meg statikusságával, minimalizmusával, szillabikusságával és homogenitásával, zárványt képezve ezzel a 60-as évek leginkább szerialista darabjai között.

2.1.3. A hallgatás évei

Ha tüzetesen megnézzük a mellékelt műlistát, feltűnik, hogy az 1971-es 3. szimfónia és az 1976-os Für Alina között eltelt öt évben nem készült egyetlen kompozíció sem. Az utolsó szerialista mű – az 1968-as Credo – megírása után az útkeresés évei következnek.¹⁴ Ennek a bizonyos útkeresésnek egy igen korai fázisa a 3. szimfónia, amely a Pärt-nél bekövetkezett alapvető szemléletváltozás első állomása, ám korántsem végső pontja, mint arról már az előző fejezetben szót ejtettem. Ebben az öt évben kezd el behatóan foglalkozni az 1600 előtti szakrális zenéssel, különös tekintettel a gregorián énekre, a korai polifónia – Perotinus, Machault, Ockeghem – mestereire, illetve Palestrina zenéjére.¹⁵ A 3. Szimfónia stilárisan sokkal eklektikusabb és kevésbé megoldott darab, mint a 60-as évek kompozíciói, ám világosan érezhető, hogy valaminek végérvényesen vége van, és valami új fog következni, mely nem az előző évszázadok főleg kontrasztalapú formaalkotását fogja alapul venni, hanem kitágítja a határt, mind időben, mind pedig földrajzilag. Így készül el a tintinnabuli rendszer, melyet a következő fejezetben elemzek részletesen.

Az első, legkorábbi tintinnabuli technikával készült mű elemzésére (Für Alina, 1976) majd a negyedik fejezetben fogok bővebben kitérni (4.1.1.).

¹⁴ Bővebben lásd. Hillier, Paul: Arvo Pärt, Oxford Universiti Press, 1997, 64-74

¹⁵ Pinkerton, David: Minimalism, the gothic style, and tintinnabulation of selected works of Arvo Pärt, 1996

3. A tintinnabuli rendszer

A fejezet címe valószínűleg némi magyarázatra szorul, ezért először magát a szerzőt hívom segítségül:

Felfedeztem, hogy elég, ha csupán egyetlen hangot szólaltatnak meg gyönyörűen. Ez az egyetlen hang, vagy egy csendes ütés, vagy egy pillanatnyi csend megvigasztal. Nagyon kevés elemmel dolgozom: Egy hanggal, két hanggal... Egyszerű anyagokból építkezem – egy hármashangzattal, egy bizonyos tonalitásban. A hármashangzat három hangja harangokhoz hasonlít, ezért hívom ezt a kompozíciós eljárást tintinnabuli-nak. [...] Mikor válaszokat keresek – az életemben, a zenémben, a munkámban – folyamatosan csodálom a tintinnabuli rendszert. Legsötétebb óráimban azt éreztem, ez az egyetlen biztos pont. A komplexitása összezavar, egységessé kell tennem. Mi az a dolog, és hogy találjam meg a saját utamat? A nyomai ennek a tökéletességnek állandóan előtűnnek, és minden más jelentéktelenné válik. A tintinnabuli az a dolog. [...] A hármashangzat olyan, mint a harangok. És ez az, ami miatt tintinnabulinak hívom.¹⁶

A tintinnabuli latin eredetű szó, jelentése: harangocskák.¹⁷ Származékai megtalálhatók a mai angol nyelvben: tintinnabulum, tintinnabulation, tintinnabulate, tintinnabulary, stb. Kevés hangból építkező zenéről van szó, melyben hangsúlyozott szerepe van az alaphangra épített hármashangzatnak, mint azt megtudhattuk. Ugyan a tintinnabuli rendszer – köszönhetően legfőképp a hétfokú hangsornak illetve a kizárólag az alaphármashangzat három hangján mozgó tintinnabuli szólamnak – első benyomásra tonális alapokon nyugszik, mégis, ha megnézzük bármely lexikon „tonalitás” címszó alatt szereplő magyarázatát, könnyen zavarba jöhetünk.

A zenei hangok egy bizonyos, az európai zenében a 17-18. században megszilárdult és a 19. század végéig uralkodó vonatkoztatási rendszere. Hét törzshang és öt kiegészítő hang – az egymástól egyenletesen félhangnyi távolságra álló tizenkét hangú kromatikus skála – elrendezésén alapul, mely az alaphangból (tonika) indul ki és alapvetően a harmonikus összhangzásra törekszik. A tonikából kiindulva kapjuk az ún. hangsorokat, amelyeknek két fő típusa a dúr és a moll. Mindkettő a kromatikus skála mind a 12 hangjára felépíthető:

¹⁶ Rodda, Richard E., Liner notes for Arvo Pärt *Fratres*, I Fiamminghi, The Orchestra of Flanders, Rudolf Werthen, (Telarc CD-80387)

¹⁷ Hillier, Paul: Arvo Pärt, Oxford University Press, 1997, p. 74-97

így jön létre a 24 hangnemből álló tonális rendszer, amelyben minden dúr hangnemhez egy moll tartozik.¹⁸

Nos, ezek szerint a 17. század előtt keletkezett zenék nem, vagy nem olyan értelemben tonálisak, következésképp Pärt zenéje – mely általában nem lép túl a gregorián ének által használt nyolcfokúságon – sem tonális. Tovább bonyolítja a dolgot a funkciós rend, melyet általában a tonális zene feltételeként szokás tekinteni, mintegy a tonalitás szinonimájaként. A tonális zene és atonális zene által két kategóriára osztott eddigi zenetörténetet valószínűleg hasznosabb volna négy kategóriára osztani: modális, tonális/modális, funkciós-tonális, atonális/politonális. Bár a tonális/modális és a funkciós-tonális zene közötti határvonal nem túl éles, mivel az elmúlt néhány száz éven alapuló zeneoktatásnak köszönhetően a zenészek túlnyomó része minden zenét kényszeresen a funkciós rend felől próbál megközelíteni.

Amennyiben elfogadjuk az előbb említett négy kategóriát, a Pärt által kidolgozott tintinnabuli rendszert mindenképp az elsőbe sorolhatjuk, ugyanis a funkciós zenére jellemző tonika – domináns – szubdomináns alapvető relációk nyomokban sem találhatók meg a szerző ilyen jellegű kompozícióiban. A hangrendszer általában hét hangból áll, mely vagy az eol, vagy az összhangzatos moll, vagy a jón hangsornak felel meg. Nincs előre kiszámítható nyitó vagy záró hang, bármilyen hangzat kikeverhető a hét hangból, ezáltal egy állandó hangzásképp jön létre, amivel utoljára talán Tomas Luis de Victoria műveiben találkozhattunk. Semmi fölösleges ornamentika. Ez az epikus zene remekül kiegészíti az előző évszázadok nagyrészt drámai és lírai zenéit. A kontrasztáló zenei anyag fogalma, a lassú-gyors relációk ismeretlenek. A moduláció fogalma ugyancsak nem ismert, összesen egy példa van rá a Litany című nagyzenekarra, kórusra és négy szólistára írt oratóriumban, melyet a szerző Helmuth Rilling karmester és az általa létrehozott 25. Oregon Bach Fesztivál tiszteletére komponált.¹⁹

¹⁸ Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon, Editio Musica Budapest, 1985, III. kötet

¹⁹ Pärt, Arvo: Litany, Universal Edition, UE 30780, 1996

9. kottapélda - Arvo Pärt: Litany, részlet

A 23 perces oratórium kiinduló hangsora: e – fisz – g – a – h – c – d – disz, majd a mű felénél változik a hangsor: cisz – disz – e – fisz – gisz – a – h – hisz, ami elég szokatlan és hirtelen váltás. Annak ellenére, hogy a két nyolcfokú hangsornak öt hangja is közös: e – fisz – a – c (hisz) – disz, hiszen csak annyi történik, hogy a g hang giszre, a h hang hiszre, a d hang ciszre módosul. A váltást azért érezzük olyan drasztikusnak, mert a moduláció alatt a zenei anyagban nem történik változás, tehát nem arról van szó, hogy két egymás melletti, egymással kontrasztáló formarész különböző hangnembe kerül. De, mint említettem, ez az egyetlen példa a modulációra, legjellemzőbb a kezdeti hét vagy nyolc hang szigorú végigvezetése az egész opuszon.

A tintinnabuli rendszert a zenei hang négy alapvető tulajdonsága alapján fogom elemezni, úgymint: időtartam (3.2.), hangmagasság (3.1.), hangerő (dinamika, 3.4.), hangszín (3.3.).

3.1. Hangmagasság

A hangmagasságot vizsgálva, a tintinnabuli rendszerben két, jól elkülönülő szólamtípust különböztetünk meg. Az első maga a névadó, a *tintinnabuli* szólam, a második – élve Paul Hillier terminológiájával – a *melodic*.²⁰ A két szólamot érdemes külön vizsgálat tárgyává tenni, melyet az utóbbival kezdek.

²⁰ Hillier, Paul: Arvo Pärt, Oxford University Press, 1997, p. 93

3.1.1 Melodic

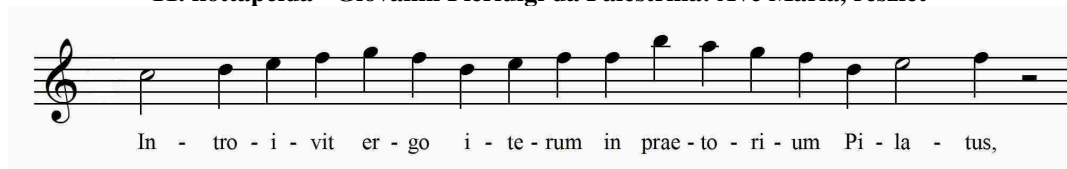
A melodic (M) szólam főleg szekundlépésekből építkezik, terc is gyakran előfordul, a kvart vagy annál nagyobb lépések is létező elemei a rendszernek, ám jóval ritkábbak, mint az előbb említett két hangköz, és általában kiegyenlítik ezeket a lépéseket. Nagyobb föligrás után általában lefelé fordul, nagyobb leigrás után pedig fölfelé ível a dallam. Emelkedő mozgás esetében, két egymást követő ugrás közül az első a nagyobb lépés, a második kisebb. Lefelé irányuló mozgásnál fordítva történik: előbb jön a kisebb hangköz, aztán a nagyobb. A szekvenciákat mindig kerüli a szerző. Az eddig elhangzott kritériumok, talán nem új keletűek, ezt néhány példával könnyen bebizonyíthatjuk:



10. kottapélda - gregorián, Fons bonitatis, Kyrie, részlet



11. kottapélda - Giovanni Pierluigi da Palestrina: Ave Maria, részlet



12. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet

Az első idézet a gregorián Fons bonitatis Kyrie-dallama. A második Palestrina ötszólamú Ave Maria-offertóriumának kezdő részének szoprán szólama. A harmadik Arvo Pärt Passiójából a basszus evangélista szólamának néhány üteme. Az előbb felsorolt kritériumok mindhárom példára remekül illenek. A dallamívet tekintve nem sok különbség mutatkozik: kiegyensúlyozottság, világos vonalvezetés, semmi szimmetria vagy szögletesség. A gregorián dallam második sorának elején, a Palestrina-példa első két ütemében, a Pärt-részlet 4-5. ütemében tapasztalható nagyobb, felfelé irányuló ugrás mindhárom esetben megnyugtatóan ki van egyensúlyozva. Az egyetlen különbség talán a dallamív tetőpontjának

kezelésénél mutatkozik, melyre a gregorián és reneszánsz vokális zene jóval nagyobb figyelmet fordít. Gyakori, hogy két melodic szólamnál a második az elsőnek a tükörfordítása, pl. az 1977-es, vegyeskarra és orgonára írt Missa syllabica Agnus Dei tételében:



13. kottapélda - Arvo Pärt: Missa syllabica, Agnus Dei, részlet

A melodic szólam ambitusa általában nem több egy oktávnál, ennek a ténynek bizonyára nem kis szerepe van az M-szólam könnyebb előadásában. Nem úgy a tintinnabuli szólam, amely általában túllépi az oktávot, a duodecima illetve tredecima távolság az általános:

14. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet

Ez a példa ugyancsak a Passióból való, a négy evangélista énekel. Látványosan elkülönül a melodic és tintinnabuli szólam egymástól: a szoprán és a tenor a T-szólamot, az alt és a basszus az M-szólamot énekli.

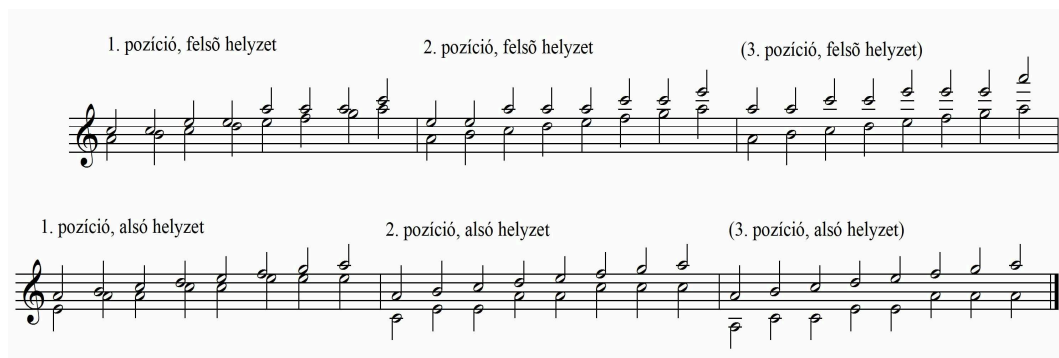
3.1.2. Tintinnabuli

A T-szólamot könnyű felismerni, ugyanis mindig a hangrendszer első, harmadik és ötödik hangjain, tehát az alaphármason mozog, kizárólag az M-szólammal megegyező tonalitásban. A hangközöket tekintve – szemben az M-szólam apró lépéseivel – csak terc,- kvart,- szext,- és oktávlépés elképzelhető, továbbá nem ritka az oktáv plusz terc, illetve az oktáv plusz kvart kombináció sem. A pihentető szekundok ebben a szólamban nincsenek jelen, ezáltal előadása jóval nehezebb, mint az M-szólamé. A Pärt művek magyarországi előadásainak énekeseivel és

további előadóival²¹ való konzultációim azonban megerősítettek abban, hogy a nagy ugrások ellenére is viszonylag könnyen énekelhetőek az ilyen technikával komponált szólamok, köszönhetően a sok regiszterváltásnak: ennek ellenére előadásához mindenképp jólképzett énekes előadók szükségesek.

A két szólam találkozási pontjaiból adódó konszonanciák és disszonanciák biztosítják azt az állandó hangzást, amely Pärt zenéjét oly egyedivé teszi.

Ezután sorra vehetjük a lehetséges találkozási pontjaikat, illetve felrakásbeli variációikat:



1. ábra - A melodic és tintinnabuli szerkesztésmóddal készült szólamok lehetséges találkozási pontjai: 1-6.

Paul Hilliard terminológiájának magyar megfelelője híján, de annak figyelembe vételével az ábrán szereplő elnevezéseket alkothatjuk.²² Két alapesetet különböztetünk meg: ha a T-szólam van felül, az M.-szólam alul (1. pozíció), és ennek reciproka, ha a T van alul és az M felül (2. pozíció). Minden pozícióban logikusan végiggondolva három további helyzet különböztethető meg, függően attól, hogy a hármashangzat mely hangjáról indítom a tintinnabuli szólamot. Az M-szólam minden pozícióban és helyzetben azonos, csak a T-szólamot változtatjuk. Kizárólag az első és második helyzet, tehát a tercről és kvintről indított sorok fordulnak elő, a harmadik helyzet nem, ez csupán elvi lehetőség, ezért az oktávra indított T-szólamot csak zárójelben írtam oda, és a továbbiakban ezzel nem foglalkozom. Az oktáv különbséggel végigvezetett felső és alsó helyzetek állandó fedett oktávpárhuzamai a szólamok önállóságának elvesztésével fenyegetnek, mely pedig igen fontos ebben a szerkesztésmódban, továbbá nem illene bele Pärt ezen műveinek hangzásvilágába. Ez a kritérium egyébként nem új

²¹ Victoria Kamarakórus – Cser Ádám, Discantus Énekegyüttes – Nagy Bernadett, Mészáros Péter, Arpa d'Or Énekegyüttes – Mészáros Péter

²² Hillier, Paul: Arvo Pärt, Oxford University Press, 1997, p. 94

keletű, valószínűleg egy Palestrina vagy egy Bach opuszban ugyanilyen megfontolásból nem találunk direkt vagy fedett párhuzamot.

Az első pozícióban a két szólamtípus között szekund, terc és kvart távolságok, a másodikban kvart, kvint és szext együtthangzások alakulnak ki. Közös pont, és ezáltal a legsűrűbben előforduló távolság a kvart, mely Pärt zenéjét ily módon még tovább távolítja a kvint,- és tercközpontú funkciós-tonális rendszertől. Az eddig felsorolt négy használatos – és két nem használt – lehetséges variáció mellett rátérhetünk az utolsó, ám legtöbbször alkalmazott halmazra, a váltakozó helyzetre.



2. ábra - A melodic és tintinnabuli szerkesztésmóddal készült szólamok lehetséges találkozási pontjai: 7-9.

Itt vegyesen alkalmazandó a T-szólam elhelyezése: mind alulról, mind felülről hozzárendelhető az M-szólamhoz, így a kialakuló hangközök variációinak száma igen nagy, mely variánsok száma a három,- négy- vagy többszólamú alkalmazásnál szinte a végtelen felé közelít. A két szólam unisono-ban nem találkozhat, erre nincs egyetlen példa sem a tintinnabuli művekben. A tintinnabuli szerkesztésmóddal készült szólamban nem kötelező a hármashangzat mindhárom hangjának szerepeltetése, elég csak kettő, sőt egy hang is, amint azt az alábbi példákban láthatjuk:

6. O König aller Völker

♩ = 120

S O Kō nig al - ler Völ - ker,

A O Kō - nig al - ler Völ - ker,

T O Kō - nig al - ler Völ - ker, ih - re Er - war - tung

B O Kō - nig al - ler Völ ker, ih - re Er - war - tung

8. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 6. tétel, részlet

A 7 Magnificat-antifóna 6. tételét tanulmányozva világosan megfigyelhetőek az egymástól teljesen elkülönülő szólamtípusok: az alt szólam tintinnabuli szerkesztésmóddal készült, a d-eol alaphármashangzat három hangja közül csupán a d-t használja fel az egész tételben. A további T-szólamok: szoprán 1, tenor 1, basszus. További M-szólamok: szoprán 2 és tenor 2.

9. kottapélda - Arvo Pärt: Psalom, részlet

A következő példa a Psalom című vonósnégyesből való, ahol az első hegedű tintinnabuli szólama az a-eol alaphármas lehetséges három hangja közül csupán kettőt (a és e) használ föl, a további hangszerek M-szólamokat játszanak.

Az egy és két hangból álló T-szólamok egy orgonapontnak felelnek meg tulajdonképp, mely egyszerre fogja össze a hangzást, és teremti meg a homofon zenei anyag ellenpontját, polifonná varázsolva ezzel a zenei szövetet.²³ További

²³ Bővebben lásd.: 3. fejezet, 3.5. p. 18-19

jellegzetes példák a *Fratres* egész darabon átívelő a-e orgonapontja, valamint a *Te Deum* d és a hosszan kitartott hangjai.

A rendszer lényege ezen két szólamtípuson alapszik, tehát már ismerjük a legfontosabb működési elvét. Ezek után néhány további tulajdonságát is leírom, természetesen továbbra is a zenei hang négy alaptulajdonsága szerint rendszerezve.

3.2. Időtartam

Mint az előbbi néhány példából kitűnik, a művek ritmikailag nem túl differenciáltak. Általában három vagy négyféle ritmusérték van, de előfordul, hogy két értékből építi föl az egész darab ritmikáját. Nincsenek bonyolult képletek, éles vagy nyújtott ritmusok, a szinkópák és átkötések is viszonylag ritka vendégek. A művek többnyire monotematikusak, nincs kontrasztanyag, egyetlen ötletből épülnek föl, általában teljesen homogének. Szemben a ránk maradt romantikus szemlélettel, mely szerint például egy zenekari darabban általában több zenei szál fut egyszerre, itt maximum két, vagy csupán egyféle dolog történik, tehát ritmikailag nem túl komplex a zenei textúra. Igen gyakori, hogy minden szólam azonos ritmusban mozog, tehát bizonyos szempontból a homofon jelzőt is használhatnánk, de erről a jelenségről majd bővebben írok a *Homofon és polifon* című alfejezetben. Többször előfordul még, hogy ugyanaz a szólam augmentálva jelenik meg. Noha mindegyik ugyanazt a ritmust játssza, a két-, és háromszoros augmentáció miatt erősen polifon jellegű szövetet hoz létre a szerző ezzel a technikával.²⁴

3.3. Hangszín – hangszerelés

A hangszínek iránti, a 18. század második felétől napjainkig ívelő megnövekedett figyelem Pärt-re általában nem jellemző. Nem érdeklik az egy-egy hangszerben rejlő különböző játéktechnikák, egzotikus játékmódok, effektek, új fogástáblázatok. A tintinnabuli technikával készült művek hangszerelése leginkább a barokk szerzők instrumentális zenéjét juttathatják eszünkbe, ahol a

²⁴ Lásd bővebben: Cantus (4.2.2.2.) valamint Arbos (4.3.2.)

horizontalitás volt a meghatározó. Nem kaptak a különböző hangszercsoportok egymástól eltérő feladatokat, hanem az adott dallam hangterjedelmét, elhelyezkedését és prioritását figyelembe véve szinte bármely hangszer játszhatta a szólamot.

Az oktávketőzés igen ritka a tintinnabuli rendszerben, mivel a szólamok elveszítenék ily módon önállóságukat, amit a szerző igen fontosnak tart megőrizni. Néhány példa természetesen van rá, de nem jellemző ezen korszak hangszerelésére.

3.4. Dinamika

A Pärt művek általában dinamikailag nem túl differenciáltak, az esetek többségében egy formai egység – szakasz, tétel, frázis – egy dinamikai előírást követ.

5. O Morgenstern

o = ♩ 3 6 3 2 1 5

S *pp* O Mor - genstern, 1 Glanz des un - ver - sehr - ten Lich - tes.

A *pp* O Mor - genstern, 1 Glanz des un - ver - sehr - ten Lich - tes.

T *pp* O Mor - genstern, 1 Glanz des un - ver - sehr - ten Lich - tes.

B *pp* O Mor genstern, Glanz des un - ver - sehr - ten Lich - tes.

10. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 5. tétel, részlet

Találkozhatunk azonban dinamikai váltásokkal is egy-egy tétel közben, ezek általában a barokk mintát, a teraszos dinamikát követik.

11. kottapéllda - Arvo Pärt: Silouan's Song, részlet

Erősítés és halkítás is előfordul, bár jóval kevesebbszer, mint a teraszos dinamikai megoldások, és az esetek többségében folyamatos, lineáris crescendo vagy decrescendo használatos. Gyakran egy zenei egység egyetlen crescendo-ra vagy diminuendo-ra épül.

12. kottapéllda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 3. tétel, részlet

Igen gyakoriak a szélsőséges dinamika előírások, főleg a halk dinamikai sávban, nem egyszer fordul elő ppp, sőt pppp jelzés.

13. kottapéllda - Arvo Pärt: Silouan's Song, részlet

3.5. Homofon és polifon

Először érdemes tisztázni, mit is értünk homofónia és polifónia alatt, ehhez segítségül hívjuk Böhm László Zenei műszótárát.

Homofónia: - (gör.) eredetileg unisono éneklést jelent.
Mai értelmezésben a többszólamú (polifon) zene ellentéte, tehát olyan zene, amelyben egy vezetőszólam kivételével a többi szólam nem önálló, hanem alárendelt szerepe van (harmonizált zene).

Polifon: - (gör.) többszólamú. 1. Többszólamúság

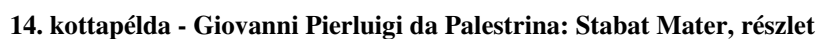
Többszólamúság – (o.: Polifonia, fr.: Polyphonique, n.: Mehrstimmigkeit, Vielstimmigkeit, Polyphonie, a.: Polyphony) olyan zenei szerkezet, amelyben egynél több szólam van. Ebben az értelemben tehát már a kétszólamú tétel is a többszólamúság fogalmába tartozik, szembeállítva a monódiával.²⁵

Azt gondolom, nem kaptunk megnyugtató választ a két fogalom pontos körvonalazását illetően. Mindenesetre a szólamok vagy egyenrangúak, és ezáltal polifon a szövet, vagy alárendelt viszony keletkezik valamely szólamok között, és homofon szerkesztésmódról beszélhetünk. Ha ritmikailag eltérőek a szólamok, sokkal könnyebben megállapítható a különbség, illetve sorolható be a két típus valamelyikébe. De mi történik abban az esetben, ha azonos értékekben mozog minden szólam? Általában hajlamosak vagyunk homofon szövetnek tekinteni az egyszerre mozgó szólamokat, amit azonban nem minden esetben érzek helytállónak, többek között Pärt tintinnabuli műveiben sem. Erre kívánok először is néhány, mondanivalómat alátámasztandó példát bemutatni.

Az első Palestrina Stabat Mater-éből való.²⁶

²⁵ Böhm, László: Zenei műszótár, Editio Musica Budapest, 1990, 2. kiadás

²⁶ Palestrina, Giovanni Pierluigi da: Stabat Mater, Ernst Eulenburg Ltd, E. E. 4383, p. 1



Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe! Der gute

15. kottapélda - Johann Sebastian Bach: Máté-passió, részlet

[illegible]

16. kottapélda - Ludwig van Beethoven: Quartet No. 15, a-moll, 3. tétel, részlet

²⁷ Bach, Johann Sebastian: *Máté-passió*, BWV 244, in: Bach Korállok, Editio Musica Budapest, p. 80, No. 168.

²⁸ Beethoven, Ludwig van: Quartet No. 15, op. 132. in: Doblinger Publications Inc. p. 173

Az utolsó pedig Pärt passiójából.²⁹

ac-ce-pe-runt vesti-men-ta e - jus, et fe-ce-runt quat-tuor par-tes, u - ni-cu-i-que mi-li-ti par-tem, et tu - ni - cam.

ac-ce-perunt vesti-men-ta e - jus, et fe-ce-runt quat-tuor par-tes, u - ni-cu-i-que mi-li-ti par-tem, et tu - ni - cam.

17. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet

Az előbbi példák mindegyikében többnyire azonos ritmusban mozog minden szólam. Ettől függetlenül azt gondolom, hogy ugyanolyan polifon gondolkodásmód áll mindegyik bemutatott műrészlet mögött, mint a legdifferenciáltabb Webern-partitúrában vagy Bach-fugában. Pärt tintinnabuli rendszeréből adódóan mindenképp polifon anyagról van szó, mivel már az előzőekben leírtam, milyen szigorú szabályai vannak a horizontális szólamvezetésnek, és két vagy több szólam találkozási pontjai ezeknek vannak alárendelve. Tehát az csak másodlagos szempont, hogy milyen hangokat, hangzatokat hallunk egy időben megszólalni. Az elsődleges szempont a horizontalitás. A horizontális szólamvezetés szabályrendszeréből adódóan keverednek ki a Pärt-re jellemző, cluster-szerű hangzatok, nem pedig fordítva: nem a kívánt hangzásnak rendeli alá a szólamok horizontális mozgását. Ezért gondolom polifonnak Pärt tintinnabuli rendszerét, illetve a fenti példák mindegyikét. Palestrina, Bach, valamint a kései Beethoven művek polifon jellege nem vitatható.

Miután részletesen bemutatam a tintinnabuli rendszert, világosan láthatóvá vált, hogy a különbség a szerialista és a tintinnabuli korszak művei között igen jelentős. Politonalitás/atonalitás helyett modalitás, 12 hang helyett 7 vagy 8 hang. A bonyolult ritmusokat jóval egyszerűbb képletek váltják. Mindennek ellenére van egy alapvető azonosság, ami talán fontosabb a többi paraméternél: a lineáris gondolkodásmód: az a gondolkodásmód, ami a gregorián megjelenésétől kezdve hosszú évszázadokig az európai (egyház)zene alapját jelenti, a 16. század végéig egyeduralkodónak mondható. Egészen a firenzei Camerata megjelenéséig, akik – kiváltképp a monódia létrehozásával – alapjaiban változtatják meg a zene

²⁹ Pärt, Arvo: Passio, Universal Edition, UE 17568

struktúráját.³⁰ Egy ideig még él a régi ideológia, ám a barokk végétől teljesen háttérbe szorul. Néhány kivételtől eltekintve – egyes Schumann és Berlioz művek, Beethoven kései kvartettjei – egészen sokára, a 19. század végétől, XX. század elejétől Mahler, Schönberg, Berg, Webern és Sztravinszkij műveiben, és napjainkban is sok szerzőnél figyelhető meg. Az így keletkezett művek nagyobb feladatot rónak a hallgatóra, mint a *harmonikus* gondolkodásúak, és ebből kifolyólag nehezebben is befogadhatóak, amiről majd az 5. fejezetben fogok bővebben is írni.

A tintinnabuli rendszer részletes leírását követően fontosnak tartom bemutatni a tintinnabuli technikával készült jelentősebb Pärt műveket. Nem átfogó elemzést kívánok nyújtani a szerző életművéről, hanem kiemelni néhány, a tintinnabuli rendszer felhasználásának szempontjából jelentős kompozíciót.

³⁰ Bővebben lásd.: Kelemen, Imre: A zene története 1750-ig, Editio Musica Budapest

4. Tintinnabuli szerkesztésmóddal készült fontosabb művek elemzései

Disszertációm leghosszabb fejezetében a tintinnabuli rendszerre épülő jelentősebb darabokat fogom részletesen elemezni. A műveket – Pärt eddigi életműve ismeretében – négy csoportra célszerű felosztani: az első, legnépesebb halmazt (4.1.) a kórusművek alkotják, melyet további alcsoportokra osztok szét: a cappella (4.1.1.), illetve hangszerkíséretes kórusművek (4.1.2.). Mivel a darabok igen nagy hányada vegyeskar, és az egyzenésű művek száma elhanyagolható, vegyeskari és egyzenésű külön halmazok képzését nem látom indokoltnak. A második csoportban (4.2.) a zenekari alkotások kapnak helyet: tekintettel arra, hogy szimfonikus zenekari (4.2.3.) művek mellett főleg vonószekari opuszok szerepelnek az eddigi életműben, két további alcsoport képezhető: vonószekari művek (4.2.1.), valamint vonószekari művek egyéb hangszerekkel (4.2.2.). A harmadik halmazban a kamaradarabok (4.3.), míg a negyedikben a szóló hangszerre írott művek kapnak helyet (4.4.). Az utolsó a legkisebb halmaz, mivel a szóló hangszeres darabok kizárólag billentyűs hangszerekre, zongorára, és főleg orgonára készültek.

4.1. Vokális művek

4.1.1. A cappella művek

Az eddigi életműben igen fontos szerepet játszik a kíséret nélküli kórusra írt alkotások, ezek közül válogattam ki a tintinnabuli rendszert használó legjobb, legfontosabb és legismertebb kórusműveket, elsőként a Magnificatot.

4.1.1.1. Magnificat

A Magnificat a szerző leghíresebb, legtöbbet énekelt kórusműve, ezért elemzésemet is ezzel a darabbal indítom.³¹ A mintegy hét perces, 1989-ben készült alkotás ötszólamú vegyeskarra készült, szoprán1 – szoprán2 – alt – tenor – basszus

³¹ Pärt, Arvo: Magnificat, Universal Edition, UE 19350

beosztással. Pärt 19 rövid formai egységre bontja a szöveget, mely Lukács evangéliumából való. A formai egységek váltakozását legjobban akkor tudjuk követni, ha betűkkel látjuk el őket, apparátus szerint: 'A' jelzetű a tutti, 'B' betűvel a nőikari,- míg 'C'-vel a férfikari szakaszokat jelölöm. A számok a szólamszámot mutatják majd, így máris megkapjuk a darab formai vázát: B2 – C3 – A2 – A3 – A2 – B3 – A4 – A6 – A2 – B3 – A3 – A3 – B2 – C3 – A5 – A6 – B2 – A4 – A3 – A6. A szakaszok terjedelme között nagyobb időbeni eltérés nincs: a legrövidebb rész 3 ütemből, míg a leghosszabb 9 ütemből áll. Az első és utolsó egységek szövegei megegyeznek (*Magnificat anima mea Dominum / Magasztalja az én lelkem az Urat*), keretbe foglalva ezzel a darabot. A kezdő, B2 rész a bevezetés, a záró, A6 szakasz pedig a coda. A bevezető kétszólamú, a szoprán1 C-hangon való recitálásához (T-szólam) hozzárendelt szoprán2 (M-szólam) szekund sűrűlódásai igen feszült légkört teremtenek már a mű elején. A codában ennek ellentételezéseként főleg konszonáns, szext és szeptimhangzatokkal zár, jóval lassabb ritmusértékeket használva, mint az azt megelőzőkben.

18. kottapélda - Arvo Pärt: Magnificat, részlet

A bevezetés és coda leválasztása után 17 formai egység marad, melyeket a két kulminációs pont tagol további szakaszokra. A tetőpontokat A6 jelzettel láthatjuk a formai vázban, mindkét rész hatszólamú, forte dinamikával. Így megkapjuk a végleges, hét egységből álló formai elrendezést: 1 (bevezető) + 6 (kidolgozási szakaszok)³² + 1 (tetőpont) + 7 (kidolgozási szakaszok) + 1 (második tetőpont) + 3 (kidolgozási szakaszok) + 1 (coda).

³² Kidolgozási szakasz alatt nem a klasszikus szonáta-forma kidolgozási részét értem, hanem a felvetett zenei ötlet kidolgozását, további kibontását.

Dinamikailag igen változatos, gyakoriak a váltások, ám ez mindig szakaszok között történik, szakaszokon belül mindig egységes a dinamika. Ha ebből a szemszögből írjuk fel a művázát, formai tagoláshoz hasonló képletet kaphatunk: p – pp – p – f – p – pp – p – f – mf – p – pp. Világosan látszik itt is a két tetőpont kiemelkedése. Ismert tény Pärt

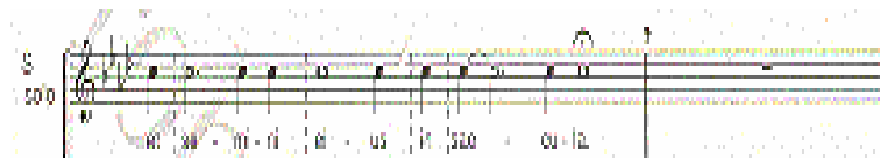


3. ábra - Szt. Kastulus templom, Moosburg an der Isar

gótikához való vonzódása. Akár a gótikus építészet remekeihez is hasonlíthatjuk a darab vázát, mikor gyakran két oszlop tartja a templom tetőszerkezetét, ahogy a mellékelt képen is látható.³³

Ütemvonal helyett szaggatott ütemvonal jelzi a tagolást, mely használata különösen indokoltnak tűnik, mivel nem a hagyományos, 2/3/4 negyedek beosztást követi, hanem maguk a szavak vége jelenti az ütemek határát. Ily módon ütemmutatót sem ír ki a szerző, mivel semmi jelentősége nem lenne. Prozódiaiilag is igen egyszerű a mű felépítése, mivel egy szótaghoz általában egy hang van rendelve, szillabikussá téve ezzel a szövegkezelést. Hatféle ritmikai értéket használ: negyed, fél, pontozott fél, egész, pontozott egész és brevis. Az utolsó két érték leginkább a coda-ban figyelhető meg, ahol hirtelen szinte felére esik vissza a tempóérzetünk.

A Melodic és Tintinnabuli típusokat vegyesen alkalmazza a szerző, minden szólamban mindkét típus jelen van. Egyetlen kivételt a szopránszólo képez, mely mindig kétvonalas C hangon recitál, így a Tintinnabuli csoportba sorolandó.



19. kottapélda - Arvo Pärt: Magnificat, részlet

Hangnemileg a darab igen egyszerű, f-eol hangsorra épül. A hétfokú rendszert két további hang egészíti majd ki: elsőként az E jelenik meg a harmadik

³³ www.utikalauz.hu/nemetország/Denke_Gergely-Nemetország2-2006.html

részben (A2), egy pillanatra nyolcfokúra bővítve a hangkészletet, majd visszaáll az eredeti hétfokúság. Az első kulminációs pont előtt jelenik meg a H hang, a hetedik egységben (A4), ismét egy pillanatra nyolcfokúságot produkálva, növelve ezzel is a feszültséget, mely a forte szakaszra vezet rá. A harmadik ilyen pillanat a második tetőpont előtt figyelhető meg (15. szakasz, A5), mikor az E és H hang együtt kerül felhasználásra, kilencfokúra bővítve ezzel a mű hangkészletét, és tovább növelve a feszültséget, mely a második tetőpontra vezet rá, és a coda-ban oldódik fel végleg.

A mű ősbemutatójára Stuttgartban került sor, 1990-ben, a Staats- und Domchor Berlin közreműködésével, Christian Grube vezetésével.

4.1.1.2. Summa

A Summa című vegyeskari mű (SATB) szintén a legismertebbek közé tartozik, a szerző 1977-ben írta, tehát a legkorábbi tintinnabuli művek közül való.³⁴ A mise Credo tételének szövegét használja, latin nyelven. Végig homogén zenei anyag, mely hétfokú (e-fisz-g-a-h-c-d), e-eol hangsorra épül. A szólamok hangterjedelme nem túl nagy (szoprán: h-g'', alt: e-g', tenor: e-g', basszus: H-d'), ellentétben a szerző sok más vokális művével, melyekről majd a későbbiekben lesz még szó. Tintinnabuli a szoprán és a tenor, melodic az alt és a basszus szólam. A négy szólamú vegyeskart a szerző két részre osztja: a női és a férfi szólam párok állandó komplementer váltakoztatására épül formailag a mű, mely egyféle, teljesen homogén zenei anyagon alapszik. Az első néhány szóban más művekkel ellentétben – mint például a későbbiekben tárgyalandó Missa syllabica – nem tartja meg az előéneklés középkori hagyományát, hanem egyből többszólamú szakasszal indítja a darabot, mely egy ütem terjedelmű. A második taktustól kezdve bontakozik ki az alapötlet, melyre az egész darab épül: minden szólam pár négy ütemes frázist énekel, melyek első és utolsó üteme minden esetben egybeesik a következő szólam pár utolsó, illetve első frázisával, ezáltal egy tutti ütemet követ két egyeneműkari ütem, majd újból egy tutti ütem következik:

(4)1 – 2 – 3 – 4/1 – 2 – 3 – 4/1 – 2 – 3 – 4/1 – 2 – 3 – stb.

³⁴ Pärt, Arvo: Summa, Universal Edition, UE 17225

Pärt-hez képest ritmikailag szokatlanul polifon a szerkesztésmód. Az alt és basszus szólamokban két (fél, negyed), a szoprán és tenor szólamokban pedig három (nyolcad, negyed, fél) ritmusértéket használ a szerző, igen gyakori – különösen a tutti szakaszoknál – a háromféle érték egyidejű használata.

A Summa igen távol áll az itthon megszokott, Kodály-Bárdos neveivel fémjelzett prozódiahasználattól, talán innen is eredhet a mű igen csekély magyarországi játszottsága. Inkább a korai polifon szerzők szövegkezelését – vagy inkább a szöveg a darab struktúrájának való alárendelését – veszi át a mester, mivel nem egyszer szavak közepén abbahagyja az adott szólamot, tehát a négyütemes – előbbiekben leírt – struktúra prioritást élvez a szöveggel szemben, ami sok más példa mellett már a mű nyitó ütemeiben is szembetűnő.

Arvo Pärt: Summa - szerkezeti felépítés



4. ábra - Arvo Pärt: Summa, szerkezeti felépítés

További prozódiai érdekessége a latin szöveg súlyviszonyainak ártértékelése. A változtatott súlyviszonyok szintén már az első ütemekben észrevehetőek. Végignézve az előbbi példát, mely az első hat taktust ábrázolja, máris számos, a hagyományos szövegkezeléssel ellenkező példát találunk: a második ütemben „...*factorem*...” helyett „...*factorem*...” – ráadásul a női szólamokban az első két szótag után hirtelen szünet következik – továbbá az ötödik ütemet érdemes teljes egészében megvizsgálni: „...*et invisibiliūm. Et in...*” helyett „...*et invisibiliūm. Et in...*” a súlyozás. Sem tempójelzést, sem dinamikai utasítást, sem ütemmutatót nem tartalmaz a partitúra, talán ezzel is az előbb emlegetett vokálpolifonia nagy mesterei hagyományát követve.

4.1.1.3. Hét Magnificat-antifóna

Az 1988-as, a cappella vegyeskarra írt Hét Magnificat-antifóna ősbemutatójára még ugyanabban az évben, Berlinben került sor, a Rias Kammerchor

közreműködésével, Marcus Creed vezényletével.³⁵ Mint a címében is benne foglaltatik, hét tételes darabról van szó, melyek attacca követik egymást, egy nagy egységet képezve ezáltal, mintegy negyed óra terjedelemben. A darab textúrája a keresztény egyházak liturgiájában szereplő hét vagy – egyes rítusokban – esetleg több rövid szöveg, amely a karácsony előtti utolsó napokban hangzik el a szertartások alatt.

*O Sapientia, * quae ex ore Altissimi prodisti, attingens a fine usque ad finem, fortiter suaviterque disponens omnia: veni ad docendum nos viam prudentiae.*

Ó Bölcsesség, ki a Fölségesnek szájából származol, ki a mindenséget egyik végétől másikig erősen átfogod és jóságosan el is rendezed: jöjj el, és taníts meg minket az okosság útjaira.

*O Adonai, * et Dux domus Israel, qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti, et ei in Sina legem dedisti: veni ad redimendum nos in brachio extento.*

Ó Adonáj, és Izrael házának vezére, ki Mózesnek a pirosuló tűzlángban megjelentél és neki Sína hegyén törvényt adtál: jöjj el, és szabadíts meg minket kinyújtott karoddal.

*O radix Jesse, * qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem Gentes deprecabuntur: veni ad liberandum nos, jam noli tardare.*

Ó Jessze gyökere, ki jelként állasz a népek között, kinek láttára a királyok elnémulnak, kire minden nemzetek várokoznak: jöjj és szabadíts meg minket, és már ne késlekedj!

*O clavis David, * et sceptrum domus Israel; qui aperis, et nemo claudit; claudis, et nemo aperit: veni, et educ vinctum de domo carceris, sedentem in tenebris, et umbra mortis.*

Ó Dávid kulcsa, Izrael házának jogara, ki megnyitsz, és nincs, aki bezárja; bezársz, és nincs aki megnyissa: jöjj, és vezesd ki a börtön házából a bilincsbe verteket, kik sötétségben ülnek és a halál árnyékában.

*O Oriens, * splendor lucis aeternae, et sol justitiae: veni, et illumina sedentes in tenebris, et umbra mortis.*

Ó Napkelet, örök fény ragyogása, igazság Napja: jöjj, és világosíts meg minket, kik sötétségben ülünk és a halál árnyékában.

*O Rex Gentium, * et desideratus earum lapisque angularis, qui facis utraque unum: veni, et salva hominem, quem de limo formasti.*

Ó népek királya, mindannyiunk vágyakozása, Szegletkő, a két népet egybefoglaló: jöjj el, és mentsd meg az embert, kit a porból alkottál.

*O Emmanuel, * Rex et legifer noster, expectatio Gentium, et Salvator earum: veni ad salvandum nos, Domine, Deus noster.*

Ó Emmánuel, királyunk és törvényhozónk, népek reménysége és üdvözítője: jöjj és üdvözíts minket, mi Urunk, Istenünk.

Az ó-antifónák nevüket arról kapták, hogy mindegyik az „ó”-felkiáltással kezdődik. Azért antifónák, mert a liturgiában legfontosabb helyük a vesperásban van, pontosabban a kantikumot körülölelő antifóna helyén állnak (emellett a misében is elhangozhatnak az alleluja helyett). Tartalmilag és szimbólumrendszerükben mindegyik az adventi idő várokozásához kapcsolódik, amely kitétel azért fontos, mert más antifónák is kezdődnek „ó”-felkiáltással, mégsem tartoznak az adventi ó-antifónákhoz.

Az általánosan használatos elnevezés mellett a római breviárium „antiphones majores”-ként, azaz nagy antifónákként aposztrofálja az ó-antifónákat, amely elnevezés megtalálható többek

³⁵ Pärt, Arvo: Sieben Magnificat-Antiphonen, Universal Edition, UE 19098

közt angol („greater antiphons” vagy éppen „the great O-antiphons”) és francia (Les grandes antiennes „O” vagy röviden „Les grandes O”) nyelvterületeken, nem használatos azonban sem a német, sem pedig a magyar liturgikus gyakorlatban.³⁶

Noha nem túl ismert szövegekről van szó, mégis találhatunk néhány többszólamú feldolgozást az előző évszázadokból, többek között Josquin, Palestrina, Charpentier és Gasparini tollából.

Az **1. antifóna** (*O Weisheit – Ó Bölcsesség*) dramaturgiaiailag teljesen statikus, az elejétől a végéig egy a-e orgonapontra épül, hétfokú hangsorra épül (e-fisz-gisz-a-h-cisz-disz), mely az e-mixolidnek felel meg. Előadói apparátusa nyolcszólamú vegyes kar (szoprán 1,2, alt 1,2, tenor 1,2, basszus 1,2), melyből a két szoprán, alt és basszus tintinnabuli, a két tenor szólam pedig melodic szerkesztésmóddal készült. Dinamikailag végig piano utasítás szerepel, erősítve ezzel is a mozdulatlan, statikus állapotot. Ritmikailag követi a tintinnabuli rendszerben jól megszokott „egy szó-egy ütem” elvet, így túlnyomórészt 1/2, 3/2, és 6/2-es ütemek alakulnak ki. Az egyetlen kivétel a 32. ütem, mely 5/2-es. Az a-e orgonapont s szoprán és basszus szólamokban található, keretbe foglalva ezzel akusztikailag a másik két belső szólamot, és kizárólag a páros ütemekben, tehát minden második szó elhangzásakor szólalnak meg, tehát a páratlan számú szavak szünetek ebben a két szólamban, még tovább erősítve a tétel statikus állapotát.

Az *O Adonai* a **2. antifóna**, mely egy négyszólamú férfikari tétel (tenor 1,2, basszus 1,2), mely egyben az egyetlen férfikari tétele is a műnek. A tenor 1 és basszus 1 szólama tintinnabuli, míg a tenor 2 és basszus 2 szólama melodic szerkesztésmódú, hangneme hétfokú (fisz-gisz-a-h-cisz-d-e), fisz-eol. Végig komplementer ritmikára épül a tétel, a két tenor és két basszus alkotta pár egyike mindig mozog a másik kitartott hangköze fölött. Az előző tétel recitálásával szemben itt már csupán az egy szótagból álló szavak ismétlik az adott hangot, két vagy több szótagból álló szónál már másik hangra lép legalább az egyik szólam az épp mozgóak közül. A frázisokat mindig koronás hang választja el egymástól.

³⁶ Mészáros Péter: *Idő – Ember – Zene. Időkapcsolatok Arvo Pärtnél a Sieben Magnificat-antiphonen című darabjának tükrében*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006, p. 28-29

2. O Adonai

The musical score for 'O Adonai' is written for two vocal parts, Tenor (T) and Bass (B), in G major (one sharp). The Tenor part begins with a half note rest, followed by a half note 'A' (marked *mp*), and then a half note 'i' (marked *pp* and *più mosso*). The Bass part begins with a half note 'O' (marked *p*), followed by a half note 'der' (marked *mp*), and then a half note 'Füh' (marked *pp*). The lyrics continue: 'A - do - na - i, der Herr und Füh - rer im flam - men - den Dorn - busch des Hau - ses Is - ra - el,'. The score includes various dynamic markings (*mp*, *p*, *pp*) and a tempo marking (*più mosso*). The piece is in 2/4 time, with measures numbered 2, 6, 1, 3, 5, 4, 3.

20. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 2. tétel, részlet

A **3. antifóna** (*O Sproß aus Isais Wurzel – Ó Jessze gyökere*) az első, és egyben egyetlen nőikari tétel, mely négyszólamú (szoprán 1,2, alt 1,2). A tintinnabuli és melodic szólamok elosztása ugyanolyan, mint az előző tételben, tehát a felső szólamok M, az alsóak T szerkesztésmóddal készültek. Új ritmikai elem, a nagy nyújtott ritmus (pontosított fél és negyed) jelenik meg, minden három szótagból álló szó eljén vagy végén. A két szótagból állóak egyik szótagja fél, a másik egész érték, míg az egy szótagból álló szavak esetében mindkét érték előfordul. Szintén az előző tételhez hasonlóan komplementer a ritmikai felépítése, a mozgó szólampár alatt a másik egy kimerevített hangközt tart végig, a frázisokat ebben az esetben azonban nem koronával választja el a szerző, hanem lineárisan csökkenő értékű tartott hangokkal, 6 fél értéktől egy fél értékig csökkenve. Fokozatosan növekszik viszont a feszültség, a kezdő *mf* utasítástól egészen a *ff*-ig emelkedik a hangerő.

A tetőpontot a következő tétel kezdésekor éri el (**4. antifóna**, *O Schlüssel David – Ó Dávid kulcsa*). Újra tutti tételhez érkeztünk, mely az elsőhöz hasonlóan 8 szólamú (szoprán 1,2, alt 1,2, tenor 1,2, basszus 1,2). A szoprán 1, alt 2, tenor 1 és basszus 2 szólamok melodic, a szoprán 2, alt 1, tenor 2 és basszus 1 szólamok tintinnabuli szerkesztésmódúak. A női M-szólamok között szext párhuzam van, melyet a férfi szólamok oktávban kettőznek. Iránya végig lefelé tart, a kiinduló magas regiszterből a mély felé. Kétféle ritmikai érték, fél és egyész alkotja a ritmikai szerkezetet.

Az **5. antifóna** (*O Morgenstern – Ó Napkelet*) szintén vegyeskari tétel (szoprán, alt, tenor, basszus 1,2,3), érdekessége a többi osztatlan szólammal szemben három részre osztott basszus, mely első szólama a felsőkhöz társul, a második és harmadik pedig egy h-e orgonapontot ad. Az egyetlen bitonális tétel, mely némiképp szokatlan a tintinnabuli rendszerben, és nem sok példát találunk rá. A szoprán és tenor hangneme e-jón, az alt és basszus pedig e-eol. Nem szerepel a fisz hang egyikben sem, tehát hatfokú a szólamok hangkészlete. Az alt és basszus 1 melodic, a többi szólam tintinnabuli elven működik. Megkülönböztetném azonban a szoprán-tenor és a basszus 2,3 szerkesztésmódját, mivel az előbbiek mindhárom lehetséges hangot használják, ellenben a két alsó basszus szólam csak egyet (a 2. h-t, a 3. e-t). Az előző tételekhez képest ritmikai újdonság, hogy minden frázis első és utolsó hangja hosszú, függetlenül attól, hogy hangsúlyos vagy hangsúlytalan-e a szótag, amint azt a következő példába is láthatjuk.

5. O Morgenstern

21. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 5. tétel, részlet

Következik a **6. antifóna** (*O König aller Völker – Ó népek királya*), mely az egyetlen ritmikailag is polifon tétele a műnek, előadói apparátusa ismét tutti vegyes kar, hat részre osztva (szoprán 1,2, alt, tenor 1,2, basszus). Három réteg épül egymásra: a basszus és a tenor egy réteget alkot, egymáshoz képest végig homofon, negyed és fél értékekben mozog. A másik réteg a két szoprán szólam, mely egymáshoz képest szintén homofon, fél és egész értéke alkotják. A két réteg egy augmentált kánont alkot, a szoprán szólamok a tenor és basszus szólamok augmentált változatai, tehát a férfi szólamok kétszer, a női szólamok csak egyszer éneklük végig a szöveget. A harmadik réteg az alt, mely lényegében egy d hangon

recitálja a szoprán aktuális szövegsorát. A szoprán és férfi szólamok között létrejövő augmentált kánon ismét a sokat emlegetett korai polifon szerzőket, elsősorban Ockeghem-et juttatja eszünkbe. A T-szólamok a szoprán 1, az alt, a tenor 1 és a basszus, az M-szólamok a szoprán 2 és a tenor 2.

6. O König aller Völker

♩ = 120

S *pp*
O Kö - nig al - ler Völ - ker,

A *p*
O Kö - nig al - ler Völ - ker,

T *pp*
O Kö - nig al - ler Völ - ker, ih - re Er - war - tung

B *pp*
O Kö - nig al - ler Völ - ker, ih - re Er - war - tung

22. kottapélda - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, 6. tétel, részlet

Az utolsó tétel, a **7. antifóna** (*O Immanuel – Ó Emmánuel*) az egyetlen nem homogén tétel. Háromszor hangzik el a szövege, ezáltal alakul ki a jól kivehető háromtagú forma: A, B, B-variáns. Az A szakasz a 3. tételre hasonlít, ugyanúgy lineárisan emelkedik a feszültség és a hangerő is. A B és B variáns tételek statikusak, az előbbi ff, az utóbbi pp dinamikai utasítással, de lényegében ugyanolyan felrakással és szerkezettel. Az A részben négy felé (szoprán, alt 1,2, tenor), a B részben nyolc felé (szoprán 1,2,3, alt, tenor, basszus 1,2,3), míg a B variánsban szintén nyolc részre (szoprán 1,2, alt 1,2, tenor 1,2, basszus 1,2) van osztva a kórus. A két eltérő nyolcszólamú felosztást a B szakasz szoprán és basszus szólamaiban elhelyezkedő orgonapontok kevésbé hangsúlyos szerepe indokolja.

A hét tétel hangnemi, dinamikai láncolata és előadói apparátusa az alábbiakban szerepel.

1. tétel	2. tétel	3. tétel	4. tétel	5. tétel	6. tétel	7. tétel
e-mixolid (a-jón)	fisz-eol	„cisz-eol” (h → hisz) (gisz → giszisz)	a-eol	e-eol/ e-jón	d-eol	a-eol → a-jón

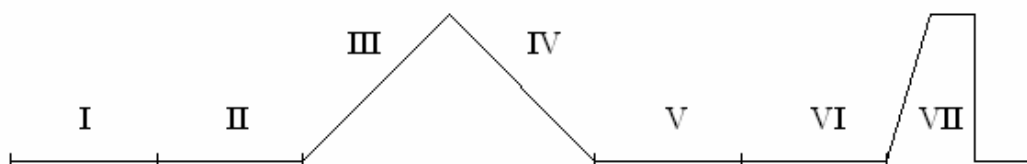
1. tétel	2. tétel	3. tétel	4. tétel	5. tétel	6. tétel	7. tétel
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

p	p→ mf→ p	mf→ f	ff→ p	pp	pp→ f	sub p→ ff→ p
---	-------------	-------	-------	----	-------	-----------------

1. tétel	2. tétel	3. tétel	4. tétel	5. tétel	6. tétel	7. tétel
tutti	férfikar	nőikar	tutti	tutti	tutti	tutti

Világosan látható a keretes szerkezet, az 1. tétel és a 7. tétel – főleg második és harmadik harmada – közötti mind hangnembeli, mind szerkesztésbeli hasonlóság. Megfigyelhető itt is a kétpilléres szerkezet, melyet a Magnificat-ban láthattunk már – 3/4 és 6/7 tételek a két pillér – és ami jellemző Pärt gondolkodásmódjára, ezáltal a tintinnabuli rendszerre is.

Arvo Pärt: Sieben Magnificat-antiphonen - szerkezeti felépítés



5. ábra - Arvo Pärt: 7 Magnificat-antifóna, szerkezeti felépítés

A hét tétel dramaturgiai vázát lerajzolva ugyancsak világosan kirajzolódik a két kulminációs pont – 3-4. és 7. tétel – ahogy kiemelkedik a többi, statikus tétel közül.

4.1.1.4. További a cappella művek

Az eddigi életmű mintegy felét kitevő vokális darabok kisebbik részét Pärt a cappella kórusművei alkotják, melyeket többféle szempontból csoportosíthatunk. Egyrészt stílusán, másrészt szövegük nyelve szerint. A stílári csoportosítás szerint két halmaz képezhető: a tintinnabuli, és a nem tintinnabuli szerkesztésmóddal készült darabok. Disszertációm ténamegjelölésének megfelelően csak az első csoportról ejtek szót. Ha a ténamegjelöléstől eltekintenék, akkor is ez a döntés lenne indokolt, mivel ezen művek véleményem szerint jóval komplexebbek, magasabb minőségűek a másik csoportban találhatóaknál. A tintinnabuli rendszer legalapvetőbb a cappella darabjait már az

előzőekben elemeztem, így a további művekről nem szükséges részletes elemzés, elegendő csupán egy néhány mondatos összefoglalás.

A nyelvi szempontból történő halmazalkotás szempontjait figyelembe véve itt nem képeznek olyan népes egységet a latin nyelvű kompozíciók, mint a hangszerrel kísért vokális művekben. A 2001-es *Nunc dimittis* nagyrészt T és M szólamokra épül, de már kezd megjelenni benne a szerző ezredforduló utáni műveire jellemző funkciós rend, ezáltal egyre közelítve, visszatérve az előző évszázadok funkciós tonálisához. Ugyanilyen folyamatok figyelhetők meg az angol nyelvű, 2003-ban írt *Most Holy Mother of God*, a 2000-es *Which was the son of...*, az 1997-es *Tribute to Caesar*, a szintén ugyanabban az évben készült *The Woman with the Alabaster Box*, az 1996-os *I Am the True Vine*, az 1992-es *An Ode of the Pharisees...* és a 2007-es *The Deer's Cry* partitúráiban (mind a hét mű angol nyelvű). Az egyetlen olasz nyelvű mű, az 1996/98-as *Dopo la vittoria* a gyorsabb tempójú, könnyedebb karakterű, tehát igen ritka Pärt-darabok közé sorolható. Ugyanide tartozik az orosz nyelvű *Bogoróditse Dyévo* (1990) is. További szláv nyelvű művek a *Zwei slawische Psalmen* (1984/97), és a monumentális, több, mint másfél órás sorozat, a *Kanon* Pokajanen (1997). Két egyneműkari mű is az a cappella kompozíciók sorát gazdagítja: a bibliai szöveget felhasználó, német nyelven írt *Zwei Beter* (1998), és a szintén liturgikus szövegű, angol nyelvű *Peace upon you, Jerusalem* (2002). A halmaz további érdekessége, hogy egyetlenegy észti nyelvű darabot sem tartalmaz.

4.1.2. Vokális művek hangszerkíséréssel

Ebben a kategóriában találhatóak Pärt legkomplexebb és legterjedelmesebb művei. Ismerve a szerző utóbbi évtizedbeli stíláriális változását, megkockáztatható a kifejezés, hogy az életmű gerincét adó főbb művek ebben a csoportban találhatóak. Mindenekelőtt a *Passio*, a *Stabat Mater* és a *Te Deum* oratóriumokra gondolok az életmű gerince kifejezés használatakor. Elemzésemet a legelső darabbal, a *Passio*val kezdem, ami még a három műre szűkített halmazból is sok téren kiemelkedik

4.1.2.1. Passio

A Passió a 4. század óta állandó zenei műfaj, Jézus Krisztus szenvedésének és halálának történetét mutatja be. A szereplők hangfaj szerint hagyományosan három részre oszthatóak: Krisztus (alsó regiszter), evangélista (középső regiszter), Pilátus és a többi szereplő (főlső regiszter). Az első többszólamú passió 1450 körül keletkezett, melyet remekművek sora követett a következő néhány száz évben. Eleinte csak a turbák többszólamúak, a többi szereplő szólama gregorián. Ezek közé tartozik többek között a C. de Rore János-passió (1550), Lassus Márk- és Lukács-passió (1582), Victoria Máté-passió (1575), Byrd János-passió. Lassus Máté- és János-passiójában (1575) már az egyéni szerepek is többszólamúak. A barokk szenvedéstörténetek közül a három Schütz-passió (Máté, Márk, János: 1665-66) mellett Bach János- és Máté-passiója (1723 és 1729) a legkiemelkedőbb alkotások. Ezzel gyakorlatilag vége is a sornak, a 18. század első fele óta nem keletkezett jelentős zenemű a passió szövegére. A 20. század sem hozott jelentős előrelépést a témában, Penderecki Lukács-passiója (1966) talán az egyetlen említésre méltó alkotás. Egészen 1982-ig, mikor Arvo Pärt megírja János-passióját.

A mű teljes címe: *Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Johannem*.³⁷ A bariton-szólistára (Jézus), tenor-szólistára (Pilátus), négy szólóénekesre (evangélisták, szoprán – kontratenor – tenor – basszus), vegyeskarra, hegedűre, csellóra, oboára, fagottra és orgonára írt kompozíció méltó folytatása az évszázadokkal ezelőtti azonos témájú alkotásoknak. Külön érdekesség, hogy az evangélista szövegét nem egy, hanem négy énekes adja elő. Hasonló jelenségre lehetünk figyelmesek Gallus János-passiójában (1587), ahol egy négytől nyolcig változó szólamszámú kórus énekli a fent nevezett szöveget. Mint a címből is kiderül, a szerző János evangélista szövegét dolgozta föl. A szövegválasztást indokolhatja, hogy a „legnépszerűbb” (Máté, János) passió-szövegek közül az utóbbi állhat közelebb Pärt zenéjéhez: Máté evangélista szövege jóval líraibb, nyugodtabb menetű, lassabban bontakozik ki a történet, szemben a János evangélium tömörségével, koncentráltságával, mely harmonikusan viszonyul Pärt zenéjének statikus szerkezetéhez, szikár

³⁷ Pärt, Arvo: Passio, Universal Edition, UE 17568

hangzásvilágához. A mű szerkezetileg három részre osztható: bevezetés, passió, coda.

A *bevezető* rész mindössze nyolc ütemes, az alig egyperces szakasz előadói apparátusa: hatszólamú kórus (szoprán 1, szoprán 2, kontraalt, tenor 1, tenor 2, basszus) és orgona. A kontraalt és a basszus énekli a melodikus szólamot, a két szoprán és két tenor szólam tintinnabuli szerkesztésmóddal készült. A két M-szólam szextpárhuzamban ereszkedik lefelé, hangterjedelmük egy oktáv. A többi szólam sem lépi túl az oktávot. Az orgona helyben kettőzi a hat énekes szólamot – természetesen nem megütve a kórus repetált akkordjait – eközben a pedálban végig e-orgonapont hallható, ami remek formaalkotó eszköznek bizonyul, és érzékelteti a mű várhatóan monumentális formáját, hasonlóan például Bach Máté-passiójának szintén e-orgonapontjához, ami 41-szer hangzik el egymás után a szenvedéstörténet elején.

Langsam

legato

7/4 *f* div. 6/4 4/4 6/4 3x 6/4

Soprani

Contralti

Coro

Tenori

Bassi

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Je-su Christi secundum Jo-an-nem.

f

Organo

f

© Copyright 1982, 1985 by Universal Edition & G. Wian

23. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet

A hangkészlet a-eol (a – h – c – d – e – f – g), tehát hét hang. Minden szó egy-egy külön ütem (Passio – Domini – Nostri – Jesu – Christi – Secundum – Johannem.), és minden szó egy harmóniára épül: ez a szillabikus éneklésmód az egész művet végigkíséri. Ez az ütembeosztás mindhárom egységre érvényes mindhárom részben, sőt, a szerző további kórusműveiben is ez a szövegkezelés

figyelhető meg. Az ütemek között rövid cezúra van. Háromféle ritmikai értéket használ: fél kotta, pontozott fél, pontozott egész, tehát kettő, három, és hat negyed érték váltakozik. A latin szöveg hangsúlyviszonyait nem próbálja meg ritmikai eszközökkel megerősíteni, minden szótag ugyanolyan hosszúságú az ütemen belül, leszámítva a nyitó akkordot. A bevezetés alatt végig forte dinamika van előírva, ami – tekintettel arra, hogy néhány ütem alatt egy oktávot süllyed az összes szólam – máris nehéz feladat elé állítja a mű előadói gárdáját.

A szenvedéstörténet leírása, a legnagyobb formarész a 2-es számtól a 173-ig tart (Passio). Az előadók három elkülönülő csoportot alkotnak.

a, Az első, legkomplexebb csoport a négy evangélista (szoprán, kontraalt, tenor, basszus) és a hozzájuk társuló négy hangszeres játékos (oboa, fagott, hegedű, cselló). A nyolc előadó szinte végtelen kombinációs lehetőséget biztosít a szerző számára (8 faktoriális!), amit ki is használ a terjedelmes mű során, kipróbálva a lehetséges formációk nagy részét, a szólótól mind a nyolc zenész szerepeltetéséig. Az énekes és hangszeres szólamok teljesen egyenrangúak, így egy igen bonyolult polifon szövet jön létre. Noha a szólamok ugyanolyan ritmusban mozognak, mégis polifon szerkesztésmódról beszélünk, hasonlóan Bach koráljaihoz vagy Palestrina egy az egyhez ellenpontjához.³⁸ A melodic és a tintinnabuli szólamok elosztása egyenlő: az előbbi az oboa, a fagott, a kontraalt és a basszus szólamba, az utóbbi a hegedű, a cselló, a szoprán és a tenor szólamba kerül. Az alt és a basszus szólamok hangterjedelme egy oktáv, a szoprán és tenor szólam oktáv plusz szext, ezáltal előadásuk is nehezebb, amint azt már korábban a szólamtípusoknál részletesen kifejtettem. Két M-szólam esetén az alsó a felső tükörfordítása, három M-szólam jelenlétekor a harmadik vagy oktávban kettőzi az elsőt és másodikat, vagy egy orgonaponton recitál. Négy M-szólam esetében kettő plusz kettő részre oszlanak, ez esetben mindkét tükörszólam oktávketőzése biztosított, de az ezeket körülölelő T-szólamok elmossák az oktávparhuzamot, ezáltal a hallgatók nagy része nem érzékeli azt. A szólamok unisono találkozása nem megengedett. Mint minden szólamban, ezekben is három különböző ritmikai érték keveredik: negyed, fél és egész hang. Ezek a legmozgalmasabb szólamok. Paul Hillier, az egyetlen Pärt-ről szóló könyv szerzője negyed, fél és pontozott fél értékekről beszél ezekben a szólamokban, azonban én egyetlen pontozott fél

³⁸ Bővebben lásd.: 3. fejezet, 3.5. p. 18-19

értéket sem találtam ebben a szakaszban.³⁹ A dinamika végig mezzopiano, semmilyen más további dinamikai vagy előadási utasítást nem tartalmaz a kotta, kihangsúlyozva ezzel a mű statikus jellegét. Mind a nyolc szólam hét hangot, az a-eol hangjait használja.



24. kottapéllda - Arvo Pärt: Passio, részlet

b, A második csoport a kórus, ami ez esetben négy szólamra van osztva (szoprán, kontraalt, tenor, basszus). A megszólalása vagy a cappella, vagy orgonával történik. A kórus megszólalása egységes, minden esetben mind a négy szólam jelen van. Amennyiben orgona is társul hozzá, helyben vagy oktávban erősíti az énekegyüttest. A szoprán és tenor a T-szólamot, az alt és a basszus az M-szólamot énekli, tehát ugyanaz a szisztéma, mint a négy evangélista esetében. Van azonban egy fontos különbség: az ottani hétfokú hangrendszerrel szemben itt már nyolc hang szerepel a palettán: a – h – c – d – e – f – g – gisz. Az M-szólamok hétfokúsága (a – h – c – d – e – f – g) ugyanaz, mint az első csoport hangkészlete, emellett azonban a T-szólamban megjelenő gisz-hang (e – gisz – h) az apparátusbeli különbségek mellett biztosítja a kontraszt meglétét az evangélisták és az énekegyüttes zenei anyaga között. A két melodic szólam természetesen itt is egymás tükörfordításai. Itt is mezzopiano dinamikai utasítás szerepel – ám meglévő felvételeim tanulsága szerint az előadások során dinamikailag jóval differenciáltabban szólal meg a kórus, mezzopiano-tól a forte-ig minden dinamikai szint előfordul, crescendo és decrescendo egyaránt. Szintén három ritmikai érték kerül felhasználásra: fél, pontozott fél és pontozott egész. A harmóniai változások ezáltal lassabban történnek, mint az első csoport zenei szövetében, viszont gyorsabban, mint Jézus szólamában. Harmóniaritmus szempontjából tehát a kórus képviseli a középértéket:

³⁹ Hilliar, Paul: Arvo Pärt, Oxford University press, 1997, p. 128

25. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet

c, A harmadik csoportban a két szólista és az orgona foglal helyet.

Pilátus (tenor) szavait minden esetben orgona erősíti. Az ő szólama egyedülállóan összetett: tintinnabuli és melodic szólamok váltják egymást, természetesen nem mondat közben, hanem belépések közben történik a váltás. Egy mondat mindig egyféle szólamtípus, a 16 mondatból 10 M-szólam és 6 T-szólam. Az orgona – M-szólam esetén – jobb és bal kézzel egyaránt T-szólamot játszik, T-szólam éneklésekor a bal kéz az M-, a jobb kéz a T-szólamot kapja. A melodic szólam hangrendszere a-eol, a tintinnabuli szólam f – a – c hármashangzat hangjait használja. A pedál többnyire orgonapontot tart, vagy lassú értékekben mozog. A dinamikai előírás mezzopiano. Pilátus szólama – a kóruséval megegyezően – fél, pontozott fél és pontozott egész értékekben mozog, ezáltal ő is a ritmikai középértéket képviseli:

26. kottapélda - Arvo Pärt: Passio, részlet

Jézus (bariton) szavait is – Pilátushoz hasonlóan – minden esetben orgona erősíti. Jézus melodic szólamot énekel, az orgona jobb kezében M-szólam, a bal kezében T-szólam van, ami igen praktikus, hiszen sikerül elkerülni az egy regiszterben történő ugyanazon szólamtípusok alkalmazását. Jézus szólamának hangrendszere szintén a-eol, dinamikája mezzopiano. Jézus kapja a leghosszabb értékeket a műben – pontozott fél, egész, brevis – ezáltal is tekintélyt kölcsönözve a szereplőnek:



27. kottapéllda - Arvo Pärt: Passio, részlet

A mű záró szakaszának szövege (*Qui passus es pro nobis, miserere nobis. Amen.*) szintén nyolc szóból áll, mint a bevezetésben elhangzó mondat. A tagolása azonban egész más, a vessző után, illetve a két mondat között hosszú cezúra tartandó. A résztvevők az első részhez hasonlóan: kórus (szoprán 1, szoprán 2, kontraalt 1, kontraalt 2, tenor 1, tenor 2, basszus 1, basszus 2) és orgona. A hangszeres szólam ezúttal önálló, nem kettőzi a nyolcszólamú énekegyüttest. A tempó hirtelen a harmadára lassul, átmenet nélkül, a korábbi 132-es negyedlet Largo jelzés váltja fel. A második rész utolsó, evangélisták által énekelt mondatának (*Et inclinato capite tradidit spiritum.*) unisono a-hangon való előadása már megelőlegezi azt a drasztikus hangnemi váltást, amit a Coda indulásánál tapasztalhatunk. Az a-eolt d-ión sor váltja fel, tehát a hét hangunk: d – e – fisz – g – a – h – cisz. Az M-szólamok: szoprán 2, alt 2, tenor 2, basszus 2. A T-szólamok: szoprán 1, alt 1, tenor 1, basszus 1. A négyszólamú férfikart egy oktávval feljebb kettőzi a négyszólamú nőikar. Ez a felrakás szintén nagyon gyakori Pärt vokális kompozícióiban. A szoprán 2 és az alt 2 szextpárhuzamban mozog, a szoprán 1 és alt 1 szintén mixtúrában mozog felfelé. A férfikar értelemszerűen ugyanezeket a mozgásokat másolja. Itt a legszélesebb a dinamikai spektrum: a kezdő pianissimoból fortississimoig erősödik föl mindössze tíz ütem alatt, az eddig előírt statikus teraszos dinamika megváltozik. A kórus ritmikai paraméterei ugyanazok, mint a második részben.

96

173 *Largo*
pp

cresc. *poco* *a* *poco*
 $2 \times \frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{8}{4}$ $3 \times \frac{6}{4}$

fff

Qui pas-sus es pro no-bis, mi-se-re-re no-bis. A-men.

Coro

pp *mf* *ff* *fff*

Largo
pp

cresc. *poco* *a* *poco*
 $2 \times \frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{8}{4}$ $3 \times \frac{6}{4}$

fff

pp *mf* *ff* *fff*

Org.

UE 17568

28. kottapéllda - Arvo Pärt: Passio, részlet

A mű ősbemutatójára 1982-ben, Münchenben került sor. Előadói Wilfried Vorwold, Jézus; Heinrich Weber, Pilátus; evangélisták: Karin Hautermann, Szoprán; Renate Freyer, Alt; Anton Rosner, Tenor; Guido Kaiser, Basszus; hangszeres kvartett: Rudolf Joachim Koeckert-hegedű; Walter Clement-oboa; Peter Wöpke-cselló; Achim von Lorne-fagott; Elmar Schloter, orgona voltak.

4.1.2.2. Stabat Mater

Az 1985-ös keltezésű Stabat Mater három énekes (szoprán – alt – tenor) és három hangszeres (hegedű – brácsa – cselló) előadóra íródott, Jacopo da Todi (1220 - 1306) himnuszára, latin nyelven.⁴⁰ Bemutatójára még ugyanebben az évben Bécsben került sor, a Hilliard Ensemble, Gidon Kremer, Nabuko Imai és David Geringas közreműködésével.

A mű szerkezete egy nagyszabású hídforma (a1 – a2 – b1 – c1 – d1 – c2 – d2 – c3 – d3 – c4 – b2 – a3 – a4), ezen formarészek mentén érdemes elkezdenünk az elemzést. Általánosan elmondható minden formai egységről, hogy semmifajta különleges hangszerelési megoldással nem találkozunk a mű során: nincs kettőzés sem helyben, sem oktávban, nincs sem pizzicato, sem más különlegesebb játékmód a vonós hangszereken, kizárólag arco vonásnem van előírva. Az

⁴⁰ Pärt, Arvo: Stabat Mater, Universal Edition, UE 19053

énekesek szólamának ambitusa nem állít különösebb nehézséget az előadók elé, a megszokott hangterjedelembe mozognak (szoprán: $c''' - c'$, alt: $e'' - g$, tenor: $a' - c$). Szillabikus (b, c) és melizmatikus éneklésmóddal egyaránt találkozhatunk a mű tanulmányozása során. Külön kiemelném a melizmatikus részeket, hiszen a tintinnabuli rendszer alapvetően szillabikus éneklésmódon alapszik, szinte kurióznak számít az ezzel ellentétes szövegkezelés. Az ütemezés követi a szöveg tagolását: egy szóhoz egy ütem van mindig hozzárendelve. A hangrendszer végig hétfokú, a-eol.

Az a-jelzetű formarészek foglalják keretbe a művet, az a1 (-4) és a3 (30-31) részben csak a három hangszer játszik, míg az a2 (4-7) és a4 (34-) részben az összes előadó. Az a1 részben szintén egy, a tintinnabuli rendszerben ritkán alkalmazott megoldással találjuk szemben magunkat: a T-szólamok hiányoznak, kizárólag M-szólamok alkotják a zenei szövetet. Az M-szólamok egy előre meghatározott modell szerint haladnak. Háromszor halad végig az 1 - 2 - 3 - 3 - 2 - 1 hangból álló csoport, mindig az a-moll hármashangzat különböző hangjairól indulva, vertikálisan is, horizontálisan is egyaránt. Dinamikailag nem túl differenciált, végig pp ill. p van előírva. Ötféle ritmikai érték van forgalomban, 2 – 4 – 8 – 14 – 18 negyed érték hosszúságban.



29. kottapélda - Arvo Pärt: Stabat Mater, részlet

Az a2 részben az énekesek éneklik az előbb megismert hangszeres szólamokat Amen szöveggel, a hangszerek új feladatként T-szólamokkal kettőzik a vokális M-szólamot, szoprán-hegedű, alt-brácsa, cselló-tenor párosításban, páronként azonos ritmikával. Mikor a 6-os számnál kiszállnak az énekesek, a hangszeresek újra visszaváltanak az a1-ben megismert paraméterekre. Az a3 rész egy rövidített visszatérés, az a4 pedig az a2 reciproka: az M,- és T-szólamok helyet cserélnek. Ugyan nem funkciós zenéről beszélünk, mégis a darab érdekessége a 34-es szám után 14 ütemmel lévő, akár szubdominánsként is

értelmezhető kitartott akkordon való megállás, ami szintén ritka Pärt rendszerében. Néhány ütemes Coda után, a-moll hármashangzaton fejezi be a darabot.

A b-részek a legrövidebb szakaszai a műnek: a b1 7-8-ig, a b2 29-30-ig tart, tehát összesen csupán 2 számot tesz ki a mintegy 22-24 perces darabból. A b1 szakasz végig forte, minden előadó játszik. Az énekes szólamban végigvezetett trochaikus versláb szerencsésen illeszkedik a szövegre, („Stabat mater dolorosa / Juxta crucem lacrymosa / Dum pendebat Filius. *Állt az anya keservében / sírva a kereszt tövében, / melyen függött szent Fia.*”), melyet a hangszeres szólamok ritmikájának jambikus szerkesztése ellenpontosz.⁴¹

A b2 részben ugyanilyen megoldást használ a ritmikát illetően, szintén remek szövegkezeléssel („Quando corpus morietur / Fac ut animae donetur / Paradisi gloria. *És ha testem meghal, adjad / hogy lelkem dicsőn fogadja / a pálmás paradicsom!*”). A hangszeres ellenpont itt nincs jelen, hiszen ez az egyetlen a cappella tétel a műben. Az M-szólamokat a tenor és a cselló, a T-szólamokat a többi zenész játssza. Újabb szokatlan, a tintinnabuli szabályaitól némileg eltérő jelenséggel találkozhatunk a b2 tétel vokális szólamainak vizsgálatakor: a két női szólam unisono-ja, és a tenor alsó oktávkettőzése igen ritkán fordul elő még a hangszeres szövetben is, az énekelt szólamokban pedig szinte soha. Mindhárom szólam szólamtípusa Melodic.



30. kottapélda - Arvo Pärt: Stabat Mater, részlet

A c részek a leghosszabb és legheterogénebb tételei Pärt Stabat Materének. A c1 rész (8-11) szövege:

Cujus animam gementem / Contristatem et dolentes / Petransivit gladius. / O quam tristis et afflicta / Fuit illa benedicta / Mater unigeniti. / Quae morebat et dolebat / et tremebat cum videbat / Nati poenas inclyti. *Kinek megtört s jajjal-tellett / lelkét kemény kardnak kellett / kínzón általjárnia. / Óh mily / búsan, sujtva állt ott / amaz asszonyok-közt-áldott, /*

⁴¹ A latin szöveg magyar megfelelőjeként Babits Mihály fordítását veszem alapul.

ki Téged szült, Egyszülött! / Mily nagy / gyásza volt sírása / mikor látta szent Fiát a / szívtépő kínok között!

A szoprán kivételével az összes előadó aktív, az alt,- tenor,- és hegedűszólamban mindkét szólamtípus, a brácsában T,- a csellóban M-szólamok vannak jelen. Ritmikailag homofon, három alapvető értéket használ: fél, egész és pontozott egész. A fél és egész hangok alkotják az immár egyeduralkodó trocheus képletet, a sorok mindig pontozott egész értéken zárnak. A b tételekben említett hangszeres ellenpont ritmikája itt már azonos, a jambikus versláb trochaikusra cserélődik. A c2 részben (12-18) már a szoprán is szerepet vállal, az M,- és T-szólamok teljesen vegyesen és egyenrangúan vannak jelen.

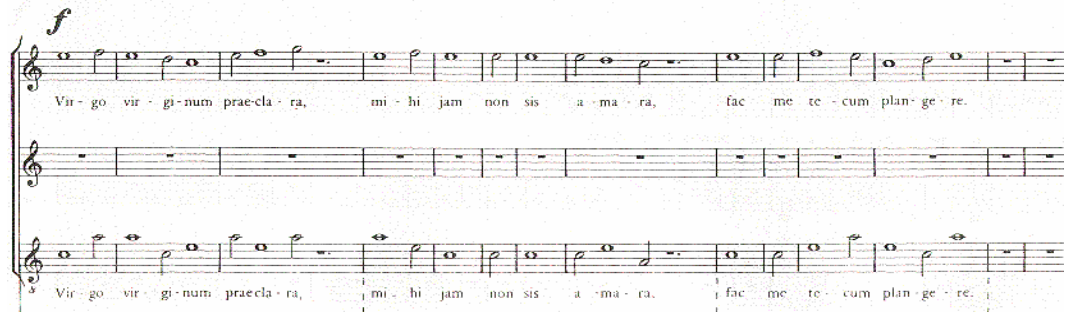
Quis est homo qui non fleret / Christi Matrem si videret / In tanto supplicio? / Quis posset non contristari / Piam Matrem contemplari / Dolentem cum Filio? / Pro peccatis suae gentis / Vidit Jesum in tormentis / Et flagellis subditum. / Vidit suum dulcem natum / Morientem desolatum, / Dum emisit spiritum. / Eia Mater fons amoris, / Me sentire vim doloris / Fac ut tecum lugeam. / Fac ut ardeat cor meum, / In amando Christum Deum / Ut sibi complaceam. Van-e oly szem, mely nem sírna / Krisztus anyjával s e kínra / hidegen pillantana? / aki könnyek nélkül nézze, / hogy merül a szenvedésbe / fia mellett az anya? / Látta Jézust, hogy fajtája / vétkéért mit vett magára / és korbáccsal vereték. / S látta édes fiát végül / haldokolni vigasz nélkül, / míg kiadta életét. / Kútja égi szeretetnek, / engeddd éreznem sebednek / mérgét: hadd sírjak veled! / Engedd, hogy a szívem égjen / Krisztus isten szerelmében, / s ő szeressen engemet!

Minden paraméter ugyanaz a c3 tételben (19-25).

Sancta Mater istud agas / Crucifixi fige plagas / Corde meo valide. / Tui nati vulnerati / Jam dignati pro me pati / Poenas mecum divide. / Fac me vere tecum flere / Crucifixo condolere / Donec ego vixero. / Juxta crucem tecum stare / Te libenter sociare / In planctu desidero. / Virgo, virginum praeclara / Mihi jam non sis amara / Fac me tecum plangere. / Virgo, virginum praeclara / Mihi jam non sis amara / Fac me tecum plangere. / Fac ut portem Christi mortem / Passionis ejus sortem / Et plagas recolere. Óh szentséges anya, tedd meg, / a Keresztrefeszítettnek / nyomd szívembe sebeit! / Oszd meg, kérem, kínját vélem, / kinek érdem nélkül értem / tetszett annyit tűrni itt! / Jámborul hadd sírjak veled / és szenvedjek mígcsak élek / Avval, ki keresztre szállt! / Álljak a kereszt tövében! / Szívem szíved keservében / társad lenni úgy sovárg! / Szűzek szűze! Légy szívedben / hozzám jó és nem kegyetlen! / Oszd meg vélem könnyedet! / Add hogy sírván Krisztus sírján / sebeit

*szívembe írnám / s bánatodban részt vegyek! / Fiad sebe sebesítsen! / Szent keresztje
részegítsen / és vérének itala.*

Különösen drámai erővel bír a 23-as számnál hirtelen egyedül maradó két énekszólam (S-T), a magas regiszter, a forte dinamikai jelzés és a kétféle szólamtípus találkozási pontjaiból adódó következménymentes disszonanciakezelés által.



31. kottapélda - Arvo Pärt: Stabat Mater, részlet

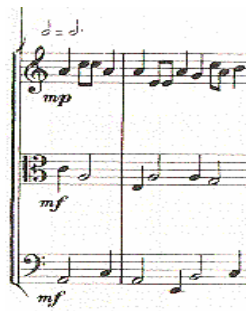
A c4 rész sem hoz sok újdonságot az előbbiekhöz képest, megmaradnak a korábbi ritmikai viszonyok és szólamtípusok.

Fac me plagis vulnerari / Cruce hac inebriari / Ob amorem Filii. / Inflammatus et accensus
/ Per te Virgo sim defensus / In die judicii. / Fac me Cruce custodiri / Morte Christi
praemuniri / Confoveri gratia. *Fiad sebe sebesítsen! / Szent keresztje részegítsen / és
vérének itala. / hogy pokol tüzén ne égjek! / S az ítélet napján, kérlek, / te légy védőm,
Szűzanya! / Ha majd el kell mennem innen, / engedj győzelemre mennem / anyád által,
Krisztusom!*

A d egységekben kizárólag a három hangszeres működik közre, egy negyed-két nyolcad-negyed értékekben mozgó állandó szólamhoz két változó szólam társul, mindhárom Melodic. A d1 (11-12) rész két további egységre bontható, a második az elsőnek szó szerinti ismétlése, halkabb dinamikával – a barokk teraszos dinamikájára asszociálhatunk ezáltal. Az állandó szólamot a hegedű játssza, a változó szólam a brácsában negyed-nyolcad, a csellóban nyolcad-negyed értékekben mozog, a c egységek jambikus – trochaikus ellentétpárját átvéve. Átkerül a brácsába az állandó szólam a d2-ben (18-19), majd a csellóba a d3-ban. A brácsa mellé a két nyolcad-fél értékekben mozgó hegedű és a fél-két nyolcad

értékekben mozgó cselló társul, a cselló mellé a négy tizenhatod-fél értékekben mozgó hegedű és a fél-négy tizenhatod értékekben mozgó brácsa társul.

d1:



d2:



d3:



32. kottapélda - Arvo Pärt: Stabat Mater, részletek

Végezetül néhány kritikai megjegyzés. Nincs tempójelzés, még csak minimum és maximum érték sincs meghatározva, csupán annyi derül ki, hogy az a/b/c egységek tempójánál a d egységek tempója másfélszer gyorsabb. Nincs ütemmutató sem meghatározva, ami – főleg a tisztán hangszeres részeknél – igen zavaróan hathat. A dinamikai jelzések igen nagyvonalúan vannak kezelve: a 31-es számnál semmilyen dinamika nincs meghatározva az énekszólamok belépésekor, a hangszeres szólamokban pedig azonos dinamika esetén csak a cselló szólam alatt jelenik meg a kiírás.

4.1.2.3. Missa syllabica

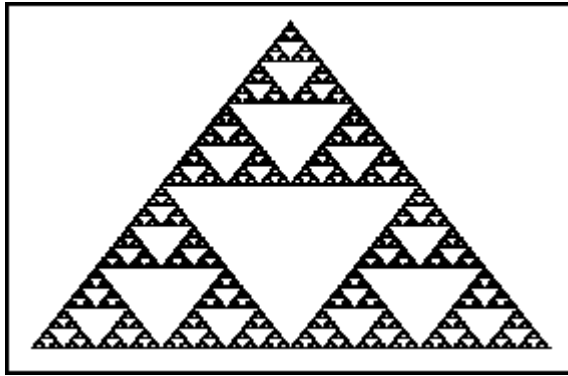
A szerző két teljes misét írt,⁴² ezek közül a Missa syllabica elemzését tartom fontosabbnak, mivel a tintinnabuli rendszer jóval hangsúlyosabb szerepet kap Pärt ezen művében.⁴³

A missa syllabica 1977-ben készült, vegyeskarra és orgonára, latin nyelven. A szerző a mise állandó tételeit dolgozza fel, ezeken kívül önálló, utolsó tételként bekerül még az Ite missa est szöveg. Sem dinamikai előírás, sem tempójelzés, sem bármilyen előadói utasítás nem szerepel a kottában.

Természetesen az első tétel a *Kyrie*, melynek kétszólamú struktúrájában kristálytisztán figyelhető meg a tintinnabuli rendszer mindkét szólamtípusa: a

⁴² 1. Missa syllabica, 2. Berliner Messe

⁴³ Pärt, Arvo: Missa syllabica, Universal Edition, UE 30430



6. ábra - fraktál, Arvo Pärt: Missa Syllabica, Kyrie tételéhez

melodic a tenorban, a tintinnabuli pedig az orgona jobb kezében. Hangsora hétfokú (d, e, f, g, a, b, c), tehát d-eol. Egy szótag egy hang, egy szó egy ütem. Kétféle ritmusértékből épül fel a tétel: negyed és fél, ami az írott egész

hangnak felel meg, tehát hosszú és rövid hangokból. Teljesen homofon

szerkesztéssel. Az első szó első szótagja, valamint a második szó utolsó szótagja mindig fél, a további szótagok negyed értékek. Prozódiailag is érdemes megfigyelni ezt a jelenséget, mivel a hagyományos latin prozódiaival (*eleison*) szemben az utolsó szótagra kerül ezáltal a hangsúly (*eleison*). Formailag szigorúan követi a Kyrie-szöveg által meghatározott háromtagúságot, sőt, mivel minden sor háromszor hangzik el, az alap háromtagúság minden egyes tagja további három kisebb részre osztható (A: a-b-a, B: a-a-a, A: b-a-b), ezáltal fraktálszerűen épül fel.⁴⁴

A *Gloria* tétel vokális szólamai szigorú tükörszerkesztéssel készültek, ami igen gyakori a tintinnabuli rendszerben. Az alt a tenorral, míg a szoprán a basszussal van párban, tehát az alt melodic dallamára a tenor, míg a szoprán melodic szólamára a basszus van tükrözve – értelemszerűen tehát a férfi szólamok is melodic szerkesztésmóddal készültek – hangkészletük hétfokú (d-e-f-g-a-b-c, d-eol). A tintinnabuli szólamot az orgona jobb keze játssza. A rendszertől kissé idegen kontrasztelvű működésre lehetünk figyelmesek a vokális felrakásban, amit a szerző remekül használ ki. Az alt-tenor páros állandó egymástól való távolodását a szoprán-basszus állandó közeledése ellensúlyozza. Formailag végignézzve a tételt – a két szembeállított páros állandó váltakozását figyelembe véve – egyszerűsített rondóelvre lehetünk figyelmesek: a-b-a-b-a-b-a-b-a-b-a. Az „a” az alt-tenor, a „b” a szoprán-basszus párost jelöli. Ritmikailag továbbra is a homofon szerkesztésmód dominál, ám itt már nem kizárólagosan, mivel a záratokban előfordul egész hang parányi polifon szövetet hoz létre.

⁴⁴ <http://www.sulinet.hu/tart/ncikk/Sc/0/3506/szoveg.html>

Ellentétben a Gloria-val, a *Credo* megtartja az előéneklés középkori hagyományát, így a *Credo in unum Deum* szövegrész valójában egy stilizált gregorián. Formailag itt is teljesen homogén zenei anyaggal találkozunk, melynek a szólampárok váltakozó foglalkoztatása ad némi tagolást, hasonlóan az előző tételhez. Ritmikai térképe is szinte ugyanaz, akárcsak hangkészlete. Az a-egységek jelölik a tenor-basszus-orgona részeket, ahol a tenor-basszus kvázi tükörben mozog. A b-egységek pedig a szoprán-alt-orgona felállásokat, ahol a szoprán-alt szintén quasi tükör, így megkapjuk a formai vázat: bevezetés-a-b-a-b-a-b-a-b-a-b-a-b-a-b-a-b-a-b-a-b-a-b-coda. A formarészek 1/2/3 egységnyi szünetekkel vannak elválasztva, egy-egy szünet hosszúsága nincs pontosan meghatározva. Az M-szólamok itt is a kórusban, a T-szólamok pedig az orgonában vannak. Fontos pont a coda, mivel a mű során először fordul elő tutti, dramaturgiailag kissé lerontva ezzel a következő Sanctus tétel szintén tutti kezdésének határfokát.

The image shows a musical score for Arvo Pärt's *Missa Syllabica*, specifically the *Credo* section. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with an organ accompaniment. The lyrics are in Latin, and the score includes a coda section. The organ part is written in a single system at the bottom, while the vocal parts are in four systems above it. The score is marked with '18' and '19' at the beginning of the organ part.

33. kottapélda - Arvo Pärt: Missa Syllabica, Credo, részlet

A *Sanctus* végig tutti, melyet a szerző – követve a hagyományt – egybekomponál az azt követő *Benedictus*-sal. Itt is a kórusban találhatóak a melodic szólamok, a Pärt-re jellemző felrakást követve a férfikar egy oktávval lejjebb kettőzi a nőikari szólamokat. Az orgona mindhárom szólamában T-szerkesztésmódot használ. Hangrendszere hétfokú (f-g-a-b-c-d-e), f-ión. Az első két Sanctus szó, majd a sorok végét követő szünetek az előzőekhez hasonlóan 1/2/3 egység hosszúak. Kétféle ritmusértéket használ: a negyed az általános, az írott egész csak a sorok végén, a szünetek előtt fordul elő.

Az *Agnus Dei* három részből áll. Mindhárom részben megegyezik a kórus dallama, csak az utolsó, két szótagú szó értékei egyre hosszabbak: először egész, másodszor pontozott egész, harmadszor pedig brevis értékben. Az első kettő sorvég értelemszerűen a *nobis*, míg harmadszorra a *pacem* szóra esik. A hozzárendelt orgonaszólam a jobb kézben (T) ellenben mindhárom esetben más dallamot játszik. Csak az alt és tenor szólamok énekelnek a tételben, a tenor az altra tükrözve, hétfokú hangrendszert felhasználva (a-h-c-d-e-f-g, a-ión).

34. kottapélda - Arvo Pärt: Missa Syllabica, Ite missa est, részlet

Az utolsó tétel, az *Ite missa est* szövege mindössze egy sor (*Ite missa est, Deo gratias*), hangkészlete hétfokú (d-e-f-g-a-b-c), d-eol. Végig tutti, hangszerelése mindenben megegyezik a Sanctus-ban leírtakkal.

4.1.2.4. De profundis

Az egyetlen bemutatásra kerülő egyeneműkari mű, a *De profundis* a Biblia 130. zsoltárának szövegét dolgozza fel, ajánlása Gottfried von Einem zeneszerzőnek szól.⁴⁵ A négyszólamú férfikarra (tenor1 – tenor2 – basszus1 – basszus 2), orgonára és egy ütősre (ad lib., Tam-tam, nagydob, csőharang) írt darab 1980-as keltezésű. Bemutatójára 1981-ben Kassel-ben került sor, a Vokalensemble Kassel előadásában, Klaus Martin Ziegler vezényletével.

Formailag a darab teljesen homogén, egy zenei ötletre épül. A további formai tagolásban egyedül a hangszerelés segíthet: a vokális és hangszeres részek

⁴⁵ Pärt, Arvo: Missa syllabica, Universal Edition, UE 32974

váltakozása ugyan semmifajta kontrasztot nem teremt, mégis, a vokális frázisokat elválasztó hangszeres közjátékok egyrészt levegősebbé teszik a faktúrát, másrészt – paradox módon – még erősebbé teszi a kompozíció monotonitását. A szöveget a hét hangszeres közjáték nyolc részre tagolja szét:

1. De profundis clamavi ad te, Domine ; 2. Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae. 3. Si iniquitates observaveris, Domine, 4. Domine, quis sustinebit ? Quia apud te propitiatio est ; et propter legem tuam sustinui te, Domine. 5. Sustinuit anima mea in verbo ejus : 6. speravit anima mea in Domino. A custodia matutina usque ad noctem, speret Israël in Domino. 7. Quia apud Dominum misericordia, 8. et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israël ex omnibus iniquitatibus ejus.

A nyolc részre tagolt szöveg egyes részeinek hosszúsága igen széles skálán mozog: a legrövidebb mindössze egy sort foglal magában, a leghosszabb három soros. A szövegek közé minden alkalommal egy ütemnyi közjáték ékelődik, melyek hosszúsága változó:

1(3) – 2(2) – 3(3) – 4(3) – 5(2) – 6(3) – 7(6).

Az első szám a szünetek sorszáma, a második a fél értékekben mért hosszúsága. A leghosszabb, hat fél érték hosszúságú közjáték választja le az egyik legterjedelmesebb, utolsó szövegrészt, érzékeltetve ezzel a darab lezárásához való közeledést.

A De profundis hangkészlete hétfokú (e – fisz – g – a – h – c – d), e-eol. A vokális szólamok mindegyikében előfordul mind tintinnabuli, mind melodic szerkesztésmód, szemben az orgonával, ahol a szólamtípusok világosan szét vannak választva: a jobb kéz M, a bal kéz T-szólamot játszik. A pedál szintén melodic szerkesztésmódú, a basszus szólamokat kettőzi egy vagy két oktáv távolságban. Az ütős egyetlen hangolt hangszere, a csőharang egy egyvonalas e-hangot ismételt folyamatosan, ezáltal tintinnabuli szólamnak tekintendő.

Ritmikailag a darab nem túl differenciált, túlnyomórészt két ritmusérték, fél és negyed alkotja a ritmikai spektrumot. A férfikar, az orgona jobb kéz fél értékekben, az orgona bal kéz és pedál pedig negyed értékekben mozog. A pedál szólama akusztikailag fél értéknek hat, tekintettel a basszus szólam kettőzésére, és a mély rezgés lassabb levegőbeli terjedésére és elhalására. Ütemmutatót a kotta nem tartalmaz, egy ütem egy szótag elven működik a beosztás.

4.1.2.5. További vokális művek hangszerkísérettel

A csoport két legkiemelkedőbb műve a Passio és a Stabat Mater, melyeket az előzőekben elemeztem, a De profundis és a Missa syllabica mellett. További jelentős darab a Dennis Russel Davies által bemutatott, 1985-ös Te Deum, melynek előadói apparátusa vonószzenekar, preparált zongora, elektronika és három kórus. A műben a Te Deum eredeti gregorián éneket keresztezi a tintinnabuli szerkesztésmóddal a szerző.

Az ezredforduló környékén és után írt alkotások itt is már a funkció tonalitás felé tendálnak, párhuzamosan tartalmazznak tintinnabuli és funkció tonális elemeket. Ezen művek sorát a Como cierva sedienta című, 1998/2002-ben készült, zenekarra és nőikarra írt spanyol nyelvű kompozíció nyitja. A 1999/2002-es Cantique des degrés előadói apparátusa szimfonikus zenekar és vegyes kar (latin nyelven), a 2000-es Littlemore tractus-ban (angol nyelven) a vegyes kar mellé orgona társul, ugyanúgy, mint a 2002-es Salve Regina-ban (latin nyelven). Szimfonikus zenekar az előadói gárdája a 2000/2002-es Cecilia, vergine romana-nak (olasz nyelven), a 2003-as In principio-nak és a 2004-es Da pacem Domine-nek (mindkettő latin nyelven, liturgikus szövegre), melyből a cappella verzió is készült. Ide tartozik még a 2004-es Anthem of St. John the Baptist is (vegyes karra és orgonára, angol nyelven). Az egyetlen észti nyelvű alkotás a fiatalkori (1959) Meie Aed (Our Garden) című kantáta, mely gyermekkarra és zenekarra íródott. A szerialista koraszakot képviseli az 1968-as Credo, ami a kor társadalmi, politikai, szociológiai forradalmának sajátos lenyomata. A legkorábbi tintinnabuli mű a német nyelvű, 1976-os, vegyes karra és orgonára komponált An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten. Szintén erre az apparátusra készült az egy évvel későbbi Cantate Domino canticum novum és az 1990-es Berliini mise, mely a klasszikus mise-tételrendet követi. Két kórusra és két orgonára írta a szerző a Statuit ei Dominus (1990) és a Beatus Petronius (1990/96) című latin nyelvű kompozíciókat, férfikarra és vonószzenekarra a Wallfahrtslied-et (német nyelven, 1984/2001). Ebből a csoportból az egyik legkiemelkedőbb alkotás a Litany, melyet a szerző az Oregoni Bach Fesztiválra írt, Helmuth Rilling felkérésére, vegyes karra, zenekarra, alt, két tenor és egy basszus szólistára, liturgikus szövegre, angol nyelven.

További alcsoportot képeznek a szólóhangra és hangszerkíséretre készült kompozíciók. A német nyelvű, 1984-es *Es sang for langen Jahren* alt hangra (vagy kontratenorra), hegedűre és brácsára íródott. Szintén alt szólistára (vagy kontratenorra) és orgonára készült a 2000-es, angol nyelvű *My Heart's in the Highlands*, fiú szopránra és zongorára a 2005-ös *Vater unser* (német nyelven), szopránszólóra és 8 csellistára a 2004-es, francia nyelvű *L'abbé Agathon*. Az 1977-es kelezésű, 1990-ben átdolgozott *Sarah was Ninety Years Old* három szólistára (szoprán és 2 tenor), ütőkre és orgonára készült, angol nyelven.

4.2. Zenekari művek

Pärt zenekari műveit további három csoportba sorolhatjuk: az első a vonószenekari művek. Másodikként a vonószenekari és egyéb hangszerekre írott kompozíciók csoportját fogom bemutatni, mely egyben a legnépesebb és legfajszínűsabb halmaz a szerző életművében. Harmadik pontként a szimfonikus zenekarra írott műveket fogom elemezni, melyek a legkevésbé ismert és játszott részét képezik Pärt darabjainak.

4.2.1. Vonószenekari művek

Pärt műveinek jegyzékében összesen öt vonószenekari mű található.⁴⁶ Ezekből három eredeti mű,⁴⁷ a további kettő régebbi darabok átirata vonószenekarra.⁴⁸

4.2.1.1. Silouan's Song

A *Silouan's Song* (*My soul yearns after the lord...*) című vonószenekari mű 1991-es kelezésű, bemutatójára már a keletkezés évében sor került, a Siljan Kamarazenekar közreműködésével, Karl-Ove Mannberg vezényletével.⁴⁹ Időtartama körülbelül hat perc.

⁴⁶ www.arvopart.org

⁴⁷ *Silouan's Song*, *Orient and Occident*, *Trisagion*

⁴⁸ *Summa*, *Psalm*

⁴⁹ Pärt, Arvo: *Silouan's Song*, Universal Edition, UE 19889

Szerkezete egyetlen homogén zenei anyagból épül fel, mely hosszabb-rövidebb frázisokból áll. A frázisok, illetve a frázisokat elválasztó General Pause szünetek rendszerezésével megkaphatjuk a mű szerkezeti vázát. Az első szám a frázisban található ütemek számát, a perjel utáni szám pedig a frázist alkotó negyedek összesített értékét, az aláhúzott értékek pedig a frázisokat elválasztó General Pause ütemek ütemmutatóinak a számlálóját jelölik. A nevező minden esetben negyed:

$4/17 - \underline{3} - 4/9 - \underline{4} - 3/12 - \underline{3} - 4/10 - \underline{4} - 5/19 - \underline{4} - 5/16 - \underline{4} - 2/8 - \underline{4} - 4/25 - \underline{5} - 5/21 - \underline{3} - 3/9 - \underline{3} - 2/8 - \underline{3} - 9/43 - \underline{4} - 3/19 - \underline{6}.$

Mint láthatjuk, a Silouan's Song 13 eltérő hosszúságú frázisból áll. A továbbiakban szükség lesz még a dinamikai vázra is, melyet hasonló módon kaphatunk meg. Ha egy frázison belül dinamikai váltás történik, azt perjellel jelölöm:

ppp – pp – mp – p – mp – p – pp – ppp/pppp – f – mf – *piúf* – mp/mf/ff/f – p/pp.

A két elemzés összevetésekor világosan kirajzolódnak a kulminációs pontok: az első, kisebb tetőpont a 9. frázis, a második, nagyobb kulminációs pont pedig a 12-ik. Ugyan egy-egy frázis egy tetőpont, arányaiban azonban meghaladja a többi frázis terjedelmét, mivel ezek a leghosszabbak, kiváltképp a második, mely 43 negyed értéket tartalmaz. Ebben a darabban is megmutatkozik Pärt zseniális időkezelése, és az is, hogy nem csak a lineáris-statikus formaalkotás világában mozog otthonosan.

A Silouan's Song Pärt legtöbb művéhez hasonlóan hétfokú hangrendszerre épül (f – g – asz – b – c – desz – esz), mely egy f-eol hangsor. Az első,- második hegedűben, a brácsában és a nagybőgőben egyaránt előfordul tintinnabuli és melodic szólamtípus. A cselló az egyetlen, ahol kizárólag melodic szerkesztésmóddal készült szólamtípust használ a szerző. De ahol kettéválik a cselló szólama, az alsó azokon a helyeken T-szólamot játszik. Amennyiben két M-szólam van jelen, úgy azok egymás tükörfordításai.

Hangszerelése igen egyszerű és puritán, melyet a vibrato-non vibrato, valamint a solo-tutti részek váltakozása old némiképp. A mélyvonósok kezelése megegyezik a Beethoven óta tartó hagyománnyal, tehát a nagybőgő leválik a cselló szólamáról, és önálló életet él. Két kivételt találunk, mikor a szerző visszatér a barokk-koraklasszikus gondolkodásmódhoz: az első négy ütemben és az 56-59. ütem között a két hangszer ugyanazt a szólamot játssza. Ez a két hely

dramaturgiailag igen fontos, mivel a kezdésről, és a második, erősebb kulminációs pontról van szó, ez magyarázhatja a többi helytől eltérő hangszerelésbeli megoldást. Ritkán fordul elő oktávketőzés, általában a barokk jellegű zenekarhasználat dominál. A cselló-bőgő ketőzéseken kívül csupán az 56-59. ütem szólóhegedű-1.hegedű oktávketőzése, valamint az 50-51. ütem 2.hegedű-brácsa unisono ketőzése emelhető ki. Az előbbi oktávketőzést szintén a második kulminációs pont jelenléte indokolja.

4.2.1.2. További vonószekari művek

Az eredetileg nem vonószekarra készült darabok elemzése az eredeti apparátus szerinti helyen találhatóak. A Summa a vokális műveknél (4.1.1.2.), a Psalom pedig a kamaraművek csoportjában (4.3.3.). A további két, eredetileg vonószekarra írt kompozíció már inkább a szerző mostani, funkció-tonális irányvonalába sorolható, ezért nem képezi tárgyát disszertációmnak. Ettől függetlenül a Trisagion (1992/94) és az Orient and Occident (2000) jól megírt darabok, viszonylag gyakran műsorra is tűzik őket.

4.2.2. Vonószekari művek egyéb hangszerekkel

Elérkeztünk a hangszeres művek legnépesebb és egyben legnépszerűbb csoportjához. Szinte nincs olyan Nyugat-Európai vagy Észak-Amerikai zenekar,⁵⁰ mely ne játszott volna valaha legalább egyet a következőkben taglalt darabok közül, melyek természetesen a filmrendezők figyelmét sem kerültk el.⁵¹ Elsőként a Fratres következik.

⁵⁰

http://www.universaledition.com/truman/en_templates/paste.php3?template=konz_akt&spr=en&komp_uid=534

⁵¹ Lásd. 5.1. fejezet

4.2.2.1. Fratres

A Fratres című darab 1977-es keletkezésű, előadói apparátusa vonósenekar és egy ütős (nagydob és tikkfa unisono).⁵² A későbbiekben elkészült további változatai: 4, 8, 12 csellóra, vonósnégyesre, fúvós oktettre és ütőre, rézfúvós együttesre, hegedűre és zongorára, brácsára és zongorára valamint csellóra és zongorára. Az elkövetkezendőkben az eredeti, vonósenekarra és ütőhangszerekre írt verziót fogom elemezni.

A mű 7 akkordon alapszik, melyek hármashangzatok, először ezeket teszem vizsgálat tárgyává:



7. ábra - Arvo Pärt: Fratres című művének alapjait alkotó hármashangzatok

A 3. 5. és 7. akkord két verzióban fordulhat elő, belső hangjaik vagy az 1-es, vagy a 2-es számmal jelölt hang. A hangsor 8-fokú (d, e, f, g, a, b, c, cisz), c és cisz egyszerre sosem jelen, közvetlen egymás után viszont annál inkább, ezeken a keresztállásokon alapul a darab sajátos hangzásképe. A szövet tulajdonképp kétszólamú, pontosabban ál-kétszólamú: a két szólamra osztott cselló és nagybőgő alsó szólamai végig egy a-e kvintet tartanak, ez az orgonapont fogja össze a hangzást, így tehát ez a két hangszercsoport tintinnabuli besorolású. Tintinnabuli szólamot játszik továbbá részben a második hegedű és a brácsa. Kizárólag melodic szerkesztésmódú szólamot kap az első hegedű, a cselló és nagybőgő másik része, valamint a második hegedű és a brácsa a darab további részeiben. A középső akkord alkotja a tükörtengely, melyet fölfelé és lefelé is három további akkord határol. Az így kialakult frázis permutált ismétlésére épül a darab. Egy-egy frázis hat ütem hosszúságú. Ritmikailag – az orgonaponton felül – háromféle ritmusérték váltakozik: negyed, fél és pontozott fél értékek. A frázisokban fél értékű a tükörtengelyt alkotó hangzat, a további akkordok negyed értékben következnek, majd visszatér a kiinduló hangzathoz, mely pontozott fél hosszúságú. A frázisokat két ütemes átvezető szakaszok választják el mindig, melyek ütemmutatója 6/4. A

⁵² Pärt, Arvo: Fratres, Universal Edition, UE 17802

frázis első üteme mindig $7/4$, mivel a tükörtengely akkordjának összegzett értéke 5 negyed, a fölfelé és lefelé való kitérés egyenként egy negyedhosszúságú, ez adja tehát ki a $7/4$ -es ütemmutatót. A következő ütem $9/4$ -es, hiszen itt már egyel több kitérés történik mind fölfelé, mind lefelé. Utána $11/4$ -es ütem következik, a legtöbb, azaz három kitéréssel. Majd mindez megismétlődik, annyi különbséggel, hogy elsőként lefelé, majd fölfelé irányuló kitérés sorrendje fölcserélődik: először tehát fölfelé, utána lefelé következik. Összesen kilenc frázis alkotja a művet, melyek mind 6 ütemesek, ezek alapján felírhatjuk a 74 ütemes mű tagolását. A számok ütemeket jelölnek:

$2 - 6 - 2 - 6 - 2 - 6 - 2 - 6 - 2 - 6 - 2 - 6 - 2 - 6 - 2 - 6 - 2$.

Mivel mindig ugyanaz mind a frázis, mind az átvezető rész, felírhatjuk az egymást követő egységek ütemszerkezetét is:

$6/4 - 6/4 - 7/4 - 9/4 - 11/4 - 7/4 - 9/4 - 11/4$.

Meglepő módon igen pontos tempójelzése van a darabnak: egyrészt szöveges utasítás (Adagio), másrészt számjelzés (negyed egyenlő cca. 72) is segíti az előadók tájékoztatását.

Dinamikailag kupolás a szerkezet, az egész halktól (ppp) a fortissimóig ível, majd visszahalkul, frázison belül azonban soha nincs dinamikai váltás, csak a szakaszok között, ezáltal alakul ki a teraszos dinamika. Hangszerelése a szerző más műveihez képest differenciált, szordínós és szordínó nélküli játékmódok váltakoznak a vonós hangszereken, végig arco utasítással. Az ütős csak az átvezető részekben játszik végig ostinatot, negyed értékekben, illetve szünetekkel tagolva.

A Fratres Eduard Tubin (1905-1982) észt zeneszerzőnek állít emléket, aki Kodály alkalmi tanítványa és Bartók nagy tisztelője volt, szellemi vezérének tekintette e két embert, és saját népzeneje beemelését tűzte ki céljának az észt kortárs zenébe.⁵³

⁵³ www.tubinsociety.com

4.2.2.2. Cantus

Arvo Pärt *Cantus* című darabja a tintinnabuli rendszer egyik alapl műve, előadói apparátusa vonósenekar és egy harang.⁵⁴ Bemutatójára 1977-ben Tallinban került sor, az Estonian RSO zenekar közreműködésével, Eri Klas vezényletével. Az 1977-es kelezésű, majd 80-ban átdolgozott mű teljes címe: *Cantus in memory of Benjamin Britten*, melyet a szerző Benjamin Britten emlékére ajánlott. Noha a két zeneszerző zenei gondolkodásmódja gyökeresen ellentétes, Pärt őszintén csodálta Britten zenéjének ártatlanságát, tisztaságát és erkölcsösségét, melyet Guillaume de Machault világi műveihez hasonlított. Személyesen soha sem találkoztak.⁵⁵

A csupán kilencoldalas partitúra aprólékos tanulmányozása során egy formailag oszthatatlan, egy tételes, lineáris szerkesztésmódú vonósenekari darabbal találkozhatunk, melyben a harang csak díszítőelem, csupán keretbe foglalja a zenei anyagot. Felépítése rokon a középkori és korareneszánsz szerzők gondolkodásmódjával:

35. kottapélda - Jean de Ockeghem: Missa Prolationum, Agnus Dei, részlet

36. kottapélda - Arvo Pärt: Cantus in memory of Benjamin Britten, részlet

Az első példa Ockeghem Missa Prolationum Agnus Dei tételének eleje, a második a *Cantus* kezdő ütemei. Szembetűnő a szerkesztésmódjuk hasonlósága:

⁵⁴ Pärt, Arvo: *Cantus in memory of Benjamin Britten*, Universal Edition, UE 17498

⁵⁵ ECM New Series, kísérfüzet, ECM 4228177642, 1999, www.hbdirect.com

mindkét tétel egy következetesen végigvezetett augmentált kánon, mely technikát a 14-15. századi szerzők – köztük Ockeghem – előszeretettel alkalmazták, akár egy tételen át, akár egy egész misén át. A fent említett mise is ebbe a sorba tartozik. A 16. századtól kezdve fokozatosan áttevődik a hangsúly a vertikális szerkesztési elvre, mely – néhány kivételtől eltekintve – a 20. századig prioritást élvez.

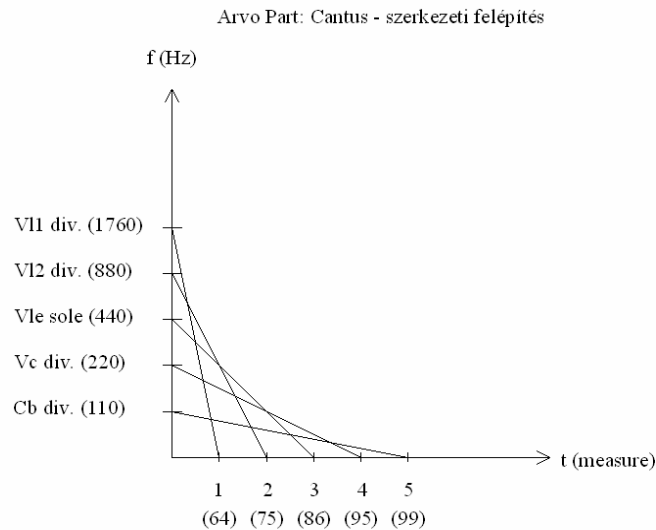
A kilenc szólamra osztott vonószenekar (két első,- két második hegedű, brácsa, két cselló és két nagybőgő) polifon szövetét is ez az augmentált kánon határozza meg: az alapértéket a brácsa képviseli, az egyszeresen diminuált szólamot az osztott második hegedű, a kétszeresen diminuált szólamot az osztott első hegedű, míg az egyszeresen augmentált szólamot az osztott cselló, a kétszeresen augmentált szólamot az osztott bőgő játssza. A notáció is hasonlít a reneszánsz vokálpolyfónia mesterműveinek modern, ütemvonalas átírásához, hiszen teljesen különböző sebességekben mozognak a szólamok. Az ütemvonalaknak csak a dirigálás szempontjából van jelentősége: az első hegedűben 3/4, a második hegedűben 3/2, a brácsában 3/1, a csellóban 6/1, a bőgőben 12/1 a tagolás gyakorlatilag.

A hangrendszer végig hétfokú, a mű hangneme a-eol, tehát Pärt csupán a fehér hangokra hagyatkozik. Hangnemről beszélhetünk, hiszen tonális-modális zenéről van szó, ám a funkciós tonalitást az előbb kifejtett szigorú lineáris szerkesztésmód teljességgel kizárja: a funkciónak érzett akkordkapcsolatok teljesen esetlegesek és csupán alkalmi jellegűek.

A tintinnabuli mindkét szólamtípusa végig jelen van. A Melodic az első,- második hegedű, cselló, bőgő felső szólamában és a brácsában, a Tintinnabuli pedig az első,- második hegedű, cselló, bőgő alsó szólamában jelenik meg, tehát az alsó divisi T-szólama a felső M-szólamához van rendelve a diminuált és augmentált dallamokban, az alapmetrumban írt brácsa nincs osztva, igen logikus hangszerelési okokból kifolyólag. A divisi szólamok M és T szólamának ritmusa mindig azonos.

A dinamikai vonalvezetés is lineáris, az egészen halktól az egészen hangosig vezet a hangszerek útja (V11: ppp - fff, V12: pp – fff, V1e: p – fff, Vc: p – fff, Cb: mp – fff). Egyedüli kivétel a harang, melynek a hangja dinamikailag kupolás szerkezetet jár be (ppp - fff - p).

A következő ábrán megkísérlem felvázolni a darabban végbemenő alapvető folyamatokat:



8. ábra - Arvo Pärt: Cantus in memory of Benjamin Britten, szerkezeti felépítés

Minél rövidebb értékekben mozog egy szólam, annál gyorsabban éri el a befejező hangját, mely addig van kimerevítve, míg a leghosszabb értékekben mozgó szólam is eléri az utolsó hangot, majd véget is ér a mű. Egy egyszerű hiperbola-függvény alkotja tehát a vázát az utóbbi évtizedek egyik leghatásosabb és legeredetibb alkotásának, mely már-már pimaszul primitív alapötleten alapszik. Működőképessége nem vitás, hiszen az első, 1984-es felvételt 2005-ig bezárólag még további 33 cd-kiadás követett az EMI Classic-tól a BIS-en keresztül az ECM-ig bezáróan.⁵⁶ Pärt zeneszerzői nagyságát bizonyítandó, nem viszi konzekvensen végig az alapötletet, egy ponton megváltoztatja az addig következetesen vezetett hangszerezést:

⁵⁶ www.amazon.com

*) 2 soli (1º leggiero)

UE 17498

37. kottapéllda - Arvo Pärt: Cantus in memory of Benjamin Britten, részlet

Az 53. és 73. ütem között a brácsát a tovább osztott, immár dupla divisi cselló felső szólamaival helyben kettőzi, ezzel is emelve a dinamikai intenzitást, melyet a 86. ütemtől kezdve *espressivo*, ill. a 89. ütemtől *molto espressivo* utasítással nyomatékosít. Hasonlóan intenzív pillanat tanúi lehetünk a 86. ütemben: hirtelen a hangzás kitisztul, az összes szólam egy a-moll kvartszext akkordban egyesül, majd fokozatosan újra szétválik. Hasonló pillanatokat a gótikus építészetben figyelhetünk meg, mikor egy tartóoszlopban egyesülnek a boltívek, majd újra szétválnak, amint az a 13. században Szepeshelyen épült társaskáptalani templom nyugati karzatát és karzatalját ábrázoló képen is látható:



9. ábra - Szepeshely, társaskáptalani templom

Természetesen az akkori zenében is felfigyelhetünk analóg helyekre, vegyük példának az elemzés elején már említett Guillaume de Machault La Messe de Nostre-Dame Benedictus tételének egy sorát:



4.2.2.3. További vonószekari művek egyéb hangszerekkel

Az előzőekben elemzett két mű alkotja tulajdonképp a csoport gerincét, valamint az 1977-es keltezésű, két tételes, szóló hegedűre és brácsára, vonószenekarra és preparált zongorára írt *Tabula rasa*, amiről rengeteg jó elemzés került napvilágra, így tárgyalását jelen dolgozatban nem tartom szükségesnek. Rajtuk kívül további három, a tintinnabuli rendszer szempontjából kevésbé jelentős kompozíció tartozik ide. A *Darf ich...* című, szóló hegedűre, harangra és vonószenekarra írt mintegy három perces, 1995-ös keltezésű, majd 1999-ben revideált mű bemutató előadásában olyan kiváló hegedűművészek játszották a hegedűszólót, mint Yehudi Menuhin (1995. augusztus 8.) és Gidon Kremer (1999. július 3.). A 2000-ben komponált *Mein Weg* vonószenekarra és ütőkre, míg az 1988-as *Festina lente* a vonószeneke mellett hárfát foglalkoztat. Továbbra is folytathatjuk a kiváló művészek felsorolását, mivel a darab bemutatóját 1988. június 26-án, Bonnban Dennis Russel Davies vezényelte.

2.2. Szimfonikus zenekari művek

Bármilyen furcsának is számít, az előző évszázadok hagyományaival szemben Pärt életművében a szimfonikus zenekarra írt kompozíciók szinte semmilyen súllyal sem bírnak: a tintinnabuli rendszer elemzése közben ezen művek még érdektelenebbnek tűnhetnek, mivel az ezredforduló után készültek, egyre inkább közelítve a szerző mai, funkciós tonális irányvonalához. Ettől függetlenül az igen nagy apparátusra írt (3-2-2-2, 4-2-2-0, timp.+ 4 ütős., vonósok, zongora) 2003-as *Lamentate*, és a 2005-ös keletkezésű, a 2006-os Torinói Téli Olimpia nyitókoncertjére rendelt *La tela tralata* (0-0-0-0, 0-1-1-0, 4 ütős, vonósok) jelentős művek.

4.3. Kamaraművek

Nem túl népes a kamaraművek kategória, összesen 6 darabot sorolhatunk ide. Létezik több kamaradarabja is a szerzőnek, ám ezek valamely korábbi, más apparátusra írt darabok átiratai, amikkel az eredeti apparátusuk szerinti elemzésekor foglalkozom.

4.3.1. Spiegel im Spiegel

Pärt talán legismertebb művéhez érkeztünk.⁵⁷ Az eredetileg hegedűre és zongorára készült darabot a szerző még a keletkezés évében (1978) további hangszerekre dolgozta át: a hegedű-zongora párost brácsa-zongora, cselló-zongora, nagybőgő-zongora, klarinét-zongora, kürt-zongora, altfuvola-zongora hangszerelések követték. Számos kiváló előadóművész mellett tehetséges rendezők sokasága használta ezt a zenét filmjeihez, Gus van Sunt-tól Tom Tykver-ig bezárólag.⁵⁸ A mintegy 10 perces mű ősbemutatójára a keletkezés évében, Moszkvában került sor, Vladimir Spivkov hegedűművész közreműködésével.

A cím, *Spiegel im Spiegel* – azaz tükör a tükörben – a darab igen egyszerű, már-már triviálisnak mondható, mégis zseniális szerkezetére utal.

⁵⁷ Pärt, Arvo: *Spiegel im Spiegel*, Universal Edition, UE 31257

⁵⁸ www.imdb.com

Fókuszpontjában egy szólam van, amit a zongorista jobb keze szólaltat meg, ezért érdemes ezzel kezdeni a vizsgálatot.

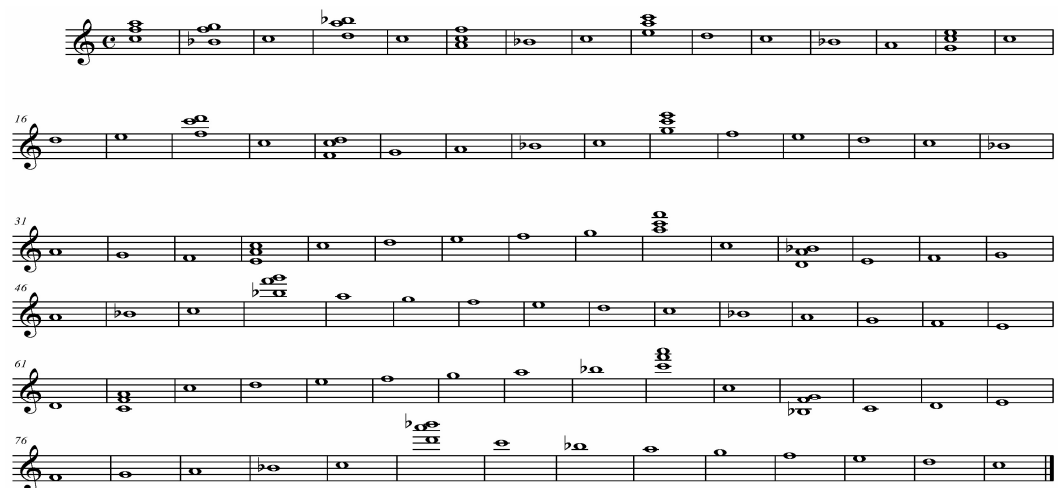
Egy középponti hang, a kétvonalas c a tükörtengely, köré szerveződnek a három hangból álló akkordok, melyet alulról fölfelé felbontva játszik mindig a zongora jobb kézben lévő szólama. Ha a három szólamot tovább bontjuk, az alsó és a felső melodic, míg a középső tintinnabuli szerkesztésmóddal készült, és kizárólag negyed értékekben mozog. Ahogy az idő halad, úgy távolodnak az akkordok a tükörtengelytől, mindkét irányban azonos távolságra, először mindig lefelé, aztán fölfelé. A tükörtengely hangját 0-val jelölöm, a további akkordokat a tengelyhangtól való szekund távolságuk száma szerint:

0 – 1le – 1fö – 2le – 2fö – 3le – 3fö – 4le – 4fö – 5le – 5fö – 6le – 6fö – 7le – 7fö – 8le – 8fö – 0.

Az aláhúzott sorok fokozatosan távolodnak a c"-től, a nem aláhúzottak egy ugrással érik el a maximális távolságukat, és utána kapaszkodnak vissza fokozatosan a tengelyhangra. Így alakul ki a következő frázisrendszer, melyben a számok az egybetartozó ütemek számait jelölik:

3 – 4 – 4 – 5 – 5 – 6 – 6 – 7 – 7 – 8 – 8 – 9 – 9 – 10 – 10 – 11 – 11 – 3.

A 18 kisebb-nagyobb egységre tagolt mű mégis homogén zenei szövetet alkot. A legkisebb frázis 3, a legnagyobb 11 ütemes, a frázisok között azonban semmilyen kontraszt sincs. Az eddig leírt információk alapján felírhatjuk a darabot működtető akkordsort:



10. ábra - Arvo Pärt: Spiegel im Spiegel című művének akkordváza

Csak az új akkordokat jelöltem, a többi hangra értelemszerűen az addig használt hangzat épül. A tengelyhangra épülő akkord mindig 3 ütemig, a további

hangzatok pedig ütemenként váltják egymást, egy ütemben kétszer van mindig alulról fölfelé negyed értékekben bontva.

Ezek után áttérhetünk a további szólamokra. Összesen négyféle ritmusérték van forgalomban: negyed, pontozott fél, pontozott egész és két pontozott egész egy pontozott félhez kötve, tehát 1, 3, 6 és 15 negyed értékek. Mint már említettem, a zongora jobb kezében kizárólag negyed értékek vannak. A bal kéz két további szólamra van osztva: az alsó pontozott egész, a felső pontozott fél értékekben mozog. Mindkét szólam tintinnabuli szerkesztésmóddal készült. Az alsó egy f orgonapontot játszik, mindig a központi hanghoz történő visszaérkezésekkor. A felső szólam mindhárom lehetséges tintinnabuli-hangot tartalmazza (f, a, c), az alsó szólammal komplementer váltva egymást, pontozott fél értékekben megszólalva. A hegedű – illetve a további, elemzés elején felsorolt hangszerek – kétféle, 6 és 15 negyed értékben mozog. Szólama melodic, mindig a zongora jobb kéz akkordjainak felső hangját kettőzi, hol helyben, hol oktávban, függően az éppen játszott verziótól.

Hangszerelése végtelenül egyszerű, a hegedűben kizárólag arco előadói utasítás használatos. Dinamika nincs jelölve a kottában, sem a zongora, sem a hangszeres szólamokban, viszont a tempó meg van adva, negyed egyenlő 100-zal, ellentétben Pärt legtöbb darabjával. A Spiegel im Spiegel hétfokú hangrendszerre épül (f, g, a, b, c, d, e), ami egy f-jónak felel meg. Semmilyen funkciós viszony nem alakul ki a darab során.

4.3.2. Arbos

Az Arbos című darab az egyetlen rézfúvós hangszerekre írt kamarakompozíció, mely 1977-ben készült.⁵⁹ Előadói apparátusa 4 trombita, 4 harsona, valamint ütőhangszerek (harang, tam-tam, timpani). Szerkezete szinte teljesen megegyezik a már előzőekben elemzett Cantus-éval (4.2.2.2.), ám néhány eltérés is mutatkozik.

Az előadók négy különböző csoportra oszthatóak: az első (1., 2., 4. trombita), a második (3. trombita, 1., 2. harsona), és a harmadik (3., 4. harsona) ugyanazt a zenei anyagot játssza különböző sebességekben. A negyedik csoportot

⁵⁹ Pärt, Arvo: Arbos, Universal Edition UE 31911, UE 32488

az ütőhangszerek alkotják, melyek a 3. csoport hosszú értékei között keletkező szüneteket töltik ki. Ugyanaz a szerkesztési elv érvényesül az első három csoportban, mint amelyet például Ockeghem augmentált kánonjainál tapasztalhatunk.



39. kottapélda - Jean de Ockeghem: Missa Prolationum, Agnus Dei, részlet



40. kottapélda - Arvo Pärt: Arbos, részlet

Az első példa a Missa Prolationum Agnus Dei tételének első sora, melyre már a Cantus-nál is hivatkoztam, a második az Arbos eleje. A három különböző sebességben történő mozgásra való utalás már az ütemmutatók megadásánál jelentkezik: ugyan minden szólamban 12/4 van megadva, az első csoport zárójeles továbbosztása 3+3+3+3, a másodiké 4+2+4+2, a harmadiké 8+4, a negyediké 3+3+3+3. Bár így is egyértelmű a csoportosítás, véleményem szerint még szerencsésebb volna a következő módon: amennyiben a második csoport 4+2+4+2, úgy az első 2+1+2+1+2+1+2+1. Ha viszont az első csoport $\frac{3}{4}$ -ként, úgy a második $\frac{3}{2}$ -ként, a harmadik $\frac{3}{1}$ -ként lenne írható. Az első három csoportban kétféle ritmusértéket használ a szerző: az elsőben negyed és fél, a másodikban fél és egész, a harmadikban egész és brevis értékeket. Az ütős hangszerek szólamaiban egyféle érték szerepel.

A hangkészletet tekintve a szerzőtől már megszokott hétfokú rendszerrel állunk szemben (d – e – f – g – a – b – c), ami egy d-eolnak felel meg. Tovább

hangsúlyozza a d-alaphangot a timpani szólamában jelenlévő d-orgonapont. Melodic és tintinnabuli szólamtípusok egyaránt előfordulnak: az 1. trombita, a 2. és 4. harsona melodic szerkesztésmóddal, a 3. és 4. trombita, a 2. és 3. harsona, a harang és a timpani pedig tintinnabuli szerkesztésmóddal készült. A 2. trombitában mindkét típus megtalálható, attól függően, hogy az 1. vagy 3. trombitához van-e társítva. A harang T-szólama két hangból (d, f) áll, míg a timpanié – mint azt már az előzőekben említettem – csupán egy hangból. A felépítésük igen egyszerű, a többnyire szekundlépésekben ereszkedő M-szólamokhoz társulnak a T-szólamok, a már az eddigiekben megszokott módon.⁶⁰

Dinamikailag is teljesen lineáris, a rézfúvós hangszerek szólamában végig f sempre az előírás – függetlenül attól, hogy melyik regiszterében játszik a hangszeres. A harang és tam-tam szólamaiban mf sempre, míg a timpaniban f-subp az előírás. Hangszerelése is teljesen statikus, a kezdeti hangszerelést viszi végig következetesen és változtatás nélkül a szerző.

4.3.3. Psalom

Egy újabb homogén együttesre írt mű, a Psalom bemutatása következik.⁶¹ Az 1985-ös keltezésű mű vonósnégyesre készült, majd bő tíz évvel később elkészült a vonósenekari verzió is (1997). Az ajánlás Alfred Schlee-nek, az Universal Edition igazgatójának szól, akinek többek között Kurtág György is darabbal kedveskedett nyolcvanadik születésnapjára.⁶² Az ősbemutatóra 1991-ben, Bécsben került sor, az Arditti vonósnégyes közreműködésével.

A mindössze 75 ütem terjedelmű Psalom a szerző szokása szerint nem tartalmaz tempójelzést, kizárólag a hozzávetőleges időtartam van meghatározva, mintegy két és fél-öt perc terjedelemben. Igen változatosak az ütemmutatók, amit ha tüzetesen átvizsgálunk, nem találjuk a Pärt-re jellemző konzekvensen végigvezetett rendszerességet, amit – főleg – a vokális műveiben már korábban megszokhattunk. Érdekes azonban felírni az ütemmutatókat egymás után, mivel máris megkapjuk a darab formai vázát. A formarészeket General Pause szünetek választják el egymástól, amiket az aláhúzott számok jelölnek:

⁶⁰ Bővebben lásd.: 3. fejezetben (3.1.)

⁶¹ Pärt, Arvo: Psalom, Universal Edition, UE 19980

⁶² Játékok 5, 6. Hang a távolból (Alfred Schlee 80) Editio Musica Budapest, 1997, Z 14002

1 – 4 – 4 – 8 – 4 – 4 – 8 – 12 – 4 – 4 – 6 – 4 – 6 – 8 – 9 – 2 – 6 – 4 – 6 – 6 – 6 – 8 – 9 – 1 – 3 – 4 – 4 – 8 – 8 – 4 – 2 – 12 – 4 – 4 – 4 – 4 – 8 – 8 – 2 – 6 – 4 – 9 – 3 – 6 – 6 – 6 – 2 – 9 – 2 – 6 – 4 – 12 – 6 – 4 – 8 – 9 – 6 – 2 – 4 – 4 – 4 – 4 – 4 – 2 – 6 – 9 – 1 – 4 – 4 – 4 – 4 – 4 – 6 – 12.

Láthatjuk, hogy túlnyomórészt a páros ütemek dominálnak, a néhány közbeszúrt páratlan ütem célja valószínűleg az, hogy teljesen elbizonytalanítsa a hallgatót, aki ezáltal nem érez ütemeket, szabályos lüktetést. Bizonytalanságot és feszültséget kelt, így teremti meg a tökéletes szabadság körülményeit, ami a lehető legkevesebb zenei impulzussal kombinálva teszi remekművé ezt az igen rövid, ám annál hatásosabb kompozíciót.

Ritmikailag nem túl differenciált, összesen hatféle értéket használ: Negyed, fél, pontozott fél, egész és pontozott egész hangok alkotják a darab ritmikai vázát, melyekből a negyed és fél értékek dominálnak. Az orgonapontokban megjelenő pontozott negyed és nyolcad szünet tulajdonképp fél értéknek, illetve a pontozott félhez kötött nyolcad hang és nyolcad szünet egész értéknek számítandó.

Formailag kétféle anyag váltakozására épül a darab, amiben közös egy állandó, főleg negyed-fél érték relációkban haladó dallam (A), amit helyenként orgonapont egészít ki. Az orgonapont megváltoztatja az egész zenei anyag viszonyrendszerét, ritmikáját és időbeliségét, ezért azokat külön formarészeknek kezeltem (B), így megkapjuk a mű formai vázát:

A1(1-15) – B1(16-23) – A2(24-32) – B2(33-42) – A3(43-48) – A4(49-56) – B3(57-67) – A5(68-75).

A frázisokat mindig General Pause szünetek választják el, melyek különböző hosszúságúak. Az első szám a szünet ütemszámát jelöli, a perjel utáni pedig az ütemmutatót:

8/12 – 15/9 – 23/9 – 32/12 – 42/9 – 48/9 – 56/9 – 67/9 – 72/4.

Ez alapján a szerkezet leginkább rondo-elvű építkezésre utal. Különlegessége azonban, hogy az egymással kontrasztálló karakterek helyett ugyanazt a zenei anyagot állítja egymás mellé, csak éppen egészen más perspektívában.

41. kottapélda - Arvo Pärt: Psalom, részlet

Az orgonapont jelentőségét szokás alábecsülni, pedig hihetetlen erős formaalkotó eszköz, amit már akár Bach műveiben megfigyelhetünk. Mikor egy nagyobb fuga végén megjelenik a hosszú orgonapont, hirtelen sokkal gyorsabbnak érezzük a zenét, pedig általában ugyanazt a szöveget hallgatjuk, amit addig. Mégis, a hosszú hang jelenléte véleményem szerint teljesen átformálja tempóérzetünket. Pärt valószínűleg ösztönösen ráérezett erre, és remekül használja. Fontos megemlíteni, hogy a három B-részben nem ugyanaz az orgonapont szól: először csak egy hangszer játssza (B1), ugyanabban a regiszterben, mint a dallam, cluster-szerűvé alakítva ezzel a hangzást. Másodszor (B2) már két hangszer oktáv különbséggel, végül (B3) ugyanúgy két hangszer szólamában szerepel, de már négy és fél oktáv különbséggel. Az első hegedű és cselló között így kialakult kvarthangzás igen feszült atmoszférát teremt. Itt érdemes szót ejtenünk a darab tonalitásáról.

A Psalom hangkészlete hétfokú (a, h, c, d, e, f, gisz), ami egy összhangzatos a-mollnak felel meg. A két központi hang azonban az e és az f, tehát nem az a-n van a hangsúly. Az állandó e-f hang közötti feszült lebegés adja a darab alapvető mozgatórugóját, mondhatni ez a lelke. A klasszikus összhangzattanban megtanultuk, a negyedik és első fok között plagális, az ötödik és első fok között autentikus viszony van. Ily módon, ha a funkciós rend felül közelítjük meg a viszonyokat, az e-f reláció az ötödik és hatodik foknak megfeleltethető, az V-VI lépés autentikus, míg a VI-V lépés plagális lesz. Az utóbbi jóval többször szerepel a mű során, mint az előbbi, plagális súlypontot kölcsönözve ezzel. Az A formarészekben kizárólag melodic szólamok fordulnak elő. A B részekben az eddigi M-szólamok mellett megjelenik a tintinnabuli szólam

is, ami nem más, mint maga az orgonapont. A három lehetséges T-hangból (a, c, e) csak kettőt használ a szerző (a, e). A két hegedűben váltakozik a két szólamtípus, annak megfelelően, hogy dallamot vagy orgonapontot játszanak. A brácsa kizárólag dallamot játszik, tehát M-szólama van végig, míg a cselló csak az orgonapontokban vesz részt, így végig T-szólamot kap. Az egész mű igen halk, dinamikája teraszos, pppp-tól a mf-ig tart a skála. Hangszerelése puritán, semmilyen divatos effektet nem használ, mivel nincs rá szüksége. Végig con sordino utasítás van érvényben mind a négy hangszerben. Problematikusak a darab során előforduló két hangszer közötti igen sűrű unisono találkozások, például az első,- és második hegedű az első ütemtől, második hegedű és brácsa a 16. ütemtől, első hegedű és brácsa a 39. ütemtől kezdődő frázisában. Az 57. ütemtől kezdődő orgonapont hirtelen kitágítja a hangzó teret az eddigi szűk felrakáshoz képest, az e-f hang kettőssége által okozott feszültséget tovább fokozva, mely a darab végén sem kerül feloldásra.

4.3.4. További kamaraművek

Pärt többi kamaraműve nem tintinnabuli szerkesztésmóddal készült, így csak említés szintjén érdemes foglalkozni velük. Az 1964-es Quintettino szerialista mű (fúvósötösre), az 1992-es Mozart-Adagio (hegedűre, csellóra és zongorára) kollázs technikával készült, míg a 2003-as Nemzetközi Hannoveri Hegedűversenyre készült Passacaglia (hegedűre és zongorára) a funkciós tonalitás talajára evez már át.

4.4. Szóló hangszerre írott művek

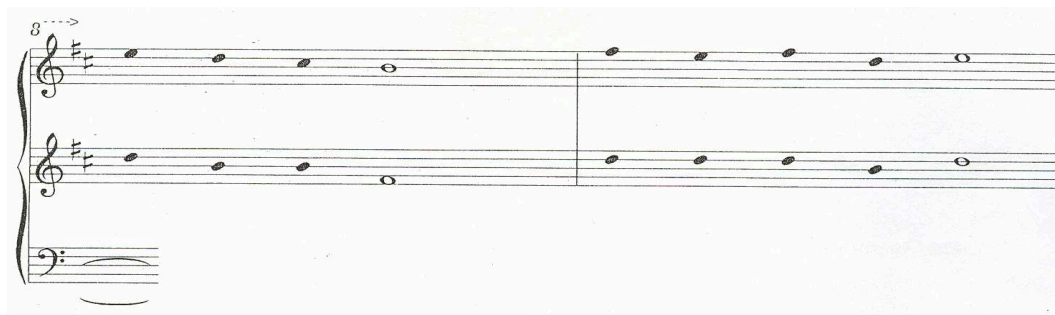
Ebben a kategóriában két hangszerről lesz szó: zongoráról és orgonáról. Más szóló hangszerre készült tintinnabuli mű nincs a szerző darabjai között.

4.4.1. Für Alina

Ez az első majdnem tintinnabuli-rendszerű darab, szóló zongorára.⁶³ Majdnem tintinnabuli műről beszélhetünk, mivel a rendszer ezután kristályosodik csak ki, és több ponton is eltér majd a Für Alina-tól.

⁶³ Pärt, Arvo: Für Alina, Universal Edition, UE 19823

Itt jelenik meg először a melodic és a tintinnabuli szólam, mindez egy h orgonapont fölött. Az egész mű mindössze 15 ütem, ám ez megtévesztő, hiszen igen lassú a tempója. Az M-szólam a jobb kézben, a T a balban van.



42. kottapélda - Arvo Pärt: Für Alina, részlet

Már is világosan látszik a főleg szekundokban mozgó felső szólam, és a h-eol alap hármashangzatának hangjain mozgó alsó szólam. Azonban még nem kristályosodott ki teljesen a két szólam kezelésének minden szabálya. A felső szólamban még túl sok a nagyobb lépés (pl.: 8. vagy 10. ütem), sőt, hármashangzat-felbontás is több ízben előfordul (pl.: 6, 12. vagy 13. ütem). Az alsó szólam rendezettebb, a két és fél oktávos ambitus a többi műhöz képest ugyan soknak tűnhet, hangszeres kompozíció lévén nem okoz problémát. A művet két hosszú, összepedálózott szakasz is segít egyben tartani. A 11. ütem végén engedjük fel először és utoljára a pedált, az így magára maradó cisz-fisz kvart a „tetőpont”, jólesően ellensúlyozza az orgonapontot. Külön érdekesség a T-szólamban – negyedik hangként – megjelenő cisz hang, erre a későbbi tintinnabuli-művekben nincs már példa. A frázisok viszonya is jó átgondolt: egyre növekvő, majd egyre csökkenő számú hangokból állnak (2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3 – 2 – 3), kétféle ritmusérték – negyed és egész hang – van forgalomban. A bemutatóra 1976-ban Tallinban került sor.

4.2.2. További szóló hangszerekre írott művek

A Für Alina mellett még csupán egy tintinnabuli rendszerű zongorára írott mű, az 1977-es Variationen zur Gesundheit von Arinuschka foglal helyet a műjegyzékben. Az orgonaművek közül a legjelentősebb és legismertebb talán az 1980-as, mintegy nyolc perces Annum per annum. Emellett a további három

orgonára írott kompozíció is tintinnabuli szerkesztésmóddal készült, és viszonylag gyakran fellelhető az orgonisták repertoárjában.⁶⁴

⁶⁴ Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler, 1980 – Pari intervallo, 1976/80 – Trivium, 1976

10.18132/LFZE.2010.7

5. Utószó

5.1. Pärt művei az alkalmazott zene tükrében

Végül elengedhetetlennek tartom, hogy néhány szót szóljak Pärt zenéinek egyéb művészeti ágakban történő felhasználásáról. Mint azt már az első fejezetben említettem, 1958 és 1967 között Pärt az Észti Rádió munkatársa, emellett a tallini Pioneer színház zenei vezetője, így igen sok kísérőzenét írt színházi előadásokhoz és rádiójátékokhoz, emellett rengeteg tapasztalatot szerzett az alkalmazott zene terén. Érdeklődése fokozatosan a film felé fordul, majd az utóbbi évtizedben ő kerül a filmrendezők érdeklődésének fókuszába.

Michael Mann 1999-es *Bennfentes* című filmjében részletet hallhatunk a Litany-ból. A 90-es évek végének egyik legnagyobb vihart kavart amerikai bírósági perét dolgozza fel a film, melynek során Mississippi és 49 másik állam 246 milliárd dolláros keresetet nyújtott be a dohányipar ellen. Al Pacino és Russel Crowe főszereplésével készült az igaz történeten alapuló – a Michael Manntól már megszokott – monumentális, 160 perces filmposz.⁶⁵



11. ábra - Al Pacino és Russel Crowe a *Bennfentes* című amerikai nagyjátékfilmben

A *Cantus in Memory of Benjamin Britten* majdnem egészében kerül felhasználásra az Oscar-díjas dokumentumfilm-rendező Michael Moore *Fahrenheit 9/11* nevezetű opusában (2004). A film George W. Bush valószerűtlen felemelkedését mutatja be, melynek eredményeként az olaj-bizniszben tevékenykedő bukott üzletemberből a világ vezető nagyhatalmának első embere lett. Ezt követően Moore bemutatja, milyen szoros baráti szálak fűzik a családot és üzlettársaik körét a Szaúd-Arábiai királyi családhoz és a bin Laden-rokonsághoz.

⁶⁵ Mann, Michael: *The Insider*, Blue Lion Entertainment, 1999

A 2001. szeptember 11-i New York-i tragédia képsorai alatt a mű első és utolsó szakasza hallható.⁶⁶



12. ábra - Michael Moore és George W. Bush a Fahrenheit 9/11 című dokumentumfilmben

A független filmes Gus van Sant 2002-ben elkészítette az utóbbi tíz év egyik legmeggrázóbb filmjét, a Gerry-t, amit a Spiegel im Spiegel és a Für Alina tesz még felejthetlenebbé. Az erős Tarr Béla hatást mutató film – akinek külön köszönetet mond a special thanks rovatban – egy gyönyörű road movie keretén belül kibontakozó kétszemélyes dráma, Casey Affleck és Matt Damon szereplésével. A Spiegel im Spiegel a film nyitó és záró képsorai alatt hallható, keretet adva a filmhez, míg a Für Alina háromszor, a hosszú beállítások alatti passzázsok alatt tölti ki a dramaturgiai üresjáratokat.⁶⁷



13. ábra - Matt Damon és Casey Affleck a Gerry című amerikai filmdrámában

Egy 2006-os ausztrál filmdráma, a Candy szintén a Cantus-t használja. Dan – a nemrég tragikus hirtelenséggel elhunyt Heath Ledger – költő szeretne lenni, Candy (Abbie Cornish) pedig festő; elsőprő, szenvedélyes szerelmük a legnagyobb boldogság szabadságával ajándékozza meg a párt, ám a kábítószer-függőség egyre mélyebbre taszítja őket. Neil Armfield rendező remekül

⁶⁶ Moore, Michael: Fahrenheit 9/11, Lions Gate Films, 2004

⁶⁷ Sant, Gus van: Gerry, Epsilon Motion Pictures, 2002

ellenpontozza a film legdrámaibb kulminációs pontját Pärt szikár, epikus zenéjével, elementáris hatást kiváltva ezzel a bipolaritással.⁶⁸



14. ábra - Abbie Cornish és Heath Ledger a Candy című ausztrál filmdrámában

A Gerry-hez hasonlóan a Spiegel im Spiegel és a Für Alina párosa alkotja a zenéjét Tom Tykwer A gyilkosok is a mennyországba mennek (Heaven, 2002) – a Krzysztof Kieślowski forgatókönyvén alapuló – című filmjének. Egy angol tanárnő (Cate Blanchett) megpróbálja saját kezébe venni az igazságszolgáltatást, ám végül balul üt ki, letartóztatják, de megszökik a fogságból. A Für Alina itt is keretbe foglalja a filmet, míg a Spiegel im Spiegel éppen az arany Metszénél hallható, nyugodtsága és monotonitása még jobban kiemeli a vonat száguldásának dinamizmusát.⁶⁹



15. ábra - Cate Blanchett és Giovanni Ribisi a Heaven című amerikai-angol-olasz-német filmdrámában

Végül egy magyar filmről is essék szó. A 2004-ben a 35. Magyar Filmszemlén fődíjas film, a Másnap rendezője Janisch Attila.⁷⁰ A Tarr Bélára emlékeztető, a Mecsektől a Káli-medencén át a Bükkig forgatott, gyönyörű képekben bővelkedő, lassan kibontakozó történet és Pärt zenéjének időkezelése nagyon jól kiegészítik egymást.⁷¹

⁶⁸ Armfield, Neil: Candy, Film Finance, 2006

⁶⁹ Tykwer, Tom: Heaven, Miramax Films, 2002

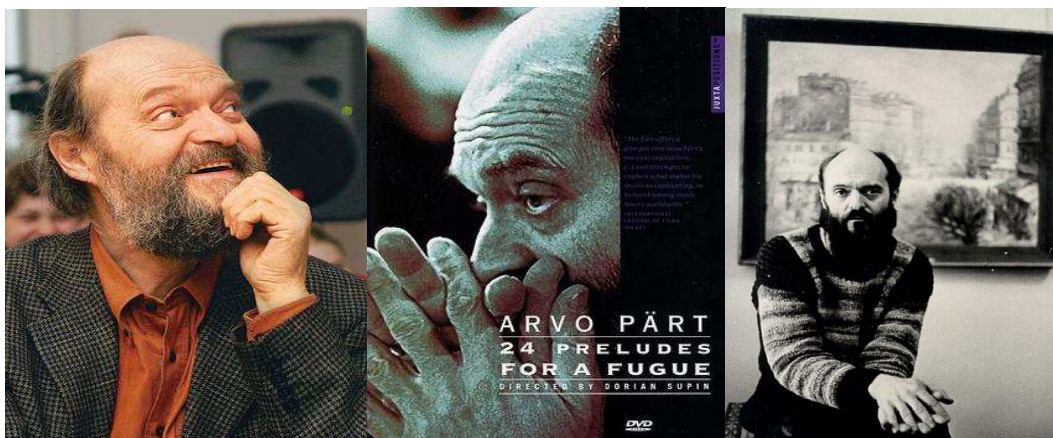
⁷⁰ www.port.hu

⁷¹ Janisch, Attila: Másnap, Eurofilm Stúdió, 2004



16. ábra - Gáspár Tibor a Másnap című magyar nagyjátékfilmben

Még hosszan tarthatna a felsorolás, Jean-Luc Godard-tól Clode Milleren keresztül François Ozon-ig, számos európai, amerikai és távol-keleti rendező használta és használja továbbra is Arvo Pärt műveit, ezen filmek listája már napjainkig is hozzávetőlegesen 80 filmcímet tartalmaz, szinte minden műfajban.⁷² Nem feledkezzünk meg végül a róla forgatott dokumentumfilmekről sem. A 24 preludes for a fugue című film Dorian Supin rendezésében kiváló áttekintést nyújt a szerző életéről, munkásságáról, munkamódszeréről és világképéről.⁷³ Külön előnye, hogy laikusok számára is érthető formában fogalmazza meg a zenei mondanivalót, melyet koncertrészletek tesznek még élvezetesebbé.



17. ábra - Arvo Pärt a 24 preludes for a fugue című észd dokumentumfilmben

Dolgozatom nem kíván általános képet nyújtani Arvo Pärt életművéről – annál is inkább, mivel ez kellő idő elmúltával tehető csak meg – csupán szerkezeti elemzést nyújt a tintinnabuli rendszerről. Nem darabjainak tételes elemzése volt szándékom, hanem a minden főművét felépítő zeneszerzői technika bemutatása, elemzése.

⁷² www.imdb.com

⁷³ Arvo Pärt 24 prlüüdi ühele fuugale, dir.: Dorian Supin, F-seitse, 2002

Noha a Pärt-művek nem képezik szerves részét a magyarországi koncertrepertoárnak, elterjedésük egyenesen arányos a gombamód szaporodó, nyugati típusú énekegyüttesek elterjedésével, mivel ezen darabok előadására ilyen formációk a legmegfelelőbbek. Talán egyetlen kórusmű, a Magnificat van jelen a nagy létszámú hazai kórusok műsorán. Az utóbbi évtizedek hagyományainak megfelelő 60-80 főből álló – többnyire amatőr – kórusokat szép lassan felváltó félprofi és profi kamarakórusok rohamos elterjedésével biztos vagyok benne, hogy Arvo Pärt művei hamarosan az őket megillő helyre kerülnek Magyarország koncerttermeiben is.

5.2. Függelék: néhány gondolat Pärt zenéjéről és annak tágabb összefüggésrendszeréről

Disszertációm eddigi fejezeteiben részletesen elemeztem Pärt tintinnabuli rendszerét. Formáját, dinamikáját, struktúráját, hangszerelését, hangrendszerét, szólamtípusait, témaválasztását, szöveghasználatát, prozódiaját és minden további elemezhető viszonylatát. Most megkísérlem egy jóval távolabbi megközelítés leírását, melyben inkább a kérdések fognak dominálni, mint a válaszok, ám nem hagyhatom figyelmen kívül az egyben legfontosabb és legelhanyagolhatóbb szempontot: az irányt, vagy inkább: értelmet, vagy még inkább: célt. Ha közelebbről nézünk egy festményt, kiválóan megfigyelhetjük a rajta szereplő ábrák, testek, figurák, arcok szerkezetét, legapróbb részleteit. Ám nem szabad itt megállnunk, hátrébb kell lépünk és újra értelmeznünk kell, mit is látunk valójában. Itt már a részletek megismerését az összefüggések, összefonódások, okok és okozatok felismerése és tudatosítása váltja fel, ami jóval ingoványosabb és kockázatosabb terület, mint az első körben megfigyelt apróbb, ám annál fontosabb építőelemek. Jogosítványszerzéshez való orvosi vizsgálatkor a köröket minden ember látja, viszont a különböző színű körökből kirajzolódó számokat, ábrákat már korántsem mindenki. Amit nem képes mindenki látni, az könnyen támadható, megkérdőjelezhető. Mégis vállalnunk kell ezt a kockázatot, hiszen csak így kerülhetnek elő újabb valós vagy vélt összefüggések, felismerések. Ehhez néhány lépésre el kell távolodnunk az eddigi szigorú analitikus szemlélettől, sőt, talán Pärt zenéjétől is egy kis időre.

Az emberek nagy része a klasszikus zenének az 1600 és 1945 közötti részén szocializálódik. Hogy miért, számomra rejtély, de mire utánajárnék a válasznak, ezen repertoár nagyobbik része véleményem szerint feledésbe fog merülni néhány évtizeden belül, tekintettel a demográfiai és kulturális európai tendenciákra, ami szerencsére nem témája dolgozatomnak. Az már önmagában elgondolkodtató, hogy a több ezer éves európai zenekultúrából csak hozzávetőlegesen 300 évet ismer nemcsak a közönség, de a professzionális zenészek nagy része is. Ez a 300 esztendő pont egybeesik a dinamikus zene majdnem kizárólagos egyeduralmával. Efelől az időszak felől értelmezhetetlen Arvo Pärt zenéje és a tintinnabuli rendszer. Ha azonban a maradék, perifériára szorult, még mindig több ezer évnyi európai zenében keresünk, jó nyomon járunk. A gregorián ének, a korai polifónia, a reneszánsz szakrális zene, a gótikus építészet a valódi gyökerei Pärt művészetének. Ez a gondolkodásmód fokozatosan szorult ki az európai kultúrából az opera megjelenésével. Talán legfontosabb utolsó képviselője, a spanyol Tomás Luis de Victoria 1611-ben meghal. Ezután csak elszigetelt foltokban van jelen a további évszázadokban. Bizonyos szempontból Bach egyes polifon művei, a romantika korában Liszt kései darabjai, Schumann, Satie, Berlioz egyes művei, majd a háború után Sztravinszkij utolsó opusai, természetesen Pärt, valamint Lepo Sumera művei, itthon Dukay Barnabás és Jeney Zoltán egyes darabjai, az Egyesült Államokban Charles Ives, John Cage, Morton Feldman, Steve Reich, Alvin Lucier, Phill Niblock életművének jelentős része. Ha az előbb említett 300 éves korszakra elfogadjuk a dinamikus jelzőt, akkor a dinamikustól eltérő, illetve azzal ellentétes gondolkodásmódú minden előbb említett zeneszerző esetében alkalmazhatjuk a statikus szót: természetesen nem kizárólagosan, és mindenképp pozitív felhanggal. A pozitív felhangot igen fontosnak tartom hangsúlyozni, mivel tapasztalataim szerint ez a szó legtöbbször negatív kontextusban jelenik meg a közbeszédben, sőt, még néha a lexikonokban is, vegyük szemügyre például a Magyar Értelmező Szótár online kiadását⁷⁴

Statikus: (...) Melléknévként: álló, egyensúlyban lévő, nem mozduló. Ellentéte a dinamikus (DINAMIKA). A dráma alaphibája, hogy statikusak a jellemei, nem fejlődnek, nem alakulnak. Görög eredetű (sztatikosz a. m. 'álló')

⁷⁴ Magyar Értelmező Szótár 1.7.3.

Mire is használjuk ezt a szót? Főnévként bizonyára mindenkinek világos, hogy az épületek erő- és egyensúlyviszonyait kiszámító építészmérnököt értjük alatta. Ám melléknévként korántsem egyértelmű, mire is értjük. Márpedig használjuk, zenékre is igen gyakran, elég csak belelapoznunk például a Muzsika című folyóirat előző évekbeli számaiba, összesen 82 alkalommal használták ezt a szót zenekritikusaink, mégpedig túlnyomórészt pejoratív jelzőként.⁷⁵

A szó jelentését tisztáztuk, ám továbbra sem egyértelmű, hogy melléknévként mire is használjuk. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy hibaként, pejoratív jelzőként használják legtöbbször – már a szócikkben is megjelenik ez a negatív felhang – holott a dinamikus ellentétéként kölcsönös feltételei egymásnak. Olyan ez az ellentétpár, mint a hiperbola függvény, mely végtelenül megközelíti a tengelyt, de soha el nem érheti azt, csak a végtelenben. Éppen ezért totális statikusságról és totális dinamizmusról nem beszélhetünk. Ez esetben viszont ki határozza meg, hogy mi, és milyen mértékben statikus vagy dinamikus? A közönség? Vagy az adott művészeti ág szakmai grémiuma? Létezhet valami mértékegység vagy arányszám, ami ki tudná fejezni?

A statikus jelző sokszor az unalom, iránytalanság és fásultság szinonimájaként használatos, és már a második-harmadik lassabb/kitartott hangnál/akkordnál sokak elkezdenek feszengeni, fészkelődni, a műsorfüzetet lapozgatni, izzadni. Itt kell föltennem a kissé demagóg, meg nem válaszolható, de mégis idevágó kérdést: vajon mire való a zene? Hogy jobban el tudjunk mélyedni magunkban, érzéseinkben és önvizsgálatra késztesen, vagy hogy elterelje figyelmünket mindennapjainkról az állandó ellentétek által gerjesztett oldással és feszültséggel, minden hangját szigorú figyelemmel kísérve? Vajon csak az arsis és thesis állandó bipolaritása elképzelhető, vagy egy unipoláris közeg is le tudja kötni figyelmünket? Mitől függ az, hogy valamire figyelünk-e vagy nem? Kétségtávol a dinamizmus az élet menetét leginkább leképező folyamat, a statikusság ezzel ellentétes. Vajon utánoznia kell a zenei folyamatoknak az emberi élet menetét, vagy tudomást nem véve róla más alternatívát nyújtani hozzá?

A tudat és tudatalatti állandó tágulását akadályozza meg – legalábbis egy rövid időre – a zene hallgatása, mivel egyszerre hat tudatunkra és tudatalattinkra. Véleményem szerint magunkhoz képest többnyire az ellentétes állapotot keressük

⁷⁵ www.muzsika.net

a zenében: felgyorsult, izgatott állapotban a statikus, míg nyugodt, problémamentes időszakban a dinamikus zenét preferáljuk inkább.

Ha szétnéznünk korunk zenéjében, tehát a Pärt-et körülvevő zenei környezetben, érdekes megállapításokat tehetünk az előbb leírt gondolatmenetre alapozva. A bipoláris, dinamikus, állandó kontrasztokra épülő anyag részleteiben jóval izgalmasabb a lassú, monoton zenénél, ám ha megteesszük azt a bizonyos hátrafelé irányuló néhány lépést, amiről a fejezet elején beszéltem, máris megfordul a helyzet, legalábbis az én számomra: a dinamikus darabok állandó tempóváltásai, erőltetett kontrasztjai, sokszor teljesen indokolatlan hangszerelési megoldásai, öncélú effektjei tömény unalommá válhatnak. Mivel a szerzőkhöz nem érkezik valódi visszajelzés és kritika, mert a koncerten minden kolléga ott volt, gratulált, legközelebb megszavazta a neki járó juttatást/ösztöndíjat, ő is hallgatja a többi szerző általában hasonló darabját, ő is megszavazza, amit meg kell, ezáltal a rendszer kiválóan működik, önműködővé és önfenntartóvá válik – nincs is ez így rosszul, hiszen valamilyen rendszert fel kell állítanunk önmagunk számára, hiszen rendszer és kontroll nélkül nem működhet semmilyen társadalmi, érzelmi és kulturális-művészeti közösség, valamint az idő strukturálása. Remek versenyeredmények születnek az így készült darabokkal, amik legalizálják létüket, és újabb darabok írására ösztönzik a szerzőt, elhítelve vele, hogy jó úton jár. Csak a végtermékkel, azaz a töménytelen se nem rossz, se nem jó, egyszerűen csak fölösleges és érdektelen darabbal van a gond. Noha ez a jelenség nem tartozik szorosan disszertációm témájához, mégis elengedhetetlennek tartom leírni, mivel közvetve mégiscsak hatással van rá. Ebben a közegben ugyanis sokkal jobban érvényesül Pärt és a vele rokon gondolkodású szerzők zenéje. Ezzel a zenei világgal nem lehet versenyeken helyezést elérni, még az előválogatáson kiszórják általában a statikus műveket. Nem véletlen, hogy Pärt és a hozzá hasonló gondolkodásmódú szerzők – Lepo Sumera⁷⁶ és Sven-David Sandström⁷⁷ – életrajzában nem bukkanunk semmilyen zeneszerzőversenyen elért helyezésre.

Visszatérve a kiindulóponthoz, a statikus jelzőhöz, néhány érveléssel támasztanám alá, amiért Pärt tintinnabuli rendszeren alapuló zenéjét statikusnak tartom:

⁷⁶ www.sumera.ee

⁷⁷ www.sdsandstrom.net

- A tintinnabuli rendszerben a moduláció, illetve hangrendszerváltás szinte ismeretlen fogalom.
- Modális zenéről van szó, így a funkciós tonalitás domináns-szubdomináns-tonika háromszöge által keletkezett állandó váltakozás és dramaturgiai sokszínűség nincs jelen.
- Hangszerelése már-már triviálisnak mondható: szólamok vannak hangszerekhez társítva, amit az első hangtól az utolsóig konzekvensen végigvisz – akárcsak a barokk polifon zenéknél – az általában sokszínű és változatos klasszikus-romantikus hangszerelés szöges ellentétéként.
- Ritmikailag nem túl differenciált, leginkább a monoton ritmusokat részesíti előnyben.
- Prozódiailag szinte kizárólag szillabikus, egy szótagot egy hanghoz rendel hozzá.
- A pontból – ellentétben legtöbb európai kollégájával – nem akar görcsösen és mindenáron B pontba eljutni, ezáltal hatalmas tanulságokat levonni a darab végén. Megelégszik az A pontban maradással. Inkább állapotot akar közvetíteni, mint folyamatot.

Végül pszichológiai-szociológiai szempontból is fontosnak tartom leírni néhány gondolatomat Pärt zenéjéről. Az ilyen típusú lassú, meditatív, unipoláris és statikus zenék hallgatása ugyanis borzasztóan veszélyes, ha valaki nincs tisztában önmagával, céljaival, érzéseivel, elfojtásaival, szexuális vágyaival, függőségeivel, hiszen míg a kontrasztban gazdag zenék állandó koncentrációt igényelnek – mindig akad valami érdekes momentum, amire éppen figyelni kell – addig a meditatív zenék nem kötik le teljes figyelmünket. Néha csak létre hoznak egy olyan atmoszférát, ami segíthet az önmagunkra való koncentrálásban. Ilyenkor általában háromféle reakció születik: a legáltalánosabb az unalom, amikor érdekesség híján nincs mire koncentrálni, így kénytelenek vagyunk saját magunkra figyelni, ahol nem találunk épp semmi érdekeset. Gyakran van izzadt feszültség, idegeskedés, szorongás, ami jó jel, hiszen van min dolgoznunk önmagunkban – kérdés, hogy van-e hozzá elég energiánk és erős tudatunk, hiszen az első lebeny aktiválása és használata igen sok erőt, koncentrációt és kitartást igényel. Végül van, aki épp teljesen letisztult, harmonikus korszakában van, tisztázta viszonyát a világhoz, és maximálisan élvezi mind a zenei környezetet,

mind azt, amit önmagában talált. A meglátásaimhoz tartozó pszichológiai kutatási eredményekből egy idevágó részletet mindenképp szükségesnek tartok idézni:⁷⁸

Hartocollis 1972-ben közzétette elméletét, mely szerint a pszichikus időélmény az érzelmek minőségének lényegi meghatározó tényezője. A szubjektív adekvátság-érzést a pszichikus időélmény kontinuumában helyezte el. Eszerint ha a jelen helyzetet veszélyesnek, önmagunkat pedig inadekvátnak (szeretetre és megbecsülésre érdemtelennek és elhagyatottnak) ítéljük, ez fájdalmas feszültséget eredményez, de ez önmagában még nem szorongás vagy depresszió. Hogy azzá válik-e, az az egyén idői orientációjától függ. Ha az inadekvátság érzése a jövőre irányul, akkor szorongást, ha a múltra, akkor depressziót élünk meg. Ha az inadekvátság érzését nem tudjuk időben lokalizálni, akkor unalmat tapasztalunk. Ha időben lokalizálhatóan adekvátnak éljük meg magunkat, akkor örömet és lelkesültséget élünk meg. Ha – például drog vagy szerelem hatására – az időtől függetlenül adekvátnak érezzük magunkat, annak eredménye eksztatikus, nirvána-szerű élmény.

Véleményem szerint kiforrott, autonóm személyiséggel rendelkező, tehát a tudatosság, spontaneitás és intimitás háromszögében már tisztán látó és érző emberek⁷⁹ tudják csak igazán felfogni ezt a fajta zenei gondolkodásmódot, ami természetesen ez nem azt jelenti, hogy minden, az autonómiát már elért személy szereti is azt, vagy egyetért vele. Mindenesetre remek személyiségformáló eszköznek gondolom a statikus zenét. Az előző fejezetekben reményeim szerint kiderült, hogy többnyire kiváló művek keletkeztek a tintinnabuli rendszer használata során. Most azt is láthatjuk, hogy nem csupán jó és időtálló zenékről van szó, hanem remek terápiás eszközt is a kezünkben tartunk egy-egy Pärt CD kézbevételekor.

⁷⁸ Ehmann, Bea: A szubjektív időélmény mintázatainak pszichoanalitikus és narratív pszichológiai párhuzamai, In: Pszichológia, MTA Pszichológiai Kutatóintézetének folyóirata, 2004/4, p. 418

⁷⁹ Bővebben lásd.: Berne, Eric: Emberi játszmák, Háttér Kiadó Budapest, 2008, ford. Hankiss Ágnes, p. 189

6. Bibliográfia

Hillier, Paul: Arvo Pärt, Oxford University Press, 1997

Mészáros, Péter: Idő – Ember – Zene. Időkapcsolatok Arvo Pärtnél a Sieben Magnificat-antiphonen című darabjának tükrében, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006

Pärt, Arvo: Collected Choral Works, Universal Edition, 1999

Pinkerton, David: Minimalism, the gothic style, and tintinnabulation of selected works of Arvo Pärt, 1996

Böhm, László: Zenei műszótár, Editio Musica Budapest, 1990

Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon, Editio Musica Budapest, 1985

Kelemen, Imre: A zene története 1750-ig, Editio Musica Budapest

Jeppesen, Knud: Ellenpont, Editio Musica Budapest, 1975

Ehmann, Bea: A szubjektív időélmény mintázatainak pszichoanalitikus és narratív pszichológiai párhuzamai, in: Pszichológia, MTA Pszichológiai Kutatóintézetének folyóirata, 2004/4

Berne, Eric: Emberi játszmák, Háttér Kiadó Budapest, 2008, ford. Hankiss Ágnes

www.arvopart.org

www.universaledition.com

www.arvopart.info

www.fidelio.hu

www.imdb.com

www.port.hu

www.sumera.ee

www.sdsandstrom.net

www.esztorszag.hu

www.ecm-records.com

www.erkf.ee

www.gramophone.com.uk

www.liberation.fr

www.sulinet.hu

www.tubinsociety.com

www.hbdirect.com

www.amazon.com

www.muksika.net

www.esztorszag.hu