

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

A KÓRUSMŰVÉSZET TEATRALITÁSA

KÓRUSHANGZÁS A ZENEDRAMATURGIA TÜKRÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

10.62395/SZFE.2025.003

DOBRI DÁNIEL BÉLA

2025

TÉMAVEZETŐ: DR. HABIL. FEKETE GYULA

Tallér Zsófia emlékére

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	1
1. A hangok teatralitása.....	5
1.1. A zenedramaturgia alkalmazásának négy fő iránya.....	6
1.1.1. Akusztikus imitáció.....	6
1.1.2. Képek zenei ábrázolása	7
1.1.3. Gondolatok és fogalmak ábrázolása	9
1.1.4. A hangokkal való beszéd.....	11
1.2. A zenedramaturgiát meghatározó elemek.....	12
1.3. A hangszín térhódítása.....	14
1.4. Kiterjesztett technikák, spektralizmus.....	15
2. A szöveg teatralitása	18
2.1. Az utánzás teatralitása.....	20
2.1.1. Hangutánzás Clément Janequin madrigáljaiban.....	21
2.1.2. Zenedramaturgiai fordulat a 20. században.....	24
2.1.3. Utánzás mint hangzás: a konkrét zene.....	25
2.2. A vizualitás teatralitása.....	29
2.2.1. Arányok – Iannis Xenakis: <i>Nuits</i>	31
2.2.2. Színek – Anders Hillborg: <i>Mouyayoum</i>	34
2.2.3. Kontrasztok – Kaija Saariaho: <i>Nuits, Adieux</i>	36
2.2.4. Formák – Caroline Shaw: <i>Partita for 8 Voices</i>	38
2.3. Az artikuláció teatralitása	41
2.3.1. A fonetikus-zenei kompozíció fogalma Ligeti György zenéjében.....	42
2.3.2. Ligeti zenés színháza.....	44
2.3.3. Artikuláció mint hangzás	48
3. A közösség teatralitása	54
3.1. A kórusimprovizáció.....	55
3.1.1. Gunnar Eriksson: <i>Kör ad lib.</i>	56
3.1.2. Sáy László: <i>Kreatív zenei gyakorlatok</i>	59
3.2. A kórusdráma.....	60
3.2.1. A kórus megjelenése a 20. századi magyar avantgárd mozgásművészetben.....	61
3.2.2. A modern kórusdráma kialakulása.....	64
3.2.3. A kórusdráma notációs módszerei	67
3.2.4. A kórusdráma teatralitása az antikvitás tükrében	73
Összegzés	75
Köszönetnyilvánítás.....	77
Alkotások.....	78
Mellékletek	86
Bibliográfia.....	107

Bevezetés

Zeneszerzői pályám a húszas éveimben elsősorban színpadi kísérőzenék komponálásával indult. A színháznak köszönhetően fiatalon lehetőségem nyílt arra, hogy kompozíciós technikámat a gyakorlatban fejlesszem, a zenei műfajok széles spektrumát alkalmazva, darabjaim esztétikáját egyetlen mindent felülíró szempontnak – a dráma értelmezésének – alárendelve. Így a Zeneakadémia által biztosított hagyományos zeneszerző képzés mellett elsajátítottam egy olyan alkotói szemléletet, amelyet elsősorban a „színházi emberek”¹ gondolkodásmódja jellemez. A 2010-es évek magyar színházi közegében koncertdarabjaimra a drámairodalom és a színpad legalább akkora hatást gyakorolt – és gyakorol a mai napig –, mint az európai klasszikus zeneirodalom és a kortárs hangszeres zene.

2013 és 2020 között színpadi zeneszerzői munkáimban az éneklés, a vokális megnyilvánulások a teatralitás kulcsfontosságú elemeivé váltak. Kompozícióimban elsősorban a vokalitás formálta az előadások narratív és érzelmi dinamikáját, központi szerepet töltve be a művek zenei és színpadi koncepciójában. Ebben az időszakban többek között Bagó Bertalan, Czukor Balázs, Hargitai Iván, Horváth Csaba, Szikora János és Varsányi Péter rendezéseihez írtam zenét. A vokalitás színpadra alkalmazása rendkívül összetett és sokrétű terület, amely magában foglalja a beszélt szöveg akusztikai megformálását, a színpadi művekben elhangzó dalbetétek funkcióját, valamint a prózától a dalra fakadás pillanatáig vezető dramaturgiai ív részletes elemzését is. Munkáim középpontjában azonban nem ezek a hagyományos megközelítések álltak; sokkal inkább a csoportos éneklés színpadi alkalmazásának újszerű lehetőségeivel kísérleteztem, a hangzás és a dramaturgia szoros összefonódására építve.

E kísérletek meghatározó szerepet kaptak olyan előadásokban, mint Federico García Lorca *Vérnász* (2015, Vörösmarty Színház, Székesfehérvár), Madách Imre *Az ember tragédiája* (2018, Vörösmarty Színház, Székesfehérvár), Bertolt Brecht *Baal* (2019, Pesti Színház, Budapest) és Eugene O’Neill *Amerikai Elektra* (2020, Kecskeméti Katona József Nemzeti Színház), valamint az általam és Puskás István által jegyzett *Theatrum Mortis* kamaraopera (2019, Forte Társulat, Romaeuropa Festival, Róma). Ezekben a produkciókban kiemelt figyelmet fordítottam a színészek kórusként való megszólaltatására, a vokalitás dramaturgiai és zenei szerepének hangsúlyozására.

¹ Lengyel György: *Színházi emberek*. Budapest, Corvina Könyvkiadó, 2008.

Színpadai tapasztalataim nyomán zeneszerzői módszeremben olyan teátrális – elsősorban dramatikus – szemlélet alakult ki, amely nemcsak színházi munkáimban bizonyult meghatározónak, hanem idővel koncertzenéim egyik alapvető szervezőelvévé vált. Mindig is foglalkoztatott, miként lehet történetet mesélni egy olyan absztrakt nyelven, mint a zene. E kérdés megválaszolásához elengedhetetlenek tartom a *teatralitás*, a *dramaturgia* és a *zenedramaturgia*, valamint a *hangzás* és a *hangszín* elméleti kereteinek vizsgálatát, gyakorlati alkalmazási lehetőségeik feltérképezését.

Dolgozatomban a teatralitás meghatározásához Graham Ley *The Theatricality of Greek Tragedy*² című tanulmánykötetét veszem alapul, amelyben a szerző a fogalmat az ókori görög tragédia kontextusában bontja ki. Ley értelmezésében a teatralitás azon előadói jellemzők összessége, amelyek színházzá tesznek egy produkciót: a látvány és a tér dramatikus használata, a stilizált viselkedés, a néző jelenlétének tudatosítása, valamint a játéktér, a szereplők és a kar kapcsolatának dinamikája. A teatralitás az előadás komplex hatásmechanizmusa, amelynek egyik kulcsfontosságú összetevője a dramaturgia, vagyis az események és hatások időbeli szervezése.

Kutatásomban azt vizsgálom, miként hozható létre teátrális hatás kizárólag zenei eszközökkel, a fókusz a kórusművészetre helyezve. Saját koncertzenémben Ley teatralitás-elemei közül leginkább a dramaturgia érvényesül, mivel a többi összetevő a látványhoz vagy a prózai szövegmondáshoz kapcsolódik. E megközelítés számomra elsősorban elméleti kiindulópontként szolgál. Ebből következően kutatásom középpontjában a zenei összetevők narratív lehetőségeinek feltárására áll, ami megköveteli a dramaturgia sajátos formájának, a zenedramaturgiának a pontos meghatározását és gyakorlati érvényesítését, valamint értelmezési kereteinek kijelölését.

Az analízis lehetséges szempontjainak rögzítését követően vizsgálatom a kórusművészetre irányul, oly módon, hogy a zenedramaturgia tisztán hangzásbeli szervezőelvként érvényesüljön, függetlenül a szöveg szemantikai jelentésétől. Ennek keretében olyan kórusműveket elemzek, amelyekben a szöveg tartalma másodlagos vagy irreleváns, így a kompozíciókban kizárólag a zenei összetevők zenedramaturgiai szerepe kerül előtérbe. Végül kitérek a csoportos éneklés alternatív notációs technikáira, valamint a kórusművészet olyan formáira is, amelyek a színház- és a zeneművészet határán helyezkednek el.

² Graham Ley: *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 2007.

A kutatás irányainak kijelölésében meghatározó szerepet játszanak személyes zeneszerzői tapasztalataim is. Színházi szemléletem alakulásában pályám kezdetén Bagó Bertalan és Bereményi Géza rendezők voltak döntő hatással rám: közös munkáink új távlatokat nyitottak előttem a vokalitás és a csoportos éneklés színpadi alkalmazásában. Zeneszerzői gondolkodásomat ezekben az években zeneakadémiai tanárain, elsősorban Fekete Gyula és Tallér Zsófia formálták, akik bevezettek a zene dramaturgiai összefüggéseinek vizsgálatába. Egyetemi tanulmányaim után Eötvös Péter szemlélete hatott rám jelentősen, különösen a formai struktúrák és a zenei folyamatok időbeli kibontakozásának tekintetében. Eötvös állítása szerint:

A dramaturgia tulajdonképpen egy hangzássorozat, tehát nincsen hangzás dramaturgia nélkül. A dramaturgia egy vízszintes képződmény, amelyben a hangzás a függőleges tartóoszlop. Ez még azoknál a zeneműveknél is így van, amelyek nem cselekményesek, ugyanis a klasszikus zenei gondolkodás hierarchikus, a domináns és a szubdomináns váltakozására épül. Hogy a közepen álló célpontot valami vagy valaki „felülről” vagy „alulról” éri el, ez számomra egyidejűleg fizikai és társadalmi értelmű dolog.³

Eötvös tehát a dramaturgiát nem külsődleges fogalomként, hanem a hangzás és a forma szerves összefüggéseként értelmezi, amely alapvető inspirációt jelent kutatásomban. Dolgozatom alapfeltevése, hogy a dramaturgia a zenei folyamatok időbeli (horizontális) szervezőelve, amely elválaszthatatlan kapcsolatban áll a hangzás vertikális struktúrájával.

Vokális zene esetében a hangzás elsődleges hordozója maga a szöveg, amely egyszerre értelmezhető akusztikai jelenségként és dramaturgiai szervezőerőként. A nyugati zenei hagyományban a szöveges kompozíciók dramaturgiája többnyire a szöveg szemantikai jelentéséhez igazodik; jelen kutatás azonban tudatosan eltér ettől a hagyománytól. Elemzéseim középpontjában olyan kórusművek állnak, amelyek mellőzik a szemantikai jelentést, illetve teljesen szöveg nélküliek, így dramaturgiájuk szervezőelve tisztán zenei eszközökben ragadható meg.

E megközelítés kapcsolódik Eötvös Péter dramaturgiafelfogásához, Graham Ley teatralitás-értelmezéséhez, továbbá Tallér Zsófia zenedramaturgiai gondolatmenetéhez és Nikolaus Harnoncourt hagyományértelmező szemléletéhez is, amelyek részletes ismertetésére a dolgozat első fejezetében térek ki. Ezen elméleti keretek összekapcsolásával céloml annak feltárása, hogy a kórusművészet miként képes pusztán zenei eszközökkel

³ Szász Emese: „Gyermekkoromtól fogva a szituációteremtés érdekelt” – interjú Eötvös Péterrel. (<https://bmc.hu/hirek/eotvos-peter-interju>) Utolsó letöltés: 2021.09.26.

teátrális hatást létrehozni, és hogyan válhat a csoportos éneklés önálló dramaturgiai elvek mentén szerveződő művészi formává.

1. A hangok teatralitása

A zenedramaturgia

A zenedramaturgia általános fogalom, átfogó meghatározását nem kísérem meg fejezetemben. Zeneszerzőként azonban fontosnak tartom, hogy bemutassam két olyan meghatározó zenész – Tallér Zsófia és Nikolaus Harnoncourt – zenedramaturgia-értelmezését, akiknek zenei és színházi gondolkodásmódja jelentős hatást gyakorolt pályámra, és a mai napig inspirál.

Tallér doktori disszertációjában, valamint *Az európai zene viselkedésmódjai: zenedramaturgiai elemzés zeneszeretőknek*⁴ című kötetében a zenei folyamatok belső dramaturgiájára helyezi a hangsúlyt. Harnoncourt ezzel szemben – *A beszédszerű zene*⁵ című könyvében – a történeti kontextust és a zenei narrativitás előadói megvalósulását vizsgálja. Az ő értelmezéseik alapján alakítom ki azt a kategóriarendszert, amelyet a következő fejezetben kórusművek analízise során alkalmazok.

Az alkalmazott zene, az opera vagy a programzene dramaturgiai funkcióit számos doktori disszertáció⁶ és tanulmány vizsgálja. E műfajok esetében a zenemű felépítése és kompozíciós eszköztára a szöveg – dráma, forgatókönyv, librettó vagy program – dramaturgiájához viszonyul. A színpadi kísérőzene és a filmzene például ellenpontozhatja, aláhúzhatja, illetve narrálhatja az írott szöveget vagy a vizualitást. Ezzel szemben a tisztán koncertzenei, vokális vagy instrumentális kompozíciók esetében a zenedramaturgia fogalmának értelmezéséhez kizárólag a zenei összetevők dramaturgiai hatásaira hagyatkozhatunk.

Tallér Zsófia zeneszerző, egykori tanárom⁷ szerint „a zenét mozgató, szervező eszközök, és a hangulatát, viselkedését meghatározó elemek sokasága együttesen alkotja a

⁴ Tallér Zsófia: *Az európai zene viselkedésmódjai: zenedramaturgiai elemzés zeneszeretőknek*. Budapest, SZFE kötetek/Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.

⁵ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Budapest, Editio Musica Budapest, 1988.

⁶ Benedek Tibor-Magor: *Liszt Ferenc melodramáinak zenedramaturgiai elemzése*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2014.

Boros Csaba: *A zene Harag György színházában – hermeneutikai megközelítés*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2021.

Brandenburg Ádám: *A XX. század közepének meghatározó magyar filmzeneszerzői és kompozíciós metodikájuk*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023.

Mátyássy Szabolcs Zoltán: *Zene-színpad-szöveg*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2021.

Megyeri Krisztina: *Eötvös Péter Love and Other Demons című operájának dramaturgiája és kifejezőeszközei*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013.

⁷ Tallér Zsófia (1970-2021) 1999-től a Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2000-től a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanára és az alkalmazott zeneszerzés szakirány társalapítója volt Fekete Gyula mellett.

zenedramaturgia palettáját”⁸. A zenei hang – akár énekhangról, akár hangszerek hangjáról beszélünk – hangterjedelme és hangszíne jóval gazdagabb, mint a beszédhangé. Ezáltal a zene alkalmasabb összetett érzelmek és hangulatok kifejezésére, mint a beszéd, miközben rendszerint nem egzakt tényeket, hanem absztrakt gondolatokat közvetít.

Ezért a zene – mivel befogadói többnyire nem professzionális muzsikuskok – erőteljesebben hat az érzelmekre, mint az értelemre. Képes irányítani a hallgató képzeletét, fejleszti a fantáziát, és komplex, absztrakt gondolkozásra ösztönöz. Emellett befolyásolja az idő múlásának érzékelését is: saját szabályrendszerén belül egyedi időkezelést teremthet, különböző kompozíciós eszközökkel, például tempó-, dinamika- és karakterváltásokkal, repetícióval, ismétléssel lassítja vagy gyorsítja az objektív időt.

Tallér szerint „a zenedramaturgia megerősödésével a barokkban körvonalazódik az a képessége a zenének, melyet a zenén kívüli dolgok megjelenítésében foglalhatunk össze”⁹. Hasonló kérdések foglalkoztatták Nikolaus Harnoncourtot is, aki zenetörténeti írásaiban részletesen tárgyalta, miként képes a zene a nyelven túli tartalmak közvetítésére. A karmester *A beszédszerű zene* című könyvében a zenén kívüli elemek zenei megjelenítésének négy fő irányát különbözteti meg: „1. akusztikus imitáció, 2. képek zenei ábrázolása, 3. gondolatok vagy érzelmek zenei ábrázolása, 4. a hangokkal való beszéd”¹⁰. Fejezetem következő részében a zenedramaturgiát Tallér meghatározásából kiindulva, Harnoncourt csoportosítását alapul véve vizsgálom.

1.1. A zenedramaturgia alkalmazásának négy fő iránya

1.1.1. Akusztikus imitáció

Akusztikus imitáció alatt Harnoncourt az egyszerű hangutánzást érti, amely leggyakrabban állathangok utánzásában nyilvánul meg. A madárhangok imitálása végigkíséri az európai zene történetét: részletesen megjelenik Athanasius Kircher 17. századi tudós-zeneszerző műveiben, a 18. századi francia és itáliai barokk zeneszerzők alkotásaiban¹¹, vagy a 19. századi francia romantika egyik legismertebb állatportréjában, Camille Saint-Saëns: *Az állatok farsangja* (1886) című zenekari szvitjében. A madarak éneke a 20. század európai

⁸ Tallér Zsófia: *Az európai zene viselkedésmódjai: zenedramaturgiai elemzés zeneszeretőknek*. Budapest, SZFE kötetek/Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017. 99.

⁹ Tallér, i.m. 39.

¹⁰ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Budapest, Editio Musica Budapest, 1988. 130.

¹¹ Louis-Claude Daquin: *Le Coucou* (1735), Jean-Philippe Rameau: *La Poule* (1729) vagy Antonio Vivaldi: *Il Cardellino* (1729)

zenéjében is kiemelt szerepet kapott, többek között Bartók Béla¹², Olivier Messiaen¹³ és Einojuhani Rautavaara¹⁴ kompozícióiban.

Kircher legjelentősebb zeneelméleti munkája, a tízkötetes *Musurgia universalis* egyik legismertebb illusztrációja a madarak ábrázolása: énekük képregényszerűen, kottaformában jelenik meg a rajzok mellett. Az ábrán a csalogány dalát, a kakas, a tojó és fiókái, a kakukk, a fürj, valamint a papagáj énekét is tanulmányozhatjuk – utóbbi görögül köszönti az olvasót. A kakas énekében minden frázis végén *portamento* jelzés látható: ez a *glissando* egyik típusa, amikor egy hang hosszú kitartását gyors hajlítás követi. A kakukk hívószava ezzel szemben folyamatosan ismétlődő, eldobott kisterc hangközöként jelenik meg.

Kircher rajzai a zeneoktatásban ma is továbbélnek: az Egyesült Királyságban például a 8-9 évesek zenei tankönyveiben is megtalálható ez az illusztráció. A hangutánzás a dramatikus elemek megjelenítésének egyik legegyszerűbb és legrégebbi eszköze; a madarak énekét bemutató ábra a *Musurgia universalis* első kötetében található (lásd 1. melléklet¹⁵).

1.1.2. Képek zenei ábrázolása

A képek zenei ábrázolása lényegesen összetettebb csoportot alkot, mint az akusztikus imitáció. A különféle természeti jelenségek meghatározott asszociációkat keltenek a hallgatóban vagy a zeneszerzőben, mivel a vizuális élményekhez az évszázadok során különböző zenei formulák kapcsolódtak. Ezeket a kompozíciós elemeket a zenei impresszionizmus különösen gyakran alkalmazza.

Maurice Ravel és Claude Debussy zenéjében¹⁶ a kompozíciók tárgya sokszor közvetlenül a vizualitásból ered. Műveik – hasonlóan az impresszionista festészet alkotásaihoz – pillanatnyi benyomásokat rögzítenek, természeti képeket és jelenségeket formálnak meg zenei eszközökkel. A szordinált (hangfogóval tompított) vonósok és rézfúvósok a pasztellszínekhez hasonló lágy zenei tónusokat hoznak létre, míg az egész hangú skála – amely az oktávot hat egyenlő részre osztja – megszünteti a dúr-moll hangnemérzetet. Mivel hiányzik belőle a két legszilárdabb hangköz, a tiszta kvart és a tiszta kvint, a tonalitás bizonytalanná válik, ami a homályosság, az elmosottság érzetét kelti.

¹² Bartók Béla: *III. zongoraverseny* (1946)

¹³ Olivier Messiaen: *Réveil des oiseaux* (1953), Olivier Messiaen: *Catalogue d'oiseaux* (1959) és Olivier Messiaen: *Chronochromie* (1960) c. művek

¹⁴ Einojuhani Rautavaara: *Cantus Arcticus* (1972)

¹⁵ Athanasius Kircher: *Musurgia universalis, Első könyv*. Róma, Francesco Corbelletti, 1650. 30-31. (<http://archive.org/details/athanasiikircherkirc>) Utolsó letöltés: 2025.08.27.

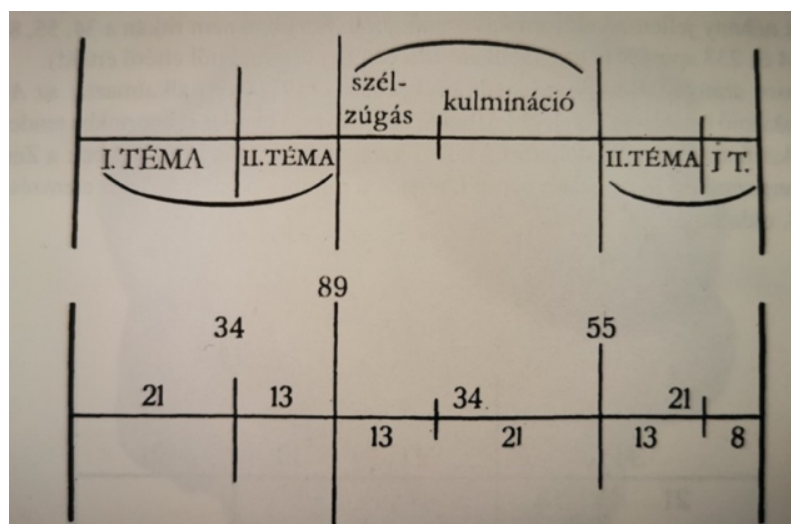
¹⁶ Claude Debussy: *Images I-II*. (1905, 1907), Claude Debussy: *La mer* (1905), Maurice Ravel: *Miroirs* (1906)

Bartók Béla zenéjében a természeti képek ábrázolása gyakran absztrakt formát ölt, ezért az ő zenedramaturgiai megközelítése nem sorolható egyértelműen a képek zenei ábrázolásának kategóriájába. Lendvai Ernő zenetudós szerint Bartók dramaturgiájában a természet-szimbolika alapját az aranymetszés és a Fibonacci-számsor képezi.¹⁷

Az aranymetszés egy olyan arányszám, amely akkor jön létre, ha az egész úgy aránylik a nagyobbik részhez, mint ahogy a nagyobbik rész aránylik a kisebbikhez. Ez az arány számos természeti formában fellelhető: például a borostyánlevél erezetének metszéspontjai gyakran aranymetszés-skálát rajzolnak ki, és hasonló arány figyelhető meg a fenyőtohoz vagy a napraforgó spirálvonalainak mintázatában is.

Bartók *Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára* (1936) című zenekari darabjának III. tétele szintén e számsor arányait követi, ezzel a természetes növekedés törvényét tükrözi. Lendvai elemzése alapján ezek a formai arányok zenedramaturgiai funkcióval bírnak: céljuk, hogy a zene arányszámain keresztül absztrakt módon jelenítsenek meg természeti képeket.

A színek, formák vagy arányok zenei megjelenítése a reneszánsz óta folyamatosan jelen van a nyugati zenében. A zeneszerzők – Guillaume Dufaytól Iannis Xenakisig és Caroline Shawig – rendszeresen merítettek és merítenek ma is ihletet a festészetből, a szobrászatból, a geometriából és az építészetből. E hatások részletesebb vizsgálatára a következő fejezetben térek ki, kórusművek elemzésén keresztül bemutatva azok konkrét megjelenési formáit.



1. kép. Bartók: *Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára*, a III. tétel arányai¹⁸

¹⁷ Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. Budapest, Akkord Zenei Kiadó 1995. 95.

¹⁸ Lendvai: i.m. 102.

1.1.3. Gondolatok és fogalmak ábrázolása

A harmadik csoportba a gondolatok és fogalmak zenei ábrázolása tartozik, amely összetettebb asszociációkon keresztül valósul meg. Nikolaus Harnoncourt *A beszédszerű zene* című könyvében ezt a zenedramaturgiai eszközt a 17-18. századi Európa műzenéjének jellegzetességeként írja le: „a barokk zenében elmosódnak a programzene és az úgynevezett abszolút zene határai. A barokk zene ugyanis mindig ki akar fejezni valamit, és legalábbis egy általános érzelmet, egy »affektust« akar ábrázolni és előidézni.”¹⁹

Antonio Vivaldi kompozíciói jól szemléltetik ezt a jelenséget. A velencei mester hangszeres zenéje számos teátrális elemet alkalmaz, amelyeket azonban nem lehet a 19. századi programzene-értelmezés szűrőjén keresztül vizsgálni. Harnoncourt így ír róla: „Vivaldi zenéje beszél, fest, érzelmeket fejez ki, eseményeket és konfliktusokat ábrázol – és ezt nem szép egymásutánban teszi, hanem egyidejűleg, keverve egymással, ahogy ezt a barokk kor olasz temperamentumú, teátrális életábrázolása megkívánta.”²⁰ Kompozícióiban egy adott pillanatban több rétegben bontakozik ki a zenei történés: az egyes szólamokban párhuzamos, de eltérő karakterű folyamatok zajlanak, amelyek csak bizonyos pontokon találkoznak, hasonlóan egy dráma szereplőinek különálló cselekményszálaihoz. Erre jó példa az *Op. 8* sorozat *Tél* koncertjének lassú tétéle, ahol a brácsa *pianissimo* (tehát egészen halkán) játszik, a szólóhegedű közepes hangerővel, a hegedűk *pizzicato* (ujjal pengetve), a hangerő jelölése nélkül, a basszus *sempre piano* (halkan), a cselló *sempre molto forte* (nagyon hangosan). Ez a tudatosan aránytalan dinamikakezelés elképzelhetetlen lenne a 19. századi romantikus zenében, ahol a kiegyenlített, homogén hangzásideál volt a cél. Vivaldinál azonban a szólamok eltérő dinamikája konkrét narratív jelentéssel bír, és önálló dramaturgiai szerepet kap.

Hasonló dramatikus gondolkodásmód fedezhető fel a 21. század egyik kiemelkedő zeneművében, Georg Friedrich Haas *in vain*²¹ című kompozíciójában is. A 24 zenészre írt, nagyjából 60-70 perces kompozíció központi konfliktusa a temperált és a természetes hangolás közötti feszültség. Ennek mélyebb filozófiai kontextusát Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regényének egyik részlete világítja meg, amely Werckmeister 1691-es hangolási reformját idézi fel:

¹⁹ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Budapest, Editio Musica Budapest 1988. 130.

²⁰ Harnoncourt, i.m. 154.

²¹ Georg Friedrich Haas: *in vain*. Bécs, Universal Edition, 2000.

A salamancai Salinason és a kínai Cai-Yun, Stevinen, Praetoriuson és Mersenne-en át vezetett az út a halberstadti orgonamesterig, mire ez a feszítő dilemmát 1691-ben, „Von musikalischen Temperatur”, a maga részéről egyszer s mindenkorra megoldotta, a feladat nem volt már egyéb, mint egy bonyolult hangszerhangolási probléma, azaz hogy milyen módon lehetne – mégis! – az európai hétfokú rendszer valamennyi hangnemében, a rögzített hangolású instrumentumokon is, szabadon játszani. Fenntartva magának az ingadozás jogát, a nehézséget Werckmeister egy amolyan huszárvágással intézte el, s csupán az oktávok pontos távolságát megőrizve, a tizenkét félhang univerzumát – mit neki a szférák muzsikája! – egész egyszerűen tizenkét egyenlő részre osztotta fel, hogy ezzel aztán – a zeneszerzők amúgy nagyon is érthető örömeire s az abszolút tiszta hangközök iránti bizonytalan sóvárgás gyorsan kimerülő ellenállása után – meg is pecsételje a helyzetet.²²

A temperált hangolás lényege, hogy a tiszta oktávot tizenkét egyenlő félhangra osztja, ami ellentmond a hangok természetes felhangrendszerének, ugyanakkor lehetővé teszi, hogy bármely hangnemben szabadon lehessen játszani rögzített hangolású hangszereken. Ez a rendszer a 17. század óta meghatározza a nyugati zeneszerzői gyakorlatot – ennek szemléltetésére komponálta Johann Sebastian Bach a *Das wohltemperierte Klavier (A jól hangolt zongora)* című kétkötetes gyűjteményét, amelynek prelúdiumai és fűgái tizenkét különböző hangnemben szólalnak meg.

Haas értelmezésében a temperált hangolás nem pusztán zenei-technikai, hanem metafizikai és politikai jelentőséggel is bír: „arra a rá-nem-eszmélésre hívja fel a figyelmet, hogy a zenei hangjaink jellege alapvetően módosított, mesterséges, s az ebben való létezés egyenlő a rendszerben való létezéssel. Haas ezzel szemben úgy viszonyul a természetes felhangokhoz, mint ahogy a természettudósok viszonyulnak az ősi kőzetekhez, vagy ahogy a képzőművészek a barlangrajzokhoz.”²³ – írja az *in vain*-ről Csabai Máté zenekritikus.

A darab sűrű, feszültséggel teli temperált hangzással indul, amelyet fokozatosan felváltanak a misztikus, távolinak ható tartott hangok és harmóniák. A hárfa belépése után megjelennek a természetes hangolású hangszerek, miközben a partitúra előírása szerint a koncertterem és a nézőtér lassan teljes sötétségbe borul...

²² Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. Budapest, Magvető Könyvkiadó 1989.

²³ Csabai Máté: „*Drágám, erre a zenére lepergett előttem az életem!*”

(<https://revizoronline.com/hu/cikk/7698/georg-friedrich-haas-in-vain-mupa>) Utolsó letöltés: 2022.03.06.

1.1.4. A hangokkal való beszéd

A negyedik kategória a hangokkal való beszéd, amely Harnoncourt szerint „körülbelül 1650-től kezdve közel kétszáz éven át alapvető szerepet játszott a zenében”.²⁴ A 18. század első felének szinte minden elméleti írása és tankönyve hosszú fejezeteket szentel a zenei szónoklatművészetnek, a retorika szabályait közvetlenül a zeneszerzésre alkalmazva. Meghatározott zenei formulák repertoárja állt rendelkezésre a különféle zenei hatások kifejezésére; a korabeli zenészek ezeket ismerték, és mintegy szótárként használták. Gyakran utánoztak hangszereiken olyan vokális formákat, mint a *recitativo* (énekbeszéd) vagy az *arioso* (az áriánál kötetlenebb, a recitativonál dallamosabb énekbeszédszerű előadásmód). Ez a játékmód a 20-21. század jazz-zenészeinek improvizációiban is megfigyelhető, ahol a beszéd utánzásából alakult ki az a stílus és eszköztár, amelyet például Charlie „Bird” Parker vagy John Coltrane nagyívű, elbeszélő szaxofonszólói képviselnek.

A barokk hangszeres darabok gyakran konkrét idézeteket is átemeltek az énekes repertoárból: „A vokális művekből ismertnek feltételezett motívumokat hangszeres darabokba építették be, gyakran szimbolikus és rejtett jelentéssel. A tudatos idézet eme technikájával rokon a zenei hangokkal elmondott beszéd alapja, mintegy szótára: a figura repertoár.”²⁵ – írja Harnoncourt. Ezek az állandósult zenei motívumok a 17. század zenéjében még egy-egy adott szöveghez kapcsolódtak, a következő évszázadra viszont önálló életre keltek. Mikor a hangszerjátékosok használták ezeket az elemeket zenéjükben, a hallgató automatikusan az ismert szövegrészletre asszociált, ezáltal a hangszeres zene konkrét szöveges tartalom megfogalmazására is lehetőséget nyújtott saját kódrendszere segítségével.

Miután elterjedt a gondolat, hogy a zene alapjául a beszédet, valamint a párbeszédet kell tenni, magától értetődővé vált a drámai kifejezőmódra való törekvés mint fontos zenei-tartalmi szempont. Harnoncourt szerint „az ilyen zenének drámainak kellett lennie, hiszen már egy párbeszéd mint olyan is drámai: tartalmazza az érvet, a meggyőzést, a kérdésfeltevést, a tagadást, a konfliktust. Ennek az eszmének a létrejötténél természetesen az antik szerzők bábáskodtak – abban a korban ez aligha történhetett volna másként. A velük való szenvedélyes-szeretetteljes foglalkozás vezetett arra a gondolatra, hogy a görög drámát bizonyára nem beszéd, hanem ének formájában adták elő.”²⁶ Ez a gondolkodásmód vezetett

²⁴ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Budapest, Editio Musica Budapest 1988. 130.

²⁵ Harnoncourt, i.m. 132.

²⁶ Harnoncourt, i.m. 142.

el az opera kialakulásához is. A reneszánsz kiegyensúlyozott vokális hangzásideáljával szemben, megjelent az „új zene”²⁷, amely a recitáló énekbeszéd drámaiságát helyezte előtérbe.

A 20. században a jazz-zenészek improvizációi mellett a klasszikus zenei repertoárban is újra hangsúlyt kapott a hangokkal való beszéd. Charles Ives *The Unanswered Question*²⁸ című darabjának alapötlete egy zenei dialógus. A mű hangszerapparátusa egy vonóegyüttesből, egy szólótrombitából és egy fafúvósnégyesből áll. A három hangszercsoportot ideális esetben úgy kell elhelyezni a teremben, hogy ne lássák egymást, mivel mindhárom együttes különböző tempóban játszik. A vonósok himnikus dallamai felett a trombita összesen hétszer teszi fel ugyanazt a kérdést, amire a fafúvósok disszonáns hangjai felelnek újra meg újra. Jan Swafford, a zeneszerző életrajzírója ezt írja a darabról:

A vonósok a csendes druidák, akik nem tudnak, nem látnak és nem hallanak semmit. Miközben szólnak, a trombita újra és újra felteszi a létezés gyötrő kérdését. A fúvósok a harcos válaszolók, akik heveségük és haragjuk miatt nem jutnak semmire. A zenemű programja az a filozófiai kérdés, melyet Ives állandóan központba emel zeneműveiben és írásaiban: a világ rejtélyes fenségén való gondolkodásban egy kérdés megfelelőbb, mint maga a válasz.²⁹

1.2. A zenedramaturgiát meghatározó elemek

Tallér Zsófia szerint „ahhoz, hogy érdemben tudjuk vizsgálni a zenedramaturgiát, vagyis a zene szerepét bármely más művészeti területen, meg kell értenünk a saját felépítését, működését, az egyes művészeti korszakokra jellemző modorát: vajon mivel képes a zene különféle hangulatokat kelteni, hogyan, milyen elemekből épül fel a hallgatóra gyakorolt ezerféle hatása. Ha végignézünk mai zenénk közvetlen múltján, világossá válik, hogy a zene lényegi elemei, úgy mint ritmus, dallamrajz, metrum, forma és az ezekhez társuló kiegészítő elemek, ú. m. tonalitás, hangszerelés, egy- vagy többszólamúság, konszonancia vagy disszonancia minőségei alapvetően meghatározzák a zene modorát.”³⁰

Tallér megállapítása arra hívja fel a figyelmet, hogy a zenei elemek – legyenek akár „lényegi”, akár „kiegészítő” paraméterek – nem csupán szerkezeti funkciót töltenek be,

²⁷ Giulio Caccini: *Le Nuove Musiche* (monódiák és dalok gyűjteménye). Firenze, 1602.

²⁸ Charles E. Ives: *The Unanswered Question*. New York, Peer International Corporation, 1906, 1953.

²⁹ Jan Swafford: *A Question is Better than an Answer*. (<https://charlesives.org/question-better-answer>) Utolsó letöltés: 2022.05.23.

³⁰ Tallér Zsófia: *Az európai zene viselkedésmódjai: zenedramaturgiai elemzés zeneszeretőknek*. Budapest, SZFE kötetek/Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017. 3.

hanem közvetlenül formálják a zenedramaturgiát, amely ugyanakkor az évszázadok során jelentős változásokon ment keresztül. Tallér gondolatmenete szerint a tonalitás és a konszonancia-disszonancia viszonyai a zenedramaturgia „kiegészítő” elemei közé tartoznak, mivel önmagukban nem képesek megszervezni a zenei folyamatot: hatásuk a ritmushoz, a dallamrajzhoz, a metrumhoz és a formához kapcsolódva bontakozik ki. A nyugati zenetörténetben azonban a 17–19. században éppen ezek a „kiegészítő” elemek váltak a dramaturgia legfontosabb hordozóivá.

Ennek oka, hogy a konszonancia és disszonancia váltakozása, valamint a tonalitásból következő moduláció nem kísérő jelenségként, hanem a zenei folyamat dinamikus kereteként működött: kijelölte a zenei idő ívét, és meghatározta a hallgatói percepciót. A feszültség-oldás dramaturgiája ebben a korszakban a zenei szervezés alapelveként működött. Bár Tallér állítása elméleti szinten világosan különválasztja a „lényegi” és a „kiegészítő” elemeket, a történeti gyakorlatban a „kiegészítőnek” tekintett paraméterek – mindenekelőtt a tonalitás és az abból következő moduláció, valamint a konszonancia-disszonancia – kiléptek kiegészítő szerepükből, és a zenedramaturgia meghatározó szervezőerőivé váltak.

Ennek részletes tárgyalása túlmutat jelen dolgozat keretein, ezért a továbbiakban az európai kompozíciós és zeneelméleti gyakorlat klasszikus összhangzattanra épülő rendszerére támaszkodom. A klasszikus zene összhangrendje szigorú és hierarchikus szabályokra épült, amelyek évszázadok során alakultak és finomodtak. Ez a rendszer biztosította a feszültség-oldás dinamikáját, amely a 19. század végéig a dramaturgiai szervezés alapját képezte a nyugati műzenében. Kis formai szinten ennek leképeződése a funkciós rend volt: a tonika, domináns és szubdomináns váltakozása biztosította a zenei folyamat előrehaladását. Nagyobb léptékben ugyanezt a dramaturgiai dinamikát a moduláció testesítette meg, ahol a hangnemi váltások feszültséget hoztak létre, majd a tonalitás stabilitása végül feloldotta azt.

Frank Oszkár a következőképpen foglalja össze az európai zene összhangzattanának alapjait *Hangzó zeneelmélet* című könyve bevezetőjében:

Az európai zene régebbi korszakaiban két nagy nyelvjárás, a hangok kétféle csoportosulási módja alakult ki. Egyik a diatonikus hangrendszer³¹ különféle hangnemeit (módusait) alapul vevő modális zene, másik a dúr és moll hangnemek alaphangja³² köré épülő tonális zene. Ez utóbbira jellemző az alaphang (tonika)

³¹ Diatonikus hangrendszer: A teljes hangskálát átfogó hétfokú zenei rendszer.

³² Alaphang (tonika): a skála kezdőhangja.

különösen fontos szerepe. A hangnemen (tonalításon) belül minden hangnak, harmóniának szoros kapcsolata, meghatározott szerepköre (funkciója) van az alaphoz, illetve a többi hanghoz viszonyítva. A tonika vonzóereje a tonális-funkciós zene minden mozzanatában jelen van, s bármekkora az eltávolodás, a kilengés az alaptól, valamilyen mágnesező mindig visszatereli a hangokat a mű, illetve a tétel alaphangjához. A tonális-funkciós zene tehát tulajdonképpen kisebb-nagyobb funkciós körökből áll, amelyekben feszültség-oldódás, távolodás-közeledés, nyitás-zárás ellentéte és egysége jut kifejezésre.³³

A klasszikus összhangzattanban e szerveződés legfontosabb eszköze a funkciós rend és a moduláció volt: ezek biztosították a feszültség és oldás dinamikáját, valamint strukturálták a zenei anyag kisebb és nagyobb egységeit. Dramaturgiai erejük abban áll, hogy feszültséget keltenek a hallgatói elvárások és a tonalitás stabilitása között, amelyet a megfelelő pillanatban oldanak fel.

A 20-21. század zenéjében azonban a funkciós rend és a moduláció hagyományos szerepe átalakult. A tonalitás felbomlásával és az új kompozíciós technikák megjelenésével a feszültség-oldás viszonyai elvesztették korábbi egyértelműségüket. Ez a változás vezetett oda, hogy a hangszín és más, korábban kiegészítőnek tartott paraméterek fokozatosan elsődleges szervezőerővé váltak a zenében.

1.3. A hangszín térhódítása

A 20. századra egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a zenei kifejezés új kereteket keres: a feszültség-oldás hagyományos szabályai fellazultak, majd átalakultak, és helyüket új kompozíciós rendszerek – például a dodekafónia, a szerializmus, az aleatória vagy a mikrotonalitás – vették át.³⁴ Az avantgárd törekvések és az új zenei nyelvek térhódítása világosan jelezte, hogy a „lényegi” és a „kiegészítő” elemek közötti határvonal elmosódott, és a hangszín egyre nagyobb szerepet kapott a kompozíciókban. A korábban „kiegészítőnek” tartott zenei paraméter a 20. század bizonyos irányzataiban a kompozíció elsődleges zenedramaturgiai tényezőjévé emelkedett: a hangszín immár nem csupán a kifejezés árnyalására, hanem a zenei folyamat strukturálására is szolgált.

³³ Frank Oszkár: *Hangzó zeneelmélet*. Pécs, Comenius Bt., 1997. 5.

³⁴ Az új szabályrendszerekből kiábrándult komponisták a 20. század végén a posztromantikus stíluseszményhez fordultak, amely a hagyományos feszültség-oldás viszonyok alkalmazását új kontextusban élesztette újjá. Példaként említhető Krzysztof Penderecki, a lengyel avantgárd kiemelkedő alakja, akinek késői művei a *posztromantikus* stílus jegyében tértek vissza a klasszikus harmóniai dramaturgia alapelveihez.

A középkori és a reneszánsz zenében a hangszín még nem jelent meg részletesen a kottában, hanem az előadói gyakorlat útján öröklődött tovább, a 17-18. századtól azonban – amint azt Vivaldi példája is illusztrálta a fejezet előző részében – már tudatos zenedramaturgiai eszközzé vált, és egyre részletesebb notáció rögzítette. A kortárs kórusirodalomban ez a jelenség különösen szembeűnő, hiszen a vokális hangszínek árnyalatai gyakran a mű alapstruktúráját határozzák meg. Ebből következik, hogy a zene hagyományos szervezőelemei ma már csak egy komplexebb, sokszor interdiszciplináris jelentésmező részeként értelmezhetők. A kortárs zeneszerzők számára a zenedramaturgia nem csupán a történetiségből örökölt formák és funkciók továbbörökítésén alapul, hanem az akusztikai élmény és a hallgatói percepció közvetlen alakítását jelenti.

A 20. század új kompozíciós rendszerei ellenére a zeneszerzők képzésében a hagyományos összhangzattan megkerülhetetlen maradt, amint azt a mai napig tanúsítja az európai zeneszerzés-oktatás gyakorlata. Arnold Schönbergnek, a dodekafónia megteremtőjének meggyőződése szerint „a zenét tanuló nem oldhatja meg a modern zene összetettebb problémáit, ha nem uralja tökéletesen a hagyományos technikákat, formálólveket és nem rendelkezik a zeneirodalom széleskörű és bensőséges ismeretével.”³⁵

1.4. Kiterjesztett technikák, spektralizmus

A hangszín a hang azon tulajdonsága, amely lehetővé teszi, hogy a hang puszta zengése alapján felismerjük, milyen hangszer vagy énekhang szólal meg. Ugyanazon rezgésszám mellett minden hangszer más-más hangszínnel rendelkezik, és a hangszínek alapján különböztetjük meg az emberi hangokat is. A hangszín a felhangok számától és erősségétől függ: a zenei hang megszólalásakor az alaphang mellett vele együtt halkabban a magasabb részhangok (felhangok³⁶) sora is felcsendül. Ezek az alaphanggal együtt adják annak színét.

A hangszín mint önálló zenedramaturgiai tényező a 20-21. század zenéjében került központi szerepbe. Különösen a kiterjesztett játéktechnikák (*extended techniques*) elterjedése járult hozzá ehhez, amelyek során a hangszerek vagy az énekhang nem a hagyományos módon szólalnak meg, hanem szokatlan hangszíneket hoznak létre. Bár már

³⁵ Leonard Stein: *A közreadó előszava Schönberg: A zeneszerzés alapjai c. könyvéhez*. Budapest, Zeneműkiadó, 1971. 13.

³⁶ Felhang: a zenei hang keletkezésénél nemcsak az alaphang szólal meg, hanem vele együtt (lényegesen halkabban) megcsendül a magasabb hangok egész sora. Ezeket az alaphangban benne rejlő és azzal együtt megszólaló magasabb hangokat felhangoknak (vagy részhangoknak) nevezzük. Ezek az alaphanggal együtt adják annak zengését. (Forrás: dr. Kesztyer Lőrinc: *Zenei alapismeretek*. Budapest, Atheneum Kiadó, 2000. 112.)

a 19. században is találunk rá példákat – például Berlioz *Fantasztikus szimfóniájában* a vonósok *col legno* játékmódja –, a kiterjesztett technikák igazán a 20. század második felében váltak meghatározóvá. A jazz és a populáris zene is bővelkedik hangszín-alapú megoldásokban, például a korai New Orleans-i rézfúvós játék jellegzetes artikulációiban.

John Cage amerikai zeneszerző 1937-es *Credo* című esszéjében így fogalmazott: „Míg korábban a nézetkülönbség a disszonancia és a konszonancia között mutatkozott, addig a közeljövőben ugyanez a zaj és az úgynevezett zenei hangok között fog jelentkezni.”³⁷ Cage jóslata beigazolódott: a 20. század második felének és a 21. századnak zenéjében a zajszerű hangszínek és a hagyományos zenei anyagok egyre gyakrabban fonódnak össze, nemcsak a kortárs klasszikus zenében, hanem a könnyű- és filmzenében is.

A hangszín központi szerepének megértéséhez kulcsfontosságú a spektralizmus megismerése. Ez a zeneszerzői irányzat az 1970-es években jelent meg Franciaországban (a kifejezést Hugues Dufourt használta először 1979-ben), és fejlődése szorosan összefonódott az elektroakusztikus zene és a számítógépes analízis előretörésével. A technika kialakulása elsősorban Tristan Murail és Gérard Grisey nevéhez kötődött (Grisey egyik legjelentősebb spektrális kompozíciója a hat hangszerre írt *Vortex Temporum*³⁸, ő azonban inkább a *liminal music* kifejezést részesítette előnyben).

A spektrális zene lényege a hangszín tudományos alapú feltérképezése és kompozíciós elemként való kezelése. A zeneszerzők a hangokat spektrumokra bontják, vagyis vizsgálják az alaphang és a felhangok arányait, belső mozgásait, gyakran számítógépes analízis segítségével. A spektrális zenében a kompozíció irányító elve nem a technika, hanem maga a hang minősége, így például egy klarinét *A* hangjának spektrális térképe kiindulópontként szolgálhat egy egész kompozícióhoz.

„A dramaturgia egy vízszintes képződmény, amelyben a hangzás a függőleges tartóoszlop. Ez még azoknál a zeneműveknél is így van, amelyek nem cselekményesek, ugyanis a klasszikus zenei gondolkodás hierarchikus, a domináns és a szubdomináns váltakozására épül. Hogy a középben álló célpontot valami vagy valaki »felülről« vagy »alulról« éri el, ez számomra egyidejűleg fizikai és társadalmi értelmű dolog.”³⁹ – írja Eötvös Péter. Gondolatmenete arra világít rá, hogy a zenedramaturgia nem redukálható a hagyományos funkciók kapcsolatokra: a hangzás – ezen belül a hangszín – önálló

³⁷ John Cage: *Silence, The Future of Music: Credo 1937*. (ford. Dobri Dániel), Middletown, Wesleyan University Press, 1973. 3.

³⁸ Gérard Grisey: *Vortex Temporum*. Párizs, Editions Ricordi, 1995.

³⁹ Szász Emese: „Gyermekkoromtól fogva a szituációteremtés érdekelt” – interjú Eötvös Péterrel. (<https://bmc.hu/hirek/eotvos-peter-interju>) Utolsó letöltés: 2021.09.26.

szervezőerőként is képes strukturálni a zenei folyamatot. Ennek következtében a kortárs zenedramaturgia vizsgálata elválaszthatatlan a hangzás paramétereinek, mindenekelőtt a hangszínek a figyelembevételétől. A kortárs kórusművekben e szerep sajátos módon a szöveghez kapcsolódik, amely dolgozatomban második fejezetének központi kérdéseként kerül részletes elemzésre.

2. A szöveg teatralitása

Ki beszél? A zene vagy a szó? Vagy mégiscsak együtt beszélnek?
Ebben reménykedünk? Abban, hogy keletkezik egy új grammatika,
amelynek elemei a zene és a szó? A hangok?⁴⁰

Szöveg mint hangszín

Disszertációm második fejezetében olyan vokális kompozíciókat elemzek az első fejezetben meghatározott irányok szerint, amelyek zenedramaturgiai felépítése a szöveg értelmezése helyett – vagy mellett – a szöveg hangszínéből indul ki. Ezekben a művekben az énekesek nem a szöveg tartalmát közvetítik, hanem a beszéd előtti állapothoz visszatérve szemantikai értelem nélküli, zenei-fonetikai hangokat adnak elő. Hangzókkal, zajokkal és artikulált hanghatásokkal fejeznek ki érzelmeket, indulatokat, így teremtve meg a kompozíció zenei világát. „A prózai színházban az a kérdés, mivé válik az írott szöveg a színész szájában. A színész testében. És mit csinál a díszlet, a jelmez. Itt mindezt a zene, a zenei anyag teremti meg. A karaktert is. De mi történik a szóval, ha zene közelébe kerül?”⁴¹ – teszi fel a kérdést Esterházy Péter író Eötvös Péterrel közös nagyszabású oratóriuma, a *Halleluja – Oratorium balbulum* Prológusában.

Elemzéseimben a „szó”, pontosabban a szöveg kifejezés – legyen az értelmes és összefüggő vagy értelmetlen és hangjaira töredezett – a vokális kompozíciók nyelvi megszólalására utal. Ebben az értelemben a szöveg ugyanazt a funkciót tölti be, mint *A hangok teatralitása* című fejezetben instrumentális zenék kapcsán tárgyalt hangszín. A szöveg (illetve a szövegtelenség) tartalmi aspektusaira (vagyis a szöveg és a kifejezés jelentésbeli kapcsolataira, a kifejezés céljára) dolgozatomban nem térek ki részletesen. Ennek oka, hogy – amint az előző fejezetben is írtam – a hagyományos dramaturgiájú szövegek feldolgozásakor a zenemű kompozíciós eszköztára szükségszerűen a szöveg dramaturgiájához igazodik.

A jelentés nélküli vagy jelentésüktől megfosztott szövegek többféleképpen épülhetnek be a kóruszenébe. Antal Laura karvezető – a Pécsi Tudományegyetem Művészeti

⁴⁰ Esterházy Péter: Prológus, a MÜPA műsorfüzete Eötvös Péter, Esterházy Péter: *Halleluja – Oratorium balbulum* című művének 2016. november 24-i koncertjéhez. 2016.11.15.

(https://issuu.com/mupabudapest/docs/161124_eotvos_peter_becsi_filh_web) Utolsó letöltés: 2020.12.17.

⁴¹ Esterházy, u.o.

Karának adjunktusa – *Újfajta szövegfelhasználás a vokális zenében*⁴² című tanulmányában a szövegfelhasználás módja szerint csoportosítja a vokális műveket. Megállapítása szerint a hagyományos értelemben vett szövegek megzenésítésük során elveszíthetik szemantikai funkciójukat: szótagokra és hangokra töredezhetnek vagy akár újonnan kreált műnyelvek, halandzsanyelvek formáját ölthetik. A kifejezetten szöveg nélküli kompozíciókban pedig olyan megoldásokkal találkozhatunk, mint „a vokaliz, a fonémákra forgácsolt nyelv, a beszéd és a zene határán mozgó megszólalások, az elektronikus eszközökkel manipulált emberi hang, illetve a lélegzet mint zenei artikuláció”⁴³.

Antal elemzése elsősorban előadói szemszögből íródott, én azonban a zenedramaturgiai aspektusokra koncentrálok. „Ki beszél? A zene vagy a szó? Vagy mégiscsak együtt beszélnek? Ebben reménykedünk? Abban, hogy keletkezik egy új grammatika, amelynek elemei a zene és a szó? A hangok?”⁴⁴ – teszi fel a kérdést (és egyben meg is válaszolja azt) Esterházy Péter az *Oratorium balbulum* Proológusában. Esterházy szerint tehát a vokális zenében keletkezik egy „új grammatika” a zene és a szöveg összességéből – én ezt a grammatikát dolgozatomban a szöveg hangszínének nevezem.

Kutatásomban arra keresem a választ, miként válhat a szöveg előtti állapotból olyan kóruszene, amely a hangszín dramaturgiájára épül. Szükséges-e szöveg egy képzeletbeli színpadi történés megjelenítéséhez? Szükség van-e szavakra az érzelmek kifejezéséhez? E kérdések megválaszolásához az előző fejezetben bemutatott négy zenedramaturgiai irány közül háromra – az utánzás, a vizualitás és az artikuláció teatralitására – támaszkodom a vokális elemek rendszerezésében. Az elemzés sorrendje tudatosan felépített: az egyes irányok egymásból következnek, reflektálnak és kölcsönösen visszahatnak egymásra. Így a vizsgált zenedramaturgiai jelenségek fokozatosan távolodnak el a zenén kívüli, konkrét jelentésrétegektől, és egyre inkább a hangzás önálló dramaturgiai szerepére irányítják a figyelmet. Harnoncourt negyedik csoportja – *a gondolatok és fogalmak ábrázolása* – annyira egyedi megközelítéseket foglal magában, hogy nem teszi lehetővé átfogó, általánosan alkalmazható következtetések levonását egy rendszerezett zenedramaturgiai eszköztár kialakításához. Ez a kategória inkább a zeneszerzők egyéni látásmódján és szubjektív

⁴² Antal Laura: *Újfajta szövegfelhasználás a vokális zenében. A szöveg nélküli vokális művek interpretációs sajátosságai*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.

(<https://zeneakademia.hu/data/files/020.+Beszamolo-POSTDOKTORI+DOLGOZAT.+Antal+Laura-Ujfajta+szovegfelhasznalas+.pdf>) Utolsó letöltés: 2024.05.11.

⁴³ Antal, u.o.

⁴⁴ Esterházy Péter: Proológus, a MÜPA műsorfüzete Eötvös Péter, Esterházy Péter: *Halleluja – Oratorium balbulum* című művének 2016. november 24-i koncertjéhez. 2016.11.15. (https://issuu.com/mupabudapest/docs/161124_eotvos_peter_becsi_filh_web) Utolsó letöltés: 2020.12.08.

gondolatain alapul. Ennek ellenére a negyedik irány elemeire is kitérek a másik három elemzése során, mivel a zenedramaturgiai megközelítések gyakran átfedik egymást, illetve szoros kölcsönhatásban állnak egymással.

Állításom, hogy a szöveg fonetikai elemeinek megszólaltatásából hangszín jön létre, a különböző szólamok hangszíneinek együttes szövése pedig hangzássá szerveződik. A többszólamú (*polifón*⁴⁵) szerkesztésmód különösen alkalmas ennek kibontására: az önálló hangszín-identitással rendelkező motívumok egyidejű rétegződése vertikális dimenzióban textúrát hoz létre – vagyis a zene hangzó felületét. A hangzás minőségét ugyanakkor nemcsak a fonémák hangszíne, hanem a zene alapvető elemei is alakítják: a dallam, a ritmus, a dinamika, a tempó és a sűrűség. Osmo Tapio Räihälä így fogalmaz *Hogyan hallgassunk kortárs zenét* című könyvében:

A textúra szó sok különböző kontextusban nagyjából ugyanazt jelenti: a textil felülete és mintázata textúra, az ételek esetében az állagot értik alatta, a megmunkált fa felületének mintázatát is textúrának nevezik és így tovább. A zenében persze a felület és a mintázat meglehetősen elvont dolgok, mivel a megszólaló hang a legtöbb hallgató számára pusztán halláskép, de még anélkül is, hogy az ember hozzám hasonlóan szinesztéziás lenne, a hallásérzete alapján az a benyomása támadhat, hogy a hangnak felszíni formái vannak. Lehet sima, érdes puha, kemény, gömbölyded, szögletes, matt, fénylő, egyszínű, rikító – vagyis igazából bármilyen.⁴⁶

A hangszín és a hangzás tehát egymásra épülő jelenségek: előbbi az időben kibontakozó horizontális részletek szintjén jelentkezik, míg utóbbi ezek vertikális összerendezésében, a texturális makrostruktúrákban nyer formát. Ez az összefüggés vezet el a 20-21. század nonszemantikus kóruszenéinek zenedramaturgiai értelmezéséhez, valamint történeti előzményeik feltárásához.

2.1. Az utánzás teatralitása

A hangutánzás a középkor óta⁴⁷ meghatározó dramaturgiai szerepet tölt be a vokális zenében. Már a 15-16. századi reneszánsz madrigálokban megjelenik a természet hangjainak imitálása: a zeneszerzők madárcsicsergést, vízcso bogást és más állathangokat és természeti

⁴⁵ Polifónia: többszólamúság; a zenei szerkesztés egyik módja, melyben két vagy több egyenrangú szólam vesz részt. Ellentéte a homofónia. Legfejlettebb formái a kánon és a fuga. (Forrás: <https://www.zenci.hu/szocikk/polifonia>) Utolsó letöltés: 2024.05.15.

⁴⁶ Osmo Tapio Räihälä: *Hogyan hallgassunk kortárs zenét*. Budapest, Scolar Kiadó, 2024. 163-164.

⁴⁷ Mivel a zenei notáció megjelenése a középkorhoz köthető, a téma feldolgozását is innen kezdem.

zajokat idéztek elő világi kórusműveikben. A hangutánzó formulák ebben a korszakban általában a madrigalizmus (szövegfestés)⁴⁸ részét képezték, elsődleges céljuk a szöveg jelentésének kiemelése volt.

A hangutánzás fogalmát a nyelvtudomány az onomatopoezis⁴⁹ terminusával írja le. Ez olyan szavakat jelöl, amelyek hangalakja közvetlenül tükrözi vagy utánozza egy adott hangforrás jellegzetességeit, legyenek azok állathangok, természeti zajok vagy emberi és gépi tevékenységeket kísérő hanghatások (például a *kukorékol* szó a kakas hangját idézi, míg a *zizeg* a falevelek susogását utánozza). Az onomatopoezis az emberi kommunikáció mellett a művészet (irodalom, költészet, zene) eszköze is lehet. A természetes és mesterséges hangok utánzásával az írók, költők, zeneszerzők érzékletesebbé, közvetlenebbé és átélhetőbbé teszik a kifejezést, erősítve a hangzás és a jelentés közötti kapcsolatot.

A zenében mindez úgy valósul meg, hogy az onomatopoeitikus szavak szótagokra vagy hangokra bomlanak (például *csip-csip* madárcsicsergésként), amelyek dallami és ritmikai mintázatokba ágyazva képesek közvetlen akusztikai élményt teremteni. Ez a gyakorlat már a reneszánsz madrigálokban is jelen volt, és a későbbi korszakok hangutánzó technikáinak alapját képezte. A 16. században a jelenség egyik legmarkánsabb példáját Clément Janequin madrigáljai adják, amelyekben a hangutánzás nem pusztán illusztratív elemként jelenik meg, hanem önálló kompozíciós szervezőerővé válik – amint azt a fejezet következő részében részletesen kifejtem.

2.1.1. Hangutánzás Clément Janequin madrigáljaiban

Clément Janequin *Le chant des oyseaulx (A madarak éneke)* című madrigáljában különböző madárfajok hangjait imitálja gyors, repetitív motívumokkal és trillászerű díszítésekkel. A darab többszólamúsága lehetővé teszi, hogy a szólamok – egymással párbeszédet folytatva – egyszerre több madárhangot jelenítsenek meg. Janequin darabjában az onomatopoeitikus elemek virtuóz vokális technikák, kifinomult ritmikai variációk és precíz polifón szerkesztés révén valósulnak meg, így a kompozíció a természet hangzásvilágának gazdag és életteli zenei megjelenítését nyújtja.

⁴⁸ A madrigalizmus (más néven szövegfestés) a 16. századi itáliai reneszánsz és kora barokk zene jellegzetes kifejezőeszköze. Lényege, hogy a zeneszerző a szöveg konkrét szavaihoz vagy metaforáihoz közvetlen zenei megfelelőket rendel: dallami, harmóniai, ritmikai vagy texturális eszközökkel érzékelteti a szöveg tartalmát. A madrigalizmus zenedramaturgiai funkciója a hangutánzástól a szimbolikus és retorikus megoldásokig terjed, így Harnoncourt rendszerében több különböző dramaturgiai kategóriával is érintkezik. A madrigalizmus azonban a mindig a szöveg jelentéséhez igazodik, ezért e dolgozat nem tárgyalja részletesen.

⁴⁹ a görög *onoma* (név) és *poieó* (létrehoz, költ) elemekből. Forrás: Arcanum (<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/o-o-F33F0/onomatopoezis-F346B/>) Utolsó letöltés: 2024.12.05

A madrigálban szemantikus és nonszemantikus részek váltakoznak, amelyek szoros kölcsönhatásban állnak egymással. Elemzésem – amint azt a fejezet bevezetésében kifejtettem – elsősorban a nonszemantikus, onomatopoetikus megszólalásokra fókuszál. Ezek értelmezése azonban elképzelhetetlen a szemantikus szakaszokkal való kapcsolatuk vizsgálata nélkül, mivel a két réteg szervesen összefonódik, ok-okozati viszonyban állnak egymással, és meghatározó szerepet játszanak a mű dramaturgiai felépítésében.

A madrigál elején a szöveg felszólítja a hallgatókat, hogy ébredjenek fel, és hallgassák meg a madarak csodálatos énekét, amely az új tavaszi nap érkezését köszönti. Az első onomatopoetikus elem a *farirariron* szótagkombináció, amely a 28. ütemben jelenik meg. Ez a kifejezés nem hordoz jelentést, tisztán zenei funkciót tölt be.

The image shows a musical score for the madrigal 'Le chant des oyseaulx' by Clément Janequin, specifically measures 28-30. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'les fa-ri-ra-ri-ron, Et les. Et fa-ri-ra-ri-ron fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-ly io-ly reil les fa-ri-ra-ri-ron, et fa-ri-ra-ri-ron, fe-re-ly io-ly'. The music is in G major and 3/4 time. The Soprano part has a fermata over the first measure. The Alto part has a fermata over the second measure. The Tenor part has a fermata over the third measure. The Bass part has a fermata over the fourth measure.

1. kottapélda. Clément Janequin: *Le chant des oyseaulx*, 28-30. ütem

A *farirariron* különböző formákban vándorol végig a szólamokon: az altban repetitív mintázatként, a tenorban, a baritonban és végül a szopránban hullámzó (ereszkedő-emelkedő) dallamként jelenik meg. A következő tíz ütemben Janequin tovább variálja ezt az elemet, összetett polifón textúrát hozva létre, amely gazdagítja a darab hangzásvilágát, és kiemeli a madarak énekének dinamikus és játékos természetét.

A madrigál második részében Janequin egyenként jeleníti meg a különböző madárfajok énekét. A fülemüle trillázó motívumait gyors, pattogó szótagok (*ty*, *py*) imitálják; a kakukk monoton ismétlései a *chou* szótagra épülnek, majd megszólal a seregély (*le petit sansonnet*), és más kismadarak (*le petit mignon*) jellegzetesen repetitív éneke. Ezek a madárhangok azonban nem tisztán onomatopoetikus formában jelennek meg, hanem szervesen beépülnek a szemantikus szöveg dallamába és ritmusába. A 73–97. ütem között

az onomatopoeitikus elemek és a szemantikus szöveg folyamatosan keverednek, miközben a különböző tempóban és szólamokban ismétlődő ritmikai és dallami szerkezetek a polifón textúra gazdagítását szolgálják.

A darab harmadik és negyedik szakaszában (a 98. ütemtől) a madárhang-utánzások egyre intenzívebbé válnak. A korábbi hullámzó skálamozgások és repetíciók mellett új elemek is megjelennek: ismétlődő hangközök (kis- és nagyszekund, nagyterc, tiszta kvart), valamint hármashangzat-felbontások, például a 177. ütemben. Janequin különböző hangzású szótagokat alkalmaz, amelyek polifón szerkesztésmódban rétegződnek egymásra.

Janequin onomatopoeitikus technikái más kórusműveiben is meghatározó szerepet játszanak. *La Guerre (A csata)* című kompozíciója az 1515-ös marignani csata eseményeit dolgozza fel, I. Ferenc francia király győzelmét ünnepelve. A darab szinte filmszerű dramaturgiát követ: Janequin a csata különböző mozzanatait jelenetekre bontja; a katonai indulók, a harci kiáltások, a trombiták harsogása, a dobpergés, a kardcsörtetés és más zajhatások életre keltik a csatater hangulatát. Janequin a zenei effektusokat a jelentéssel telített szakaszok közé illeszti, és a csata dramaturgiáját fokozatosan bontja ki a harc kitörésétől egészen a győzelem pillanatáig. Ebben a darabban is mesterien használja az onomatopoeitikus eszközöket: szótagokkal és repetitív ritmusokkal imitálja a csatazajt, például a trombiták fanfárját (*tararira*), a dobpergést, a fegyverek csattanását és a katonák kiáltásait. A gyors ritmusváltások, az energikus kiabálások és a harsány éneklés mind Janequin zenei festésének eszközei, amelyek révén a hallgató szinte a csata közepén érzi magát.

A *La Chasse (A vadászat)* szintén a természet és az emberi tevékenység hangjainak utánzására épül: a kórus imitálja a kutyák ugatását (*ouah, ouah*), a lovak patáinak dobogását, a vadászkiáltások hangját és az erdő zajait. *Les Cris de Paris (Párizs kiáltásai)* pedig a városi élet zajait, az árusok kiáltásait jeleníti meg mozaikszerű szerkesztésben. A darabban a humor és a szatíra dominál, miközben a zeneszerző hasonló eszközökkel él, mint a korábbi darabjaiban: repetitív ritmusok, skálaszerű futamok, hangköz- és akkordbontások variálódnak nonszemantikus szótagokon keresztül.

Janequin madrigáljaiban a hangutánzás nem pusztán illusztratív elem, hanem a dramaturgia motorja: a szemantikus és nonszemantikus rétegek egymásba fonódása sajátos zenei teatralitást hoz létre, amely műveit a reneszánsz vokális irodalom kiemelkedő alkotásaivá teszi. E teatralitás – amely a madrigál műfaján belül szinte színpadi hatást kelt – előrevetíti a barokk korban kibontakozó drámai gondolkodást, és közvetlen előzményévé válik a 17. századi madrigálreformnak.

2.1.2. Zenedramaturgiai fordulat a 20. században

Janequin öröksége a következő évszázadok vokális zenéjében is továbbélt, funkciója azonban fokozatosan átalakult. A barokk zenében a madrigalizmus vált a zenedramaturgia rendszerszerű kifejezőmódjává: Monteverdi madrigálkötetében a szöveg minden rétegéhez zenei megfelelő társult, így az utánzás – a zenedramaturgia más eszközeivel együtt – a teatralitás lényegi alakító eleme volt. A klasszika és a romantika idején a madrigalizmus hagyománya elsősorban az opera, az oratórium és a dal műfajában folytatódott. E korszakokban a hangutánzás többnyire illusztratív funkciót töltött be, mégis szervesen hozzájárult a zenei kifejezés gazdagításához. Mivel e műfajokban a madrigalizmus – és azon belül a hangutánzás – alapvetően a szöveg tartalmához kapcsolódott, részletes elemzésük meghaladná dolgozatom kereteit. Ugyanakkor e hagyomány továbbélése fontos előzménye annak a 20. századi fordulatnak, amikor a vokális zene dramaturgiájában a szöveg helyett maga a hangzás került a középpontba, és a hangutánzás zenedramaturgiai funkciója gyökeresen átalakult.

Az avantgárd új távlatokat nyitott a zenében: a természeti hangok mellett ekkor jelentek meg a mesterséges zajok – például géphangok – vokális imitációi és az elektronikus zene különböző irányzatai. A 20. század második felében a hangutánzás a konkrét zene műfajában sajátos formában teljesedett ki, ahol a természet és a technikai civilizáció hangjainak rögzítése, manipulálása és kompozíciós beemelése újfajta zenedramaturgiát hozott létre. E hatások a vokális zenére is visszahatottak: az énekesek hangképzése, artikulációja és hangszínkezelése sok esetben közvetlenül a konkrét zene esztétikai tapasztalataira reflektált. A vokális hangutánzás technikai megoldásai rendkívül sokszínűek, és az adott korszak stílusjegyeihez igazodva teszik lehetővé a zene és a természet kapcsolatának folyamatos újraértelmezését.

Ezzel párhuzamosan kibontakozott egy másik 20. századi irány is, amely nem a mesterséges zajok, hanem a természet – különösen a madárhangok – közvetlen zenei leképezésére épült. Ennek legjelentősebb képviselője Olivier Messiaen volt, aki szenvedélyes ornitológusként gyűjtötte és lejegyezte a madarak énekét, majd azt vokális és hangszeres műveiben egyaránt feldolgozta. *Cinq Rechants*⁵⁰ című kórusművében onomatopoetikus elemeket is alkalmaz, Janequinhez hasonlóan. Kompozíciójában Messiaen nonszemantikus szótagokkal dolgozik, ugyanakkor ezeket teljesen új esztétikai keretbe

⁵⁰ Olivier Messiaen: *Cinq Rechants*. Párizs, Edition Salabert, 1948.

helyezi. A Janequin által használt onomatopoetikus motívumokhoz hasonlóan nála is megjelennek a madárhangokra emlékeztető rövid dallamtöredékek és dinamikus ritmikai játékok, ám míg Janequin esetében a hangutánzás a szemantikus és nonszemantikus rétegek szerves dramaturgiai kapcsolatában nyeri el értelmét, addig Messiaennél a madárhangok önálló spirituális dimenziót képviselnek: nem a szöveg jelentését illusztrálják, hanem a zeneszerző kozmikus világképének részeként jelennek meg. Ritmikai szimmetriák, modális rendszerek és poliritmikus szerkezetek keretében a madárénekek a természet és a szakrális rend zenei kinyilatkoztatásaivá válnak. Így Messiaen a 20. században bizonyos értelemben folytatja Janequin hagyományát – hiszen a madárhangok utánzását a vokális zene szerves részeként alkalmazza –, ugyanakkor radikálisan át is értelmezi azt: a hangutánzás nála már nem a szöveg retorikáját, hanem egy spirituális és transzcendens zenei dramaturgiát szolgál.

A zeneszerző *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*⁵¹ című többkötetes munkájában részletesen elemzi a madárdalok zenei alkalmazását. Az értekezés átfogó képet ad a zeneszerző ritmikai és hangszínbeli rendszereiről, valamint ornitológiai kutatásairól, részletesen bemutatva, miként építette be a madárhangokat műveibe alkotói világának szerves részeként. Messiaen madárhang-imitációi jelentősen túlmutatnak az egyszerű hangutánzáson, zenei összetettségük és dramaturgiai jelentőségük révén a kompozíció szerves részévé válnak. Ahogyan Bartók és Kodály műveiben a népzene, úgy Messiaennél a madárének válik alkotói világának fundamentumává. Önálló jelentést hordozva alakítja a kompozíciók narratíváját, és egyúttal átmenetet képez a természetes hangutánzás, a fogalmi-gondolati zenei ábrázolás és a beszédszerű zene között.⁵²

2.1.3. Utánzás mint hangzás: a konkrét zene

A 20. század második felében és a 21. században a vokális hangutánzás a technológiai innovációk révén új dimenziókkal gazdagodott: az elektronikus effektek, az interaktív hangrendszerek és a digitális manipuláció olyan új lehetőségeket teremtettek, amelyek radikálisan kitérítették az emberi hang lehetőségeit. Az olyan zeneszerzők, mint Iannis Xenakis, Ligeti György, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen és Helmut Lachenmann, valamint a későbbi generációk képviselői – Kaija Anneli Saariaho, Meredith Jane Monk, Anders Hillborg, David Lang, Jennifer Walshe és Caroline Adelaide Shaw – új kontextusba

⁵¹ Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome 1-7*. Párizs, Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1949-1992.

⁵² Messiaen kompozíciós technikáinak részletes bemutatása, valamint zenedramaturgiájának átfogó értelmezése külön tanulmány tárgyát képezhetné. Az érdeklődők számára a zeneszerző *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* című többkötetes munkája kínál mélyebb betekintést.

helyezték a hangutánzást és a zenedramaturgia más vokális elemeit is. Műveik kreatív módon tágítják az emberi hang spektrumának határait, túl a hagyományos zenei kereteken; a vokalitás így nemcsak esztétikai eszközzé, hanem a zenei gondolkodás és a kísérletezés egyik központi elemévé vált.

Az elektronikus zene fejlődése Európában nagyrészt a nemzeti közszolgálati rádiók támogatásával indult el. A magnó feltalálása kulcsfontosságú szerepet játszott ebben a folyamatban, mivel lehetővé tette a hangok rögzítését, manipulálását és kreatív felhasználását, alapjaiban formálva át a kompozíciós technikákat. Az elektronikus zene egyik úttörője Edgard Varèse (1883–1965) francia zeneszerző volt, aki a hagyományos zenekari hangszerek mellett mesterséges hangokat is bevont műveibe, ezzel új távlatokat nyitva a zenei kifejezésben. Kompozícióit organizált hangoknak nevezte; műveiben a zörej, a zaj, illetve a szisztematikusan előállított hangok kapcsolatát vizsgálta.⁵³

Az elektronikus zenén belül hamar kialakultak különböző irányzatok, köztük a konkrét zene (*musique concrète*), ami a hangrögzítés és a manipulált hangminták felhasználásán alapult. A kifejezést Pierre Schaeffer francia zeneszerző és zenei teoretikus vezette be, aki a *Radiodiffusion Française (Francia Rádió)* stúdiójában kezdett kísérletezni különböző hangfelvételekkel az 1940-es évek végén. A konkrét zene alapját természetes vagy mesterséges hangforrások képezik – például gépek zaja, madárcsicsergés, emberi beszéd, vagy különféle tárgyak hangjai –, amelyeket a zeneszerzők vágással, visszajátszással, torzítással, visszhangosítással vagy más technikai eszközökkel alakítottak át, hogy új hangzásokat és zenei struktúrákat hozzanak létre. Az első jelentős konkrét zenei alkotások közé tartozik Pierre Schaeffer *Études de bruits* (1948) és Pierre Henry *Symphonie pour un homme seul* (1949–1950) című kompozíciói, amelyek a műfaj alapköveivé váltak.

A konkrét zene úttörő szerepet játszott a zenei gondolkodás és a technológia kapcsolatának újradefiniálásában. Ez az irányzat vezette be azt az elképzelést, hogy a zene nemcsak hangszerekből és hagyományos zenei elemekből állhat, hanem bármilyen hangforrásból létrehozható. Hatása a mai napig érezhető az elektronikus zenében, a hangművészetben⁵⁴, valamint a hangszeres és vokális kísérleti irányzatokban egyaránt.

⁵³ „Zenei terminusként a *zörej* hangmagasság nélküli hangot jelent. Zörejeket persze lehet szokványos hangszerekkel is kelteni, de általában úgy, hogy nem a szokványos módon szólaltatják meg őket, hanem például vakargatással, kopogtatással, keresztülfújással és így tovább – csak a képzelet szab határt.” (Forrás: Osmo Tapio Räihälä: *Hogyan hallgassunk kortárs zenét*. Budapest, Scolar Kiadó, 2024. 128.)

⁵⁴ A *hangművészet (sound design)* egyik alkalmazott formája a *foley art*. Ez a filmkészítés és a televíziózás területén használt technika, amely során a hangművészek mesterségesen állítják elő a különböző környezeti hanghatásokat (például lépéseket, ajtónyikorgást, esőcseppek zaját), amelyeket utólag illesztenek a vizuális tartalomhoz. Az elnevezés Jack Foley hangművész nevéhez fűződik az 1920-as évekből. Bár technikailag

Ez a hatás az akusztikus zenében is hamar megmutatkozott. A 20. század második felében mind a hangszerek, mind az emberi hang használata fokozatos változásokon ment keresztül: a zeneszerzők a hagyományos játék- és énektechnikákat kiterjesztve olyan megszólalásokat hoztak létre, amelyek korábban inkább a zaj vagy a hangutánzás kategóriájába tartoztak. A hangszereken a megszokott hangképzés mellett újféle effektusokat – például vonózajt, légzajokat, preparációt – alkalmaztak; a vokális zenében pedig elterjedt a suttogás, kiáltás, torokhang, glissando-szerű vagy zajszerű megszólaltatás, illetve a nyelv fonémákra vagy zajokra bontása. Ezek a kísérletek egyaránt merítettek a konkrét zene esztétikai szemléletéből: abból az alapelvből, hogy minden megszólalás, bármilyen anyagból származzon is, zenei kifejezés tárgyává válhat.

A hangszeres zene terén először a lengyel avantgárd által kifejlesztett *szonorizmus*⁵⁵ nyitott utat ennek a gondolkodásmódnak, majd a német nyelvterületen Helmut Lachenmann (1935-) formálta meg saját koncepcióját, amelyet instrumentális konkrét zenének (*musique concrète instrumentale*) nevezett el. Lachenmann így fogalmazza meg a nevéhez köthető zenei irányzat lényegét:

A hangeseményeket úgy választjuk ki és rendezzük el, hogy azok előállításának módja legalább olyan fontos szerepet kapjon, mint az általuk létrehozott hangzás. Ennek eredményeként az olyan tulajdonságok, mint a hangszín vagy a dinamika, nem öncélúan szólnak, hanem egy adott helyzetet jelenítenek meg. A hallgatás során felismerhetők azok a körülmények, amelyek között a hang vagy zaj megszólal, érzékelhetővé válik, milyen anyagokat és energiákat használnak fel, valamint milyen akadályokat kell legyőzni a folyamat során.⁵⁶

E kompozíciós módszer lehetővé teszi, hogy a hagyományos hangszereken létrehozott, de szokatlan módon megszólaltatott hangok a konkrét zene esztétikájához hasonlóan új akusztikai világokat teremtsenek. Lachenmann számos innovatív játéktechnikát dolgozott ki, amelyeket követői továbbfejlesztettek és újabbakkal gazdagítottak. „Az efféle játékmódból két dolog következik. Először is, a zenében már nincsenek valódi hangmagasságok. Nincs már benne dallam, harmónia, és általában semmiféle lüktetés.

rokon a konkrét zenével – hiszen ott is a hangok manipulálása és új kontextusba helyezése történik –, funkciója alapvetően illusztratív, míg a konkrét zenében a hangforrások zenei kompozícióvá szerveződnek.

⁵⁵ A lengyel szonorizmus alapos megismeréséhez érdemes tanulmányozni Bella Máté doktori értekezését: Bella Máté: *Szervező és rendező elvek Witold Lutoslawski vonósnégyesében (1964)*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.

⁵⁶ Gene Coleman: *Musique Concrète Instrumentale. A conversation with Helmut Lachenmann about the composition, musical languages, and unconventional playing techniques*. (ford. Dobri Dániel) (https://slought.org/resources/musique_concrete_instrumentale) Utolsó letöltés: 2024.12.15.

Maguk a hangok kerülnek a középpontba, amelyek már nem zenei hangok, hanem zörejek, amelyeknek nincs hangmagassága, és így már nem alkotnak akkordokat, de igazából hangzásokat sem. A második, hogy mivel a megszólaltatandó hangokat nem a hagyományos módszerekkel notálják, hagyományos hangjegyekkel sem lehet őket lejegyezni. Így hát Lachenmann saját kottázási eljárást fejlesztett ki, amely valamelyest rögzült, azaz bizonyos hangjegyek zeneműről zeneműre ismétlődnek. A notáció azonban lehet teljes mértékben egyedi az egyes alkotásokban”⁵⁷ – írja az instrumentális konkrét zenéről Osmo Tapio Räihälä.

A konkrét zene mélyrehatóan befolyásolta a vokális zene fejlődését is, mind az elektronikus, mind az akusztikus zene területén, és hatása ma is meghatározó. Pierre Schaeffer az 1950-es években elektronikus kompozícióiban már kísérletezett emberi hangokkal: beszédfoszlányokat alakított át absztrakt zenei elemekké. Pierre Henry továbbfejlesztette ezt a szemléletet, és a vokális hangok manipulációját dramaturgiai szempontból is vizsgálta *Voile d’Orphée* (1953) című elektronikus művében, új dimenziót adva a hangok narratív szerepének.

A vokális konkrét zenében Lachenmann instrumentális konkrét zenéjének elvei és technikai megoldásai is visszaköszönnek. A *Consolation II*⁵⁸ (1968) című, 16 énekhangra írt kórusművében a zeneszerző a hangszeres konkrét zenéből ismert esztétikai elveit a vokális zene területére alkalmazza. A mű középpontjában az emberi hang nem hagyományos használata áll, amelyben a zenei kifejezés és a hangképzés fizikai aktusa szorosan összefonódik. A darabban az előadók zörejeket, légzésszerű hangokat, suttogásokat, morgásokat és más szokatlan hangképzési módokat alkalmaznak. A darab artikulációja széles skálán mozog: a tiszta, kontrollált vokális hangoktól a szándékosan nyers és zajszerű megszólalásokig. A nem szemantikus szöveg hangzó elemek és szófoszlányok rétegeiből áll össze, amelyek absztrakt jelentést hordoznak.

A *Consolation II* kiterjesztett vokális technikáinak rendszere rendkívül gazdag és sokrétű. Lachenmann a beszéd és az ének határán mozgó megszólalásmódoktól (például énekbeszéd-szerű recitáció, különböző hangmagasságon előadott beszédhangok) a teljesen zörejszerű effektusokig terjedő skálát vonultat fel. A darabban egyaránt szerepelnek suttogások, préselt és sziszegő mássalhangzók, szokatlan légzéshangok (kilégzés, belégzés, visszatartott lélegzet), valamint az artikuláció extrém formái, mint a nyelv vagy az ajkak pattogó, robbanásszerű hangjai. A hangszín variálására szolgálnak a különböző rezonancia-

⁵⁷ Osmo Tapio Räihälä: *Hogyan hallgassunk kortárs zenét*. Budapest, Scolar Kiadó, 2024. 170.

⁵⁸ Helmut Lachenmann: *Consolation II*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1980.

és szájformák, amelyek lehetővé teszik a magánhangzók és mássalhangzók finom színezését, míg a fejhang, a szélsőséges magasságok vagy a vibráló nyelvmozgások újfajta vokális regisztereket nyitnak meg.

A mű struktúrája nem lineáris, hanem polifón, texturális jellegű: a különböző hangzási rétegek egymásra épülnek, dinamikusan változnak, és egy folytonosan alakuló zenei felületet hoznak létre. A csend dramaturgiai tényezővé válik: nem pusztán a hang hiánya, hanem a hangképzés fizikai aktusát is kiemeli. Lachenmann célja nemcsak a hangzás esztétikai élményének megteremtése, hanem annak hangsúlyozása is, hogy a zenei hang mögött álló fizikai és anyagi folyamatok ugyanolyan fontosak, mint maga a hangzás. A darabban alkalmazott kiterjesztett vokális technikák részletes leírását és jelmagyarázatát a disszertáció mellékleteiben közlöm (lásd 2. melléklet).

A *Consolation II* szoros rokonságot mutat Lachenmann későbbi műveivel, például a *Got Lost* (2008) című zongorára és énekhangra komponált kamaradarabbal, amely ugyancsak az emberi hang nem hagyományos használatára épít. A *Consolation II*-ben megjelenő technikai megoldások a zeneszerző későbbi, nagyobb szabású kompozícióiban is visszaköszönnek, jelezve, hogy a vokális konkrét zene a Lachenmann-életmű meghatározó kísérletező területévé vált. Vokális kompozíciói ugyanakkor kevésbé a dramaturgiai folyamatokra épülnek: Lachenmann számára a hangképzés fizikai és akusztikai folyamata, valamint annak filozófiai értelmezése bír elsődleges jelentőséggel. Műveiben a hang forrásának és létrehozásának aktusa kerül a középpontba, így inkább az akusztikus kísérletezés esztétikai és konceptuális dimenzióját tárják fel, mintsem narratív vagy drámai célt szolgálnának.

2.2. A vizualitás teatralitása

A 15-16. századi itáliai reneszánsz kóruszenében a madrigalizmus nemcsak az utánzásban, hanem a vizualitásban is meghatározó dramaturgiai szerepet töltött be. A szövegfestés hangutánzó eszközei a szöveg tartalmát illusztrálták (például madárhangok vagy természeti zajok utánzásával); annak vizuális vetülete azonban a szövegben megjelenő geometrikus arányokból, szimmetriából, fény-árnyék kontrasztokból, formákból, színekből vagy konkrét képzőművészeti inspirációkból merített. A madrigálköltészet metaforái és a manierista

festészet⁵⁹ expresszív eszközei gyakran ugyanarra a dramaturgiai logikára épültek: a szavak érzelmi és képi rétegei közvetlenül formálták a zeneszerzői gondolkodást.

Ahogy az előző fejezetben az utánzás teatralitása kapcsán bemutattam, a madrigalizmus a barokkban rendszerszerű dramaturgiai elvvé vált. A 16. század közepétől, a manierizmus kibontakozásával a vizuális szemlélet zenei megjelenítése még hangsúlyosabbá vált, ebben a korszakban a festészet és a zene közötti szinesztéziás áthallások számos műben tetten érhetők. Tintoretto és Caravaggio festményein a fény és árnyék drámai ellentéte a kifejezés egyik legerőteljesebb eszköze. A kórusművekben ez a kontraszt a dinamikai váltásokban és a hangzó felületek sűrűségének változásaiban jelenik meg. Claudio Monteverdi madrigáljaiban a *piano* és a *forte* dinamikák váratlan (*subito*) ellentéte, valamint a polifón szerkesztésű szólamok szövése olyan intenzív érzelmi hatást kelt, amely közvetlenül rokonítható a kor képzőművészeti törekvéseinek drámai és expresszív érzelmábrázolásával.

A 18-19. század zenéjében aztán a vizualitás zenedramaturgiai szerepe elsősorban illusztratív funkcióban élt tovább, és többnyire a szövegtartalom közvetlen ábrázolására szorítkozott. A 20. század elején azonban a modernizmus és az avantgárd újításai nyomán ismét előtérbe került a hangzás önálló dramaturgiai funkciója, immár a szemantikai jelentéstől függetlenül. A vizualitás teatralitásának elemzésében ezért ugyanaz a 20. századi fordulat mutatkozik meghatározónak, mint az utánzás esetében: a vokális zenedramaturgia középpontjába itt is a hangzás lép, amely önállóan – szövegtől függetlenül – idéz fel vizuális asszociációkat.

A továbbiakban négy kórusmű elemzésén keresztül vizsgálom, miként alakult át e vizualitásból fakadó dramaturgiai szemlélet a 20. század második felének és a 21. századnak a nonszemantikus és absztrakt kóruszenéjében. Elemzéseim egy-egy vizuális jelenség – arány, szín, kontraszt, forma – zenei leképeződésére összpontosítanak. Nem a művek teljes körű bemutatására törekednek, hanem arra, hogy konkrét zenei példákon keresztül szemléltessék a vizuális gondolkodás működését a kórusművek zenedramaturgiájában. A választott darabok a kóruszene nemzetközileg elismert, többszörösen díjazott kompozíciói, amelyek szerzői az európai kortárs zenei kánon meghatározó alakjai. Az elemzett művek

⁵⁹ A manierista festészet a 16. század közepén Itáliában kibontakozó irányzat, amely a reneszánsz kiegyensúlyozott harmóniájától eltérve tudatosan alkalmazott mesterkéltséget, kifinomult és gyakran túlzó formákat. Jellemzői közé tartoznak a megnyújtott arányok, a bonyolult, spirális kompozíciók, a szokatlan színkontrasztok és az allegorikus rétegzettség.

közül Kaija Saariaho *Nuits, adieux*⁶⁰ és Caroline Shaw *Partita for 8 Voices*⁶¹ című darabjainak magyarországi bemutatójában az Alba Regia Szimfonikus Zenekar kortárs művészeti vezetőjeként közvetlenül is részt vettem; ezek a gyakorlati tapasztalatok a művek kiválasztásában és elemzésében is meghatározóak voltak.

2.2.1. Arányok – Iannis Xenakis: *Nuits*

Fontos hangsúlyozni, hogy a vizualitás inspirációja a manierizmust megelőzően is jelen volt a kóruszenében: a 15. századi motetták szerkezetében már gyakran fedezhetők fel olyan geometriai alapelvek, amelyek a zenei térbeliség és arányosság rendjét tükrözik. Az egyenesek és ívek hangzó megfelelői, a szimmetria és a rétegződés a kottaképen is kirajzolódnak, feltárva a zenei és képzőművészeti gondolkodás közös alapelveit. A humanizmus esztétikai ideáljai – arány, tér, harmónia, egyensúly – egyaránt meghatározták a korszak zenei és vizuális alkotásait.

Az arányok és a térbeliség zenei megjelenítésének emblemikus példája Guillaume Dufay *Nuper rosarum flores* (1436) című motettája, amely a firenzei Santa Maria del Fiore dóm felszentelésére íródott. A darab szerkezete kapcsolatba hozható a Filippo Brunelleschi által tervezett építmény arányaival: a motetta négy egysége olyan számarányokat követ (6:4:2:3), amelyek a dóm építészeti elemeinek – az alap, a dob, a kupola és a laterna – matematikai viszonyait tükrözik. Az imitációs technika és a polifón szerkesztés precizitása a szólamvezetést geometrikus alapelvek mentén szervezi, párhuzamot állítva a korszak építészetének szimmetriára törekvésével. A mű a dóm architektúrájának akusztikus megfelelőjeként értelmezhető: a polifón szövet rétegei az építészeti arányok logikáját idézik, míg a hangzó tömbök fokozatos egymásra épülése a kupola kialakulásának folyamatát érzékelteti a hallgatóban. A zene és az építészet ilyen összefonódása különösen jól rávilágít arra, miként válhatnak a hangzó arányok vizuális asszociációk forrásává.

A zenei struktúra és az építészet szoros kapcsolata a 20. század második felében új értelmet nyert Iannis Xenakis (1922-2001) kompozícióiban. A görög származású zeneszerző, matematikus és építész a második világháború után Franciaországban telepedett le, ahol Le Corbusier építészirodájában kezdett dolgozni. „Xenakis zeneszerzőként is építész volt, aki milliméterpapírra fektette le művei partitúráját. [...] Szerzeményei a halmaz- és a

⁶⁰ Magyarországi bemutató: 2024. július 4., Székesfehérvár, Szent Imre-templom; Ars Oratoria Kamarakórus (karnagy: Pad Zoltán)

⁶¹ Magyarországi bemutató: 2025. július 17., Székesfehérvár, Szent Imre-templom; Ars Oratoria Kamarakórus (karnagy: Pad Zoltán)

játékelméleten, valamint sztochasztikus folyamatokon⁶² alapulnak. Sőt, egyesek a *sztochasztikus zene* terminust használják az esetében.”⁶³ – írja Osmo Tapio Räihälä. „Amikor egy építész ívelő formát tervez az épületéhez, jellegzetes matematikai számításokat végez el. Amikor egy zeneszerző ívelő harmóniát alkot, vagy ösztönösen tudnia kell jól megírni a hangjegyeket, vagy a matematika segítségére kell bíznia magát. Xenakis először matematikai egyenletekként komponálta meg a zenéjét, és utána kereste meg azok hangzó megfelelőjét.”⁶⁴

A zeneszerző *Nuits*⁶⁵ (1967) című kórusművében a matematikai arányokból kiinduló gondolkodásmódot a tisztán akusztikai élmény dramaturgiai szervezőelvévé alakítja. A darab címének (*Éjszakák*) többszörös jelentése van: egyszerre utal az éjszaka metaforikus sötétségére és a politikai foglyok éjszakáira, akiknek a mű dedikálva van.⁶⁶ Ez a kettősség a kompozíció hangzásvilágában is meghatározó dramaturgiai elem.

A darab partitúrájában nem találunk hagyományos szöveget: a vokális szólamok teljes egészében nonszemantikus hangzókból, fonémákból és zajszerű elemekből épülnek fel, így a mű egy olyan nyelven szólal meg, amely bár értelem nélküli, mégis az emberi hang kifejezőerejére épít. A kompozíció egyik legfontosabb dramaturgiai eszköze a szólamok rétegzése és egymásra építése. Az egymást keresztező, különböző ritmikai és dinamikai folyamatokból egyfajta hangzó architektúra jön létre, amelyben a hangok egységei nemcsak zenei motívumokként, hanem akusztikai térelemekként működnek. A szólamok különböző hangszín- és regiszterrétegei úgy illeszkednek egymáshoz, mintha építészeti szerkezetet alkotnának. A vokális technikák – kiáltások, suttogások, *glissandok*, harsány *forték* és finom *pianissimok* – akusztikus alapanyagaivá válnak a kompozíciónak. Ezek a hangzás-elemek nem narratív funkciót töltenek be, hanem egy strukturális rend részei: a zenei folyamat a matematikai logika és a térbeliség dramaturgiáját követi.

A darabban az emberi hang tehát nem szöveg hordozója, hanem tisztán akusztikai entitás, amely geometrikus és arányos rendbe illeszkedik. A *Nuits* dramaturgiája kettős: egyrészt a hangzás tömörszerűsége és a rétegek egymásra épülése a monumentalitás érzetét kelti, másrészt a szélsőséges artikulációk, dinamikai váltások és hangszín-ellentétek teátrális hatást hoznak létre. A hallgató nem pusztán hangokat hall, hanem egy akusztikai teret

⁶² A sztochasztikus időben véletlenszerűen haladó folyamatot jelent.

⁶³ Osmo Tapio Räihälä: *Hogyan hallgassunk kortárs zenét*. Budapest, Scolar Kiadó, 2024. 142.

⁶⁴ Osmo Tapio Räihälä: *Hogyan hallgassunk kortárs zenét*. Budapest, Scolar Kiadó, 2024. 142.

⁶⁵ Iannis Xenakis: *Nuits*. Paris, Editions Salabert, 1967.

⁶⁶ Xenakis maga is politikai üldözött volt Görögországban a második világháború után.

érzékel, amelynek szinte tapintható formái vannak – mintha egy építészeti térben mozogna, amelyet a falak és ívek helyett hangzó felületek határolnak.

A *Nuits* mozaikszerű szerkesztésmódja világosan mutatja, miként válik a vizualitás a hangzás dramaturgiájának alapelvévé. A darab első szakaszában (1-69. ü.) parabola-szerű, glissandáló szövetek hozzák létre a folyamatos belső mozgás érzetét. Ez a hullámzó, görbe vonalakat idéző hangzás váratlan kontrasztként oszlopszerű, ritmikusan ismétlődő alakzatokba vált át: a folytonosan változó belső dinamikát hirtelen statikusság és függőleges architektúra váltja fel, mintha a zenei folyamat oszlopokká dermedne.

120

Sop. 1

Sop. 2

Sop. 3

70 (♩=60 MM)
ng={Nuance} {Général} fff
Sauf contre indications dans les parties

Ka Di Ya

Si Ri Di Di Di

Ya Ksu Ti Di Di Di

2. kottapélda. Iannis Xenakis: *Nuits*, szoprán szólam, 66-70. ütem

A 89. ütemtől a 120. ütemig ezek a merev, repetitív szerkezetek fokozatosan újra oldódni kezdenek, majd egy *generálpausát* követően hatalmas, együtt mozgó kórustömbök szólalnak meg. Ezek a monolitikus *cluster*-akkordhalmazok szoborszerű tartópilléreként nehezedenek a hangzásra, súlyuk és monumentalitásuk szinte tapinthatóvá válik. A váltások hallgatói élménye építészeti metaforákhoz kötődik: a darab akusztikus építményként bontakozik ki, amelyben a hallgató először a külső falakat és a hatalmas szerkezeti elemeket érzékeli, majd egyre beljebb kerülve ráanyagítja a belső részletekre.

A 169. ütemben visszatér a hullámzó, glissandáló mozgás, ám ezúttal már nem a szerkezet monumentalitását hangsúlyozza, hanem a belső, emberi dimenziót: a kamaraszerű szólamfelrakások intim közelségbe hozzák a hangzó anyagot. A mozgás iránya a foglyokra, az emberi jelenlétre irányítja a figyelmet, ezáltal a zenei folyamat akusztikai építményből drámai szituációvá alakul.

A mű szerkezetét nagy szünetek (generálpausák) tagolják, amelyek drámai cezúraként funkcionálnak: elvágják és újrendezik az akusztikai teret. Az utolsó szakasz a 241. ütemtől a fokozatos elcsendesedés dramaturgiáját követi. A regiszterek szélsőséges

széttartása megmarad – a szopránok extrém magasai a basszusok mély regiszterei fölött feszülnek –, de a dinamikai intenzitás lassan a semmibe vész. A szopránok fénylő, szinte lebegő hangjai a basszusok remegő alapja fölött különös, fény-árnyék jellegű akusztikus teret hoznak létre, amely egyszerre áttetsző és feszültséggel teli. A darab nem feloldással, hanem teljes elhalással zárul: a csend itt nem a megnyugvás érzetét kelti, hanem nyitott, kérdéseket felvető befejezés.

Xenakis kórusművében a glissandók ívei, a repetíciók, a monolitikus clusterakkordokból formálódó pillérek és a rétegzett hangzó tér akusztikus architektúrát hoznak létre. A *Nuits* dramaturgiája a geometrikus és architekturális formák teatralitásaként bontakozik ki, ahol a hallgató számára a zenei folyamat vizuális élménnyé, színpadi látvánnyá válik.

2.2.2. Színek – Anders Hillborg: *Mouyayoum*

Anders Hillborg (1954–) svéd zeneszerző *Mouyayoum*⁶⁷ (1983) című kórusművében a vokális hangzás építőkockáit a magánhangzók hangsínbeli transzformációi adják. A darab kiindulópontja tisztán fonetikus hangzás: a címben is megjelenő nonszemantikus szótagok (*mou–ya–youm*) az artikuláció, a rezonancia és a vokális színezés vizsgálatát szolgálják. A kompozíció dramaturgiája a fonémák folyamatos átalakulására épül: a magánhangzók zárt–nyílt, előre–hátra képzett, illetve kerekített–nem kerekített változatai közötti átmenetek szervezik a mű időbeli kibontakozását.

A tizenhat szólamú kórusmű mindegyik szólamát legalább két énekes szólaltatja meg, kivéve a Szoprán I. és II. szólamokat, amelyekhez három énekes szükséges, hogy a darabban végig jelen lévő hosszú, kitarított hangok megszakítás nélkül szólhassanak. A kompozíció a hangsín, a pulzáció és a dinamika legapróbb fokú változásainak tanulmányaként értelmezhető. E zenei paraméterek kiemelése érdekében a dallami, harmóniai és ritmikai összetevők szándékosan korlátozottak. A mű mindössze néhány fonéma variációira épül, szűk hangterjedelemben, kevés hangmagasság-változással, főként hosszan kitarított hangokkal. Ezekből a hangokból ismétlődő ritmikai mintázatok, tizenhatod alapú lüktetések alakulnak ki. A textúra áttetszősége lehetővé teszi, hogy a szólamok között a hangsínváltások szinte észrevétlen átmenetekben valósuljanak meg.

Az előadói utasítások hangsúlyozzák, hogy minden változást – a magánhangzók hangsínváltásait, a dinamikai árnyalatokat, és a hangmagasságok közötti elmozdulásokat –

⁶⁷ Anders Hillborg: *Mouyayoum*. Edition Suecia, 1983.

a lehető legfolytatólagosabban kell megvalósítani. Minden új fonéma belépésének olyan hatásúnak kell lennie, mintha az előző természetes folytatása lenne. A darabot végig *vibrato* nélkül kell énekelni, hogy a figyelem teljes mértékben a hangszín legfinomabb változásaira irányuljon. A szöveg – a zárt *m* hangzón kívül (*bocca chiusa*) – kizárólag magánhangzókából áll, amelyek a hangszínváltozások anyagát biztosítják. A fonémák jelölésére a kotta a Nemzetközi Fonetikai Ábécét használja.

A mű szerkezete két alapvető szakasz köré szerveződik, amelyek egyenként tizenhat negyedérték hosszúságúak. Az első szakasz a fonémák körforgására épül, amely négy- vagy nyolcütemes periódusokban ismétlődik. Ez a zenei folyamat először a Szoprán IV. szolamában jelenik meg a 17. ütemtől kezdődően. A második szakasz repetáló tizenhatodmozgású ritmikai képleteket tartalmaz, amelyek először a Szoprán III.-ban szólalnak meg a 19. ütemtől.

17

m u o ɔ a a ə y i y w ɔ o u m
 a a ɔ o u m
 (a) a ɔ o u m
 pp
 sempre simile
 sempre sim.

3. kottapélda. Anders Hillborg: *Mouyayoum*, szoprán szólam, 17-23. ütem

A próbafolyamat megszervezéséhez Hillborg részletes gyakorlati útmutatást nyújt:

1. Először szólamonként beszédszerűen, ritmikusan és pontosan artikulálva kell gyakorolni a fonémák ciklusát, hogy az időzítés teljesen precíz legyen. Ezután ugyanezt énekelve, fokozatosan lassítva kell a ritmikusságot elsimítani, míg végül az teljesen eltűnik, és a hangzás egyetlen folyamatos ívvé olvad.
2. Amikor a szólamok együtt gyakorolnak, ugyanezt a módszert kell követniük, úgy, hogy a ritmus fokozatosan eltűnjön, és a hangzás szinte észrevétlenül olvadjon össze a hosszú kitarított hangokba.
3. A szólamok közötti átadásokat külön kell gyakorolni (például a 35. ütemtől kezdődően), csak a belépő szólamokkal. Az altok először átveszik a szoprántól az anyagot, majd a tenoroktól, és így tovább. Lényeges, hogy minden átmenet a lehető legészrevétlenebbül történjen. Ugyanez az eljárás aztán megisméltendő az összes

hangmagasságon (A#, Bb, C, G, D, A, E, B és F). Végül a crescendókat is külön kell gyakorolni, hogy azok fokozatosan, hirtelen váltások nélkül épüljenek fel.

Hillborg kórusművének zenedramaturgiájában központi szerepet kap a magánhangzók folyamatos transzformációja és az egyes szólamok hangszínbeli árnyalatainak láncolata. A hangzó anyag plasztikus átalakulásai íveket, átmeneteket és rétegződéseket rajzolnak ki az akusztikai térben, mintha a hallgató egy lassan kibontakozó kompozíciót követne. A dinamikai hullámzások, a pulzálások és a szólamok közötti fokozatos átadások analóg módon idézik az absztrakt képzőművészet folyamatait, például egy színpadi fény árnyalatváltását, vagy egy absztrakt expresszionista festmény színeinek fokozatos módosulását.

Hillborg darabja ebben az értelemben „folyamatzeneként” értelmezhető: a kompozíció dramaturgiáját nem külső narratív elemek, hanem egy érzékelhető, fokozatosan kibontakozó zenei folyamat határozza meg, ahol a hangzás alakulása maga a forma. Steve Reich amerikai zeneszerző meghatározása szerint az ilyen típusú zene lényege, hogy a kompozíciós eljárás és a hallgatói élmény teljesen egybeesik, a folyamat egyszerre hallható és követhető (lásd 3. melléklet⁶⁸).

Hillborg így a hangszínváltozást a zenei folyamat dramaturgiai szervezőelvévé emeli: a kompozícióban a hallgató nem a szöveg jelentését, hanem a hangzás állandó metamorfózisát érzékeli. A *Mouyayoum* ennek köszönhetően egyszerre válik vokális tanulmánnyá és teatralitásélménnyé, amelyben a vizualitás a hangzás dramaturgiáján belül nyer új értelmet.

2.2.3. Kontrasztok – Kaija Saariaho: *Nuits, Adieux*

Kaija Saariaho finn zeneszerző *Nuits, Adieux*⁶⁹ (1991/1996) című kórusművében fonetikus elemekből építkezik, de kompozíciója irodalmi szövegekből és vizuális inspirációból indul ki. A darabnak két változata van: az elsőt⁷⁰ négy szólistára (szoprán, mezzoszoprán, tenor, bariton) és elektronikára komponálta. Mindegyik énekes két, különböző effektekkel (például késleltetés, visszhang) modulált mikrofont használ, ahol a hang térbelisége, tehát egyik mikrofonból a másikba való átterelése a kompozíció dramaturgiájának szerves része. A mű

⁶⁸ Steve Reich: *A zene mint folyamat*. (ford. Dobri Dániel), in: *Writings on Music 1965-2000*. Oxford, Oxford University Press, 2002. (http://musicgrad.ucsd.edu/~dwd/2014_music14/reich.pdf) Utolsó letöltés: 2021.01.21

⁶⁹ Kaija Saariaho: *Nuits Adieux*. London, Chester Music, 1996.

⁷⁰ Bemutató: 1991. május 11., Köln; Electric Phoenix

későbbi változata⁷¹ hagyományos vegyeskarra íródott; elemzésemben ezt veszem alapul, mivel ebben a verzióban hangsúlyosabban jelenik meg a fonetikus-zenei réteg.

A zeneszerző a mű kísérőszövegében így fogalmaz: „a *Nuits, Adieux* témája az éneklés, lélegzés, suttogás, éjszaka, búcsú.”⁷² A darab kilenc szakaszból áll, amelyek közül öt az *Éjszaka (Nuit)*, négy a *Búcsú (Adieu)* köré szerveződik. A két motívumhoz két irodalmi forrás kapcsolódik: Jacques Roubaud kortárs francia költő, író, matematikus *Echanges de la lumière (Fénycserek)*⁷³ című műve az éjszakához, Honoré de Balzac *Séraphita*⁷⁴ című regénye a búcsúhoz szolgált szövegtörödékeket. Ezek az elemek mozaikszerűen fonódnak össze, rondószerű ismétlődésekkel: Balzac töredékei rendre visszatérnek Roubaud leírásai közé ágyazva, amelyek a fény és sötétség paradox viszonyát fejtik ki.

A partitúra belső borítóján (lásd 4. melléklet) Saariaho pontos jelmagyarázatot ad a fonetikus réteghez: a magán- és mássalhangzók a Nemzetközi Fonetikai Ábécé jeleivel, kaptos zárójelben szerepelnek, míg az irodalmi szövegrészeket a francia kiejtés szabályai szerint kell énekelni. A két hangzó-zenei réteg egymással szimultán van jelen a kompozícióban: a zenei cselekmény párhuzamosan, egyszerre több szálon fut. A fonémákon és a francia irodalmi szövegrészekeken kívül egy harmadik réteg is megjelenik a darabban, ami az artikulált hangadás különböző típusait tartalmazza: „suttogás; beszéd sok levegővel; beszéd kevés levegővel; énekelt hang annyi levegővel, amennyi csak lehetséges; énekelt hang sok levegővel; énekelt hang normális mennyiségű levegővel; belégzés hangmagasság nélkül; kilégzés hangmagasság nélkül; vibrato nélküli éneklés; erőteljesen vibrált hang; a lehető legmagasabb hang; a lehető legmélyebb hang; szabad ritmusú beszéd; szabad ritmusú suttogás”⁷⁵. A különböző hangadásmódokat a kottafejek grafikus módosítása jelzi, hasonlóan Lachenmann *Consolation II* című művéhez. Az előadásmódot Saariaho – Hillborghoz hasonlóan – a lehető legtermészetesebb énekléshez közelíti, a klasszikus operai hangideáltól tudatosan eltérve (*nonvibrato*). A kórusmű apparátusa négy szólistából (szoprán, alt, tenor, bariton) és vegyeskarból (szoprán, alt, tenor, bariton négy kettéosztott szólammal) áll, tehát összesen 12 szólamú.

A darab dramaturgiája egyszerre indul ki a szövegből és a hangzásból. Az irodalmi töredékek – noha absztraktak – világos dramaturgiai támpontot nyújtanak, míg a fonetikus rétegek rezonátortesteként, hangzó díszletként működnek. Roubaud szövegmentumai az

⁷¹ Bemutató: 1997. március 20., Párizs; Joyful Company of Singers, vezényel: Peter Broadbent

⁷² Kaija Saariaho: *Nuits Adieux*. (ford. Dobri Dániel), London, Chester Music, 1996.

⁷³ Első kiadás: Jacques Roubaud: *Echanges de la lumière*. Párizs, A.M. Métailié, 1990.

⁷⁴ Első kiadás: Honoré de Balzac: *Séraphita*. Párizs, Revue de Paris, 1834.

⁷⁵ Saariaho, u.o.

éjszaka metaforáit bontják ki, Balzac búcsúszavai pedig refrénszerű visszatéréseikkel tagolják a formát. Az utolsó szakaszban Roubaud fény–sötétség paradoxonját a fonetikus anyag sóhajszerű ismétlései sűrítik össze, majd Balzac elhaló szavai („...adieu, femme, tu seras souffrance; adieu, homme, tu scras croyance; adieu, vous qui serez tout amour et prière.”⁷⁶) fokozatosan csupán lélegzetekké és sóhajokká oldódnak, a hangzás lassan a csendbe vész.

A *Nuits, Adieux* dramaturgiájának lényege, hogy a vizualitás (fény és sötétség, tér és árnyék) hangzásbeli megfelelőkké alakul át. A fonetikus réteg vizuális-asszociatív díszletként működik: a hallgatóban képeket hív elő, ugyanakkor a zenei anyag belső szervezőereje is. Az irodalmi szövegek fragmentálása és a fonémák absztrakciója révén a vizualitás teatralitása közvetlenül a hangzás dramaturgiájában testesül meg. Saariaho kompozíciója tehát hidat képez a látvány és a hallás között: a kontraszt dramaturgiáját a fény-sötétség, a hang-csend és a fonéma-szöveg kettőssége teremti meg.

2.2.4. Formák – Caroline Shaw: *Partita for 8 Voices*

Caroline Shaw (1982-) amerikai zeneszerző-énekesnő *Partita for 8 Voices*⁷⁷ (2012) című, *Pulitzer-díjas*⁷⁸ nyolc énekhangra komponált darabját a konceptuális művész Sol LeWitt *Wall Drawings* sorozatának instrukciói ihlették. LeWitt műveiben az írott szöveg nem pusztán kommentár, hanem önálló alkotói gesztus: precíz utasítások rendszere, amelyek meghatározzák a vizuális kompozíció létrehozásának módját. Shaw ezeket a szövegeket transzformálja zenei anyaggá úgy, hogy a szavak ritmikáját, hangzását és prozódiját a csoportos éneklés dramaturgiai tényezőivé emeli. Kompozíciójában a *line* (vonal), *square* (négyzet) vagy *curve* (ív) fogalmak egyszerre őrzik meg képzőművészeti jelentésüket és válnak a zenei struktúra alapjaivá.

A *vonal* zenei értelmezésben a dallam folytonosságát, a szövegek lineáris ritmikái szerveződését és a szólamok térbeli egymásutánosságát jelenti. A minimalista dallamok szövete a vonalat a zenei időben való haladás szimbólumává emeli, miközben a szavak ismétlései és a hangsúlyeltolódások variációi ugyanezt a folyamatosságot érzékeltetik. A

⁷⁶ „...isten veled, asszony, te szenvedés leszel; isten veled, férfi, te hit leszel; isten veletek, ti, akik tiszta szeretet és ima lesztek.” Forrás: Saariaho, u.o.

⁷⁷ Caroline Shaw: *Partita for 8 Voices*. Caroline Shaw, 2012.

⁷⁸ A darab 2013-ban nyerte el a rangos díjat a zenei kategóriában. Shaw ezzel a díj történetének legfiatalabb nyertese lett, mindössze 30 évesen.

térbeli linearitás is meghatározó: az énekesek elhelyezkedése és a szólamok egymást követő belépései képzeletbeli vonalként rajzolják meg az akusztikai teret.

A *négyzet* szabályossága a darab szerkezeti arányaiban, a rétegzett polifon textúrákban és a négyrészes forma fegyelmezett szimmetriáiban tükröződik. Az egyes szólamokban ismétlődő, szabályos ritmikai motívumok többnyire négyes osztásban szerveződnek, a szólamok egymáshoz való viszonya pedig – a szabályosan rétegzett belépésekkel és az ismétlődő textúrákkal – mintegy zenei négyzetté áll össze. A barokk táncokat idéző négy tétel (*Allemande*, *Sarabande*, *Courante*, *Passacaglia*) világosan strukturált, átlátható formát alkot, amelyet az ismétlődés és a variációk tovább erősítenek.

Az *ív* a glissandók, a hajlékony dallamvonalak és a dinamikai hullámvázis révén jelenik meg. Az egyik hangmagasságról a másikra való csúszás íves mozgást teremt, amely zenei párhuzamot hoz létre görbékkel, miközben a hangerő fokozatos erősödése és elhalása a *crescendok* és *decrescendok* révén hullámvázis hatást kelt.

E három forma azonban nem elszigetelten, hanem egymásba fonódva alakítja ki a mű komplex texturális világát: Shaw zenéjében a vizuális inspiráció zenei szimbólummá válik, amely egyszerre hordoz geometriai, akusztikai és érzelmi jelentéseket. A mű egészét áthatja a minimalizmus strukturális fegyelme: a repetíció, a permutációk logikája és a ritmikai szabályosság következetesen alakítja a folyamatokat. Miközben LeWitt írásai a vizuális művek partitúrájaként értelmezhetők, Shaw darabjában e szövegek hangzásbéli paraméterei – a ritmus, a dallam, a tempó, a dinamika és hangszín – a zenedramaturgia szervezőerejévé válnak. A kottakép is szervesen része az értelmezésnek: a vonalak, rétegződések és sűrűségek vizuális érzékelése segíti az előadót (és a zeneértő hallgatót is) a vizuális asszociációk befogadásában.

Az első tétel, az *Allemande*, már címében is a forma és a mozgás szoros kapcsolatát jelzi: a barokk tánc hagyományára utal, ugyanakkor Shaw új kontextusban használja fel a tánc-tétel fogalmát. A darab beszédszerű recitálással indul (1-13. ütem): az énekesek a geometrikus utasításokat (például „to the side”, „round and around”) stilizált, de szabadon formálható szövegmondásként szólaltatják meg. Ez a szakasz mintha az akusztikus térben rajzolna fel egy vonalat: a ritmikai ismétlések és a hangsúlyeltolódások a linearitás zenei megfelelőiként hatnak.

A textúra ebben a részben fokozatosan sűrűsödik, miközben a dinamika fokozatos erősödése *forte* énekhangba torkollik. Az egyes szólamok rétegződése és a négyes lüktetés hangsúlya már a *square* (*négyzet*) fogalmát idézi meg. A szimmetrikus belépések és a

szabályos ritmikai képletek akusztikai négyzetet alkotnak, a szerkezet stabilitása és szabályossága szinte vizuálisan is érzékelhető.

A 14. ütemtől a ritmikailag szögletes (negyedekből és nyolcadokból épülő) dallamvonalakban megjelennek a glissandók és hajlékony ívek, amelyek a *curve* (ív) vizuális élményét hozzák létre. A 22. ütemtől kezdve mindhárom geometriai elem – vonal, négyzet és ív – egyidejűleg, polifon szerkesztésben jelenik meg. A recitáló szövegmondás és a minimalista és popzenei hatásokat tükröző dallamszerkesztés egyidejű jelenléte a különböző szólamokban egymásra vetül, így a verbális és a vokális réteg párhuzamosan épül. A geometriai utalások („a square divided horizontally...”, „twelve lines from the midpoint...”) polifon textúrákba rendeződnek, mintha a hangzás maga rajzolná ki a vizuális vázlatot.

4. kottapélda. Caroline Shaw: *Partita for 8 Voices*, 18-25. ütem

A tétel zárása fokozatosan ritkul, majd visszatér a kezdeti lineáris folyamathoz. A „Find a way back home” ismétlései keretszerkezetet hoznak létre: a darab elején felrajzolt *line* (vonal) visszazáródik, dramaturgiai körként foglalva keretbe a tételt. Ez a visszatérés a linearitáshoz a teljes forma lezárásaként értelmezhető, amelyben a vonal, a négyzet és az ív tapasztalatai egyetlen vizuális-zenei alakzatban sűrűsödnek össze.

A *Partita for 8 Voices*-ban, csakúgy, mint Xenakis *Nuits*-ában, Hillborg *Mouyayoum*-jában vagy Saariaho *Nuits, adieux*-ében, a zenén kívüli elemek nem pusztán inspirációként, hanem dramaturgiai eszközként működnek, miközben a kottakép vizualitása

a zene értelmezésének részévé válik. Osmo Tapio Räihälä a következőket írja saját zeneszerzői munkamódszeréről:

Mivel vizuális művészetként élem meg a zenét – az ötletek képekként, formákként, felületekként stb. jelennek meg előttem –, a zenei hangokra is színekként és textúrákként gondolok. Ezért írok egyből partitúrát. Ez csak az egyik lehetőség, és míg az én szükségleteimnek megfelel, más számára egyáltalán nem alkalmas. Ez a munkamódszer átkozottul lassú, mert előbb a hangzásvilágot kell fejben megteremteni, és csak utána a harmóniai tartalmat. Olyan, mint egy hatalmas kirakó, amelyben számtalan apró darabkát kell összeilleszteni anélkül, hogy egyáltalán pontosan tudni lehetne előre, hogyan kell kinéznie a kész képnek.⁷⁹

A vizuális elemek zenébe való átültetése szorosan összekapcsolódik a kottakép látványával: Caroline Shaw, Iannis Xenakis, Anders Hillborg vagy Kaija Saariaho műveiben a notáció grafikus struktúrái zenei előképzettség nélkül is azonnal érzékelhetők. Az irányok és a sűrűségek vizuális tapasztalatot nyújtanak, amely érdemben hozzájárul a hangzás dramaturgiai élményéhez.

2.3. Az artikuláció teatralitása

Ligeti György (1923–2006) magyar zeneszerző életművében a vokális zene különösen gazdag terepe azoknak a zenedramaturgiai kísérleteknek, amelyek a 20. század második felében alapvetően átformálták az emberi hang zenei szerepét. Kompozíciói világosan tükrözik a korszak nagy fordulatait: az elektronikus zene új lehetőségeit, a fonetikus-zenei kísérleteket⁸⁰ és a színházi hatásokat integráló avantgárd törekvéseket.

Ligeti saját terminológiájában az *artikuláció* kulcsfogalom: olyan vokális és instrumentális megnyilvánulásokat jelöl, amelyekben a hangok nem szövegi jelentésük révén hatnak, hanem pusztán megszólalásuk, fonetikai vagy akusztikai minőségük által. Ez a megközelítés rokon Harnoncourt *beszédszerű zene* kategóriájával: Ligeti artikulációja a zene és a beszéd közötti határterületet kutatja, és a szemantikai jelentéstől független hangzóelemeket a zenedramaturgia szerves részévé emeli. A disszertáció szempontjából ezért indokolt Ligeti zenéjét külön fejezetben tárgyalni: nála az artikuláció nem pusztán

⁷⁹ Osmo Tapio Räihälä: *Hogyan hallgassunk kortárs zenét*. Budapest, Scholar Kiadó, 2024. 203.

⁸⁰ Fontos megjegyezni, hogy a fonetikus-zenei kísérletek elsősorban Ligeti életművének bizonyos korszakaira jellemzők, miközben számos más kompozíciója hagyományos szövegre épül (pl. *Éjszaka, Reggel, Magyar Etűdök, Két kánon*). Jelen értekezés kizárólag az előbbiekre koncentrál, mivel ezekben válik elsődlegessé a hangzás, az artikuláció és a fonetikai kísérletek zenedramaturgiai szerepe.

technikai kísérlet, hanem a beszédszerű zene egyik legkövetkezetesebb és leginnovatívabb megvalósulása.

Vokális műveiben az emberi hang nemcsak a szöveg közvetítője, hanem önálló dramaturgiai médium. Ennek megvalósítására sajátos többszólamú szerkesztésmódot alkalmaz, amelyet *mikropolifóniának* nevezett el. Ebben a technikában a szólamok szorosan egymás mellett haladnak, és fokozatosan csúsznak el egymástól, így a hallgató nem különálló dallamokat érzékel, hanem egy folyamatosan hullámzó, sűrű zenei szövetet. A mikropolifónia tehát nem pusztán kompozíciós eljárás, hanem a hangzás dramaturgiájának kulcseleme: az apró fonetikus gesztusok – kiáltások, nevetések, sóhajok, suttogások, nonszemantikus szótagok – ebben a szövetben önálló zenei szereplőkként jelennek meg, akik egymással interakcióba lépve építik fel a mű drámai folyamatát. Ezzel a zeneszerző újfajta vokális hangzást teremtett, amely egyszerre merít az elektronikus zene inspirációjából, valamint a reneszánsz és barokk polifónia hagyományaiból.

Ez a dramaturgiai orientáció magyarázza Ligeti zenéjének rendkívüli vonzerejét a társművészetek számára is. Olyan ikonikus filmekben, mint Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című alkotása, művei a drámai hatás fokozására szolgálnak, felerősítve a zenében rejlő érzelmi intenzitást és transzcendens atmoszférát. Ligeti zenei nyelve így nemcsak a koncerttermekben, hanem a vizuális művészetek világában is meghatározó narratív eszközzé vált. Mindezek indokolják, hogy jelen dolgozat külön fejezetben tárgyalja Ligeti vokális zenéjét. Műveiben ugyanis az artikuláció teatralitása révén olyan sajátos zenedramaturgiai modell alakult ki, amely alapvetően formálta a 20. század második felének zeneszerzői gondolkodását, és maradandó hatást gyakorolt a kortárs zene fejlődésére.

2.3.1. A fonetikus-zenei kompozíció fogalma Ligeti György zenéjében

Ligeti György *Artikulation*⁸¹ (1958), *Aventures*⁸² (1962) és *Nouvelles Aventures*⁸³ (1962) című darabjai kapcsán fejtette ki gondolatait az artikuláció, a fonetikus-zenei kompozíció és a zenés színház fogalmáról a finn Yleisradióban 1967. március 29-én szabadon rögtönzött rádióelőadásában. A három mű szoros rokonságban áll egymással annak ellenére, hogy az *Artikulation* tisztán elektronikus darab, míg a másik két mű fonetikus-zenei kompozíció, amelyben a fonetikai és a zenei réteg teljesen egybeesik. Ligeti György a darabok

⁸¹ Ligeti György: *Artikulation*. Mainz, Schott, 1958.

⁸² Ligeti György: *Aventures*. San Antonio, Texas, Peters, 1962-63.

⁸³ Ligeti György: *Nouvelles Aventures*. San Antonio, Texas, Peters, 1962-65.

bemutatóját kísérő előadásában⁸⁴ a következőképpen definiálta a fonetikus-zenei kompozíció fogalmát:

Nincsen különálló szöveg, amelyet aztán megzenésítettem volna, hanem maga a szöveg a kompozíció, a zene. Abból az alapötletből indultam ki, hogy eltávolítom az emberi beszéd jelentést hordozó, pusztán szemantikus rétegét, és a nyelvnek csak a zenei és az affektív rétegével dolgozom, abból komponálok zeneművet.⁸⁵

Az elektronikus *Artikulation* és a két vokális-hangszeres darab zenei anyaga teljesen különböző, de Ligeti hasonló zeneszerzői technikákkal dolgozik mindhárom műben.

Az *Artikulation*ot Ligeti a kölni Westdeutscher Rundfunk (WDR) 1951-ben alapított elektronikus stúdiójában komponálta. A zeneszerző 1956 decemberében, az ötvenhatos forradalmat követően menekült Bécsbe, majd 1957 februárjában érkezett Kölnbe. Itt Herbert Eimert, a Nyugatnémet Rádió új zenei osztályának vezetője négyhónapos ösztöndíjjal biztosította Ligeti részvételét, amely lehetővé tette, hogy a WDR elektronikus zenei stúdiójában a kor legmodernebb technikai eszközeivel kísérletezhessen. Ligeti ebben a közegben, az elektronikus zene úttörőinek (Karlheinz Stockhausen, Gottfried Michael Koenig, Mauricio Kagel, Franco Evangelisti, Hans G Helms) társaságában komponált. *Artikulation* című darabjáról a következőket mondja:

Az elektronikus stúdióban rendelkezésre álló elemekkel dolgoztam, vagyis szinuszhangokkal, szinuszhang-kombinációkkal, különböző szűrt zajokkal és szűrt impulzusokkal. De nem is maguk az elemek számítanak, inkább az a lényeges, hogy azokat úgy csoportosítottam a komponálás során, hogy egyfajta kvázinyelvet alkossanak: kváziszavakat, kvázimondatokat, kvázipárbeszédet. Bár az egyes elemeket elektronikusan állítottam elő, a zene formailag a beszédhez hasonlít, úgyszólván magába olvasztotta az emberi beszéd duktusát anélkül, hogy a jelentését átvette volna.⁸⁶

A szerző zenei előképei között Karlheinz Stockhausen *Gesang der Jünglinge* (1955/1956) és Mauricio Kagel *Anagrama*⁸⁷ (1957) című elektronikus darabjait, valamint a német költő

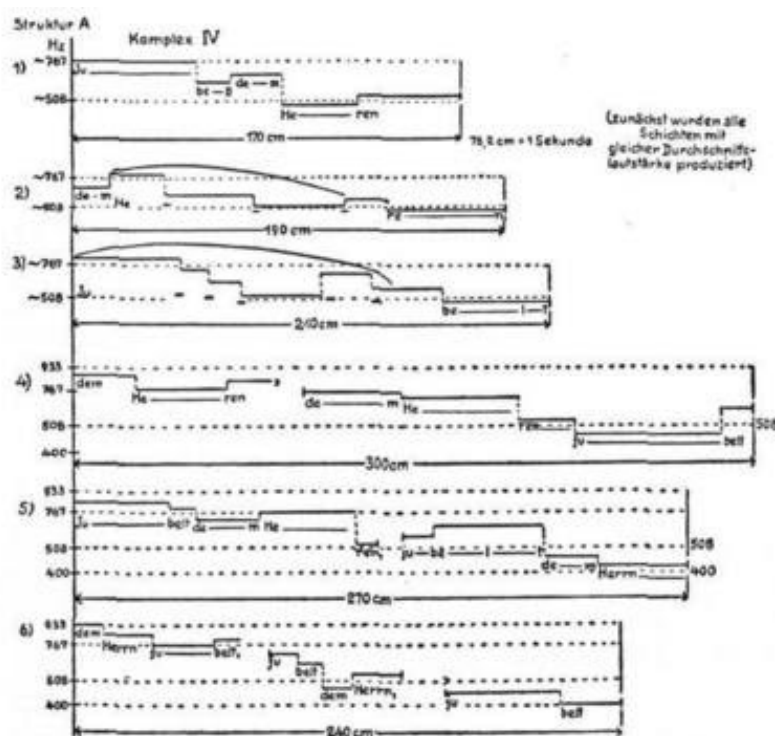
⁸⁴ Ove Nordwall: *Ligeti-dokument*. (ford. Kerékfy Márton), Stockholm, Norstedt, 1968. 205.

⁸⁵ Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010. 326. (a finn *Yleisradióban* 1967. március 29-én szabadon rögtönzött rádióelőadás Kerékfy Márton által szerkesztett változata)

⁸⁶ Kerékfy, u.o.

⁸⁷ Mauricio Kagel: *Anagrama*. Tesin, Universal Edition, 1957.

Hans G Helms *Daidalosát*⁸⁸ (1961), és *Golemét*⁸⁹ (1962/1964) említi. Ezeknek a műveknek ugyan van szövegvázlatak, de szerzőik a vázlatból fonetikai átalakításokkal, a szótagok permutálásával és újracsoportosításával hoztak létre új (zenei) kompozíciókat. Ligeti az említett művekkel ellentétben teljesen eltávolítja a szöveget, és beszédet színlel. Három tárgyalt darabjában egyik létező nyelvre sem ismerhetünk rá, általános emberi kifejezési formákra és viselkedésmódokra azonban annál inkább.



5. kottapélda. Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*, részlet⁹⁰

2.3.2. Ligeti zenés színháza

Ligeti ugyanezt a technikát alkalmazza az *Aventures*-ben és *Nouvelles Aventures*-ben, amelyek azonban akusztikus apparátusra íródtak: mindkét darab három énekes (szoprán, alt, tenor) és héttagú kamaraegyüttes (fuvola, kürt, ütőhangszerek, csembaló, zongora/cseleszta, cselló, nagybőgő) számára. Harnoncourt és Tallér Zsófia kategóriái alapján ezek a művek – csakúgy, mint az *Artikulation* – a „hangokkal való beszéd”⁹¹ zenedramaturgiai csoportjába sorolhatók: olyan zenei folyamatok jönnek létre bennük, amelyek beszédszerű hatást keltenek, ám fogalmi tartalom nélkül, tisztán affektív nyelven szólalnak meg.

⁸⁸ Négy szólóénekesre.

⁸⁹ Polémia kilenc énekes szólistára.

⁹⁰ Forrás: <http://www.mediaartnet.org/werke/gesang-der-juenglinge/> Utolsó letöltés: 2025.08.27.

⁹¹ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Budapest, Editio Musica Budapest 1988. 130.

A vokális szólamokat vizsgálva az *Aventures*-ban egyetlen igazi szó hangzik el: a bariton egyszer csak kimondja, hogy „aha”, mintha megértett volna valamit – ám számunkra ez megfejthetetlen marad, mert nem tudjuk, mire adott választ. Rögtön ezután mindhárom énekes tölcsért tesz a szája elé, és „kihirdet valami fontosat”.⁹² Ligeti artikuláló karaktereiből ráismerhetünk bizonyos társadalmi viselkedési típusokra: „az egyik ironizál a másikon, az egyik megkocogtatja a másik vállát, a másik felnéz, ismét egy másikat kinevetnek, szidják egymást.”⁹³

Zeneszerzői technikája dramaturgiai szempontból vizsgálva montázstechnika, a zenei történetmesélés mindkét műben nonlinearisan zajlik: a szerző az emberi viselkedésmódokat darabokra szedi, majd az így kapott zenei értékű artikulációkat újra összeilleszti egy olyan absztrakt alakzatban, amelyben a különböző hanggi gesztusok elidegenítően hatnak. Ezek a montázsdarabok vertikálisan és horizontálisan is megjelennek a kompozícióban. „A forma alapja – írja a szerző – öt egymásba szövődő zenei cselekmény, öt egyszerre s párhuzamosan megjelenő story. Az egyszerre zajló események sokféleségének megfelelően mindhárom szólista több különböző személyt testesít meg, gyors egymásutánban.”⁹⁴

Ligeti a vokális szólamokban mindkét műben hangzókkal (fonetikus elemekkel) és zajokkal dolgozik. Saját előadásaiban szívesebben használja a hangzó megnevezést, mint a fonémát, utóbbi ugyanis egy adott nyelvhez kötné a darabokat. „Itt nem egy adott, hanem egy általános nyelvről van szó, amely az emberi hangadás sokféle lehetőségét magában foglalja: nemcsak mással- és magánhangzókat, a zöngéssé és zöngétlenné, nazálissá és nem nazálissá változtató és más különféle átalakításokat, hanem a hangadás olyan egyéb módjait is, mint a köhögést, a nevetést, a sírást stb., vagyis minden olyan hangot, ami az emberi érzelmekhez kapcsolódik. Ezek az emberi érzelmek sosem jelennek meg tisztán, hanem mindig egymással kombinálva. A komolyság egy szempillantás alatt iróniába csap át, egy humoros dolog pedig hirtelen valami kísértetiesbe”⁹⁵ – mondja Ligeti rádióelőadásában.

A zeneszerző a kamarazenekar hét hangszerét a három vokális hangfajjal egyenrangúan kezeli – a zenei és a drámai fókusz minden esetben az artikulációra helyezve – így teremti meg saját zenedramaturgiai mondanivalóját. A beszédszerű zenei gesztusok a

⁹² Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010. 328. (lásd *Mellékletek*)

⁹³ Kerékfy, u.o.

⁹⁴ Fábán Imre: *Új zene Darmstadtban*. Nagyvilág, 10. szám, 1964. 1596.

⁹⁵ Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010. 330.

vokális kompozíciós eljárásokhoz hasonlóan jelennek meg az instrumentális anyagkezelésben is:

Addig kísérleteztem a hangszerekkel, amíg olyan hangzásokat nem találtam, amelyek összeolvadnak a magánhangzókkal, a mássalhangzókkal és a hangadás különféle egyéb módjaival. A hangszeres szólamok tehát nem annyira kíséretként funkcionálnak, mint inkább kiegészítik azt, amit az énekesek énekelnek. Azt mondanám: az énekesek fonetikai anyagát a hangszeres szólamok felnagyítják és kiegészítik. A hangszerek egyfajta rezonátortestként veszik körül az énekeseket.⁹⁶

Erre a komponálási technikára szemléletes példa az *Aventures* lassú középrésze, ahol a vokális szólamokban megjelenő meghatározott hangmagasságokhoz rendelt hosszú magánhangzók – mint az á, é, í – különleges hangszer-kombinációkkal (fuvola, kürt, cselló, nagybőgő) keveri össze és erősíti fel a zeneszerző.

* Nasalisieren - zuerst nur wenig, dann allmählich immer mehr, bis zum völligen Schliessen des Mundes in Takt 80

6. kottapélda. Ligeti György: *Aventures*, 75-79. ütem

Ligeti az *Aventures*-t a *Nouvelles Aventures*-t, sőt az *Artikulation* is a zenés színház műfajába sorolja annak ellenére, hogy koncertdarabokról van szó konkrét szöveg és konkrét vizuális összetevők nélkül. A *zenés színház (Musiktheater)* újzenei kontextusban értelmezett

⁹⁶ Kerékfy, i.m. 331.

műfajának kialakulása a huszadik század közepére tehető. Ennek az avantgárd irányzatnak egyik típusa a *hangszeres színház*. „A műfaj elnevezését a közvélemény és a szakirodalom jelentős része⁹⁷ Mauricio Kagel-nek tulajdonítja, hiszen ő volt az első, aki az életműve nagy részében a műfaj kínálta lehetőségeket módszeresen végigjárta, illetve aki műfaji megjelölésként alkalmazta saját darabjainál a hangszeres színház (*Instrumentales Theater*) kifejezést”⁹⁸ – írja a műfaj kialakulásáról Gryllus Samu zeneszerző doktori értekezésében.

Ligeti darabjai viszont a kageli értelemben nem sorolhatók közvetlenül a hangszeres színház kategóriájába, elsősorban nem is a vokális szólamok használata miatt, hanem a kompozíciós technika szempontjából különböznek az előbbi műfajtól. Míg Kagel darabjainak gyakori eleme az improvizáció, valamint a vizuális és színészi eszközök használata a hangszeres előadók által, addig Ligeti *Aventures*-ének és *Nouvelles Aventures*-ének a hagyományosan notált (ötvonalas rendszerben, általában konkrét dinamikai-, metrum- és ritmusjelölésekkel, valamint konkrét hangmagasságokkal vagy énekbeszéd⁹⁹-szerűen lejegyzett), szöveges instrukciókkal kiegészített, de grafikus vagy tisztán szöveges notációt nem tartalmazó zenei anyagban rejlik a teatralitása. Ligeti a következőket írja a teljes ciklus ősbemutatójának¹⁰⁰ kísérőszövegében:

A szemantikailag érthetetlen, ám affektíven világosan érthető zenei-fonetikai struktúra egy konkrét értelmét tekintve ugyan talányos, ám az emberi kifejezésjellegek és viselkedésmódok szempontjából teljesen értelmes drámai cselekményt sejtet. [...] Azonban fordított a helyzet, mint a színházban. A cselekmény nem a színpadon zajlik és a zenét nem a szereplők közvetítik, a színpadot és a színpadi hősöket inkább csak a zene idézi meg, miközben mindegyik énekes több, nem valós személyt alakít – nem a zene alakul operává, hanem egy opera játszódik le a zenében¹⁰¹

A zeneszerző a bemutatót követően¹⁰² felvázolta egy elképzelt színházi előadás szöveggönyvét is a zenében kifejezett érzelmi állapotokat és folyamatokat konkrét

⁹⁷ Peter Petersen - Michael Mäckelman: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber, Laaber-Verl, 1988.

⁹⁸ Grillusz Sámuel: *A hangszeres színház többműfajúsága*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018.

⁹⁹ Énekbeszéd (*sprechgesang*): a huszadik századi modern zene egyik jellegzetes énekmodja, melyben a hangok pontos magassága nincs meghatározva, a megformálás az előadóra van bízva. Az elnevezés Arnold Schönbergtől származik. A *sprechgesang* alkalmazásának egyik kimagasló példája a zeneszerző Albert Giraud verseire komponált *Pierrot lunaire* című műve.

¹⁰⁰ Az teljes ciklus ősbemutatójára a hamburgi Északnémet Rádió *Das neue Werk* hangversenysorozata keretében került sor 1966. május 26-án.

¹⁰¹ Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010. 389.

¹⁰² Először a darmstadti 21. Nemzetközi Új Zenei Nyári Kurzusok keretében „Neue Musik – Neue Szene” címmel megrendezett kongresszuson beszélt a szöveggönyvről, 1966. augusztus 27-én. Első megjelenés (mint az *Aventures* és *Nouvelles Aventures* szöveggönyvének utószava): Neues Forum, 14/157, 1967. 91-92.

asszociációkon keresztül átültetve egy valós színpadi cselekménybe. Azonban hangsúlyozza, hogy *libretto*ja szubjektív, saját intim asszociációit írja le, vagyis azoknak a szcenikus elképzeléseknek a végleges rögzítését tartalmazza, amelyek Ligetnél már a komponálás során jelentkeztek. Ebben az időben előadásaiban¹⁰³ beszélt egy absztrakt opera tervéről is, amelyet végül nem komponált meg. Operatervében elvetette a korabeli hangszeres színház rögtönzött voltát, és annak „happening”¹⁰⁴-jellegére fókuszált, de Mauricio Kagel színházával szemben Ligeti ebben az esetben is pontosan rögzített librettoból és pontosan rögzített zenéből szeretett volna színházat csinálni. Később alaposan megváltozott a hozzáállása az opera műfajához: a hagyományos operairodalom behatóbb tanulmányozásának hatására saját elmondása szerint „ez a fajta modernitás kérdésessé és sótlanná vált”¹⁰⁵ számára.

2.3.3. Artikuláció mint hangzás

Ligeti az 1960-as években az *Aventures* és a *Nouvelles Aventures* megírását követően több olyan művet komponált, amelyekben a vokalitás továbbra is központi szerepet kapott, ám ezekben a darabokban már kamara- vagy nagyméretű vegyeskart alkalmazott. Közülük kiemelkedik az 1965-ben bemutatott *Requiem*¹⁰⁶, amely a szimfonikus zenekar és a kórus mellett mezzoszoprán- és szopránszólistát is szerepeltet.

A mű szövege a halotti mise három részére épül: az *Introitus*ra, a *Kyrie*-re és a *De die judicii* szekvenciára. Utóbbi utolsó szakaszát (*Lacrimosa*) a zeneszerző külön tételben dolgozta fel, így a kompozíció összesen négytétel. Bár a *Requiem* konkrét latin szövegre épül, nem sorolható a hagyományos értelemben vett vokális darabok közé: Ligeti számára nem a szöveg érthető közvetítése a fontos, hanem annak artikulációs gesztusai. A szöveg kiejtésének pontossága helyett a hangzás dramaturgiája válik elsődlegessé. Minden tétel egy-egy egyszerű, de erőteljes dramaturgiai ötlet köré szerveződik.

A zenekar funkciója hasonló az *Aventures* és a *Nouvelles Aventures* esetében megfigyelt megoldásokhoz: rezonátortestként veszi körül a vokális szólamokat, felerősíti és kiszínezi azok akusztikai anyagát. A zenei szövet túlnyomórészt statikus – a kórus hatalmas hangzástömbként jelenik meg –, ugyanakkor dinamikusan változik a különböző regiszterek

¹⁰³ Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010. 332.

¹⁰⁴ Kerékfy, u.o.

¹⁰⁵ Kerékfy, u.o.

¹⁰⁶ Ligeti György: *Requiem*. San Antonio, Texas, Peters, 1963-65.

és hangszín-kombinációk kezelésében. Ez a tömörszerű gondolkodásmód már az *Apparitions*¹⁰⁷ (1958-59) óta jellemző Ligeti nagy apparátusú műveire.

A húszszólamú, legalább százhusz énekest és nagyzenekart igénylő partitúrában közelről nézve bonyolult, hálószerű polifón szerkezet tárul fel. Hallgatás közben azonban a kórus és a zenekar egyetlen monolitikus szereplőként hat: a mű egyfajta lassan kibontakozó monodrámaként működik. Az egyéni, szólamonkénti artikuláció így háttérbe szorul, és a nagyformát meghatározó hangzás dramaturgiája kerül előtérbe.

A *Requiem* zenedramaturgiája a hangszínek szerves egymásba kapcsolódására épül: a különféle szólamok artikulációiból létrejövő zenei gesztusok hangszíntömbökké állnak össze, amelyekben az artikuláció teatralitása a hangzás teatralitásává tágul. A szerző a következőképpen fogalmaz a mű kísérszövegében:

Az elején csak a kórusbeli basszusok énekelnek, négy polifonikusan összefont szólamra felosztva; később tenorok és altszólamok társulnak hozzájuk, szintén négyszeres osztásban, ahol is a legmélyebb altregiszter sötét hangszíne dominál. A két szólóhang (mezzoszoprán és szoprán), majd a kórusbeli mezzoszoprán s végül szoprán szólamok hozzáadódásával (miközben a férfiszólamok elhallgatnak) a hangszín lassanként fény-árnyékossá változik. [...] Ily módon a rendkívüli sötétség régióiból felemelkedve a zene igen visszafogott, lassú változással kivilágosodik, egészen a »Lux perpetua« lágy régióig, melyek mintha nagy messzeségből fénylenének fel.¹⁰⁸

Ligeti kóruszenéjében tehát a hangzás horizontális és vertikális elemei egymással szorosan összekapcsolódnak: a mikroszkopikus méretű zenei artikulációk, hangszín-elemek távolról vizsgálva – Osmo Tapio Räihälä kifejezésével élve – „hangzó felületekké vagy textúrákká”¹⁰⁹ válnak, amelyek vizuális asszociációkat keltenek a hallgatóban.

A tételek karaktere egyértelmű dramaturgiai logikát követ. Az *Introitus* statikus hangzásblokkokra épül. A *Kyrie* ezekből a tartott hangokból indít folytonos, könyörgő mozgást, mintegy továbbfejlesztve az első tétel anyagát. A *Dies irae* ezzel szemben a legnagyobb drámai kontrasztokat mutatja: a közelség és a távolság akusztikai illúziói, perspektívaváltások, valamint a szélsőséges dinamikai és hangszínbeli ellentétek szervezik a zenei folyamatot. Ebben a tételben megjelennek azok a hirtelen váltások, groteszk és karikatúraszerű elemek, amelyeknek dramaturgiai alapját Ligeti már az *Aventures*-ben és a

¹⁰⁷ Ligeti György: *Apparitions*. Tesin, Universal Edition, 1958-59.

¹⁰⁸ Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010. 392.

¹⁰⁹ Osmo Tapio Räihälä: *Hogyan hallgassunk kortárs zenét*. Budapest, Scolar Kiadó, 2024. 163-164.

Nouvelles Aventures-ben kidolgozta. Végük a *Lacrimosa* a csend felé vezet: a kórus fokozatosan elnémul, a zenekar vékony és bensőséges hangzássá szűkül, míg a két szólóhang a nyitótétel anyagát jelzésszerűen felidézve, redukált textúrában zárja le a kompozíciót. A *Requiem* így a szólamonkénti artikulációk szintjén is bonyolult zenei szövetet mutat, de a hallgatói élményben a hangzás monumentalitása válik meghatározóvá. Az artikuláció teatralitása a hangzás teatralitásába torkollik, amely egyszerre kelt drámai, érzelmi és vizuális asszociációkat.

Zenedramaturgiai és zeneszerzés-technikai felépítését tekintve a *Requiem*hez hasonló alapokon nyugszik az önálló kompozícióként jegyzett *Lux aeterna*¹¹⁰ (1966) is. Ligeti ebben a műben a halotti mise *communió*ját dolgozta fel tizenhatszólamú a cappella kórusra. A darab a *Requiem Introitus* tételének dramaturgiai elgondolásait viszi tovább, de attól mind terjedelmében, mind előadói apparátusában világosan elüt. A hangszínek egymásba fonódása, a hangzó tömbök lassú metamorfózisa és a mikropolifon textúra itt még koncentráltabban, minden külső kíséret nélkül bontakozik ki. A mintegy kilencperces *Lux aeterna* előadható kamarakórus által, sőt akár tizenhat szólista is megszólaltathatja. Így a mű a *Requiem* vokális gondolkodásmódjának esszenciájává válik: a kórus önmagában tölti be az akusztikai és dramaturgiai közeg szerepét.

A halotti miséhez hasonló vokális anyagkezelés jellemzi a kamaraegyüttesre és 12 női szólóhangra komponált *Clocks and Clouds*¹¹¹ (1972-73) is, de ebben a műben Ligeti visszatér az *Artikulation*, az *Aventures* és a *Nouvelles Aventures* fonetikus kompozíciós módszeréhez. Az ének szólamai nonszemantikusak, a nemzetközi fonetikai ábécével kerültek lejegyzésre. „Az előírt hangzókombinációknak ritmikai és színfunkciójuk van, és az énekszólamok egybeolvadásának, illetve önállósulásának váltakozását szolgálják”¹¹² – írja a szerző a mű kíséretszövegében. A *Clocks and Clouds* így a fonetikus komponálás kiteljesedéseként¹¹³ értelmezhető: a zeneszerző összes korábbi vokális technikája koncentráltan jelenik meg benne.

Ligeti a nyolcvanas években három a cappella kórusművet komponált: 1982-ben a *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*¹¹⁴, 1983-ban a *Magyar etűdök*¹¹⁵ Weöres

¹¹⁰ Ligeti György: *Lux aeterna*. San Antonio, Texas, Peters, 1966.

¹¹¹ Ligeti György: *Clocks and Clouds*. Mainz, Schott, 1972-73.

¹¹² Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010. 413.

¹¹³ A későbbi *Nonsense Madrigals* egyetlen rövid tételét leszámítva ez a zeneszerző egyetlen olyan kompozíciója, amelyben kizárólag fonetikus-kórust használ.

¹¹⁴ Ligeti György: *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*. Mainz, Schott, 1982.

¹¹⁵ Ligeti György: *Magyar Etűdök*. Mainz, Schott, 1983. (libretto: Weöres Sándor)

Sándor verseire, majd 1988-ban a *Nonsense Madrigals*¹¹⁶ Lewis Caroll, William Brighty Rands és Dr. Heinrich Hoffmann szövegeire. Ezek már a zeneszerző utolsó alkotói korszakához tartoznak, amelyet saját elmondása szerint a *Három Hölderlin Fantázia*, a *Kürttrió*, a *Magyar Etűdök* és a *Zongoraverseny* indított el.¹¹⁷ Bár ezekben a művekben Ligeti a hagyományos versmegzenésítés eszközeivel él – a szövegek értelmét és képi asszociációit helyezve középpontba –, a fonetikus technika nyomai is jelen vannak. Kivételt képez a *Nonsense Madrigals* harmadik tétele (*The Alphabet*, lásd *Mellékletek*), amelyben a szerző játékos, ironikus módon dramatizálja az ábécé betűit. A rövid darabban felismerhetők az *Aventures–Nouvelles Aventures* ciklus, a *Requiem Introitus* tétele, a *Lux aeterna* és a *Clocks and Clouds* hangzó-kombinációs megoldásai, mintegy összegzéséként Ligeti fonetikus vokális kísérleteinek.

III. The Alphabet

Lento (♩ = 56)

The musical score for 'III. The Alphabet' is presented for six voices: A I, A II, T, Bar I, Bar II, and B. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 56 beats. The score features extreme dynamics, with 'ffff' (fortississimo) and 'ppp' (pianississimo) markings. The lyrics 'ci' are repeated under the notes, illustrating the phonetic play on the letter 'c'.

7. kottapélda. Ligeti György: *Nonsense Madrigals*, III. tétel, 1-6. ü.

Összegzésképpen elmondható, hogy Ligeti vokális zenéjében az artikuláció teatralitása többféle formában bontakozik ki: a fonetikus kompozíciók absztrakt gesztusrendszerétől a halotti mise szövegének hangszíntömbökké formált megszólaltatásán át egészen a késői kórusművek szövegcentrikusabb világáig. E sokrétű megközelítés mégis egységes képet ad, hiszen minden esetben a hangzás dramaturgiája válik meghatározóvá. Az artikuláció, akár fonetikus elemként, akár hagyományos szöveg megszólaltatásaként jelenik meg, nála mindig a hangzás felépítésének és a zenei idő dramaturgiai alakításának szolgálatába áll. Ez

¹¹⁶ Ligeti György: *Nonsense Madrigals*. Mainz, Schott, 1988-93. (libretto: William Brighty Rands, Lewis Caroll, Heinrich Hoffmann)

¹¹⁷ Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010. 429.

az a szemlélet, amely Ligeti vokális zenéjét a 20. század második felének kórusirodalmában egyedülállóvá teszi, és amely a disszertáció fő témájához – a hangszín és hangzás zenedramaturgiai szerepéhez – közvetlenül kapcsolódik.

Ligeti mellett számos 20. és 21. századi zeneszerző foglalkozott a beszédszerűség dramaturgiai lehetőségeivel a vokális zenében. A dolgozat keretei nem teszik lehetővé munkásságuk részletes elemzését, ám említésük fontos, mivel kiegészítik és tágabb kontextusba helyezik Ligeti zenéjét. A korszakban az előadói és zeneszerzői szerepek szoros összefonódása különösen nagy jelentőséggel bírt, és napjainkig meghatározó: azok az alkotók, akik saját előadói praxisukat kompozícióikban is érvényesítették, döntően járultak hozzá a vokális avantgárd irányainak kialakulásához. Ezt jól példázza Luciano Berio és Cathy Berberian együttműködése, vagy a későbbi évtizedekben Meredith Monk és Jennifer Walshe egyedi előadói-zeneszerzői gyakorlata.

Luciano Berio (1925-2003) olasz zeneszerző *Sequenza III* (1965) és *Stripsody* (1966) című műveiben az emberi hang addig ismeretlen kifejezési lehetőségeit tárta fel, ötvözve a kiterjesztett vokális technikákat a színház és a zenedramaturgia eszközeivel. E darabokban a konkrét zene eszköztára mellett a vokális gesztusok és a szövegszerű elemek széttöredezése is központi szerepet játszik. Mindkét darab Cathy Berberian (1925–1983) amerikai énekes-dalszerző számára készült, aki Berio feleségeként és alkotótársaként egyedülálló módon formálta a 20. századi vokális avantgárd arculatát. Az énekesnő rendkívüli előadói képességei és sokoldalú stílusa új irányokat jelölt ki a vokális avantgárdban.

Berio és Berberian a kiterjesztett technikákat rendszerint dramaturgiai célok szolgálatába állítják, az emberi hangot a technikai és érzelmi lehetőségek szélsőséges tartományában mozgatva, ahol a zene és a dráma szorosan összefonódik. Náluk a hangképzés nem pusztán akusztikai kísérlet, hanem az előadó és a hallgató közötti közvetlen érzelmi kommunikáció eszköze.

A 20. század végén és a 21. században – a műfajok és zenei irányzatok közötti határok elmosódásával – olyan énekes-zeneszerzők jelentek meg, akik Berberianhoz hasonlóan különleges kifejezésmódokat alkalmaznak, gyakran elektronikával és improvizációval ötvözve, saját darabjaik előadóiként is fellépve. Közülük kiemelkedik az ír Jennifer Walshe (1974–) és az amerikai Meredith Monk (1942–), akik egyaránt úttörő szerepet játszanak a kortárs vokális és kóruszene területén.

Walshe zenéje a hagyományos kompozíciós formák, a performansművészet, az improvizáció és az elektronika ötvözeteként jellemezhető. Műveiben a színház, a vizualitás

és a zene szorosan összefonódik, az emberi hangot pedig nemcsak zenei eszközként, hanem dramatikusan és narratív médiumként kezeli. Előadói karakterét gyakran ironikus, satirikus elemek és társadalmi reflexiók határozzák meg. Az *XXX_LIVE_NUDE_GIRLS!!!* (2003) című darabjában például különböző popkulturális idézeteket, hétköznapi beszédfordulatokat és kitalált nyelveket ütköztet, míg az *ALL THE MANY PEOPLES* (2011) globális történeti és kulturális fragmentumokból hoz létre kollázszerű vokális szövetet. A *THE TOTAL MOUNTAIN* (2014) című performanszában az internet és a közösségi média nyelvi regiszterei jelennek meg zenei kontextusban, nonszemantikus gesztusokkal, vizuális és elektronikus elemekkel kiegészítve. Ezekben a művekben a vokális hangutánzás, a beszédyszerű elemek és a színházi jelenlét komplex dramaturgiát alkot.

Monk Walshe-val ellentétben elsősorban a minimalizmus eszközeivel dolgozik, és a vokális művészetet a színházzal, a mozgással és a rituális jellegű előadásmódokkal ötvözi. Zenéjében gyakran alkalmaz szöveg nélküli éneklést, nonszemantikus szótagokat és kitalált nyelveket, amelyek révén a hang absztrakt, mégis rendkívül kifejező narratívává válik. Már korai művei, mint az *Education of the Girlchild* (1972) vagy a *Dolmen Music* (1981), jól példázzák, miként épít hosszabb formát nonszemantikus szótagokra és repetitív motívumokra, miközben a hangot spirituális és közösségi élménnyé alakítja. Nagyszabású színpadi oratóriuma, az *Atlas* (1991) az utazás, a keresés és a transzcendencia élményét dolgozza fel nagyrészt szöveg nélküli ének és mozgás révén, míg a *Book of Days* (1988) vizuális és vokális eszközökkel teremt középkori ihletésű, szakrális atmoszférát. Monk előadói munkássága szintén meghatározó, műveit szinte mindig saját társulatával, performatív keretben szólaltatja meg, így a vokális zene nála szorosan összefonódik a színház és a rituálé dramaturgiájával.

Walshe technológia-orientált, konceptuális megközelítése másfajta szemléletet képvisel, mint Monk spirituális és emberközpontú világképe, ugyanakkor mindkettőjük művészete meghatározó szerepet játszik a kortárs vokális zene alakulásában. Zenéjük közös vonása, hogy a hagyományos éneklés határait tágítva nonszemantikus és kitalált nyelveket, valamint színpadi gesztusokat emelnek be, amelyek egyszerre szolgálják a hangzás és a színházi hatás kibontását. Ezzel olyan zenedramaturgiai elemek jelennek meg műveikben, amelyek átmenetet képeznek az utánzás, a vizualitás és a beszédyszerű zene között.

3. A közösség teatralitása

A csoportos éneklés megjelenése a színpadi közegben

Disszertációm első fejezetében a zenedramaturgia fogalmi kereteit és meghatározási lehetőségeit vizsgáltam, majd a zenén kívüli elemek kóruszenében való megjelenését elemeztem. Kiindulópontom Eötvös Péter megállapítása volt, miszerint a zenedramaturgia alapvető szervezőelve a hangzás, amely a kompozíciók vertikális és horizontális struktúráiban egyaránt érvényesül. A dolgozat második fejezetének elemzései azt mutatták, hogy a szöveg és a hangszín interakciója nemcsak a szemantikai jelentés hordozására alkalmas, hanem a zenei narratíva és az érzelmi dinamika alakítására is. A fonetikus kórusművekben a szöveg hangszínéből szerveződő hangzás önálló dramaturgiai folyamatot hozhat létre, amely szöveg nélkül is érthető és értelmezhető. Az olyan zenén kívüli elemek, mint a hangutánzás, a vizualitás vagy a beszédszerűség, önálló dramaturgiai lehetőségeket kínálnak. Ezek gyakran egymással átfedésben működnek, így komplex zenei szerkezeteket eredményeznek.

Az előző fejezetben elsősorban hagyományos notációval rögzített kórusműveket vizsgáltam, amelyek hangmagasság-, ritmus-, tempó- és dinamikajelzésekkel ellátva, az európai klasszikus zenei hagyomány keretei között íródtak. Fontos azonban kiemelni, hogy a 20-21. századi kóruszenében számos olyan alternatív notációs forma is megjelent, amelyek túlmutatnak a hagyományos ötvonalas kottarendszer lehetőségein.

Saját színpadi zeneszerzői gyakorlatom és a Színház- és Filmművészeti Egyetemen végzett oktatói munkám során világossá vált számomra, hogy azok a kortárs kompozíciós technikák, amelyek hangszeres koncertdarbjaim dramaturgiáját alapvetően meghatározzák, megfelelő technikai módosításokkal színházi kórusművekben is eredményesen alkalmazhatók – és fordítva. Ezek a módosítások elsősorban a notáció problémájára irányulnak. A színpadi próbafolyamat dinamikája általában nem teszi lehetővé a szigorúan rögzített kották használatát, és a színészek, színészhallgatók jellemzően nem rendelkeznek olyan magas szintű kottaolvasási készségekkel, mint a professzionális énekesek. Ezért a kortárs technikák színházi alkalmazása speciális, szöveges alapú vagy grafikus notációs formákat igényel.

Állításom, hogy ezek az általánosan érthető, különösebb zenei képzettséget nem, csupán muzikalitást igénylő notációs eszközök – amelyek elsősorban a kórusimprovizáció módszertanára és a 20–21. század vokális experimentális törekvéseire épülnek – képesek

olyan zenedramaturgiai hatások létrehozására, amelyek az előző fejezetben tárgyalt kóruskompozíciókra is jellemzőek. Ebben a fejezetben tehát olyan hangszín- és hangzásalapú notációs formákat vizsgálok, amelyek nem igényelnek mély kottaismeretet vagy klasszikus zenei előképzettséget. Ezek a rendszerek lehetővé teszik, hogy a hangszínen alapuló dramatikus zenei elképzeléseiket olyan előadók is megvalósíthassák, mint a színészek vagy az amatőr kórusénekesek. Ily módon ezek a notációs eszközök nemcsak alternatív interpretációs kereteket kínálnak, hanem a kórusművek színpadi adaptációján keresztül új művészeti megközelítések előtt is utat nyitnak.

Ezeknek a notációs formáknak egyik jelentős 20. századi alkalmazási területe a *kórusimprovizáció* metodikájában jelenik meg. E téren különösen fontos Gunnar Eriksson és Sály László munkássága (bár Sály maga sosem használta a kórusimprovizáció kifejezést, módszere szorosan rokonítható a skandináv hagyománnyal, mindenekelőtt Eriksson gyakorlatával). A kórusimprovizáció úttörő jelentőségét abban látom, hogy a hagyományos ötvonalas notáció helyett egyszerű, mindenki számára érthető jelekkel, szöveges instrukciókkal és grafikus ábrákkal dolgozik. Így a közösségi zenélésben nem a pontos kottaolvasás, hanem a hangszínek, gesztusok és mozgások kerülnek előtérbe. Az improvizációs helyzetek nemcsak zenei, hanem közösségi élményt is teremtenek, amelyben az előadók aktív alkotótársakká válnak.

A fejezet második részében a 20. század első felének magyar színházában kialakuló kollektív vokális színpadi műfaj, a *kórusdráma* történeti kontextusát és notációs sajátosságait vizsgálom. Bár a kórusdráma a színházi műfajokhoz sorolható, és ebből a szempontból eltér a disszertáció eddig elemzett zenetörténeti anyagától, gyakorlata mégis jól mutatja, miként képes a mozgás, a térhasználat és a vizualitás dramaturgiája felerősíteni a hangszínenre épülő, nonszemantikus vokális anyagok önálló zenedramaturgiai hatását. A kórusdráma példája tehát rávilágít arra, hogy a kollektív megszólalás, a mozgás és a színpadi jelenlét miként bővíti a kórus hangzását komplex színházi élménnyé.

3.1. A kórusimprovizáció

A 20. század avantgárd zenei irányzataiban a vokális technikák széles tárháza nyílt meg az énekesek előtt. Egyes előadók kiemelkedő egyéni képességeikkel tűntek ki a kortárs művek megszólaltatásában, mások saját hangjukkal kezdték kísérletezni, addig ismeretlen éneklési módokat alkalmazva. Cathy Berberian, Meredith Monk vagy Jennifer Walshe példája is

mutatja, hogy a korszakban az előadói kreativitás önálló alkotóerővé vált. Antal Laura karvezető *Újfajta szövegfelhasználás a vokális zenében* című tanulmányában így fogalmaz:

Az új hangzások egyre mélyebben világították meg az emberi psziché megnyilvánulásait: hallhatóvá tették a belső, sosem kimondott, ösztönös hangokat. Máskor az ember belső világáról a külső környezet hangvilága felé fordul a zeneszerző figyelme: zajok, a minket körülvevő mindennapi tárgyak, események, vagy más élőlények hangjai válnak a nyelvi lehetőségeink (az *International Phonetic Alphabet* hangjainak) kiterjesztésével ábrázolhatóvá, utánozhatóvá¹¹⁸

A 20. század elejétől ezek a kísérletek a kóruszene fókuszába a zenén kívüli elemek megjelenítését állították, miközben a hangszínek központú kompozíciós gondolkodás is mindinkább tért nyert a kiterjesztett technikák (*extended techniques*) elterjedésével. „Az új hanghasználat következképpen új előadói attitűdöt is kíván: olyan nyitott és kreatív személyiséget feltételez, aki szeret kísérletezni a saját adottságaival, nem riad vissza a szokatlan, akár nem emberinek tetsző kifejezőmódoktól, és színészi gesztusokat életre hívva is képes játszani a hangjával”¹¹⁹ – írja Antal a tanulmányban. A kísérletező előadói hozzáállás így szorosan összefonódik a zeneszerző kreatív szemléletével; e két művészi attitűd szintézise a kórusimprovizáció gyakorlatában is megjelenik.

3.1.1. Gunnar Eriksson: *Kör ad lib.*¹²⁰

Az elmúlt évtizedekben a magyar experimentális és amatőr kórusok tevékenységében egyre erőteljesebben érvényesül a zene, a tér, a vizualitás és a mozgás dramaturgiájának egysége. Ennek a komplex megközelítésnek egyik kiemelkedő képviselője Halas Dóra karnagy, a *Soharóza* alapítója és művészeti vezetője, aki doktori disszertációjában meghatározta a kórusimprovizáció fogalmát, és elemezte annak különböző megjelenési formáit a 20. századi kóruszene kontextusában. Kutatása és művészi gyakorlata új dimenziókat nyitott a magyar kórusművészet számára, újragondolva a csoportos éneklés hagyományos kereteit és funkcióit.

¹¹⁸ Antal Laura: *Újfajta szövegfelhasználás a vokális zenében. A szöveg nélküli vokális művek interpretációs sajátosságai*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012. 1. (<https://zeneakademia.hu/data/files/020.+Beszamolo-POSZTDOKTORI+DOLGOZAT.+Antal+Laura-Ujfajta+szovegfelhasznalas+.pdf>) Utolsó letöltés: 2024.05.11.

¹¹⁹ Antal, u.o.

¹²⁰ Gunnar Eriksson: *Kör ad lib.* Göteborg, Bo Ejeby Förlag, 1995, 2008.

Dolgozatában Halas hivatkozik Gunnar Eriksson svéd karnagy munkásságára, elsősorban *Kör ad lib.* című dalgyűjteményeire. Bár írásos források ezt nem erősítik meg, Halas szerint Eriksson alkalmazta először a kórusimprovizáció kifejezést olyan általa kidolgozott zenei tevékenységre, amelyről többnapos szimpóziumot is tartott 2000-ben az I. Kórusolimpián Linzben.¹²¹ A gyakorlati kurzuson a kórus Eriksson vezetésével rögtönzött néhány korábban elsajátított vagy ismert dallamra, egyszerű szabályok keretei között. A karnagy két dalgyűjteményben foglalta össze tapasztalatait, amelyekben minden darabhoz játékos, könnyen megvalósítható ötleteket ad, továbbá egy-egy általános kórusimprovizációs eszköztárat is felvázol.

A *Kör ad lib.* második kötetének bevezetőjében¹²² Eriksson arról számol be, miként hatott rá a norvég népdalok gyűjtése zeneszerzői és karnagi munkájában. Grete Pedersen karnagy felkérésére az *Oslo Chamber Choir* közreműködésével két kórusfelvételt is készített a témában *Dâm* és *Bergatt* címmel. Miután e feldolgozásokat bemutatta egy kórusvezetőknek szóló konferencián a párizsi *Cité de la Musique*-ban, újabb felkérést kapott Géraldine Toutain-tól, a *Mission Voix in Région Bourgogne* művészeti vezetőjétől, ezúttal francia népdalok feldolgozására. A projekt során Eriksson workshopok és szemináriumok sorozatán vett részt, amelyek révén szoros kapcsolatokat alakított ki francia kórusvezetőkkel és kórusénekesekkel. Ahogy a *Kör ad lib.* második kötetének bevezetőjében fogalmaz, célja kettős volt:

Egyrészt szerettem volna bővíteni az amatőr francia kórusok repertoárját, másrészt ki akartam elégíteni az összetettebb kompozíciók iránti igényt is – mindezt úgy, hogy közben figyelembe veszem a kórustagok korlátozott kottaolvasási készségeit.¹²³

A feldolgozásokban hangsúlyos szerepet kap a 15. századi *quodlibet*-technika¹²⁴, amely a 20. század szórakoztató- és könnyűzenéjében¹²⁵ is gyakran megjelenik. A quodlibet egy polifon szerkesztésmód és forma: lényege, hogy több – legalább két – dallam szól egyidejűleg, különböző zenei folyamatokat létrehozva. Amikor új dallam lép be, a

¹²¹ Halas Dóra: *Kórusimprovizáció*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012. 4.

¹²² Gunnar Eriksson: *Kör ad lib. GRÖN VERT GREEN*. (ford. Dobri Dániel), Göteborg, Bo Ejeby Förlag, 2008. 5.

¹²³ Eriksson, u.o.

¹²⁴ Quidlibet: különböző, jól ismert dallamok egyidejű megszólaltatása, kifejezetten szórakoztató jelleggel.

¹²⁵ Például Irving Berlin: *Play a Simple Melody* (1914) Bing and Gary Crosby feldolgozásában, Nina Simone: *Little Girl Blue* (1958), The Beatles: *I've Got a Feeling* (1970), Greatful Dead: *Quadlibet for Tender Feet* (1971)

hallgatóban óhatatlanul felmerül a kérdés, vajon a korábbi vagy az új szólamra összpontosítsa figyelmét.

Eriksson 2017 decemberében a University of Gothenburg Valand Akadémiáján előadást tartott a témában, ahol Per Nørgård dán zeneszerző és zenetudós *hullámhossz/interferencia* kompozíciós technikájára hivatkozott. Nørgård értelmezésében egy kétszólamú quodlibet esetében valójában háromféle hallgatói fókusz lehetséges: figyelhetünk az egyik szólamra önállóan, a másikra külön, vagy a kettő együttes hangzására. A reneszánsz polifonikus gondolkodásból kiindulva Nørgård egy végtelen, önmagába visszatérő sorozatot komponált, amelyet éveken keresztül alkalmazott különféle zenei formák létrehozására. Zenei-matematikai modellje a Fibonacci-sorozaton alapul, kiindulópontja egy tizenkét hangból álló egyszerű dallam:



8. kottapélda: Per Nørgård *végtelen sorozata*¹²⁶

A dallam Eriksson munkásságában kórusimprovizációs gyakorlatok kiindulópontjaként is szolgál. Az alábbiakban felsorolok néhány példát a lehetséges kórusváltozatokra:

1. Egy énekes fele tempóban szólaltatja meg a sorozatot egy egész hanggal a többiek fölött, az első hang kihagyásával.
2. Két énekes csak minden negyedik hangot énekel, de negyed tempóban (azaz négyszer lassabban).
3. Egyéb arányos megoldások: a sorozat különböző tempóviszonyokban jelenik meg az egyes szólamokban.
4. A szólamok szöveget is kapnak.

¹²⁶ Eriksson, Gunnar: *At the same time as*. (<https://www.youtube.com/watch?v=FIX4CsH9NTY&t=409s>)
Utolsó letöltés: 2025.08.27.

A quodlibet-technika Eriksson értelmezésében segít feltárni a különböző európai népzenei rokonságait, ugyanakkor rávilágít az egymással kontrasztáló zenei anyagok közötti különbségekre is. Az így létrejövő – fejből könnyedén elsajátítható, ezért hatékonyan improvizálható – vokális kompozíciós eszközök hidat teremthetnek a koncertrepertoár különböző kultúrákból származó népdalformái között. Ez a megközelítés Eriksson mindennapi kórusvezetői munkájában is kiemelt szerepet kap: célja, hogy a koncertek ne pusztán egymást követő dalok sorozataként hangozzanak el, hanem nagyobb dramaturgiai ívet kapjanak. Szándéka egy olyan organikus zenei folyamat létrehozása, amely átlépi a műfaji határokat.

A többrétegű zenei szövetek szükségszerűen nyitottabb hozzáállást eredményeznek a kóruszenében, ezáltal csökken a színpad és a nézőtér közti távolság: a közönség úgy érezheti, hogy a zenei folyamatok részese, beavatottja lesz. A reneszánsz polifónia mellett a hatvanas-hetvenes évek jazz-irányzatai is fontos inspirációt jelentettek Erikssonnak a kórusimprovizáció területén. A *Kör ad lib.* füzetek kiegészítéseként a karnagy külön „eszköztárakat” is összeállított, amelyekben összegyűjtötte az improvizatív gyakorlatokhoz és a kórushangszerelésekhez alkalmazott kompozíciós technikáit. Ezek az eszközök egyaránt alkalmazhatók improvizatív zenei játékokban és a gyakorlatok során létrejövő hangszerelésben, valamint hidat képezhetnek a koncertműsor konkrét dalformái között. Eriksson „eszköztárait” a kutatás mellékleteként, saját fordításomban csatolom (lásd 5-6. melléklet).

3.1.2. Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok*¹²⁷

A 20-21. századi magyar kórusirodalomban művészi és pedagógiai szempontból is kiemelkedő Sály László zeneszerző munkássága, különösen a kórusimprovizáció és a hangszínelapú kóruszene területén. *Kreatív zenei gyakorlatok* című könyvének első kötete 1999-ben jelent meg magyar nyelven, majd 2000-ben angol, 2006-ban német fordításban is elérhetővé vált. A gyakorlatok eredete az 1970-es évekre nyúlik vissza¹²⁸, és szorosan összefügg Sály huszonegy éven át végzett oktatói munkájával a Színház- és Filmművészeti Egyetemen.

A kötetben a szerző egy másik inspirációs forrást is megnevez: a hetvenes években folytatott zeneterápiás tevékenységét. Erről így ír:

¹²⁷ Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs, Jelenkor, 1999.

¹²⁸ Sály, i.m. 25.

1976-ban pszichiáter barátom kérésére az akkor frissen készült kompozícióm – *Kotyogó kő egy korsóban* – lejátszottam a tatai elmeosztály betegeinek. Meglepetésemre ugyanazt a pozitív hatást és eredményt tapasztaltam, mint a koncertlátogató közönség, vagy egy zenészekből álló hallgatóság esetében. Ekkor határoztam el, hogy darabjaim mintájára készítek olyan gyakorlatokat, amelyeket a betegekkel együtt képesek leszünk feldolgozni és megoldani, ill. előadni. Ez időtől kezdődik aktív zeneterápiás tevékenységem.¹²⁹

A terápiás, oktatási és művészi kompozíciós célokat egyaránt szolgáló gyakorlatok olyan helyzeteket teremtenek, amelyekben a résztvevő – legyen kliens, növendék vagy kórusénekes – a koncentrált figyelem révén olyan tapasztalatokhoz juthat, amelyek a zenén kívüli területeken is hasznosíthatók. Ezek a gyakorlatok egyszerre nyújtanak szabadságot és határoznak meg kereteket.

Sáry módszerét – ezen belül *Sóhaj zene* című, négytételes kóruskompozícióját – évek óta alkalmazom a színészképzésben és a professzionális színművészekkel végzett munkában. A darabot a Budapest Music Center Könyvtárában 2015. május 13-án megrendezett előadás¹³⁰ alapján jegyeztem le, amelyet Sáry László a Zeneterápiás Klub keretében tartott. A kompozíció szöveges előadói utasításait a kutatás mellékleteként csatolom (lásd 7. melléklet).

3.2. A kórusdráma

A 20. század kórusirodalmában a kóruséneklés gyakorlata összefonódik mind az avantgárd, mind a posztmodern színházi törekvésekkel, mivel a két művészeti irányzat térnyerése – ugyanannak a kulturális átalakulásnak a különböző részeként – egymással párhuzamosan ment végbe. Ennek a metamorfózisnak kiemelkedő hazai képviselője volt a Madzsar-iskola, Palasovszky Ödön mozdulatművész és Kozma József zeneszerző együttműködése révén. Kozma és alkotótársai munkásságának elemzése egyfelől lehetőséget ad arra, hogy feltárjuk az európai zene, színház és tánc 20. századi intermediális kapcsolódásait; másfelől arra is alkalmas, hogy újradefiniáljuk a kórus fogalmát a század színpadi törekvéseinek összefüggésében.

¹²⁹ Sáry, i.m. 25-26.

¹³⁰ Sáry László: *A Sáry-módszer: játék, zene, terápia.*

(<https://www.youtube.com/watch?v=VJ4plKpZMtw&t=6210s>) Utolsó letöltés: 2025.08.27.

A kórus az avantgárd színpad egyik Európa-szerte meghatározó eleme volt. Színháztudományi és mozgásművészeti értelemben a fogalom nem kizárólag a színpadon akusztikai-vokális elemként jelenlévő énekkart jelöli, hanem színpadi alapegységként, valamint önálló műfajként is definiálható. Az 1920-as évek magyar mozdulatművészeti törekvéseinek korabeli plakátjain sokféle formájával találkozhatunk: megkülönböztetünk parlando-kórust, indulathang-kórust, beszélőkórust, mozdulatkórust, kórusdrámát stb. Kozma József 1930 nyarán így fogalmazta meg a kórusdráma lényegét:

Mindaz, ami az avantgarde színpadokon, a munkásszínházakban vagy a laikus tömegek kórusainak munkájából konkrét eredményül leszűrődött — a kollektív kórusdráma irányába mutat. Ezeknek a törekvéseknek értelmében a szavaló- és mozgáskórusok, ének- és zenekarok összmunkájából épül fel az új dráma. Már külső formájában is kollektív: a szereplők nemcsak hivatásos színészek, akik „előadnak” az „előadásért”, hanem éppúgy a laikus tömeg, amely ráeszmélt arra, hogy a szóval, művészi kifejező mozgással való közös alkotás öröme ezerszer igazabb, mint amennyit akár a legsikamlósabb francia vígjáték vagy a leg fejtetetejére állítottabb filmgiccs olesó élvezete nyújthat.¹³¹

A kórus mint a kollektivitás megteremtője a korszak színpadművészetének egyik alapkategóriájává vált. A szocialista és a polgári avantgárd egyaránt hangsúlyozta jelentőségét, és a tömegszínpad lényegének tekintette. Antonin Artaud rendező a Kegyetlen Színház koncepciójában ugyancsak a tömeglátványosságot nevezte meg alapvető törekvésnek:

A Kegyetlen Színház [...] a hatalmas és egymással élesen szembeállított tömegek mozgatásában keresi annak a költészetnek a töredékeit, amit a tömegünnepekben találhatunk meg, ama ritka esetek alkalmával, amikor a nép kiárad az utcára.¹³²

3.2.1. A kórus megjelenése a 20. századi magyar avantgárd mozgásművészetben

Magyarországon a kórusdráma mint önálló műfaj megteremtése a Madzsar-iskolához köthető. A magyar mozdulatművészet egyik sajátos színpadát Palasovszky Ödön (1899-1980) és Madzsar Alice (született Jászi Alice, 1877-1935) együttműködésében létrejött avantgárd színházi és mozgásszínházi estek jelentették, amelyekben a zene, a verbalitás és a

¹³¹ Kozma József: *A szintetikus kórusdráma és a zene új szerepe*. Budapest, Színház és Film, 1. 1930. 15-18.

¹³² Kocsis Rózsa: *Igen és nem. A magyar avantgárd színházi története*. Budapest, Magvető, 1973. 318.

mozgás egyenrangú szerepet kaptak. A Madzsar-csoport tagjai a tánc színpadi funkciójának megújítására törekedtek: a zene illusztrálása helyett az érzelmek, gondolati tartalmak kifejezését tekintették a tánc valódi céljának. A Madzsar-iskola előadásainak állandó zeneszerzője, zongoristája és korrepetitora Kozma József (1905-1969) volt. A mozdulatkompozíciók gyakran nem a zenére készültek, hanem fordítva: a zenét komponálta a zeneszerző a már elkészült koreográfiákhoz. Ez a szemlélet szorosan rokonítható a korabeli európai avantgárd irányzatokkal: a Bauhaus színpadi kísérleteivel, Rudolf Laban mozdulatművészetével vagy Émile Jaques-Dalcroze ritmikai pedagógiájával, amelyek mind a test, a mozgás és a hang egységében keresték a színpadi kifejezés új formáit. A Madzsar-iskola tehát nemcsak magyar sajátosság, hanem a modernista nemzetközi művészeti törekvések hazai adaptációja volt, amelyben a kórusdráma a kollektív színpadi megszólalás egyik legprogresszívebb formájaként jelent meg.

Madzsar Alice az egészségügy felől érkezett a tornához, majd a mozdulatművészethez. Női tornarendszerének színpadi műfajjá válása Palasovszky Ödön költő, mozdulatművész és színházreformer közreműködésének köszönhető, akivel Madzsar 1920-ban került kapcsolatba. Találkozásuk az iskolát a színpadművészet irányába fordította, és rövid időn belül az első számú magyar avantgárd kísérleti színház- és táncművészeti csoporttá emelte.

1921-ben Palasovszky Hevesy Iván művészettörténésszel közösen megfogalmazta ars poetikáját, a *Manifesztumot*, amely az ellenzéki baloldali körök támogatásával jelent meg nyomtatásban. A szöveg első részét Palasovszky írta, amely az aktivista művészetfilozófiát és a kóruselvet fogalmazta meg, míg a második részt Hevesy, aki a mozi, a plakát és az irodalom területén hirdette meg új programját.¹³³ A Manifesztum nem pusztán elméleti írás volt, hanem az ekkor alakuló Manifesztum Csoport programadó dokumentuma is: „mi ezzel harangoztuk be, hogy előadásokat tervezünk” – emlékezett vissza Palasovszky.¹³⁴ A kötet sorai – „a művész eladta magát, mert nem fáj neki az ember sorsa, hanem rózsalugast épít a félszűzeknek”; „a művészetet a tömegek áhítata teremtette és vissza kell adni a tömegeknek”; „új igéket a hirdetőablákra”; új víziókat a falakra”; „új mítoszokat az arénákra”¹³⁵ – egyaránt Palasovszkyék művészi hitvallását és a csoport konkrét színpadi programját fogalmazták meg.

¹³³ Kocsis Rózsa konkrétan jelzi, hogy mely része az írásnak Palasovszkyé, mely része Hevesyé. Forrás: Kocsis Rózsa: *Igen és nem. A magyar avantgárd színjáték története*. Budapest, Magvető, 1973. 561-570.

¹³⁴ Bánki – Rózsa T. 1981. i.m. 3.

¹³⁵ Kocsis 1973. i.m. 563 és 565.

A Manifesztum Csoport tematikus estjein Madzsar Alice tanítványai is felléptek, többnyire parlando szövegekre készített rövid koreográfiákkal. A tánc ekkor még kiegészítő szerepet játszott, mivel Madzsar mellett ekkoriban még nem dolgoztak professzionális táncosok (Kövesházi Ágnes és Róna Magda csak 1925-ben csatlakozott a társulathoz). Az együttes táncelőadásait a társulatvezető elsősorban szellemileg és ötleteivel támogatta, a konkrét koreográfiák megalkotása a közreműködő táncművészek érdeme volt.

1925-ben – a Manifesztum Csoport előadásainak hagyományát folytatva – Palasovszky és Hevesy megalapította a Zöld Szamár Színházat, amely nevét Bortnyik Sándor *Zöld Szamár* című festményéről kapta. A dadaista esteken már megjelentek azok a kísérletek, amelyek a későbbi kórusművek csíráit hordozták. A színház hagyományát a társulat 1929-ben is folytatta a Kozma József zenéjére készült *Zöld szamár-pantomimmel*. Az első beszélőkórusok a színház *Új Orfeusz* című műsorában szólaltak meg, amely Ivan Goll versének színpadi adaptációjára épült. A jelenetben Orfeusz – Palasovszky Ödön alakításában – négy kisasszonynak diktálja írógépre a költeményt, akik az egyes részeket kórusban ismétlik vissza, írógépkopogás és sóhajok kíséretében.

A rövid életű Zöld Szamár Színház helyét 1926-ban az *Új Föld-estek* vették át, amelyeket Palasovszky Tamás Aladárral szervezett. A társulathoz ekkor csatlakoztak a Madzsar-iskola professzionális táncosai és koreográfusai, Róna Magda és Kövesházi Ágnes, valamint Kövesházi Kalmár Elza szobrász és Stricker (Zeisel) Éva keramikus, akik a díszletekért feleltek. A *Harmadik Új Föld-esten*, 1927. április 29-én mutatták be *Rómeó és Júlia, a szerelem játéka a XIV. és XX. században*¹³⁶ című előadásukat (Ivan Goll és Shakespeare alapján). Ettől az időszaktól kezdve a társulat szinte kizárólagos zeneszerzője Kozma József lett.

Az *Új Föld-esteken* Palasovszky és Kozma már nagyobb létszámú, 30-50 fős szavalókórusokat alkalmaztak. Molnár Ágnes tanulmányában érzékletes képet ad az új műfaj működéséről:

A kórust hangmagasság, hangszín vagy nemek, korosztályok szerint részekre osztották, s ezeknek a hangcsoportoknak a szöveg értelméből folyó tervszerű egymásra következőzése vagy együttes felhangzása tette változatosabbá az előadást. A szövegeket lehetőség szerint úgy osztották fel, hogy a szólók párbeszédese felelgetését a kar együttes refrénje kísérje. Palasovszky a természetes beszéd hanghordozásából kifejlesztette az új művészi előadásmódot, a *parlandót*. Ez a stílus éppúgy alkalmas

¹³⁶ MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, jelzet: MKCS-C-I-107/462.

volt spontán indulatok kifejezésére, mint a gondolatok kiemelésére. Az érzelmeket és indulatokat jellemző hanghordozás egyes elemeinek hangsúlyozásából, szabad ritmizálásból építkezik. A parlandónak számos változatát fejlesztették ki a recitációtól a párbeszédés drámai parlandóig és az indulathangok játékáig.¹³⁷

A kórus művészi hatásának árnyalása megkívánta a kórustagok vokális képességeinek fejlesztését: a hangmagasságok és a hangszín játékát, *crescendok* és *decrescendok*, a szélsőséges zenei dinamikák és markáns ritmusok alkalmazását, a zenei és színpadi-drámai értékkel is bíró gesztusok (például dübörgés), az indulathangok, morajok, felcsattanó kiáltások, hangfoszlányok beemelését, amelyek a konkrét szövegmondással párhuzamosan vagy váltakozva szólaltak meg.

A társulat munkája úttörőnek számított az avantgárd művészetek terén: az általuk használt zenei-drámai eszközök és kifejezésmódok a 20. század második felének új zenéjében már önálló zenei értéként jelentek meg. Palasovszky és Kozma a szólamokkal ugyanolyan gazdag lehetőségeket dolgoztak ki, mint amilyenek az énekkarok hagyományos apparátusában rejlenek. Az „indulathang-orkeszter” hangszerelése által egészen új művészi horizontokat nyitottak meg a többszólamúság területén, amelyek mára az európai kortárs vokális zene kánonjában elfogadott és mindennapos gyakorlatnak számítanak.

3.2.2. A modern kórusdráma kialakulása

Az *Új Föld-estek* a társulat első alkotói korszakának lezárását jelentették: ettől kezdve az előadások fokozatosan eltávolodtak a hagyományos formák és díszletek alkalmazásától, miközben egyre hangsúlyosabb szerepet kapott bennük a mozgás és a zene. A következő, kísérletező periódus a *Cikk-Cakk-estéktől* a *Rendkívüli Színpad* estjein át a *Prizma-estekig* tartott. Ebben az időszakban alakult ki egy új típusú mozgásszínházi forma, amelynek egyik legfontosabb hozadéka a kórus új értelmezése, valamint a kórusdráma mint önálló műfaj megszületése volt.

A *Cikk-Cakk-esték* és a *Rendkívüli Színpad* előadásai még nem tartalmaztak nagy lélegzetű mozgáskórus-műveket, de több produkció is jelzi a társulat érdeklődését az egzotikus folklór és a kórus új lehetőségei iránt. Tiszay Andor, a műsorok egyik művészeti vezetője szerint ezek az estek „apró jeleneteket, egyfelvonásosokat és szavalókórusokat

¹³⁷ Molnár Ágnes: *Palasovszky Ödön színháza*. In: Földényi F. László (szerk.): *Színháztudományi Szemle 17*. Budapest, 1985. 173.

mutattak be, a különböző egzotikus verseken, énekeken és táncokon (amelyek folklorisztikus alapokon készültek) és groteszk parlandókon kívül”.¹³⁸

A darabok jelentős részéhez Kozma József komponált vagy szolgáltatott kísérőzenét. Ezek közé tartozott például *A gépek tánca* (Kövesházi Ágnes mozgáskórusa), *A múmia Ozirisz előtt* (szavaló- és mozgáskórus kamarazenekarral), a *Tibeti ördögtánc*, valamint a *Karmazsin litánia* és *Az evés szimfóniája* című darabok. *A szegény Nkü – a Pigmé törzs dala* című táncjáték plakátja nem jelöli Kozma közreműködését, a szakirodalom ugyanakkor az ő zenéjéről beszél.¹³⁹

A Rendkívüli Színpad *Bellakula* című szóló koreográfiáján Madzsarék eredeti leírások alapján dolgoztak Kozma zenei vezetésével. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Szentpál-hagyatékában található egy kottafüzet, amelyet Tiszay Andor adott ki.¹⁴⁰ Ebben különféle egzotikus dallamok találhatók, mint a Haiti-szigeteki Vallásos ének vagy a Hottentotta bölcsődal. A kották között szerepel a *Bellakula-törzs Indián szerelmi dala* is, amelyet Kozma József hangszerelt. A *Bellakula* szövege:

U-kul nai-kas an mamuk sik nai-kas tom-tom ja-kas is-kum nai-kas svet-hat. Kja kva na-ika ke-laj ok-uk sunt. Jan-eli eli e-li. Jan eli tom-tom e-li jakas iskum ti eli Kva_kjani tom-tom a-ni Kva kjanitom-tom a-ni ja-kas is-kumti e-li Kva kja-ni na-ika ke-lai kva kjani kna ika ke-lai.

Magyar fordítása egy erősen ritmusos darabot feltételez:

Bátyám a hívem beteggé tette szívem, elrabolta szeretőmet: így sírok én egész hosszú éjjen át. Ő tette igen- igen. Ő tette azzá szívem elvette szeretőmet. Így sír a beteg szívem, így sír a beteg szívem, elvette szeretőmet. Így sírok egész napon, így sírok egész napon.¹⁴¹

A zenével kísért tánc fordítása a kórus szövegét is feltünteti:

¹³⁸ Tiszay Andor: *Magyarországi kísérleti előadások*. In: Németh Antal (szerk.): *Színészeti lexikon*. Budapest, 1930. I. 476-484.

¹³⁹ Jákfalvi Magdolna: *A magyar avantgárd színház története*. Magyar színháztörténet 1920-1949. Főszerk. Bécsy Tamás, Székely György. Budapest, 2005. 885.

¹⁴⁰ Vincze Gabriella: *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama*, doktori disszertáció, 2015, Budapest, Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola

¹⁴¹ Vincze, u.o. (ford. Innocent Ernő)

Jó harcos bellakula vedd föl a harcot, vedd vissza szeretődöt. Jó, jó, jó harcos bella-kula. Állj bosszút, bosszút rajta. Vedd vissza szeretődöt. Nagy harcos bella-ku-la. nagy harcos bellakula.

Ebből feltételezhetjük, hogy Kozmáék is kórusal mutatták be a darabot. A kottán hangszermegnevezés nem szerepel, csak a dallamot jelöli, folyamatos timpani-lüktetés kíséretével.

A *Prizma-estek* műsorában Kozmának négy saját műve szerepelt: Kövesházi Ágnes *Kezek tánca* című mozgáskompozíciójának, az *Ödipusz kezei* című, már az *Új Föld*-estéken is megfordult, parlando-kórusal kísért „szeánsztragédiának”, Bortnyik Sándor *Zöld számárpantomimjának* és Wurm Mancsi *Varázskör* című mozgáskompozíciójának zenéje.

A Madzsar-iskola 1929 és 1931 közötti önálló előadásain születtek meg Kozma legnagyobb szabású színpadi zenéi, és ezzel párhuzamosan ekkorra kristályosult ki a kórus, mint önálló mozdulatművészeti műfaj is. A zeneszerző legjelentősebb művei ebből a korszakból a Madzsar Alice szövegére írt *Új Prométheusz* című mozgásdráma, a *Kozmosz*, Kövesházi Ágnes és a *Harc a kígyóval*, Palasovszky Ödön és Róna Magda műve, a *Borsószem királykisasszony* és *A királyleány csókja* című mesejáték, Georg Kaiser *Európa* című művének és Balázs Béla *A halász és a Hold ezüstje* című árnyjátékának kísérőzenéje, és legelsősorban Palasovszky Ödön *Ayrus leánya*¹⁴² és Madzsar Alice *Bilincsek*¹⁴³ című nagyszabású mozgásdrámáinak kísérőzenéje.

Eszmemenete a következő volt: Maga által emelt gátak között, bálványok bűvkörében, konvenciók foglyaként küzd, morzsolódik az ember. Egymásért és egymás ellen küzd a szerelem béklyóiban. Vigasztalan robot a sorsa, de az ember széttöri bilincseit. A befejező rész azt a gondolatot példázza, hogy el kell jönnie az időnek, mikor a bilincsek önként vállalt kötelékek lesznek, amikor emberi kapcsolatokká válnak.¹⁴⁴

A tánckölteményt egyszerű, üres színpadon háttérfüggöny előtt játszották. Kellékeket sem használtak, a bálványt, a gépet, a falakat mind emberi alakok testesítették meg. A kifejező mozdulatokból és cselekményes játékokból kibontakozó mozgásszínház a szintetikus kórusdráma megteremtése előtti állomást jelentette. A kórusdráma szintetikus művészetté

¹⁴² Palasovszky Ödön: *Ayrus leánya*. Koreográfia: Madzsar Alice, Róna Magda (szóló koreográfia), zene: Kozma József, színpad: Fülöp Zoltán, Szereplők: lány – Róna Magda, Ayrus – Baló Elemér, Másik Ayrus – Palasovszky Ödön. Bemutató: 1931. ápr. 28. Fővárosi Operettszínház.

¹⁴³ Madzsar Alice: *Bilincsek*. Zene: Kozma József. Főszereplők: Róna Magda, Kövesházi Ágnes, Csányi László, Palasovszky Ödön. Előadások: 1930-31. Belvárosi Színház, Fővárosi Operettszínház.

¹⁴⁴ Palasovszky Ödön: *A Ménesi úttól a Mártírok útjáig*. Budapest, 1979./II.

emelését a szó, a zene, a mozdulat, cselekményes játék, fény, színpadtér a színház lényegéből fakadó plasztikus egysége biztosította.

Az *Ayrus leánya* című áldozati játék Palasovszky színházújító pályájának írói, rendezői és színészi főműve. *Ayrus leánya* feltámasztásának történetét az Újszövetség evangélistái jegyezték fel.

A rendezés a kifejező gesztust, a táncot és a tömegakciót dinamikus egységben építette fel a beszéddel, a zenével, a térjátékkal és a színpadi játék egyéb elemeivel. Az egyesek és a csoportok játékának hangsúlyozottan kellett felszínre hoznia az ösztönelemeket, az elementáris tömegritmusokat. Ennek lehetőségét a természetes hang- és mozgásrendszerre épített beszéd- és játékmód adta meg. Az egyéni kifejeződés széteső részletessége helyett a kórossá lelkesedő tömeg a kompozíció egységét hangsúlyozta. Ebben a szintézisben a zene folytatta azt, amit a gesztus, a beszéd, a mozgás és az értelmi közlés már nem tud folytatni. [...] A zenét főként ütősökre hangszerelték. A parlandó időnként a szöveg és a cselekmény egyes hangsúlyait kiemelő ütőhangok ritmusához csatlakozott. Néhol a szöveg egy időre zenében és mozgásban folytatódott, majd váltakozva újra szövegbe csapott át.¹⁴⁵

3.2.3. A kórusdráma notációs módszerei

A Madzsar-iskola bemutatóin – a Zöld Szamár Színház estjeitől az önálló produkciókig – a kabaréjelleg fokozatosan háttérbe szorult, és a koncepcionális, programszerű műhelymunka került előtérbe. Palasovszky vezetésével a kórusok, parlando-játékok és táncdrámák egyre szervezesebb színpadi egységbe rendeződtek, a cél pedig a drámai kóruszínpad megteremtése lett. Molnár Ágnes szerint „a kórus alkalmasnak mutatkozott arra, hogy benne az új kor tömegszelleme nyilvánuljon meg. Ettől a művésztől várták, hogy mind a szemlélő, mind a résztvevő számára olyan plusz tartalmat nyújtson, amelyre a hagyományos színház nem képes: az élet és a művészet eleven kapcsolatát.”¹⁴⁶ Palasovszky *A kórus* című tanulmányában így fogalmaz:

¹⁴⁵ Molnár Ágnes: *Palasovszky Ödön színháza*. In: Földényi F. László (szerk.): *Színháztudományi Szemle 17*. Budapest, 1985. 181.

¹⁴⁶ Molnár Ágnes: *Palasovszky Ödön színháza*. In: Földényi F. László (szerk.): *Színháztudományi Szemle 17*. Budapest, 1985. 171-185.

Íme, egy természetes, mondhatni ősi jellegű játék: szereplői egyszerű, mindennapi emberek, kik átadva magukat a hang és a mozgás örömének, részessé válnak, és másokat is részeltetnek a tömegakció eszmei és vitális erejében.¹⁴⁷

Palasovszky és Kozma a kórusműfaj tágabb lehetőségeinek feltárását, a magasabb művészi színvonalú egységgé, kórusdrámává fejlesztését vállalta. A kórusművészet típusait a kifejezőeszközök szempontjából három csoportba sorolták:

1. A szövegmondáson alapuló beszélőkórus, parlandó és indulathang-kórus és ezeknek mozgással, játékkal kapcsolatos fajtái.
2. A koreografikus alapon fejlesztett mozdulatkórus és mozgásdráma és ezeknek indulathang-orkeszterrel kapcsolatos formái.
3. A kórusdráma és a különböző szintetikus játékok.¹⁴⁸

Palasovszky és Kozma írásaiból világosan kitűnik, hogy már a kezdetektől tudatosan törekedtek a kórus mint forma és mint önálló színpadi műfaj megteremtésére. Kísérletező jellegű kutató- és alkotómunkájuk során egyaránt támaszkodtak a kórus történeti hagyományaira, különösen az antik görög drámai kórus és az ősi liturgikus szertartások ismeretére. Palasovszky és Kozma tanulmányainak, a zeneszerző fennmaradt kóruskottáinak, valamint a témához kapcsolódó egyéb forrásoknak az elemzése nyomán a 20. századi avantgárd mozgáskórusok vokális eszközeinek notációjával, valamint ezen zenei lejegyzésmódok következményeivel kezdtem foglalkozni.

A kórusdráma zenei instrukcióinak lejegyzésében a legnagyobb nehézséget a hagyományos kottairás alkalmazhatóságának korlátai jelentették. A képzett táncosok többnyire nem olvastak kottát, ráadásul az ötvonalas notáció sokszor nem bizonyult alkalmasnak a szélsőséges drámai gesztusok és hangszínek pontos rögzítésére. Amint az előző fejezetben bemutattam, a 20. század második felének avantgárd kóruszenéjében a kiterjesztett technikáknak (*extended techniques*) viszonylag egységes lejegyzésmódja alakult ki, ám az egyedi vokális eszközök esetében a mai napig gyakran szükséges a szerző szöveges utasításainak beillesztése a partitúrába. Palasovszky – Kozma József és a Madzsariskola másik állandó zeneszerzője, Szelényi István közreműködésével – többféle notációs megoldással kísérletezett.

¹⁴⁷ Palasovszky Ödön: *A kórus*, Színház és Film. 1930/I.

¹⁴⁸ Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, 1980. 32.

Szelényi *Beszédművészet* című írásában utal azokra a nehézségekre, amiket a kottaírás és kottaolvasás hiánya jelentett a kórusok előadásában és rögzítésében.¹⁴⁹ A hagyományos kottaíráshoz hasonló, de annál nehezebben olvasható, bonyolultabb lejegyzésmód alakult ki az indulathangok vagy a parlandók értelmezésére. Mivel az emberi beszédnél a hangmagasság változása nem osztható fel egy oktáv hangterjedelmen belül tizenkét egyenlő félhangra – a természetes beszéd hangmagasságának változása folytonos sort alkot –, így a mi ötvonalas vonalrendszerben rögzített temperált hangrendszerünk nem alkalmas az emberi megszólalások apró nüanszainak, finomságainak rögzítésére. Ezért egy új típusú szabályrendszert kellett rögzíteni az előadásmód dokumentálásához.

Ez a notációs módszer sok hasonlóságot mutat az évszázad második felében általánossá vált vokális lejegyzésmódokkal, ebből is érezzük, hogy Palasovszky (Kozma, Szelényi és alkotótársaik közreműködésével) innovatív, előremutató – de mindvégig kísérleti fázisban maradt – rendszert dolgozott ki. A lejegyzésmód párhuzamba állítható Sály László – a Színház- és Filmművészeti Egyetem színművész hallgatóinak zenei képzésében is évtizedek óta használatos – notációs módszerével, szöveg-zenéivel és előadási darabjaival, amelyekkel elsősorban a „20. század zenéjének befogadására, valamint gyakorlati alkalmazására szeretné előkészíteni a hallgatók és előadók taborát.”¹⁵⁰

A Madzsar-iskola kórusainak rögzítésénél a pontos hangmagasságon kívül a ritmus, a hangsúly és a dinamika precíz, egyértelmű leírása is szükséges volt. Palasovszky Ödön legmonumentálisabb szabadtéri kórusművében, a *Zri-Punaluában* próbálkozik egy meglehetősen bonyolult módszerrel az indulathangok, kiáltások leírására. A művet Budapest utcáin zajló játéknak szánta, így nem volt lehetősége a teljes egészében történő magvalósításra, csak rövid részletét adták elő a darabból színpadon.¹⁵¹ A kórusjáték leírása a következő:

A Zri fiai és lányai pártot ütnek az öregek ellen. Fölkerekednek, hogy elhagyják a várost. Indulnak új, fiatal hazába. Budapest utcáin a Duna két partján, a hidakon fölhangzanak a Zri dalai, és megkezdődnek a Zri játékaik. A zendülők ujjongva járnak be a várost. Lépteiket dobok pergése, dobogások, füttyök, kurjantások, rádiószájak

¹⁴⁹ Szelényi István: *Beszédművészet*, 100%. 1927/3.

¹⁵⁰ Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Ars Longa, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999. 25.

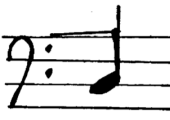
¹⁵¹ 1928-30. *Cikk-cakk estek, munkásszínpadok*. 1970. Lényegretörő Színház emlékestén, Ránki András zenéjével

echoja kíséri. A Duna felé özönlő csapatok száján dübörögve harsan föl a Zri lázadó indulója.¹⁵²

Palasovszky vízióját a lázadó fiatalokról, forradalmárokról filmszerűen írta le. A Kálvin téren, Egyetem téren gyülekezők rivalgására, a Kecskeméti utcában járt csúfondáros körtáncra az ablakokból, villamosokból felelgetnek a gyerekek óbégatva. A fiúk és lányok rivalgó, szólókkal megszakított kórusait ezek együttes kurjongatása, mindent betöltő zsivaja váltja fel. A felnőttek birodalmából hajókon és hidroplánokon kivonulni készülő, Punalua dalait éneklő gyerekek örömmámorát fegyveresek megjelenése zárta le. A játék a szabadság és a forradalom eszményének szimbóluma, a Zri játéka Palasovszky fiatal korában felépített Punalua-mítoszának része. Molnár Ágnes szerint:

A Zri-játékok parlandó- és indulathang-kórus mozgással, játékkal kombinált változata, tehát a szintetikus kórusdráma egyik gyökerét képviseli. A másik a koreografikus mozdulatkórus, mozgásdráma. Az élet titkos, szavakkal ki nem fejezhető mámorának megszólaltatására a régi görög szatírdjátékoktól kölcsönözte a formát, melyben csoportok párbeszédes recitativói és néha énekké fokozásai sodró lendületben váltják egymást.¹⁵³

A kórusjáték kottájának részletei megjelennek Palasovszky *Punalua*¹⁵⁴ című könyvében:

"A Punalua-kiáltás: $\left. \begin{array}{l} d_1 \quad fis_1 \quad d_1 \text{mf} \overset{\frown}{fis_1} \\ d \quad H \quad d \text{mf} \quad H \quad d \end{array} \right\}$ $d =$ 

P u n a l u a !

9. kottapélda. Kozma József: *Punalua-kiáltás*

A notáció szerint a „Pu” és a „lu”, vagyis az „u” magánhangzót (és az ehhez tartozó hangszínt) tartalmazó szótagok hangterjedelme a *kis d* és az *egyvonalas A* közötti regiszterben szabadon mozoghat az előadók szabad döntése szerint, a „na” és az „a” szótagok ehhez képest mélyebben vannak: a *nagy H* és az *egyvonalas Fis* között.

Ez azt jelenti, hogy a gyakorlatban a kórus megszólalásával nem egy egységes, rögzített hangmagasságokkal rendelkező harmóniát vagy *unisono* (mindenkinél azonos) hangmagasságot hallunk, hanem egy *cluster-akkordot*, amelyben mindenkinek saját,

¹⁵² Palasovszky Ödön: *Opál himnuszok*, Budapest, 1977.

¹⁵³ Molnár Ágnes: *Palasovszky Ödön színháza*. In: Földényi F. László (szerk.): *Színháztudományi Szemle 17*. Budapest, 1985. 176.

¹⁵⁴ Palasovszky Ödön: *Punalua. Uj Föld*, Budapest, 1926.

individuális hangmagassága van bizonyos hangterjedelmen belül. Ez a típusú cluster-akkord a 20. század második felének új zenéjére határozottan jellemző (hasonló hangzású akkordok gyakran előfordulnak Ligeti zenéjében). Megszólaltatása viszont viszonylag egyszerű, nem igényel kifinomult, képzett hallást, inkább magabiztos színpadi jelenléte. Ezáltal az előadók figyelme nem veszik el a zene részleteiben, így a kórus tagjai az erőteljes drámai gesztus színezetének, karakterének interpretálására tudnak koncentrálni.

A kottarészletben a hangszínen (vagyis a magánhangzón) és a hangmagasság keretein kívül további két információt találunk: az utolsó két szótag közötti hullámos vonal *glissandot*, tehát folyamatos hajlítást jelöl, ami ebben az esetben a magasabb hangról a mélyebb felé irányul. A másik információ az utolsó szótagon lévő korona, vagyis a *fermata* jelzés. Ez a notációs jel az utolsó szótag hosszabb ideig való tartását jelöli az előző szótagokhoz képest.

dim

 { d' B' d, n g, f, s, m, f, m, e, n, d, d, m, d, a
 { d es d m c m H m B m A m G G m a d
 U - a - u - a e - e - e - e - e ú-1!

10. kottapélda. Kozma József: *Punalua*, „az izzólámpa mámorában, ínyhangok és torokhangok játékával”¹⁵⁵

A második kottapélda hasonló zenei eszközöket és jelöléseket használ annyi különbséggel, hogy az azonos hangszínekhez (magánhangzókhoz) különböző hangterjedelmeket rendel, ezáltal bonyolítva az előadók feladatát, és összetettebbé téve a zenei szövet alakulását. Ezen kívül a hangok fölötti pontozott vonal a *diminuendo* jelzéssel folyamatos halkulást jelöl.

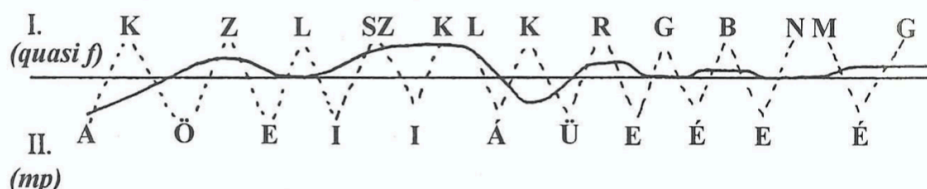
Hasonlítsuk össze Palasovszky notációs-módszerét, Sárly László *Szöveg-zenék* című gyűjteményének hetedik darabjával, amely az *Ellenpontok címet* viseli:

A feladathoz két játékos vagy két csoport részvétele szükséges. Mindkét szólam ugyanazt a szöveget artikulálja egy időben, az egyik szólam a szövegnek csak a mássalhangzóit mondja, keményen, röviden, mint egy ütőhangszer, a magánhangzókat pedig némán mondja magában. A másik szólam a szövegnek csak a magánhangzóit veszi figyelembe, és szünet nélkül artikulálja – amilyen pontosan csak lehet –, követve a mássalhangzókat artikuláló játékosok hangzóit. A szótagok előtt kisebb-nagyobb szüneteket tarthatnak a mássalhangzókat képző játékosok. A magánhangzókat

¹⁵⁵ Palasovszky, u.o.

artikulálók – ha lehet – folyamatos hangzást hozzanak létre! Több játékos esetében ez könnyen megoldható.¹⁵⁶

Sáry darabjában a mássalhangzók és a magánhangzók megszólalásával kísérletezik, de a folyamatosan változó zenei komponens nem a hangmagasság, hanem a hangerő (dinamika). Ennek változását a szöveges jelzés helyett grafikususan jelöli:



11. kottapélda. Sáry László: *Ellenpontok*, részlet

A Punaluában használt notációs módszerek Kozma és Szelényi lejegyzéseiben nem terjedtek el: a Madzsar-iskolában a későbbiekben sem ez, sem más vokális lejegyzési mód nem vált általánossá, míg Sáry egyéni notációjára és módszerére saját iskolát épített.

Anders Hillborg *Mouyayoum*¹⁵⁷ című kórusművében szintén hasonló zenei eszközökkel dolgozik, de ő a hagyományos ötvonalas kottarendszerben rögzíti elképzeléseit:

12. kottapélda: Anders Hillborg: *Mouyayoum*, alt szólam, 1-7. ütem

A mű első részében az egyes szólamok előadóinak az általuk egyénileg elképzelt legmélyebb hangot kell énekelniük kánonszerűen változó magánhangzókkal, ezáltal folyamatosan, képlékenyen transzformálódó hangszínt hozva létre. Ez a típusú kórus notáció a Palasovszky és Sáry által is alkalmazott szöveges és grafikus lejegyzésmód, valamint a hagyományos kottairás keveredése.

¹⁵⁶ Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Ars Longa, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999.

¹⁵⁷ Anders Hillborg: *Mouyayoum*. Faber Music, London, 2016.

3.2.4. A kórusdráma teatralitása az antikvitás tükrében

Az avantgárd kórusdráma szorosan kapcsolódik az antik színház eszméihez, különösen a görög tragédiák kórusának dramaturgiai funkcióihoz. Palasovszky Ödön és Kozma József a kórust nem pusztán narratív kiegészítőként, hanem a kollektív érzelmek és cselekmények kifejezésének alapvető eszközeként használták. Az antik görög karhoz hasonlóan a kórus náluk is az egyéni és közösségi hangok egységét reprezentálja, miközben a mozgás, a zene és a beszéd elemeivel egyszerre teremt dramatikusan rétegeket.

A kar színpadi funkciójának meghatározása ugyanakkor mindig komoly kihívást jelentett a színházi alkotók számára. Ahogyan Herbert Alan Golder és Stephen Scully fogalmazzák, a görög tragédiák kórusa „szinte minden rendező rémálma”¹⁵⁸:

A legtöbb színész átélte már valamilyen formában azt az általában mozgáson alapuló műhelymunkát, amelynek a vokális gyakorlatok és a kollektív mozgásetűdők szinte filozófiai kiindulópontjainak tekinthetők. Az ilyen jellegű workshopok érdekes tapasztalatot nyújthatnak, de kevés résztvevő tapasztalja, hogy ezek a műhelyek hiteles forrásból dolgoznak, és sokan érzik azt, hogy egy ilyen kurzus teljesítésével a tényleges megértéshez nem kerültek közelebb.¹⁵⁹

E dilemmát Graham Ley színháztörténész, klasszika-filológus még tágabb összefüggésben vizsgálja. Szerinte a teatralitás egyik kulcsfogalma éppen az, hogy a kórus dramaturgiai ereje nem egyszerűen definiálható, hanem összetett, sokszor megfoghatatlan, mégis elementáris hatású jelenség:

A kórushasználatban van valami létfontosságú, már-már misztikus összetevő, ami elemien hat a darabok cselekményén és teatralitásán keresztül, de ahogy mélyebben beleássuk magunkat a témába, és megpróbáljuk értelmezni, majd felfejteni az antik színház kórushasználatának mikéntjét, kezdeti elragadtatásunk és izgatottságunk fokozatosan oszlik fel a lemondásban.

Ez a paradoxon kapcsolja össze az antikvitást a 20. század avantgárd törekvéseivel. Palasovszky és Kozma munkásságában az antik színház inspirációja nem pusztán történeti rekonstrukcióként jelenik meg, hanem kreatív átdolgozás formájában kap új életet. Ezzel

¹⁵⁸ Herbert Alan Golder - Stephen Scully: *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*. (ford. Dobri Dániel), in: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Fall, 1994 – Winter, 1995, Third Series, Vol. 3, No. 1*, Boston, Boston University, 1994.

¹⁵⁹ Golder - Scully, u.o.

sikeresen elkerülik a múltba fordulás korlátait, és előre vetítik a modern színpadi kórusművészet intermediális és szintetikus megközelítését, amely újraértelmezi a kórus szerepét a színházi dramaturgiában, és új lehetőségeket teremt a színpadi alkotásban.

Munkásságuk révén a kórus nem csupán akusztikai-vokális elemként, hanem összművészeti, dramatikus egységként jelenik meg, amely a mozgás, a zene, a szöveg és a térbeli elrendezés dinamikus szintézisét valósítja meg. Az általuk alkalmazott innovatív notációs rendszerek és vokális instrukciók a hagyományos kottaíráson túlmutató kísérleti formákat teremtenek, és megalapozzák a modern kórusművészet későbbi fejlődési irányait. Ez a megközelítés előrevetíti a 20. század második felének kóruskompozíciós technikáit, például a *cluster-akkordok* és a szöveges instrukciók alkalmazását, amelyek mára a kortárs zenei gyakorlat alapvető elemeivé váltak. Így a kórus nem pusztán színházi, hanem zenei értelemben is önálló dramaturgiai erővel bír, mely képes áthidalni a hagyományos műfaji határokat.

Összegzés

Doktori értekezésem műfaja egy személyes zeneszerzői módszertan rögzítése és reflektív bemutatása. Kompozíciós gondolkodásom szorosan összekapcsolódik a pályámon eddig tapasztalt élményekkel és találkozásokkal, amelyek az európai klasszikus zenei hagyomány mellett a társművészetekhez – a képzőművészethez, az irodalomhoz, de elsősorban a színházhoz – kapcsolódnak. E gondolkodásmódban a kórusművészet és annak teatralitása nem csupán a vokális zene egyik sajátosságaként jelent meg, hanem egy mélyebb zenedramaturgiai koncepció szerves részeként. Kutatásom egyik alapvető felismerése, hogy a zene – és azon belül a csoportos éneklés – nem pusztán kompozíciós technikák és struktúrák összessége, hanem egy térben és időben kibontakozó drámai folyamat, amely önálló színházi médiumként is értelmezhető.

Ennek a felismerésnek kulcstényezője a szöveg és a hangzás viszonyának vizsgálata. Dolgozatomban bemutattam, hogy a hangzás maga is képes önálló narratívát létrehozni szöveg nélküli, illetve szemantikailag irreleváns szövegre épülő kórusművek esetében is. Ez a jelenség különösen a 20. századi avantgárd és a kortárs kórusművészetben vált meghatározóvá, amely nyitott az experimentális és interdiszciplináris megoldásokra.

Értekezésem másik kiemelt területe a térbeli dramaturgia kérdése. Rámutattam, hogy a kórus nem kizárólag homogén hangzó tömbként értelmezhető, hanem dinamikusan változó akusztikai entitásként is, amely aktívan alakítja a térérzékelést és a hallgatói percepciót. A térbeli elhelyezkedés, a mozgás és a vizualitás meghatározó szerepet játszik az avantgárd és a kortárs kóruszene számos műfajában. Vizsgálataim feltárták, hogy a 20-21. században a kóruszene, a színház és a színpadi performanszművészet határai elmosódtak, s e műfaji szintézis egy új előadásmódot hívott életre, amely egyszerre épít a hangzás és a látvány szimultán hatásmechanizmusaira.

Disszertációmban a kórusművek teatralitását nemcsak elméleti szinten vizsgáltam, hanem kompozíciós folyamatokon és konkrét műveken keresztül mutattam be. Elemzéseimet tudatosan szubjektív szempontok szerint végeztem: olyan kompozíciókra fókuszáltam, amelyek zeneszerzői, oktatói és művészeti vezetői praxisom során jelentős hatással voltak rám. Az analízisbe saját alkotói tapasztalataimat is beépítettem, ezzel erősítve a kutatás gyakorlati dimenzióját. Disszertációm célja így nem pusztán a kórusművészet teatralitásának feltárása, hanem egy olyan alkotói perspektíva felkínálása is, amely új lehetőségeket nyit a kortárs zeneszerzők számára a kóruskompozíciók határainak tágításában. E törekvés jegyében az értekezéshez négy, különböző műfajú, saját

nonszemantikus kórusmű kottáját és hangfelvételét is mellékeltem, amelyeket a kutatás során szerzett tapasztalataim alapján komponáltam.

Az értekezés eredményei rávilágítanak, hogy a kórusművészet napjainkban már nem pusztán a hagyományos vokális zene egyik műfaja, hanem komplex művészeti médium, amely képes integrálni az akusztika, a színház, az új technológiák és az alternatív notációs módszerek eszköztárát. Dolgozatom reményeim szerint hozzájárul a kortárs zene teátrális aspektusainak mélyebb megértéséhez, és olyan új alkotói perspektívákat nyit, amelyek új lehetőségeket teremthetnek a színpadi és koncertzeneszerzés, valamint a vokális előadóművészet jövője számára.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik disszertációm létrejöttét támogatták és inspirálták.

Mindenekelőtt témavezetőmnek, Fekete Gyulának, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolája korábbi vezetőinek, Jákfalvi Magdolnának és Karsai Györgynek tartozom köszönettel.

Hálás vagyok színházi mestereimnek, Bagó Bertalannak és Bereményi Gézának, akik gondolkodásmódomra és alkotói szemléletemre maradandó hatást gyakoroltak.

Szeretettel emlékezem Eötvös Péterre és Tallér Zsófiára. Tanításuk és személyes példájuk szellemi örökségként kísér, s jelen disszertáció lapjain is tovább él.

Dobri Dániel

Budapest, 2025. augusztus 27.

Alkotások

1. Dobri Dániel: *Lamentatio et Umbra* (a cappella kórusmű elektronikával)
https://drive.google.com/drive/folders/11P770fPr80x1SbauwY2NqCry8H_PB1EU?usp=drive_link
2. Dobri Dániel: *Lux Aeterna* (misetétel kórusra, vonószenekarra és ütőhangszerekre)
https://drive.google.com/drive/folders/1hkw4MfgzublLh2t8DKbMsiczXLVpZ0EN?usp=drive_link
3. Dobri Dániel – Gelesz Hanna: *Nulla* (színpadi kísérőzene acappella kórusra)
https://drive.google.com/drive/folders/1u16ifsCXLm3NFEKJGzHJSoxBjrxypjhj?usp=drive_link
4. Kórusimprovizációs gyakorlatok az *Eriksson-módszer* szerint
https://drive.google.com/drive/folders/1-M8dTtWQfK4tTHWTiGFt6EcMeww9nYR-?usp=drive_link

Dobri Dániel: *Lamentatio et Umbra* (2025)

...tisztán hallotta, hogy a falon túl énekelnek, többen, valószínűleg férfiak, valami jajgató és semmire sem hasonlító dalt, amelyben bizonyos kivehető, de érthetetlen szavak ritmikusan visszatértek. Mélységes és megrendítő fájdalom volt ebben a dalban, de valami nem emberi, emberen inneni is, valami az állatok elnyúlt éjszakai jajgatására emlékeztető, valami fájdalom, ami még a fák korából maradt fenn, a pineák korából. Nem, nem is férfiak ezek, akik odaát énekelnek, hanem asszonyok, és már látta is őket maga előtt, különös társaságot, még leginkább Naconxipanra emlékeztetett, az őrült Gulácsy festette csodaország lakóira, erős, bódítóan lilaszínű ruhákban, azután arra gondolt, hogy isteneket sirathattak így, Attist, Adonist... Tamást, Tamást, aki megsiratatlanul halt meg az idők kezdetén, és most felravatalozva fekszik odaát a falon túl, arcán a holnapi hajnal dereng.

(részlet Szerb Antal: *Utas és holdvilág* című regényéből)

A *Lamentatio et Umbra* (*Sirató és árnyék*) című a cappella kórusművem alapgondolatát Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényének emblematisztikus részlete inspirálta. A regényben Mihály hallucinációs élményként érzékeli a falon túlról átszűrődő, jajgató éneket: archaikus, érthetetlen, mégis mélyen megrendítő dallamot, amely egyszerre kötődik az emberi közösségi gyászhoz és az emberen túli, ősi természethez. Ez a kettősség – az emberi siratás és az időtlen, „a pineák korából maradt” fájdalom – adja a kompozíció dramaturgiai keretét. A mű szöveganyaga különböző nyelvek és kulturális rétegek (latin, héber, olasz dialektusok, korzikai és délolasz népi siratók töredékei) egymásba szövéséből áll, ugyanakkor a szövegértés nem kulcsfontosságú. A jelentés nem a szemantikai tartalomból, hanem a hangzásból, a fonetikai töredékek, az ének- és beszédhang átmeneteinek akusztikai-érzelmi hatásából bontakozik ki.

A darab nyitószakaszában (1-16. ü.) a kórus különböző légzéshangokat, suttogásokat és fonetikus-zenei hangokat szólaltat meg polifon szerkesztésben. A nonszemantikus motívumok magán- és mássalhangzókból épülnek fel, gyakran rövid be- és kilégzésszerű gesztusok, amelyek időnként hangmagassággal, glissandóval, repetícióval vagy fokozatos dinamikai változásokkal egészülnek ki. Az egymásra rétegződő szólamok texturális sokszínűsége egyfajta akusztikai közeget teremt, amely folyamatosan sűrűsödik és 17. ütemig egyre nagyobb intenzitású hangfelületté válik.

A 17-32. ütemekben jelenik meg először a szemantikus anyag: mozaikszerű szövegtöredékek („*gira la ruota*”) illeszkednek a nonszemantikus hangzásba, miközben a

szopránban megszólal egy tradicionális délolasz sirató dallam recitáló, kántáló gesztusokkal és negyedhangos mozgásokkal. A siratás archaikus jellegét erősítik a pedálhang-szerű orgonapontok és a lefelé glissandóba hajló tartott hangok. A szólamok részletesen notált hangszín-transzformációi – például a beszélt és énekelt hang, a levegős és a normál hangképzés, a vibrató nélküli és a szélsőségesen vibrált hang közötti átmenetek – Anders Hillborg: *Mouyayoum* című kórusművének és a Sáry- vagy Eriksson-féle hangszíngyakorlatok zenei világához kötik a darabot. A szakasz zenei folyamata a repetíciók fokozódásán keresztül sűrűsödik.

A 33-43. ütemekben új elemként jelenik meg a szabad beszéd, amely a „*solum nomen superest*” latin szöveget variálja. A kórus itt aleatórikus jelölés alapján suttogásból kiáltásig fokozódó skálán szólal meg, miközben az „r” hang tremolói, a magánhangzók színátmenetei és a baritonszólam szabad ritmusú korzikai népdaltöredékei gazdagítják a hangszövetet. Ez a szakasz a nyelv és a hangzás határterületén mozgó kifejezőmódot teremt meg: a szöveg értelme elhalványul, a hangzás drámai ereje kerül előtérbe.

A 44-63. ütemekben a korzikai és lucaniai folklórra épülő motívumok egyre világosabban bontakoznak ki. Kezdetben csak szólókban sejlenek fel, majd korálszerű zenei anyaggá szerveződnek a teljes kórusban. Ez a kórusszerkezet a közösségi gyász archaikus élményét idézi meg: a szólamok fokozatos összehangolódása a kollektív rítus zenei megfelelőjévé válik.

A darab 64. ütemtől kezdődő zárószakaszában jelenik meg az „*Árnyék*” (*Umbra*) réteg, amely az elektroakusztikus anyag belépésével nyer új dimenziót. A Dicy2 nevű Max/MSP patch AI-alapú generatív modellje a kompozíció első részéből rögzített motívumokat alakítja át valós időben, az énekesek „*solum nomen superest*” kántálásának paramétereit (ritmus, dallam, dinamika, tempó, sűrűség) alapján. Így a kórus élő hangzása folyamatos interakcióba lép a gépi feldolgozású, visszavetített motívumokkal. Az árnyékzene mintegy „másvilági tükörként” jelenik meg, amely a korábbi zenei anyag szétbontásán és újraszervezésén keresztül hoz létre transzcendens hangzásvilágot.

A *Lamentatio et Umbra* dramaturgiája így a gyász és árnyék kettősségére épül: a vokális textúrák fokozatos sűrűsödése és kiépülése vezet el a túlvilági dimenzió megnyitásáig. A darab az emberi hang fonetikai, akusztikai és zenei rétegeit egyesíti, a szemantikai értelem helyett a hangzás érzelmi és drámai erejére építve. A regénybeli élmény – a falon túli siratás – zenei megfelelőjeként a mű egyszerre szólal meg archaikus rítusként és kortárs kompozícióként, amelyben a hagyomány és a modern technológia szerves egységet alkot.

Dobri Dániel: *Lux Aeterna* (2023)

A *Lux Aeterna* című kompozícióm a Primavera Kórus felkérésére írtam. A darab 2023 májusában, a székesfehérvári Szent István Bazilikában hangzott el a Primavera Kórus, az Alba Regia Vegyeskar és az Alba Regia Szimfonikus Zenekar előadásában. Bár a mű szövege a katolikus gyászmisékből ismert *Lux Aeterna*, megközelítésem nem a hagyományos liturgikus beállítottságot követi. Különösen fontos számomra, hogy Ligeti György azonos című a cappella kórusműve felől olvasható az én darabom is: Ligeti számára a szöveg szinte teljesen feloldódik a hangzásban, és bár én megőriztem a szöveg egyértelmű liturgikus jelenlétét, nálam is háttérbe szorul a jelentés, és a hangzás, valamint a dramaturgiai kontraszt válik a mű meghatározó szervezőelvévé.

A mű korál-szerű, nagy generálpausákkal tagolt tutti kórusanyaggal indul. Az 1-11. ütemig a homogén akkordikus anyag még a hagyományos vallási áhítatot idézi, de a sorvégi fermaták alatt a hangzás fokozatosan fonetikai fragmentumokra esik szét: a mássalhangzók és magánhangzók akusztikai effektusként válnak ki a szöveggörnyezetből. Ezzel párhuzamosan a vonószekely negyedhangos, apró glissandókból épülő sirató-szerű gesztusokat játszik, amelyek a földi fájdalmat, az emberi réteget testesítik meg. Így a kompozíció dramaturgiai alapképlete már a kezdetektől világossá válik: a kórus transzcendens, anyagi dimenziót képvisel, míg a vonósok az emberi gyász rétegét idézik meg.

A darab következő szakaszában (12-24. ütem) a zenedramaturgiai kettősség még hangsúlyosabbá válik. Az *in aeternum* szövegre a kórus anyaga kitágul: hosszú pedálhang-szerű tartott hangokból álló szövet jön létre, amely alatt a vonósok apró gesztusértékű motívumokat szönek. Ezek a motívumok egyre artikuláltabbá és motorikusabbá válnak, és ritmikusságuk végül a continuo pulzáló mozgásával együtt a barokk zene esztétikáját idézi meg. A kórus ebben a szakaszban imitációs szerkesztést alkalmaz, polifon szövetet hozva létre, miközben dinamikája folyamatosan emelkedik, fokozva a zenei intenzitást.

A középső részben (25-43. ütem) a zenei anyag szétfeszíti saját kereteit: a vonósok vertikálisan és horizontálisan is megnyúlnak, nagyobb ívű glissandókkal, hosszú, textúraszerű hangfelületekkel gazdagítva a zenei anyagot. A kórus eközben suttogásból indul, majd fokozatosan artikulált beszédbe, végül énekelt hangzásba vált át. Ez a többrétegű átmenet egy fokozódó folyamatot eredményez. A vonósok flautando és sul ponticello játékmódjai különleges hangszínváltásokkal gazdagítják a faktúrát, miközben az aleatórikus

elemek (suttogás, glissandók, sejtelmes beszédszerű fragmentumok) a túlvilági atmoszférát erősítik.

A kompozíció záró szakasza (44-53. ütem) visszautal a nyitótétel zenei anyagára: a kórus ismét korálszerű, letisztult hangzással szólal meg, mintegy konklúzióként. A szöveg (*Cum sanctis tuis in aeternum*) nyugodt, rezignált megszólaltatása keretbe foglalja a mű dramaturgiáját: a földi siratás és a transzcendens megnyugvás dialektikája egy magasabb, egységes szférában oldódik fel.

A *Lux Aeterna* kompozíciós szerkezete a transzcendens és a földi rétegek ellentétére épül, amelyet a kórus és a vonószeneke hangzásbeli oppozíciója jelenít meg. A darab dramaturgiáját a fokozatos sűrűsödés és oldódás határozza meg: a liturgikus szöveg jelentése háttérbe szorul, és helyét a hangzás, a textúra és a hangszínbeli kontraszt dramaturgiai ereje veszi át. A kompozíció így a gyász és a transzcendencia zenei allegóriájaként értelmezhető, amelyben a hagyományos egyházi szöveg kortárs zenei nyelven kap új, intermedialis értelmet.

Hangszín

A kórus tagjai m hangzót énekelnek azonos hangmagasságon (*unisono*). Fokozatosan és egyenként minden énekes lassan o hangzóra vált (a karvezető közben lassan egy kört ír le a kezével). A gyakorlatot elvégezzük o , a , e stb. magánhangzókkal is úgy, hogy közben figyelünk a hangszín változásaira. Mikor a karvezető bevezet egy új magánhangzót a kórusnak, célszerű az egyik kezét a szája mellett tartani (mintha suttogna), így megbizonyosodhat arról, hogy az énekesek csak akkor változtatnak magánhangzót, amikor azt a karvezetőtől látják. Ezzel a módszerrel egyszerűen irányítható a magánhangzó-váltás tempója.

A gyakorlatot a következő módokon variálhatjuk:

-Hozzunk létre egyszerű ritmusokat vagy összetettebb ritmusképleteket a magánhangzó-váltások használata közben.

-Éneklés közben hallgassuk meg a különböző magánhangzókhoz tartozó felhangokat, és alkossunk belőlük dallamokat.

A gyakorlat elsődleges célja, a hangszín szépségeinek felfedezése, valamint a zenei tér hangszín általi átalakulásának megfigyelése.

Mássalhangzók

Fedezzük fel a mássalhangzók rejtette lehetőségeit is hasonló módon. Hozzunk létre különböző rétegeket különböző tempókban: a szoprán énekeljen *pppp* hangzókat, az alt *kkkk*-t stb. A tempót a szólamvezetők határozzák meg. Válasszunk egy frázist egy dalból, például az *Arra gyere, amörré én*-ből. Hagyjuk, hogy minden szólamból egy énekes egy szabadon választott szótagot ismételgessen, amilyen gyorsan csak lehetséges addig, amíg az le nem cseng (amíg el nem fogy a levegője), közben a kórus többi tagja énekeljen tovább. Így egy folyamatosan vibráló ún. cluster-akkordot¹⁶⁰ hozunk létre.

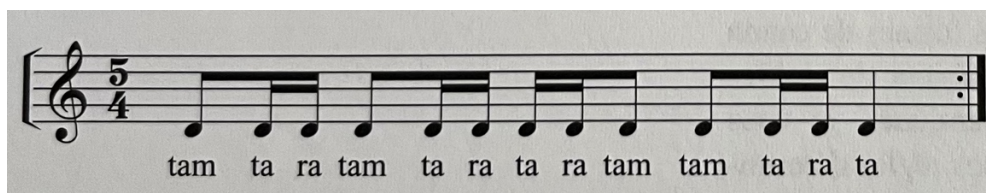
¹⁶⁰ Cluster-akkord: olyan akkord, amely legalább három szomszédos hangot tartalmaz a skálából. A nyugati zene összhangzattanán belül hatásuk diszsonáns. Megszólaltatásukra a billentyűs hangszerek a legalkalmasabbak, mivel ezeken viszonylag egyszerű az egymáshoz közeli hangok egyidejű megszólaltatása. https://en.wikipedia.org/wiki/Tone_cluster Utolsó letöltés: 2024.05.15.

Pedálhangok (orgonapont)¹⁶¹

Próbáljunk ki különböző orgonapontokat ugyanahhoz a dallamhoz. Figyeljük meg, hogyan változik a hangszín, mikor egyik pedálhangról a másikra váltunk. Kezdjük az alaphanggal, majd folytassuk a dallam ötödik (domináns), negyedik (szubdomináns), hatodik fokával stb. Használjunk egyidejűleg két vagy több orgonapontot egy dallamhoz (*Repülj madár, repülj*). Az orgonapont lehet ritmikus is, lásd alább a *Ritmikus ostinato* gyakorlatban.

Ritmikus ostinato

Ha konkrét ritmikus zenei kíséretre van szükségünk, az orgonapont *ritmikus ostinato*vá alakulhat a következő módon:



Fermata harmonizáció

Hagyjuk, hogy a dallam önmagát kísérje fermata-k (tartott hangok) használatával: néhány énekes álljon meg és tartson egy szabadon választott hangot, így képezve kíséretet a dallamhoz (a tartott hang színe folytonosan változhat). *Dunaparton van egy malom*.

Dórémi

Énekeljünk egy szabadon választott skálát szolmizálva (dó, ré, mi stb. szótagokkal, lentől felfelé vagy fentről lefelé) különböző tempókban, szólamonként egy karvezetővel. Fokozatosan hagyjuk el a másalhangzókat, és csak magánhangzókat énekeljünk. Szabad tempóban énekeljünk, politonálisan (ugyanazt a skálát énekelve, de különböző kezdőhangról).

¹⁶¹ Orgonapont (pedálhang) (ném. Orgelpunkt, fr. point d'orgue, vagy pédale, ami fermátát jelenthet; ang. pedal point), a basszus (legmélyebb szólam) olyan kitarított hangját jelenti, mellyel egyidejűleg a többi szólam kisebb értékekben és változó összhangokban mozog; a váltakozó összhangok egyrésze többnyire idegen hangokat hoz az O. hangjához képest, miáltal ezt mégjobban kiemeli. Az O. célja a régi polifóniában egy-egy fontos dallamhang hangsúlyozása. <http://www.kislexikon.hu/orgonapont1.html> Utolsó letöltés: 2024.05.15.

Quodlibet

Énekeljünk két vagy több dalt szimultán. *Dunaparton van egy malom – Arra gyere, amörrre én - Repülj madár, repülj.*

Káosz kánon

Az unisono (azonos hang) és az oktáv mellett a kánon legegyszerűbb fajtája a kvart kánon, mivel ebben a legkevesebb a felmerülő komplikáció a harmóniákkal.

Legyenek a belépések véletlenszerűek: minden énekes (sorban) megszabadul az unisono dallamtól egy *accelerando* (gyorsítás) vagy *ritardando* (lassítás) segítségével, majd visszaolvad a kollektív tempóba, de ezúttal kánonban. Ezt addig lehet csinálni, amíg az összes énekes különböző helyre kerül a dalban (de azonos tempóban). Az eredmény inkább hasonlít egy vibráló cluster-akkordra, mint kánonra. Próbáljuk ki a *Arra gyere, amörrre én-nel!*

Mellékletek

1. melléklet: Athanasius Kircher: *Musurgia universalis* (a madarak ábrája)



2. melléklet. Helmut Lachenmann: *Consolation II*, a darabban alkalmazott kiterjesztett vokális technikák (jelmagyarázattal)¹⁶²

1. Beszédhang-akciók, különböző hangmagasságon. Jelölés: hagyományos ötvonalas rendszerben x-szel, hasonlóan az Arnold Schönberg *Pierrot lunaire Op. 21* című kompozíciójában bevezetett *sprechgesang* (énekbeszéd) technikához.
2. Zajszerű vagy beszédhang nélküli akciók (suttogás, zörejszerű mássalhangzók, csettintés stb.). Jelölés: kétvonalas rendszerben x-szel (a hangképzés körülbelüli magasságára vonatkozik) és szövegesen a hang színére vonatkozóan (pl.: világos, sötét).
3. Olyan magasan, amennyire csak lehetséges. Jelölés: hagyományos ötvonalas rendszerben az ötödik vonal felett, a kottafej helyén felfelé mutató nyíllal.
4. Fejhang. Jelölés: hagyományos kottairással, a kottafej felett üres karikával (hasonlóan, mint a hangszeres esetében a természetes üveghang jelölése).
5. Kilégzés (amely, ha magától értetődő, nincs külön előírva). Jelölés: egyvonalas rendszerben, a kottafej felett lefelé nyitott téglalappal.
6. Préselt kilégzés. Jelölés: egyvonalas rendszerben, a kottafej felett felfelé nyitott téglalappal.
7. Hangképzés belégzés közben. Jelölés: egyvonalas rendszerben, a kottafej felett lefelé mutató relációs jellel.
8. Horkolás (a belégzés közbeni hangképzés egy speciális esete). Jelölés: egyvonalas rendszerben, a kottafej felett lefelé mutató relációs jellel, valamint tremolo-jelzéssel (három vonal keresztben a hangjegy szárán) és CH szöveges rövidítéssel.
9. Hangképzés szorosan préselt belégzés közben (recsegő, kvázi perforált hatás). Jelölés: egyvonalas rendszerben, a kottafej felett lefelé mutató relációs jellel, valamint tremolo-jelzéssel (három vonal keresztben a hangjegy szárán).
10. Visszatartott lélegzettel, légzés nélküli hangképzés. Jelölés: szövegesen, a. A. rövidítéssel.

¹⁶² Helmut Lachenmann: *Consolation II*. (ford. Dobri Dániel), Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1980.

11. A nem zárójelben lévő kisbetűs szótagok képzése a mögöttük álló (nagybetűvel írt) mássalhangzó hangsúlyozásával. Jelölés: szövegesen (pl.: aNN, eNN stb.).
12. A mássalhangzók vagy zörejek színezése a mögöttük zárójelben lévő, kisbetűvel írt magánhangzók képzéséhez szükséges szájforma képzésével. Jelölés: szövegesen (pl.: F(i), F(u), S(i →u)).
13. Szótagisméltés a szöveges ritmikai utasításoknak megfelelően. Jelölés: szövegesen, ismétlőjelben. Pl. |:TIGE:| = TIGETIGE.
14. A hangerőre vonatkozó idézőjelek közé tett relatív dinamikai utasítások. Jelölés: pl.: "fff" = amilyen hangosan csak lehetséges.
15. A kinyújtott nyelv hegyének gyors, oldalirányú mozgata vibráló vagy trillázó hatás keltésére. Jelölés: pl. |:"Lb":|.
16. Hasonló, mint az előző, de a nyelv hegye a megadott szájpozícióban (u) a metszőfogak közelében marad. Jelölés: pl. |:LuL:|.
17. A levegő kifújása energikusan. Az ajkak laza „P” betű képzéséhez szükséges formába rendezésével és energikus levegőkifújással vibráló, zörejszerű hanghatás keltése. Jelölés: kétvonalas rendszerben, üres kottafejből induló vonallal és tremolo jelzéssel.
18. Szájpadlás-csettintés a nyelv erőteljes eltávolításával a hozzá szorított szájpadlásról, amely éles, pattogó hangot eredményez. Jelölés: kétvonalas rendszerben x-szel, valamint a képzett mássalhangzókkal és magánhangzókkal (zárójelben). Pl.: nG(a), nG(i).
19. Nyelvcsettintés a szájpadláshoz nyomott nyelv hirtelen elmozdításával, amely pattogó hangot hoz létre (kevésbé éles, mélyebb, felhangdúsabb zörej). Jelölés: kétvonalas rendszerben x-szel, valamint a képzett mássalhangzókkal és magánhangzókkal (gloK).
20. Az összeszorított ajkak hirtelen, robbanásszerű szétpattanása. Jelölés: a képzett mássalhangzókkal és magánhangzókkal (zárójelben). Pl.: mB(a).
21. Hasonló hangzás, mint az előző, de viszonylag gyenge ajaknyomással, amely finom zajt hoz létre, hasonlóan a vízfelszínre érkező buborékok hangjához. Jelölés: kétvonalas rendszerben x-szel, és az x felett üres karikával, valamint a képzett mássalhangzókkal és magánhangzókkal (mBa).

3. melléklet. Steve Reich: *A zene mint folyamat* (1968)¹⁶³

Nem a komponálás folyamatáról szeretnék írni, hanem azokról a művekről, amelyek maguk a folyamatok.

A zenei folyamat sajátossága, hogy egyszerre határozza meg minden hang (vagy hangzás) szintjén az összes zenei paramétert, miközben párhuzamosan kijelöli a teljes forma alakulását is – gondoljunk például egy körkörös vagy végtelen kánonra.

Engem az *érzékelhető* folyamatok érdekelnek. Arra törekszem, hogy képes legyek „kihallani” a megszólalás során kibomló zenei folyamatot.

A figyelmes hallgatást a folyamat rendkívül fokozatos kibontakozása teszi lehetővé.

A folyamatzene értelmezése és hallgatása hasonló élményeket kínál:

- olyan, mintha felhúznánk egy hintát, elengednénk, majd figyelni, ahogy lassan megáll;
- olyan, mint megfordítani egy homokórát, és nézni, ahogy szemcséként leperreg;
- olyan, mint homokba dugni a lábunkat a tengerparton, és érezni, ahogy a hullámok lassan betemetik.

A folyamat felfedezése, a zenei szövet megkomponálása és a folyamat elindítása a zeneszerző feladata – de ha egyszer beindult, a zene önjáróvá válik.

A zenei anyag gyakran kijelöli a folyamat típusát (a tartalom sugallja a formát), míg maga a folyamat meghatározza, milyen anyag illeszthető bele (a forma sugallja a tartalmat). „A ruha teszi az embert.”

Nem lényeges, hogy a folyamat megvalósítása emberek által vagy elektroakusztikus eszközökkel történik. Emlékszem egy koncertre, ahol négy zeneszerző saját szalagjait játszotta le egy teljesen sötét teremben – a szalag akkor érdekes, ha a rajta rögzített anyag is az.

¹⁶³ Steve Reich: *A zene mint folyamat* (ford. Dobri Dániel), in: Steve Reich: *Writings on Music 1965-2000*. Oxford, Oxford University Press, 2002. (http://musicgrad.ucsd.edu/~dwd/2014_music14/reich.pdf) Utolsó letöltés: 2021.01.21

Zenei folyamatokkal foglalkozni különösen természetes, ha az ember elsősorban gépekkel dolgozik.

A folyamat egyszerre teremt kapcsolatot a személytelennel, és biztosít átfogó kontrollt. „Átfogó kontroll” alatt azt értem, hogy miközben egy teljes szöveget egy folyamaton futtatok végig, minden eredményt elfogadok, és semmit nem módosítok rajta.

John Cage is dolgozott folyamatokkal, és természetesen elfogadta azok eredményeit, de az általa használt eljárások – például az *I Ching*ben – a hallgató számára nem voltak érzékelhetőek. A kompozíciós folyamatok és a hangzó zene között nála nincs hallható kapcsolat. Az európai szeriális zene esetében is ritkán hallható maga a sorozat, amely a kompozíció alapját adja (az amerikai szerializmus ezzel szemben gyakran éppen az érzékelhető sorozatot állítja középpontba).

Engem azok a darabok érdekelnek, ahol a kompozíciós folyamat és a hangzó zene egy és ugyanaz.

James Tenney egyszer azt mondta nekem, hogy ezzel a módszerrel „elveszik a zeneszerző titokzatossága”. Én nem hiszek abban a zenében, amelynek titokzatossága csupán a szerkezetben rejlik, de nem hallható. A folyamatzene hallgatásakor közösen figyeljük a folyamatot, mert az érzékelhető – és azért érzékelhető, mert rendkívül fokozatosan bontakozik ki.

Soha nem vonzott a rejtett komponensek alkalmazása. A zene így is elég titokzatos: a fokozatosan kibomló folyamat számos akusztikai mellékhatást, pszichoakusztikus mellékterméket hoz létre. Ilyenek például a repetitív mintákban hallható „szubdallamok”, a hallgató térbeli helyzetéből adódó sztereofonikus effektusok, vagy a megszólalás során keletkező felhangok és hangszínbeli eltérések stb.

A folyamatzene hallgatása kitágítja a hallásomat, és mindig többet rejt annál, mint amit egyetlen meghallgatás során be tudok fogadni – ezért újrhallgatásra késztet. Minden olyan zenét folyamatzenének hívok, amely teljes mértékben irányított, és amelyben a hangzást magát, annak akusztikai tulajdonságait hallgatjuk – függetlenül a zeneszerző eredeti szándékától.

Az apró részletek akkor válnak hallhatóvá, ha a figyelmet hosszabb ideig képes vagyok fenntartani – ehhez azonban szükséges, hogy a folyamat rendkívül lassan és fokozatosan

menjen végbe. Hallgatása olyan, mint amikor egy óra percmutatóját figyeljük: mozgását csak akkor vesszük észre, ha sokáig nézzük.

Számos, manapság népszerű modális zene, mint az indiai zene vagy bizonyos kábítószer-orientált rock and roll, szintén az apró részletek kiemelésére irányítja figyelmünket, mivel állandó hangnemi keretben mozognak, és hipnotikusan lüktetnek. Természetükből következik, hogy a részletekre helyezik a hangsúlyt, szemben a hangnemi modulációra, ellenpontra és az egyéb sajátosan nyugati zenei eszközökre épülő európai klasszikus zenével. Ezek azonban többnyire improvizatívok, ezért nem tekinthetők folyamatzenei műveknek.

A folyamatzenében ugyanis a forma és a hangzás teljes egészében előre meghatározott: improvizációra nincs benne lehetőség – a két fogalom kizárja egymást.

A folyamatzene előadása és hallgatása egyszerre felszabadító és személytelen rituálé. A folyamatra irányuló figyelem eltolja a fókuszt: az „én”, „te” és „ő” helyett a külvilág felé fordít.

4. melléklet. Kaija Saariaho: *Nuits, Adieux*, jelmagyarázat a darab fonetikus-zenei rétegéhez

NOTATION

General

The given metronome tempi are approximate, for guidance only, and need not be followed precisely. However, the tempo relationships eg $\overset{6}{\text{♩}} = \overset{5}{\text{♩}}$ must be performed exactly as indicated.

- change very gradually from one phoneme or one way of singing (etc.) to another
- or ♯ whispered
- speaking voice with much air
- ♯ speaking voice
- singing voice with as much air as possible
- singing voice with air
- ♯ singing voice
- ↓ inhale without voice
- ↙ exhale without voice
- s.v. senza vibrato. When vibrato markings are not specified, singers may use their usual vibrato. 'Molto vibrato' means a rapid and narrow vibrato unless otherwise specified.
- ⋯ tied or slurred as much as possible
- ↑ as high as possible
- ↓ as low as possible

When text appears beneath an empty staff, speak or whisper freely.

The general singing style should, when possible, be nearer to 'natural singing' than the typically trained, Western singing with its steady, well-supported voice.

Pronunciation

The phonemes and words written without brackets should be pronounced as usual in French (plus *j* as in English *mission*, *ø* as in English *path*).

The phonemes in brackets follow the international phonetic alphabet, and are pronounced as follows:

- | | | | |
|-----|--|-----|------------------------------|
| [a] | as in English <u>f</u> ather | [s] | as in English <u>s</u> ue |
| [h] | as in English <u>h</u> at | [S] | as in English <u>v</u> ision |
| [l] | as in English <u>l</u> aw | [ʃ] | as English <u>mi</u> ssion |
| [m] | as in English <u>m</u> uch | [t] | as in French <u>t</u> eint |
| [n] | as in English <u>n</u> ever | [v] | as in English <u>f</u> ive |
| [o] | as in English <u>o</u> bey | | |
| [r] | as in German <u>r</u> ein | | |
| [R] | rolled R, as in Italian <u>R</u> itardando | | |

5. melléklet. Gunnar Eriksson: *Kör ad lib. BLÅ. Szórakoztató játékok és komoly gyakorlatok*¹⁶⁴

Eszköztár:

Dallamfeldolgozás improvizációval

Kezdsnek válasszunk egy igazán egyszerű gyermekdalt!

Lennart Hellsing

Hej, sa Pet - ro - nel - la i - från Plas - ke - by,

det är tid att fäl - la upp sitt pa - ra - ply.

Hang és orgonapont

Vizsgáljuk meg egy adott skála minden hangját orgonapont kíséretében. Csináljunk egy nagyon lassú glissandot a skála második hangjától az első hangig. Figyelmesen hallgassuk a két hang között megszólaló hangokat, átmeneteket. Végezzünk hasonló gyakorlatokat a skála többi hangja között kiemelve a hangközök közti távolságokat.

Felhangok és hangszínek

Vizsgáljuk meg egy magánhangzóval artikulált hang felhangjait. Hallgassuk meg a dúrtercet, a kvintet, a szeptimet és a nónát, majd ugyanezen elv szerint intonáljunk egy dúrakkordot és egy szeptimakkordot is.

¹⁶⁴ Gunnar Eriksson: *Kör ad lib (Grön). Első kötet.* (ford. Dobri Dániel), Göteborg, Bo Ejeby Förlag, 2008.

Tempórelációk és poliritmusok

Próbáljunk meg elénekelni egy dalt különböző tempókban. Először az összes énekes saját tempóban énekeljen (esetleg csak egy-egy sort). Hagyjuk, hogy a kórus egy része a teljes dalt elénekelje, míg mások hagyjanak ki néhány másodpercet szabadon. Kísérletezzünk a gyakorlat hatásával, ami a káosztól a rendig terjedhet: mindenki énekelje a saját tempójában és hangnemében a dallamot, majd az énekesek csatlakozzanak rá egy-egy másik énekes tempójára és hangnemére, egy adott ponton találkozzanak, majd csatlakozzanak egy-egy újabb szólamhoz egészen addig, amíg az egész kórus azonos hangon (unisono) és azonos tempóban énekel. Ezután az összes szólam választ egy saját tempót (a karvezető vezényletével), így a kórusban megjelennek bizonyos tempóarányok: 1:2, 2:3, 3:4. A karvezető vezénylet közben a lába segítségével mutatja az adott tempóarányt.

Politonalitás és polimetria

Próbáljunk meg létrehozni egy politonális dallamot. Énekeljünk „rossz” orgonapontot a dallam alá, kezdjük a kvint felhanggal. Hallgassuk meg, ahogy kinyílik a dallam. Folytassuk a szubdomináns orgonaponttal, és figyeljük meg, hogy a dallam egyes hangjai, hogyan kapnak új jelentést. A hagyományos moll dallamok egzotikus hangszínt kaphatnak, ha az alaphangjuk alatt nagyterccsel található orgonapontot éneklünk. Hagyjuk, hogy az orgonapont két vagy több hangból álló ostinatóvá fejlődjön. Hagyjuk, hogy növekedjen vagy csökkenjen az ostinato hossza megtörve a dallam metrumát.

Kánon

Énekeljük el a dallamot kánonban a korábbi gyakorlatokkal kombinálva: kánon szabad tempóban, kánon egyszerre több hangnemben, kánon szigorú matematikai tempórelációkban (proporciós kánon), kánon sűrű (nagyon sűrű!) és ritka belépésekkel.

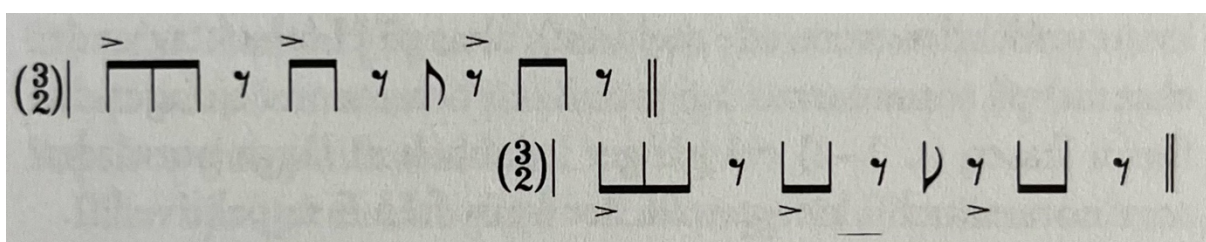
Quodlibet

Énekeljünk két vagy több dalt szimultán. Bővítsük a gyakorlatot újabb és újabb - zenéjét és szövegét tekintve kapcsolódó vagy kontrasztáló – dallamokkal.

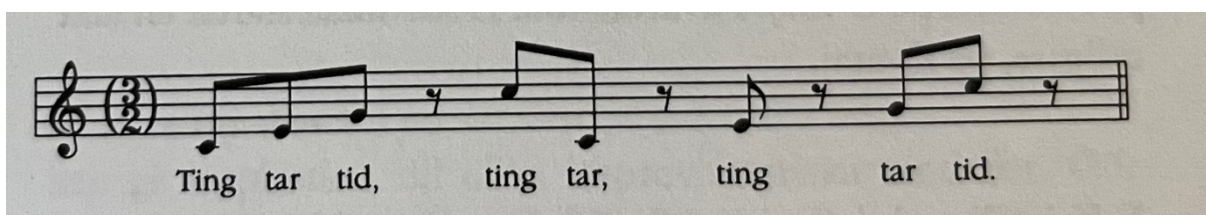
Minimalista trükkök

A szólamvezetők egyenként vezessék a saját szólamukat, úgy, hogy mindenki énekeljen egy ereszkedő dúr skálát Alice Tegnér's *Tummeliten* című dalához a következő minta szerint: I: egy :I: egy két :I: egy két há :I stb. (az ismétlések számát a szólamvezetők határozzák meg.) Figyeljük meg, hogy csak akkor keletkezik feszültség a ritmusban, ha egy szólam elér az „egy két há négy öt”-ig. A gyakorlatot más kompozíciókkal is elvégezhetjük, pl. az *O bone Jesuval* (14).

Vagy ritmizáljuk a következő modell szerint (Steve Reich: *Clapping music*), az *Olson III*-t (29) és az *Omnia mutanturt* (33):



Mindezt megtehetjük az alábbi Piet Hein szövegrészletre:



Énekeljünk egy sort, majd hagyjuk, hogy a kórus egyik fele „lopjon” egy nyolcadértéket (azaz egy nyolcaddal korábban kezdje az éneklést), szóljon egy ideig a dal kánonban, majd ismételjük meg a műveletet, egészen addig amíg a szólamok újra találkoznak.

Káosz és rend

Csináljunk minikoncertet a kórus repertoárjának két legnépszerűbb darabjából! Hagyjuk, hogy az egyik énekes egy kicsit gyorsabban énekeljen, mint a többi. Később engedjük meg ezt több énekesnek is, majd adjuk elő közönség előtt a darabot, és tanulmányozzuk a hatását.

A gyakorlatok különböző célokra használhatók. Néha pusztán kísérletből alkalmazzuk ezeket, néha a közönségre gondolva. Fontos megjegyezni, hogy egy-egy gyakorlat egészen különböző élményeket nyújthat a kórusnak és a közönségnek: ha például a kórus közrefogja

a közönséget, az énekesek kényelmetlenül érezhetik magukat a saját szólamukon belül, mert nem hallják szólamtársaikat, miközben a közönség a szólamok összességét hallja.

Pitagorasz időnként paraván mögött tanított matematikát, hogy a hallgatói kizárólag a hangjára koncentrálhassanak – ezt a módszert akuzmatikának hívta. Egy koncertszituációt is elképzélhetünk hasonlóképpen: tegyük láthatatlanná a kórust (a karmesterről nem is beszélve!), hogy a közönség számára könnyebb legyen a koncentráció. Legközelebb talán próbáljuk ki az ellenkezőjét is, és játsszunk színházat!

Eszköztár:

Az amatőr kórusok beéneklése során lehetőségünk adódhat különböző improvizatív gyakorlatok kipróbálására. Ezek a gyakorlatok többféle céllal bírnak: egyrészt felszabadítanak bizonyos előadói kifejezőmódokat az énekesekben – így erősítik a kollektív zenei jelenlétet, másrészt ötletelésre sarkallhatnak minket arra vonatkozóan, hogyan hangszereljünk kórusra vagy hogyan komponáljunk olyan átvezető részeket a különféle dalok közé, amelyek fokozzák a folyamatzene áramlásának élményét a koncert során.

Néhány kiindulópont:

A kórus térbeli elhelyezkedése meghatározó jelentőséggel bír a gyakorlatok előadásának szempontjából. A legjobb, ha elkerüljük a hagyományos kétsoros felállást. Véleményem szerint ez az elrendeződés akadályozza a karnagy és az énekesek közti kapcsolatteremtést. Ehelyett inkább kísérletezzünk kör-, félkör-, vagy sorfalszerű felállással, vagy – a körülményeinktől és az egyes gyakorlatok jellegétől függően – kisebb énekescsoportok elhelyezésével a terem különböző pontjain.

Képzeljük el a leendő gyakorlat vagy koncertműsor hangzasképét! Próbáljunk ki egy olyan felállást, amelyben az énekesek körbekerítik a közönséget – ez az elhelyezkedés manapság egyre népszerűbb a kóruszenében. Találjunk ki különböző variációkat erre a felállásra – például hagyjuk, hogy a kórustagok a darab során egyenként elhagyják a színpadot.

Izgalmas kiindulópont lehet az is, ha a koncertet folytonos szünet nélküli áramlásként képzeljük el, hasonlóan, mint egy lassan változó tájkép. Törekedjünk rá, hogy a dalok közti (improvizált) részek ugyanolyan változatosak és izgalmasak legyenek, mint maguk a dalok. Fedezzük fel, hogy milyen jelentéstartalommal bír az, amikor engedjük a darabot lassan átfolyni a következő darabba a észlelhető kapcsolódási pontok nélkül. De próbálkozzunk meg az ellentétes megközelítéssel is: elvágólagos, hirtelen, drámai váltásokkal a tempó, a dinamika és a karakter terén. Akár a csend is viselkedhet úgy, mint egy élő organizmus. Alkalmazzunk gyakorlatokat John Cage vagy Robert Murray Schafer szellemiségében, a

¹⁶⁵ Gunnar Eriksson: *Kör ad lib (Grøn). Második kötet.* (ford. Dobri Dániel), Göteborg, Bo Ejeby Förlag, 2008.

csend valódi életre kelhet a teremben már eleve létező zajok megfigyelésével. A gyakorlat segítségével elmélyíthetjük a figyelmet.

Az alábbiakban felsorolok néhány eszközt a többé-kevésbé improvizált bevezetések vagy átvezetések kialakításához. Ezek már-már olyan etűdökként is értelmezhetők, amelyek a dalban rejlő lehetőségek feltárására szolgálnak. Így fokozatosan utat nyithatnak egy olyan tapasztalathoz, amely hasonlít az élő koncertélményre.

A gyakorlatok korokon átívelő kompozíciós technikákon alapulnak – elsősorban a *kánon*¹⁶⁶ és a *quodlibet*¹⁶⁷ különböző formáin. Ahelyett, hogy a régi énekeket romantikus harmóniákkal ruháznánk fel, azt javaslatom, hogy inkább próbálkozzunk más típusú előre rögzített zenei szabályokkal és hagyjuk, hogy meglepjen minket a szabályokból kibontakozó zene.

Hangszín

A kórus tagjai *m* hangzót énekelnek azonos hangmagasságon (*unisono*). Fokozatosan és egyenként minden énekes lassan *o* hangzóra vált (a karvezető közben lassan egy kört ír le a kezével). A gyakorlatot elvégezzük *o*, *a*, *e* stb. magánhangzókkal is úgy, hogy közben figyelünk a hangszín változásaira. Mikor a karvezető bevezet egy új magánhangzót a kórusnak, célszerű az egyik kezét a szája mellett tartani (mintha *suttogna*), így megbizonyosodhat arról, hogy az énekesek csak akkor változtatnak magánhangzót, amikor azt a karvezetőtől látják. Ezzel a módszerrel egyszerűen irányítható a magánhangzó-váltás tempója.

A gyakorlatot a következő módokon variálhatjuk:

- Hozzunk létre egyszerű ritmusokat vagy összetettebb ritmusképleteket a magánhangzó-váltások használata közben.
- Éneklés közben hallgassuk meg a különböző magánhangzókhoz tartozó felhangokat, és alkossunk belőlük dallamokat.
- A gyakorlat elsődleges célja, a hangszín szépségeinek felfedezése, valamint a zenei tér változásának megfigyelése a hangszín által. Erősen ajánlott Arne Mellnäs svéd zeneszerző *Succim* című kompozíciójának tanulmányozása.

¹⁶⁶ Kánon: olyan többszólamú szerkesztésmód, amelyben egyik szólam pontosan utánozza a másikat.

¹⁶⁷ Quidlibet: különböző, jól ismert dallamok egyidejű megszólaltatása, kifejezetten szórakoztató jelleggel.

Fermata harmonizáció

Hagyjuk, hogy a dallam önmagát kísérje *fermata*-k (tartott hangok) használatával: néhány énekes álljon meg és tartson egy szabadon választott hangot, így képezve kíséretet a dallamhoz (a tartott hang színe folytonosan változhat). Lásd a *Rossignol du bois sauvage* quodlibetben (No. 20, 13-14. ütem és 54-55. ütem).

Éneklés egyéni tempóban

Válasszunk egy frázist a dalból, kezdjük el szimultán, de egyéni tempóban énekelni azt, majd álljunk meg a záróhangon, és tartsuk azt (*fermata*), mint a *Komm süsser Tod*-ban (lásd *Kör ad lib. Blå*). Egy énekes énekelje végig a teljes dallamfrázist az így kialakuló orgonapont kíséretre talán egy tiszta kvinttel magasabban. Lásd pl. *Kyrie* (No. 52) és *Gloria* (No. 53).

Dórémi

Énekeljünk egy szabadon választott skálát szolmizálva (*dó, ré, mi* stb. szótagokkal, lentől felfelé vagy fentről lefelé) különböző tempókban, csoportonként/szólamonként egy karvezetővel. Fokozatosan hagyjuk el a mássalhangzókat, és csak magánhangzókat énekeljünk.

Lehetséges variációk:

- Szabad tempójú éneklés.
- Minden hang előre meghatározott értékű (pl. pontozott fél, egész, egész+negyed) folyamatos pulzálással. Lásd még alább az *Elvarázsolt erdők* gyakorlatban.
- Az előző két variáció egyike politonálisan (ugyanazt a skálát énekelve, de különböző kezdőhangról).

„Öld meg a kedvesed”

Használjuk az előző gyakorlatot egy szólista által énekelt népdal kíséretként. Kezdjük egy *unisono* orgonaponttal, majd hagyjuk, hogy az orgonapont *cluster*-akkorddá alakuljon (az egyes szólamok hangmagasságának megváltoztatásával egyénileg), majd felülemelkedjen a szólistán (lásd *La segaireta*, No. 34).

Hangzó legelők

Alakítsunk ki a kórusból kisebb csoportokat (ne rendezett sorok szerint, hanem véletlenszerűbben) a terem különböző pontjain. Az egyes csoportok leghátsó énekese finoman vezessen be egy hangot, ami aztán folyamatosan hangosodik (*crescendo*). Ezután egy rövid szünet következik, majd egy újabb hangot indítunk hasonló módon. Így egy rögtönzött többszólamú zenei áramlás keletkezik, amely önálló kompozíciót vagy kíséretet alkothat. Jelöljük ki különböző szabályokat a hangmagasság meghatározásához: tonális, „kortárs”, mikrotonális, csak szekundok stb.

Elvarázsolt erdők

(Az ötlet Per Nørgård dán zeneszerző egyik elektronikus kompozíciójából származik). Hasonló a *Hangzó legelők*hez hasonló, de itt a kórus egy sorban áll fel. Minden szólamhoz tartozik egy számpár, pl. 5 és 8, ami azt jelenti, hogy az adott szólam kb. 5 másodpercig énekel, majd 8 másodpercig csendben van. Minden szólamhoz különböző számpár tartozik, így garantált az akkordok sűrűsége. Természetesen választhatunk egy hagyományos dúr akkordot is a gyakorlathoz, amelyben minden szólamnak saját hangmagassággal rendelkezik a hármashangzatból.

Cantus firmus improvizáció

Válasszunk ki egy dallamot alapmotívumként. A karvezető előre jelzi az énekessel vagy a szólamnak amikor meg kell állni a következő hangon, és kitartani azt szabadon választott ideig, ezáltal folytonos hangszigeteket képezve. Próbáljuk ki a gyakorlatot két karvezetővel: egyikőjük a szólistákért felel, míg a másik a kórus többi részéért ugyanabban vagy egy másik dalban. A gyakorlatból többféle verzió is lehetséges.

Quodlibet

Énekeljünk két vagy több dalt szimultán.

Kánon

különböző hangközökről indítva (*unisono*, *szekund*, *terc* stb.). Az *unisono* és az oktáv mellett a legegyszerűbb fajtája a kvart kánon, mivel ebben a legkevesebb a komplikáció a harmóniákkal.

Proporciós kánon

A dallam különböző tempó relációkban kíséri önmagát. Az 1:2, 2:1 és 2:3 arányok valószínűleg a legkönnyebben megvalósíthatók, de a 2:5 sem lehetetlen.

„Káosz kánon”

Legyenek a belépések véletlenszerűek: minden énekes (sorban) megszabadul az *unisono* dallamtól egy *accelerando* (gyorsítás) vagy *ritardando* (lassítás) segítségével, majd visszaolvad a kollektív tempóba, de ezúttal kánonban. Ezt addig lehet csinálni, amíg az összes énekes különböző helyre kerül a dalban (de azonos tempóban). Az eredmény inkább hasonlít egy vibráló *cluster*-akkordra, mint kánonra. Próbáljuk ki a *Kling, klang*-el (No. 29)

Polimetrikus szakaszolás

Fogjunk egy frázist, egy ütemet vagy néhány hangot egy dallamból. Hagyjuk, hogy az összes szólam elénekelje a frázisát különböző hosszúságban, szünetet tartva a végén. Az egyik szólam 3/4-ben énekel, egy másik 4/4-ben egy harmadik 5/4-ben.

Poliritmia

Két vagy több ritmus szimultán, egymással kontrasztban álló minták, pl. 2:3.

Politempók

Ugyanaz a dal két vagy több tempóban szimultán. Lásd a jegyzeteket a *Vårvindar friska*-nál (No. 6).

Politonalitás

Fedezzük fel a politonalitás lehetőségeit a kánonokban (*kvart, kvint, szekund és tritonus* távolságokban). Lásd a jegyzeteket a *Kling, klang*-nál (No. 29).

Minimalizmus

Tanuljuk meg a korai reneszánsz úttörőitől és a 20. század minimalistáitól (Terry Riley, Steve Reich stb.), hogyan hozunk létre minimalista folyamatokat lassú ritmusok, tonális és hangszín eltolódások használatával.

A suttogó játék

egyszerű és természetes kompozíciós módszer. Alkossunk egy kört. Adjunk tovább egy hangot a jobb oldalunkon álló énekesnek, és engedjük azt szétáradni az egész csoportban, miközben megtartjuk az egyenletes pulzálást. Mikor már mindenki ugyanazt a hangot vagy ritmusképletet énekli, itt az ideje, hogy változtassunk, pl. egy *trilla* vagy *tremolo* segítségével új mintát kialakítva.

„Kiegészítés”

Példa: Hap :I: happy :I: happy birth :I: happy birthday :I: happy birthday to :I: happy birthday to you. Minden szólam (vagy énekes) ismétel minden elemet szabadon választott számban. Próbáljuk ki ezt a módszert minden dalra a könyvből, és más dalokra is *unisono* vagy polifonikusan!

Redukció

Fogjunk egy dallamot vagy korált és ismételgessük azt újra és újra. Minden énekes vagy szólam hagyjon ki egy hangot minden ismétlésnél az adott hang helyén szünetet tartva. Folytassuk ezt addig, amíg el nem érjük a teljes csendet. Az ellentéte is lehetséges: fogjunk egy hangot egy másik dalból...

Hullámhosszok

(Ezt a koncepciót Per Nørgård zeneszerzőtől kölcsönöztem.) Válasszunk egy dalt vagy egy frázist egy dalból, pl. a *Vem kan segla*-ból (No. 40). Énekeljük csak az első hangját minden

ütemnek, és hallgassuk meg, ahogy egy új dallam fejlődik. Ezt elnevezhetjük „hullámhossz 6”-nak. Ezután próbáljuk ki a hullámhossz 3-at és 12-t (illetőleg minden harmadik vagy 12 ütés szólal meg) stb. Minden szólam kap egy hullámhosszt (rövid vagy hosszú hangjegy-értékkel). Próbáljuk meg kombinálni a gyakorlatot valamelyik kánonnal.

7. melléklet. Sály László: *Sóhaj zene*

Első tétel

10 kilégzésre mássalhangzókat kell választani (vagy egyet választani vagy váltogatni) a következő zöngétlen mássalhangzók közül: *sz, s, h, f*. Szél-imitációkra emlékeztető mássalhangzók (zörejek), a belégzés ideje megegyezik a kilégzés idejével. Nem kell szinkronban lenni, mindenki a saját légzésének ritmusa szerint csinálja. A karmester feladata a számolás (mutatja az egyik kezével, hogy hol tart a darab), a tétel elején a beintés és a tétel végén a leintés, de karmester nélkül is játszható számolással. Érdemes „zenei értéket” (*crescendo, decrescendo*) adni a mássalhangzónak.

Második tétel

10 kilégzésre magánhangzókat választani egy azonos hangmagasságon. 9 magánhangzóból lehet választani (mélytől a magas felé haladva): *u, o, a, á, e, é, ö, ü, i*. Bármilyen sorrendben lehet énekelni, de most csak egyet választunk egy bizonyos hangmagassághoz rendelve egy lélegzetvételnyi hosszban. Szinkron nélkül énekeljük a karmester irányítása nélkül mindenki a saját légzése ritmusában. Konstans harmóniák, *cluster*-akkordok alakulnak ki különböző hangszíneken, amik folyamatosan pulzálnak, hullámoznak.

Harmadik tétel

Válasszunk ki 5 magánhangzót a 9-ből, és mindegyikkel énekeljünk egy-egy hosszú hangot, egy kicsit hosszabbat, mint az előző tételben, majd mindegyik után kb. ugyanannyi szünetet tartunk, mint amilyen hosszán énekeljük (a belégzés időtartama megegyezik a kilégzés időtartamával). Hangzónként válasszunk különböző hangmagasságot – minden magánhangzóhoz rendeljünk egy hangmagasságot. Lehetőleg a mélyebb magánhangzóhoz mélyebb hangmagasságot, a magasabbhoz magasabbat rendeljünk, különben nem lesz érthető a magánhangzó. A szünet hosszúsága nagyon fontos (az emberek nehezen bírják a csöndet, valaminek mindig szólni kell)! Intenzíven artikuláljunk: nagyon fontos, hogy a szájformán jól látszódjon az artikuláció.

(Sály megjegyzése: Az IRCAM süketszobájában John Cage két hangot hallott – egy mély és egy magas hangot: a mély hang a vérkeringés, a magas hang az idegrendszer hangja.)

Negyedik tétel

A harmadik tételben történeteket kombináljuk a mássalhangzókkal. A mássalhangzókat nem lehet hosszan énekelni. A hosszú hangzást a magánhangzók biztosítják. Ezt ellenpontoszák a rövid, de nagyon erőteljes mássalhangzók (mintha valamilyen ütőhangszert, például tikfát ütnénk). Mindenki énekelje a saját (teljes) nevének hangzóit! A mássalhangzók között rövid szüneteket tartsunk, de a magánhangzók között ugyanolyan hosszúakat, mint az előző tételben. Olyan módon kell előadni, hogy kihalljuk egyenként is a szólamokat (meg tudjuk fejteni, hogy kinek mi a neve) – polifonikus zenei anyag, amit vertikálisan és horizontálisan is értelmeznünk kell.

A darab hossza: kb. 8 perc

A darab közben végig figyelmesen hallgassuk egymást!

A teljes mű: <https://www.youtube.com/watch?v=VJ4plKpZMtw&t=5683s> (59 perc 27 másodperctől)

Éneklés közben a hangok elkezdenek egymáshoz igazodni mind tonalításban (temperált hangrendszer alakul ki), mind hanghosszban (együttlélegzés), mind dinamikában (ha *crescendo-decrescendo* van, akkor az közösen történik).

Bibliográfia

- Antal Laura: *Újfajta szöveghasználás a vokális zenében. A szöveg nélküli vokális művek interpretációs sajátosságai*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.
- Balzac, Honoré de: *Séraphita*. Párizs, Revue de Paris, 1834.
- Bella Máté: *Szervező és rendező elvek Witold Lutosławski vonósnégyesében (1964)*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.
- Benedek Tibor-Magor: *Liszt Ferenc melodramáinak zenedramaturgiai elemzése*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2014.
- Boros Csaba: *A zene Harag György színházában – hermeneutikai megközelítés*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2021.
- Brandenburg Ádám: *A XX. század közepének meghatározó magyar filmzeneszerzői és kompozíciós metodikájuk*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023.
- Cage, John: *Silence, The Future of Music: Credo 1937*. Middletown, Wesleyan University Press (<https://doi.org/10.5040/9781501318399.ch-005>)
- Eriksson, Gunnar: *Kör ad lib*. Göteborg, Bo Ejeby Förlag, 1995, 2008.
- Fábián Imre: *Új zene Darmstadtban*. Nagyvilág, 10. szám, 1964. 1596.
- Frank Oszkár: *Hangzó zeneelmélet*. Pécs, Comenius Bt., 1997.
- Golder, Herbert Alan - Scully, Stephen: *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*. In: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Fall, 1994 – Winter, 1995, Third Series, Vol. 3, No. 1*, Boston, Boston University, 1994.
- Grillusz Sámuel: *A hangszeres színház többműfajúsága*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018.
- Halas Dóra: *Kórusimprovizáció*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.
- Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene*. Budapest, Editio Musica Budapest, 1988. (<https://doi.org/10.2307/941627>)
- Jákfalvi Magdolna: *A magyar avantgárd színház története*. Magyar színháztörténet 1920-1949. Főszerk. Bécsy Tamás, Székely György. Budapest, 2005.
- Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2010.
- Keszler Lőrinc: *Zenei alapismeretek*. Budapest, Atheneum Kiadó, 2000.
- Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis, Első könyv*. Róma, Franceso Corbelletti, 1650.
- Kocsis Rózsa: *Igen és nem. A magyar avantgárd színház története*. Budapest, Magvető, 1973.

- Kozma József: *A szintetikus kórusdráma és a zene új szerepe*. Budapest, Színház és Film, 1. 1930.
- Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. Budapest, Magvető Könyvkiadó 1989.
- Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. Budapest, Akkord Zenei Kiadó 1995.
- Lengyel György: *Színházi emberek*. Budapest, Corvina Könyvkiadó, 2008.
- Ley, Graham: *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2007.
(<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226477565.001.0001>)
- Mátyássy Szabolcs Zoltán: *Zene-színpad-szöveg*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2021.
- Megyeri Krisztina: *Eötvös Péter Love and Other Demons című operájának dramaturgiája és kifejezőeszközei*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013.
- Messiaen, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome 1-7*. Párizs, Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1949-1992.
- Molnár Ágnes: *Palasovszky Ödön színháza*. In: Földényi F. László (szerk.): *Színháztudományi Szemle 17*. Budapest, 1985.
- Nordwall, Ove: *Ligeti-dokument*. (ford. Kerékfy Márton), Stockholm, Norstedt, 1968.
- Palasovszky Ödön: *A kórus*, Színház és Film. 1930/I.
- Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, 1980. 32.
- Palasovszky Ödön: *A Ménesi úttól a Mártírok útjáig*. Budapest, 1979./II.
- Palasovszky Ödön: *Opál himnuszok*, Budapest, 1977.
- Palasovszky Ödön: *Punalua. Uj Föld*, Budapest, 1926.
- Petersen, Peter – Mäckelman, Michael: *Musiktheater im 20 Jahrhundert*. Laaber, Laaber-Verl, 1988.
- Räihäla, Osmo Tapio: *Hogyan hallgassunk kortárs zenét*. Budapest, Scholar Kiadó, 2024.
- Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs, Jelenkor, 1999.
- Stein, Leonard: *A közreadó előszava Schönberg: A zeneszerzés alapjai c. könyvéhez*. Budapest, Zeneműkiadó, 1971.
- Roubaud, Jacques: *Echanges de la lumière*. Párizs, A.M. Métailié, 1990.
- Szelényi István: *Beszédművészet, 100%. 1927/3*.
- Tallér Zsófia: *Az európai zene viselkedésmódjai: zenedramaturgiai elemzés zeneszeretőknek*. Budapest, SZFE kötetek/Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.
- Tiszay Andor: *Magyarországi kísérleti előadások*. In: Németh Antal (szerk.): *Színészeti lexikon*. Budapest, 1930.

Vincze Gabriella: *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama*, doktori disszertáció, 2015, Budapest, Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola

Internetes források:

Csabai Máté: *Drágám, erre a zenére lepergett előttem az életem!*

(<https://revizoronline.com/hu/cikk/7698/georg-friedrich-haas-in-vain-mupa>) Utolsó letöltés: 2022.03.06.

Coleman, Gene: *Musique Concrète Instrumentale. A conversation with Helmut Lachenmann about the composition, musical languages, and unconventional playing techniques.* (https://slought.org/resources/musique_concrete_instrumentale) Utolsó letöltés: 2024.12.15.

Eriksson, Gunnar: *At the same time as.*

(<https://www.youtube.com/watch?v=FIX4CsH9NTY&t=409s>) Utolsó letöltés: 2025.08.27.

Esterházy Péter: Prológus, a MÜPA műsorfüzete Eötvös Péter, Esterházy Péter: *Halleluja – Oratorium balbulum* című művének 2016. november 24-i koncertjéhez. 2016.11.15.

(https://issuu.com/mupabudapest/docs/161124_eotvos_peter_becsi_filh_web) Utolsó letöltés: 2020.12.17.

Reich, Steve: *Writings on Music 1965-2000.* Oxford, Oxford University Press, 2002.

(http://musicgrad.ucsd.edu/~dwd/2014_music14/reich.pdf) Utolsó letöltés: 2021.01.21

Sáry László: *A Sáry-módszer: játék, zene, terápia.*

(<https://www.youtube.com/watch?v=VJ4pIKpZMtw&t=6210s>) Utolsó letöltés: 2025.08.27.

Stockhausen, Karlheinz: *Gesang der Jünglinge*, részlet.

(<http://www.mediaartnet.org/werke/gesang-der-juenglinge/>) Utolsó letöltés: 2025.08.27.

Szász Emese: „Gyermekkoromtól fogva a szituációteremtés érdekelt” – interjú Eötvös Péterrel.

(<https://bmc.hu/hirek/eotvos-peter-interju>) Utolsó letöltés: 2021.09.26.

Jan Swafford: *A Question is Better than an Answer.* (<https://charlesives.org/question-better-answer>) Utolsó letöltés: 2022.05.23.

Kották jegyzéke:

Bartók Béla: *III. zongoraverseny* (1946)

Bartók Béla: *Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára, III. tétel* (1936)

Berio, Luciano: *Sequenza III* (1965)
Berio, Luciano: *Stripsody* (1966)
Caccini, Giulio: *Le Nuove Musiche* (1602)
Daquin, Louis-Claude: *Le Coucou* (1735)
Debussy, Claude: *Images I-II*. (1905, 1907)
Debussy, Claude: *La mer* (1905)
Dufay, Guillaume: *Nuper rosarum flores* (1436)
Grisey, Gerard: *Vortex Temporum* (1995)
Haas, Georg Friedrich: *in vain* (2000)
Helms, Hans G: *Daidalos* (1961)
Helms, Hans G: *Golem* (1962/1964)
Henry, Pierre: *Voile d'Orphée* (1952)
Hillborg, Anders: *Mouyayoum* (1983)
Ives, Charles E.: *The Unanswered Question* (1906, 1953)
Janequin, Clément: *Le Chant des Oyseaulx* (kb. 1528)
Janequin, Clément: *La Chasse* (kb. 1528)
Janequin, Clément: *Les Cris de Paris* (kb. 1530)
Janequin, Clément: *La Guerre/La Bataille* (kb. 1528)
Kagel, Mauricio: *Anagrama* (1957)
Lachenmann, Helmut: *Consolation II* (1980)
Ligeti György: *Apparitions* (1958-59)
Ligeti György: *Artikulation* (1958)
Ligeti György: *Aventures* (1962-63)
Ligeti György: *Clocks and Clouds* (1972-73)
Ligeti György: *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982)
Ligeti György: *Lux aeterna* (1966)
Ligeti György: *Magyar Etűdök* (1983)
Ligeti György: *Nonsense Madrigals* (1988-93)
Ligeti György: *Nouvelles Aventures* (1962-65)
Ligeti György: *Requiem* (1963-65)
Messiaen, Olivier: *Catalogue d'oiseaux* (1959)
Messiaen, Olivier: *Chronochromie* (1960)
Messiaen, Olivier: *Cinq Rechants* (1948)
Messiaen, Olivier: *Réveil des oiseaux* (1953)

Monk, Meredith: *Atlas* (1991)
Monk, Meredith: *Book of Days* (1988)
Monk, Meredith: *Dolmen Music* (1981)
Monk, Meredith: *Education of the Girlchild* (1972)
Rameau, Jean-Philippe: *La Poule* (1729)
Rautavaara, Einojuhani: *Cantus Arcticus* (1972)
Ravel, Maurice: *Miroirs* (1906)
Saariaho, Kaija: *Nuits Adieux* (1996)
Saint-Saëns, Camille: *Le Carnaval des animaux* (1886)
Shaw, Caroline: *Partita for 8 Voices* (2012)
Stockhausen, Karlheinz: *Gesang der Jünglinge* (1955/1956)
Vivaldi, Antonio: *Il Cardellino* (1729)
Walshe, Jennifer: *ALL THE MANY PEOPLES* (2011)
Walshe, Jennifer: *THE TOTAL MOUNTAIN* (2014)
Walshe, Jennifer: *XXX LIVE NUDE GIRLS!!!* (2003)
Xenakis, Iannis: *Nuits* (1967)