

A ZENESZERZÉS OKTATÁSÁNAK ÚJ ÚTJAIRÓL (II.)

Mint már említettem, az elemző munkával párhuzamosan zeneszerzői tanfolyam is folyt, amelyen a hallgatókat ténylegesen is foglalkoztattam. Kézenfekvő lett volna olyan kompozíciós gyakorlatok megkövetelése, amelyek megfeleltek volna az elemzett technikáknak, tehát a weberni vagy szeriális stílusnak. Ilyesmit azonban nem követeltem meg, de nem zárkoztam el, amikor egyes hallgatók ilyen irányú kéréssel fordultak hozzám. Nekem ugyanis úgy tűnik, hogy a már létező új technikák utánzása nem túl hasznos, és inkább az epigonizmusnak kedvez. Tehát nem követeltem meg semmiféle stílusgyakorlatot sem; a kapott feladatoknak különböző, már meglévő vagy éppenséggel teljesen új stílusban is eleget lehetett tenni. Szeriálisan vagy nem szeriálisan, aleatorikusan vagy bármilyen kompozíciós tervnek megfelelően, bármilyen úton-módon meg lehetett oldani azokat. Ennek az volt az előnye, hogy minden hallgató individuálisan és annak a stílusnak megfelelően dolgozhatott, amelyhez vonzódott. A lehetséges gyakorlatok kiválasztásakor a tolarencia mellett még egy másik szempont is mérvado volt számomra: olyan zeneszerzési területeket kívántam a hallgatók számára hozzáférhetővé tenni, amilyeneket az eddigi zeneszerzés-oktatás kevésbé vett figyelembe.

A hagyományos összhangzattan- és ellenpont-oktatás során a kompozíciós gyakorlatok homlokterében a melódia és a harmónia álltak, ugyanakkor a ritmusra, dinamikára és a hangszíre kevesebb figyelmet fordítottak. Ezt kiegyenlítendő, olyan feladatokat gondoltam ki, amelyek a ritmusra, a dinamikára és a hangszíre koncentráltak. A pedagógiai hatékonyság érdekében úgy terveztem meg a gyakorlatokat, hogy mindegyik egy elhatárolt zeneszerzési problémára irányult; minden feladatnak megvolt a maga jól körvonalazott célja, az utak azonban, amelyek ezekhez az egyértelmű célokhoz vezettek, szabadon lettek hagyva. Az eddigi letétechnikai gyakorlatokkal szemben, az általam alkalmazott feladatokat összefoglalóan mintegy az „absztrakt” jelzővel lehetne illetni; leginkább még a színházi helyzetgyakorlatokra emlékeztetnek.

Az első feladat a következőképpen szólt: ki kellett választani egy hangmagasságot a középső regiszterből, például az egyvonalas oktáv alsó feléből. Ebben a fekvésben meglehetősen sok és különböző hangszer áll rendelkezésre, amely a választott hangmagasság játszására alkalmas. E sok hangszer közül kellett kiválasztani néhányat tetszés szerint, de korlátozott számban. (E feladatnak legtöbbször két megoldása született. Az egyik csak néhány, 5–8 hangszerre, a másik kisebb vagy közepes zenekarra íródott. Amellett nemcsak az egyes hangszínek különbözőségei, hanem ugyanazon hangszer játékmódbeli eltérései is meghatározók voltak. Különösen a vonósok arco ordinario, sul tasto, sul ponticello, col legno tratto és battuto, flageoletten, pizzicato con és senza sordino, stb. játékmódjait használták ki jól.) Most tehát a választott *egyetlen* hangmagassággal (oktávtranszpozíciók nélkül) kis zenedarabot kellett komponálni, amelyben mind a hangszíneket, mind a dinamikai fokozatokat és a ritmust lehetőség szerint különböző módon kellett alakítani, úgy tehát, hogy ezáltal egy egyszerű, de mindenesetre önálló zenei forma jöjjön létre. A kifinomult ritmikai, dinamikai és hangszín-árnyalatokra való összpontosítást e feladatban az teszi lehetővé, hogy végig ugyanazt a hangmagasságot kell tartani.

A feladatot a ritmus szempontjából két különböző módon oldották meg: a tagoló szünet alkalmazása tisztább, ritmikus alakzatok komponálását tette lehetővé; míg a szünet nélküli megoldás – amelyben ugyan az egyes hangszerhangok önálló ritmusprofilal rendelkeztek, ám kombinációjukkor az egy adott hang megszakításával keletkezett új hangok belépése töltötte ki – tökéletes folytonosságú zenei formához vezetett. Ez utóbbi változat még

tovább szűkítette a feladatot, mivel a ritmikai szempont inkább háttérbe szorult, s így főként a dinamika és a hangszín vált formaalkotó tényezővé.

Emellett ismét több megoldás kínálkozott. Voltak például, akik csak tiszta hangszerzésekkel dolgoztak; az egyes hangszereket fokozatosan egymás után vették igénybe: így a hangszerek és játékmódjuk váltakozása, a hangszermegszólalások időtartamainak arányai, valamint a dinamikai különbségek határozták meg a formát. Másfelől meg lehetett szólaltatni egyszerre az összes hangszert, vagy a hangszerek egy részét, miközben a legfinomabb színárnyalatokat a dinamika változtatásával érték el; így a végeredményt az egyes hangszerek keveredésének belső aránya határozta meg – ez tehát lényegesen gazdagabb megoldás, mint az első. Végül e két változatot még kombinálták is, mégpedig úgy, hogy egyes hangszereket egymást követően, másokat viszont szimultán is megszólaltattak; a hangszín és a hangerő változatossága ily módon – korlátai ellenére is – meglehetősen fejlett formát hozott létre.

A hallgatókkal szemben támasztott követelmény, tehát hogy zenei formát komponáljanak – legyen az bármilyen is –, azt a célt szolgálja, hogy ne pusztán lélektelen iskolafeladatokat hajtsanak végre a tanulók. Sokkal fontosabb volna, hogy az egyes hallgatók – képességeiknek megfelelően és az adott feladat szabta határok között – élő zenét hozzanak létre.

A legkülönbözőbb formák születtek: fejlődők és teljesen statikusak, vagy olyanok, amelyek komplex módon indultak és lassanként épültek le, végül hullámzó (több tető- és mélyponttal), valamint mindezek változatai és kombinációi. Bár a megvalósítandó formák időtartamát alapvetően nem határoztam meg, azt tanácsoltam, hogy az egy percet lehetőleg senki ne lépje túl; sőt, nekem az adott korlátozó feltételek mellett, továbbá a megvalósítás komplexitása és differenciáltsága szempontjából úgy tűnt, hasznosabb volna még rövidebb darabokat írni.

A kompozíciónak ez a fajtája leginkább talán racionálisan, előformálással valósítható meg: vagy sorok segítségével, vagy másfajta konstrukciós tervek alapján, amelyek esetében persze a különböző tervek kombinációja is lehetséges volna. Így például egy meghatározott terv szerint történt a hangszínek variálása, egy másik szerint a dinamika alakítása stb.: az egyes zenei folyamatok vezérlésének különböző rész-elképzeléseit – az elemző kurzuson tárgyalt réteg-kompozíció elveinek megfelelően – egymástól függetlenül is meg lehetett tervezni, de úgy is, hogy az egyes zenei paraméterek között belső összefüggések alakultak ki. E tekintetben elsősorban a tanfolyam Webern-elemzései voltak tanulságosak; ezek ugyanis jól szemléltették a zeneszerzési dimenziók belső összeilleszkedéseit.

Az előformálás sok esetben nem csupán az elemi folyamatokra vonatkozik, mint a hangszín, a dinamika vagy a ritmus variációi, hanem átfogóbb kategóriákra is, különösképpen a bonyolultsági fokozatok elosztására a forma alakulásán belül, vagy a struktúrák összeszövődésének típusaira, illetve e típusok variációira és még további magasabb fokú elvonatkoztatásokra is, mint többek közt ezeknek a variációknak a variációira. Szeretném egy példával illusztrálni az elmondottakat: két terv alapján alakult a dinamika. Az első szerint az átlagos hangerő előbb halk, majd hangos, azután közepes, végül pedig nagyon hangos kellett, hogy legyen. A második terv azt írta elő, hogy az intenzitás-fokok kezdetben – tehát még az átlagosan halk intenzitás mezején belül – ugrásszerűen változzanak meg, majd ezt egy folyamatosan váltakozó dinamikájú rész kövesse – ez annyit jelentett, hogy a már meghatározott átlagosan hangos intenzitást a crescendo és a diminuendo módosították; végül pedig, hogy a következő szakaszban, a közepes intenzitásúban, a dinamika variációja 0-val legyen egyenlő, vagyis hogy itt se kontrasztok, se folyamatos átmenetek ne jöhessenek létre. E résztervek kombinációjának egy másik, differenciáltabb változatát is megvalósították: a dinamika két vezérlése szakaszonként történt, az utasítás-mezők között átfedések jöttek létre. A közepes intenzitású szakasz elejét még a crescendo és a diminuendo befolyásolták, a rákövetkező vezérlési utasítás, a „dinamika változatlan” határozta meg viszont ugyanennek a szakasznak a második felét és még a következő szakaszban, a magas intenzitásúban is érvényesült.

A tény, hogy most az előformálás használatáról számoltam be, nem jelenti azt, hogy a hallgatóknak mindenképpen előzetesen elkészített és mindvégig érvényesítendő terv sze-

rint kellett eljárániuk. Ellenkezőleg: ha valamelyik hallgatót terve nem segítette, hanem gátolta munkája kibontakozásában, azt javasoltam neki, hogy változtasson rajta, esetleg álljon el tőle egészen.

Az elkészített kompozíciós gyakorlatok megbeszélése elsősorban arra szorítkozott, vajon a tanuló a maga szabta feltételek szerint – adekvát módon oldotta-e meg feladatát; olyan bírálatról volt tehát szó, amely igazodott a bemutatott darabhoz. Emiatt igyekeztem elkerülni azt is, hogy személyesen javítsak a darabokon; inkább azon voltam, hogy a tanuló saját maga találjon rá megoldásának azon „sérült” pontjaira, amelyeken vagy amelyek miatt nem tudta maradéktalanul megvalósítani saját elképzelését. Egy az eddigiekkel rokon gyakorlatcsoport olyan zenedarabok kidolgozására vonatkozott, amelyek vagy szélsőségesen magas vagy szélsőségesen mély hangra épültek, s így az előadásukra alkalmas hangszerek választéka kényszerűségből alaposan megcsappant.

A gyakorlatok harmadik csoportja olyan zenei formák létrehozását célozta, amelyek több hang egyetlen komplexitására, egy választott, tetszés szerinti akkordra, félhang-clusterre, vagy akár negyedhang-clusterre épültek. A választott komplexum összes hangjának lehetőleg szünet nélkül kellett fölcsendülnie, éspedig úgy, hogy az egész darab hangszínének árnyalt változása érdekében, az adott hangot mindig más hangszer szólaltassa meg. A választandó hangszerek természetesen a komplexum hangfekvésétől és fajtájától függtek; a negyedhang-clusterú speciális esetben például, a vonósok voltak a legadekvátabb hangszerek. A gyakorlatcsoport feladatai vagy néhány hangból (3–5), vagy tizenkettő, illetve ennél több hangból álló szimultán komplexumokból tevődtek össze. Számos hallgató választott tizenkét hangos clustert középfekvésben, mint az e feladat megoldására alkalmas hangkomplexumot. A felhasználható hangszerek számát nem határoztam meg, annyira azonban feltétlen szükség volt, ahány hang szerepelt, hogy minden hang dinamikusan elválasztható legyen a többitől. Ezeknek a gyakorlatoknak a megoldásánál is a komplexum legdifferenciáltabb ritmikai, dinamikai és hangszínbeli belső elváltozásairól volt szó. Az eddigi feladatokhoz képest azonban itt a megvalósításnak több és messzebb menő lehetőségei voltak, az egyén alkotó fantáziájának nagyobb teret biztosítottunk. Két új kompozíciós területet tárunk fel: a szólamvezetés, valamint a belső áramlás és mozgás kidolgozásának területét. Az előző gyakorlatokban ugyanis, amelyek csak egy hangmagasságot használtak, nem volt lehetséges szólamvezetés a szó tulajdonképpeni értelmében; míg most lényeges szerephez jutott: a komplexum egyes hangjait mindig más hangszer szólaltatta meg úgy, hogy minden hangszernek egymás után, különböző hangokat kellett játszani. Az így létrejött szólamvezetés lehetővé tette azután az említett belső áramlások és mozgások komponálását.

A hangkomplexumokkal történő zeneszerzés megértése érdekében, a következő nagyon egyszerű modellhez nyúltam: kiindulópontnak olyan tizenkét hangos clustert választottunk, amely kitöltötte a felrajzolt oktávot. Skálaszerűen vezettünk benne egy hangszerhangot c'-től h'-ig; ugyanakkor egy másik hangszer desz'-től h'-ig skálázott fölfelé és abban a pillanatban ugrott le c'-re amikor az első hangszer elérte a h'-t. Egy harmadik hangszer d'-ről kezdett fölfelé haladni, így tehát korábban érte el a h'-t mint a második hangszer, majd leugrott c'-re és még maradt ideje arra, hogy elérje a desz'-t, stb. A mindig sűrűn kitöltött clusteren belül ily módon megmozgathattuk az összes hangszert a h'-ig, mint felső határig, ahonnan tehát mindegyik leugrott a c'-re. A hangszerek mindegyike más időpontban hajtotta végre ezt az ugrást, ugyanakkor azonban valamelyik szólam mindig ugrott. A felfelé történő skálázás legato, a lefelé ugrás non-legato történt, s így példánk megszólaltatása esetén ez utóbbiak érzékeltetésünk számára háttérbe szorultának. Lényegesen tisztábban hallanánk a skálázást – igaz ugyan, hogy csak globálisan és nem szeparáltan, elkülönülten, mivel az egyes hangszerek hangjai minden pillanatban egymástól eltérő mozgási fázisban lennének. Hallásunk számára valami furcsa benyomás keletkeznék: úgy tünne, hogy a hangkomplexum egyszerre áll is, s ugyanakkor valami belső mozgásban, egy állandó, fölfelé irányuló áramlásban van. A szólamvezetés megfordításával ugyanezt az effektust érniük el, természetesen az áramlás lefelé irányulna; végül a két különböző irányú, belső áramlás

szimultán megszólaltatása, kombinációja megszüntetné azt a benyomást, hogy meghatározott irányú mozgásról van szó, egy diffúz belső vibrálást, hangszín-irizációt hallanánk, miközben ez utóbbit a ritmikai történések erősen módosítaná. Ennek a modellnek a gondolatát egy, az elektromos zene számára az 50-es évek elején *Herbert Eimert* által szerkesztett modell, a „totális, belső glissando” adta. Jelen esetben viszont a belső hangszínváltozások koncepciója hangszeres formában és nem folytonos szólamvezetéssel valósult meg.

Ezt követően megpróbáltam a hallgatókkal a leírt modell néhány bonyolultabb variációját megvalósítani. Így például az egyes hangok egyszerű, skálázó mozgása helyett a szólamvezetés művészebb, mind egyirányú, mind különböző egyenletes és nem egyenletes irányváltoztatásait választottuk; az egyes hangok egyenletes ritmusú szekvenciái helyett, a ritmusértékeket különbözőképpen válogattuk, és pedig ritmusérték-sor, illetve tetszőleges terv szerint; a hangokat nem azonos ritmusban vezettük, hanem lényeges különbségeket hagytunk érvényesülni egy komplex, ritmikai ellenpontozás érdekében; a különben egyenletesen kitöltött hangkomplexumban tovább fejlesztettük a ritmusos heterogenitásból fakadó pillanatnyi hangkettőzések és hézagok rendszerét, mindezt úgy, hogy a csomókból és a hézagokból olyan sajátos mintákat alakítottunk ki, amelyek változatosan artikuláltak a hangkomplexum belsejét; a ritmikus ellenponthoz hozzávettünk egy dimanikus, valamint egy hangszín-ellenpontot is, hogy a hangok legfinomabb dinamikai és hangszínbeli lekerekítésével még tovább differenciáljuk a komplexum anyagát.

Az imént vázolt feladatcsoport olyan hangkomplexumokra vonatkozott, amelyeknek kötött határuk, hangterjedelmük volt. Egy további gyakorlat hasonló komplexumok komponálásából állt. Ezek azonban már nemcsak belső mozgásokat és áramlásokat mutattak, hanem ezen felül egységes egészként is mozogniuk kellett, akár ambitus-változás következtében, akár egy fölfelé, illetve lefelé irányuló helyzeteltolódás, vagy az ambitus-változás és a helyzeteltolódás kombinációja miatt. A keskeny hangkomplexumok fokozatosan és hirtelen is kitágulhattak, helyzetet változtathattak, majd ismét összezsugorodhattak stb. úgy, hogy ebből ismét egy zenei forma keletkezett. Ezt a feladattípust még tovább fejlesztettük annyiban, hogy a belső és a külső mozgásokra különös gondot fordítottunk: így például egy fölfelé irányuló, globális eltolódáskor a belső áramlás lefelé futhatott; párhuzamos mozgások éppúgy előfordulhattak, mint a legkülönbözőbb kombinációk; ebből azután valamiféle mozgás-ellenpontozás született. Előfeltételeiből következően, ez a feladat lényegesen szabadabb volt, mint az összes eddigi: sem a hangmagasságokat, sem a hangok számát nem korlátozta.

A következő feladatcsoportról csak összefoglalóan számolhatok be, mivel egyfelől túl változatosnak bizonyult, másfelől pedig – előfeltételeit tekintve – az előző gyakorlatoknál is szabadabb volt. A maguk egészében mozgó, zsugorodó és kitáguló hangkomplexumok komponálása ugyanis megnyitotta az utat a legkülönbözőbb absztrakt, formai folyamatok létrehozásához, mint például komplex zenei képződmények állandó növekedése, feloldódása, lüktetése, stb. A tanításnak ettől a fázisától kezdve már csak általánosságban megfogalmazott kompozíciós feladatok kijelölésére szorítkoztam. Ilyenek például a következők is:

komponálja meg egy struktúra lassú ütemű kibontakoztatását, illetve leépülését;

alakítson ki két olyan párhuzamos folyamatot, amelyek kölcsönösen áthatják egymást, miközben az egyik felépül, a másik leépül;

hozzon létre két olyan párhuzamos folyamatot, amelyek egymással kölcsönös egyensúlyi, illetve függőségi viszonyban vannak;

komponáljon egy olyan folyamatot, melynek menetében – mintha kívülről szólalna meg – hirtelen egy olyan idegen zenei képződmény tűnik föl, amely a darab kibontakozását befolyásolja: felgyorsítja, illetve lefékezi, vagy akár teljesen fel is bomlasztja azt.

Ez volt az utolsó gyakorlatcsoport, mielőtt a hallgatók – az oktatás részeként – egészen szabadon elkezdtek volna komponálni. Új, önálló darabjaikon megmutatkozott, hogy azzal a módszerrel, amelyről itt szó volt és amelyen ők szinte átverekedték magukat, emelni tudtak saját zeneszerzésük technikai színvonalán; szert tettek egy átfogóbb zenei anyagismeretre, szakmai jártasságra. A gyakorlatoknak ugyanis volt „technológiai” vonatkozásuk is: a tanulók ahelyett, hogy kész idiómákat kaptak volna, rákényszerültek, hogy saját maguk te-

remtsék meg anyagukat, annak különböző elemeit ők maguk illessék össze, hogy végül azokat értelemszerűen tudják használni. Így megtanulták fölismereni az adott anyag értékes tulajdonságait, s egyidejűleg azt is, hogyan találjanak rá az anyag feldolgozásának adekvát módjára annak érdekében, hogy elérjék kívánt céljukat.

Összefoglalóan azt lehet mondani, hogy a stockholmi zeneszerzés-tanfolyamom gyakorlati részében a kompozíciós készségek előbb izolált, később szintetizált fejlesztéséről volt szó; a fejlesztés olyan „célfeladatok” segítségével történt, amelyekben egyes zenei dimenziók kötöttek, mások viszont mindenféle korlátozásoktól mentesek voltak, és amelyek sorban, fokozatosan haladtak a legegyszerűbb problémáktól a legbonyolultabbakig.

Koch Valéria

Az ég madarai kérdik

*És mi lesz velünk
az utolsó napon,
velünk s a mezők liliomaival?
Illatuk elhal már mindörökre,
és csicssergésünk angyaldalba fúl?
Mi lesz velünk, a szabadokkal,
a képmásodra teremtett
üdvözültek és elkárhozók
között lebegünk talán,
mi, léleghiányos kreatúrák?
A példázat csak önfeledt
létiünkről szól biztos tenyeredben –
A Föltámadásban lesz-e helyünk?
Választanunk meg nem adatott
közted és a számunkra ismeretlen
bűn között – csecsebecséid vagyunk
csupán, míg világ a világ?
Akarattalanul akartál minket;
ránk vetül-e arcod az utolsó napon?
Teremtőnk, nem lesz túl üres
a Föltámadás, a beálló teljességből
ha minket kihagysz?*