

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

A hangszeres színház többműfajúsága

Doktori Értekezés

Grillusz Sámuel

2018

Témavezető: Dr. Tallér Zsófia

Tartalomjegyzék	2
Előszó	5
Bevezetés	7
1. A műfaj meghatározása	10
1.1. Musiktheater	10
1.2. Új Zeneszínház vagy Újzenei Színház?	11
1.3. A hangszeres színház definíciója	14
2. A műfaj kialakulása	17
2.1. Mauricio Kagel és John Cage	17
2.2. A zene teatralizálódása	24
2.3. Monumentalkunst, az évszázados igény	28
3. A hangszeres színház gyakorlata	35
3.1. A hangszeres színház előadói identitása	35
3.2. A hangszeres színház eszközei Otto M. Zykan kamarazenéjében	39
3.2.1. Nachtstück für ein Schiff – az oszcilláló élmény	44
3.2.2. Trio für solo Violine – a szituáció és a zenei anyag kettőssége	50
3.2.3. Beethovens Pferd – szintézis két előadóra	55
3.2.4. Pas t/rès tôt – a hangszeres színház	61
4. A doktori műalkotások elemzése az értekezés téziseinek szempontjai szerint	68
4.1. Monument ciklus	68
4.1.1. Out on Stage - Monument I.	68
4.1.2. FloubleAgent - Monument II.	71
4.1.3. Fahrenendenen - Monument III.	73
4.2. Trió - három előadóra	76
4.2.1. Az eredeti dráma és a feldolgozás szerkezete	76
4.2.2. A partitúra	79
4.2.3. A darab lejegyzése	80
4.2.4. Az előadás elképzelt színpadi megjelenése	81
4.2.5. A zenei anyagokról	82
4.2.6. Az elhangzó zenei anyagok önállóságának jelenetenkénti vizsgálata.	83
4.2.7. A jelenetenkénti elemzés összefoglalása	108
5. Az értekezés összegzése és lezárása	109
Függelék	110

I. Interjú Eötvös Péter, zeneszerző karmesterrel	112
II. Interjú Françoise Rivalland előadóművésszel és pedagógussal	123
III. Interjú Koltai Katalin gitárművésszel, zeneszínházi alkotóval	153
IV. Interjú Götz Nándor szaxofonművésszel, pedagógussal	165
V. Interjú Daniel Ott zeneszerzővel	178
VI. Interjú Göttinger Pál színházrendezővel	183
Képek, illusztrációk jegyzéke	206
Köszönetnyilvánítás	207
Mellékletek	208
3.2. fejezethez tartozó mellékletek	209
Bán Zoltán András: A zene csendháborítás?	230
A doktori műalkotások partitúrái	232

Előszó

Doktori értekezésem az elmúlt évek művészi kutatómunkájának eredményeit többféle formában mutatja be. Jelen értekezés egysége különálló történeti és esztétikai ismertetések, műelemzések, informális beszélgetések leiratai, valamint általam létrehozott partitúrák összefüggő sorozata, melynek egyes elemei más és más irányból közelítik a kutatás témáját. Ez a téma a *hangszeres színház* szerzői műfaján belül fellelhető többműfajúság kereteinek, és gyakorlatának vizsgálata.

A különféle elemzések és interjúk mellett az értekezés meglehetősen rövid része foglalkozik a hangszeres színház alapvető ismertetésével, mely az értekezés címe alapján akár a dolgozat voltaképpeni témája is lehetne. Az engem leginkább érdeklő kérdés azonban, különböző művészeti ágaknak a hangszeres színház adottságain és körülményein belüli jelenléte, illetve – amint ez a kutatás során kikristályosodott – a műfajon belüli különböző művészeti ágak önállósága volt. Jelen dolgozat tehát nem mutatja be a maga teljességében a hangszeres színház történetét, vagy meglévő repertoárját, mely munka magyar nyelvű létrehozása kétségtelenül fontos, hiánypótló vállalkozás lenne.

Az értekezés egészének egy fontos része saját művészi munkám által mutatja be a hangszeres színház többműfajúságának általam ideálisnak tartott állapotát. Álláspontom szerint ez a szakasz a kutatás és az értekezés esszenciális része, mely nem pusztán az alkotási folyamat, vagy az elkészült művészi munka leírása, hanem olyan analízis mely a kutatás során a két művészeti ág viszonyáról és együttműködésének lehetőségeiről, tehát végső soron az értekezés téziseiről ad számot. Ez az elemzés számomra messze túlmutat magán az alkotás létrehozásán, hiszen éppen az elemzés szempontjai azok, melyek a tézisekből következnek. Az értekezés negyedik fejezetében foglaltak nem hagyományos zenei, vagy színházi elemzések, melyek egy kialakult szempontrendszer szerint tárják elénk az adott művészeti ágon belüli mestermunkát, hanem éppen ennek fordítottja: a művészeti ágakhoz kapcsolódó hagyományos elemző munkán nagyrészt kívül eső szempontrendszer alkalmazásával szemléltetett sajátos problematika. Számomra az alkotások létrehozásának művészi igénye, egylényegű a kutatási téma iránti érdeklődéssel. Az alkotások elemzése számos olyan réteget fed fel a kutatási témának, melyeket az alkotás létrehozása vagy akár előadása nem tartalmazhat explicit módon.

Az értekezés harmadik fejezetben, Otto M. Zykan, osztrák zeneszerző négy művéé által ismertetem a hangszeres színház alkotói eszköztárát. Zykan életműve, a teljes történelmi repertoárnak egy speciális, kevésbé ismert része. A szerző elemzett műveinek kiválasztásánál nem volt szempont sem az életmű, sem a műfaj átfogó ismertetése. A szerző személye, illetve ismertett kompozícióinak kiválasztása mindössze azt a célt szolgálta, hogy a műfajban jelenlévő, engem személyesen érdeklő működési mechanizmusokat szemléltessem. Otto M. Zykan – általam nagyra tartott – művészetének bemutatása szubjektív döntés, melyben munkált az is, hogy a róla szóló szakirodalom – szemben a hangszeres színház jelentős és jegyzett alkotóival, mint Mauricio Kagel, Georges Aperghis, Vinko Globokar vagy Heiner Goebbels – igen csekély, így a neki szentelt fejezetek egyfajta hiánypótlásként is értelmezhetőek.

Bevezetés

A hangszeres színház műfaja az 1960-as évektől kezdve van jelen az európai és amerikai hangversenyszínpadokon. A műfaj alkotói zeneszerzők, akik ugyanakkor sajátos kompozícióikat a zene és a színház eszköztárával hozták létre, elsősorban hangszeres előadók számára. A szakirodalom alapján a hangszeres színház műfaját elkülöníthetjük a hagyományos zenés színházi műfajoktól, így az opera, operett, musical stb. kívül esnek a műfaj, így jelen értekezés területén is.

Tézisem szerint a hangszeres színház, a színház és a zene önálló művészeti ágának együttműködéséből jön létre, ezért a két művészeti ág önállósága továbbra is kimutatható benne. További tézisem, hogy ezt, a művészeti ágak önállóságára épülő többműfajúságot, a figyelmes alkotói munka kiegyensúlyozhatja, vagyis egy kompozíció belül, a két művészeti ág eszközeinek elkülönítésével, kontrasztjával képes megszüntetni művészeti ágak alá- illetve fölérendelt viszonyait, ahelyett, hogy a különálló művészeti ágakat összeolvasztaná.

Tézisem szerint ez a kettős természetű hatásmechanizmus különbözteti meg a hangszeres színházat azoktól a kialakulásával egyidejűleg zajló folyamatoktól, melyet a 2.2. alfejezetben ismertetett szakirodalom a színház muzikalizálódásaként, illetve a zene teatralizálódásaként tart számon. Ez utóbbi folyamatok ugyanis a művészeti ág szempontjából egységes zenei vagy színházi alkotásokra jellemzőek, melyek eszköztárában a másik művészeti ág eszköze jelenik meg, ezért az egyes művek, saját művészeti águk eszköztárának kibővítésével élnek, anélkül, hogy a másik művészeti ág egysége önállóan megjelenne.

Kutatásom során tehát a hangszeres színház többműfajúságán belül, a benne megjelenő két művészeti ág – a színház és a zene – önállóságát vizsgáltam elsősorban.

A kutatás során két kérdésre kerestem továbbá választ: szerettem volna megállapítani, hogy mennyire mutatható ki, illetve mennyire biztosított a két művészeti ág autonómiája e szintetikus műfaj kompozíciós, illetve előadói eszköztárában, illetve szükségesnek éreztem megvizsgálni, hogy ez az autonómia milyen mértékű, a hangszeres színházi alkotásokon belül melyik műfaj milyen önállóságot mutat. Mindezt azért, hogy megtudjam, mennyire szükségeszerű, hogy a két művészeti ág az együttműködésük során hierarchikus viszonyba kerüljön egymással.

Mivel a műfajról szóló magyar nyelvű szakirodalom csekély, fontosnak tartottam a műfaj kialakulásának körülményeit legalább olyan mértékben leírni dolgozatomban, amennyire ez a fenti kérdések megválaszolásánál releváns lehet.

Kutatás során négy fő metódust alkalmaztam:

1., A nemzetközi szakirodalom megismerése

Az írások közül kiemelkedően az összefoglaló jellegű művek voltak nagy segítségemre, mint Eric Salzman és Thomas Desi *The New Music Theater*¹ című kötete, vagy Matthias Rebstocknak, Mauricio Kagelnek a műfaj megteremtőjének alkotói metódusáról szóló könyve, a *Komposition zwischen Musik und Theater*.² Ezek mellett Falk Hübner, a hangszeres színház előadói praxisa szempontjából releváns munkája, a *Shifting identities: the musician as theatrical performer*³ című könyve támogatta jelentősen kutatásomat.

2., A műfaj fontosabb, historikus műveinek közvetlen elemzése

Mivel a hangszeres színház elsősorban a zeneszerzői hagyományból nőtte ki magát, ezért a szerzők partitúrában rögzítették szándékaikat. Így ezek vizsgálata volt számomra az elsődleges egy-egy mű megközelítésénél. Emellett azonban igyekeztem minden esetben a partitúrák realizálásával létrejövő élő előadásokat, illetve az ezek közti különbségeket is figyelembe venni az alkotások elemzésénél. Ennek a munkának egy fontos része volt az, hogy sok művet megpróbáltam a nagyközönség számára is elérhetővé tenni. A kutatás első éve óta kurátorként és szervezőként, gyakran színpadi alkotóként segítem a műfajhoz kapcsolódó XX. és XXI. századi művek bemutatását, a budapesti hangversenytermekben és színházakban évenként megrendezésre kerülő *Átlátszó Hang Újzenei Fesztivál* keretében. A hazai és nemzetközi alkotókkal, előadókkal történő szoros együttműködésnek része a bemutatandó művek kiválasztása, elemzése, illetve teljes színpadra állítása is.

3., Interjúk készítése

Beszélgetőtársaim a műfajról osztották meg velem tapasztalataikat. Az interjúk közül

¹ Thomas Desi - Eric Salzman, *The New Music Theater*, Oxford University Press, 2008.

² Matthias Rebstock: *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965* Hofheim, Wolke Verlag, 2007.

³ Falk Hübner: *Shifting Identities - Musician as theatric performer*, Universiteit Leiden 2013.

néhány leirata és az ehhez fűzött megjegyzéseim a dolgozat függelék részében szerepelnek, illetve a disszertáció során több alkalommal hivatkozom az interjúalanyok véleményére. Ezek az interjúk általában négyszemközt zajlottak, azonban a privát interjúk készítésével párhuzamosan a műfaj képviselőivel folytattam néhány nyilvános pódium-beszélgetést is különféle rendezvényekhez - általában szintén a korábban említett fesztivál eseményeihez – kapcsolódóan. Ezek felvételeire szintén hivatkozom az értekezés során.

4., Önálló művészi munka

Az általam felvetett kérdésekre alkotások létrehozásával is kerestem a válaszokat. Ebből a munkából született meg két programszerű, lényegét tekintve hangszeres színházi mű: a három darabból álló, hangversenytermi bemutatásra szánt, szóló hangszerekre komponált kamarazenei ciklus, a *Monument* sorozat, melyben mindkét művészeti ág egyenlő mértékű autonómiával rendelkezik, valamint a *Trió* című, háromszereplős színházi előadás, melynek zenei rétegét Csikós Attila drámaíró korábban publikált szövegére komponáltam. Ez utóbbiban a zene önállóságának lehetséges hierarchikus viszonyait mutattam be katalógusszerűen.

A négy módszer együttes alkalmazásának segítségével a műfaj mai és historikus elméletéhez és gyakorlatához, valamint a saját alkotói munkám ehhez kapcsolódó rétegeihez egyaránt hozzáférhettem. Ennek a szerteágazó művészi kutatásnak összefoglalása a jelen értekezés.

1. A műfaj meghatározása

1.1. Musiktheater

A *hangszeres színház* azon zenei és színházi műfajok közé tartozik, melyeket összevonva magyarul gyakran *zenés színháznak*, néha *zenei színháznak*, németül *Musiktheater*-nek vagy angolul *music theater*-nek, esetenként *musical theater*-nek, illetve ezen kifejezések tükörfordításaként magyarul *zene-színháznak* is nevezhetünk.

Leghelyesebb, ha a hangszeres színház meghatározását először ennek a nagyobb csoportnak a pontosabb definiálásával kezdem.

Thomas Desi és Eric Salzman összefoglaló, elemző jellegű munkája, a *The New Music Theater*⁴ bevezetője szerint elkerülhetetlen, hogy a műfaji terminológiánál ne ütközzünk problémákba⁵. A könyv szerzői az angol *music theater*-t is már a német *Musiktheater* fordításaként definiálják. Leszögeznek azonban azt is, hogy a német nyelvben a zene és színház különféle együttműködéseire épülő műfajokat egyöntetűen megnevezhetik így, sőt magát az épületet is – az operaházat vagy az olyan színházat, ahol zenés előadásokat játszanak – *Musiktheater*-nek nevezik. Az angol *musical theater*, mely eleinte szintén a német kifejezés angol megfelelője volt, átértelmeződött az angol nyelvhasználatban és leginkább a daljáték műfajának modern verzióját, a *musical*-eket jelenti. Ez utóbbi kifejezéseket később a német és a magyar nyelv is átvette és széles körben használja eredeti angol formájában.

Desi és Salzman a kifejezésnek *exclusive* illetve *inclusive* jelentését kínálja⁶, vagyis „beleértett”, illetve „kizárt” definícióról beszél, annak alapján, hogy a történelmi, többnyire vokális zenére épülő színpadi műfajokat, vagyis az operát, a daljátékot, az operettet, a musicalt stb. beleértjük-e a kifejezés által meghatározott stílusok körébe vagy sem. A magyar nyelvben a szerzőpáros által *inclusive*-nak nevezett definícióra, vagyis a különféle, gyakran történelmi vokális zenei színpadi műfajokat magába foglaló meghatározásra a *zenés színház* kifejezést használjuk⁷ leginkább, szemben a nem-énekelt műfajokkal, azaz a prózai

⁴ Thomas Desi - Eric Salzman, *The New Music Theater*, Oxford University Press, 2008.

⁵ „Nevertheless, some terminological problems seem unavoidable” in.: Desi - Salzman, 4.

⁶ Ld.: Desi- Salzman 5.

⁷ „Ha a nevét kérdeznék, azt felelném, hogy nem tudom. Talán majd az idő kialakítja a műfaj megfelelő elnevezését. Egyelőre úgy nevezzük, hogy zenés színház.” In: Szinetár Miklós, *Kalandjaim: szubjektív dokumentumok*, Magvető, 1988. 56.

színházzal.

A szerzőpáros által exclusive definícióként felkínált megnevezést, a kortárs zene és színház egységét felvonultató *Musiktheater* eseményeit gyakran jelölik *neues Musiktheater*,⁸ vagy ahogyan Desi és Salzman is teszik *new music theater* elnevezéssel, hangsúlyozva, hogy ez, a történelmi műfajoktól magát megkülönböztető műfajok gyűjtőfogalma. Erről így írnak:

*„However, when we say new music theater in this book, we use the term in a way that is almost always meant to exclude traditional opera, operetta, and musicals (...) Since it is in mid-evolution and comprises different streams and styles, it is most easily defined by what it is not: not-opera and not-musical.”*⁹

Mindezeket alapul véve a német *Musiktheater*, valamint az angol *music theater* kifejezésekre, Desi és Salzman exclusive definíciójának megfelelő kifejezésként, a magyar *zenés színház* elnevezéstől elkülönítendő, a *zeneszínház* megnevezést használok dolgozatomban.

1.2. Új Zeneszínház vagy Újzenei Színház?

Az alfejezet címében foglalt két kifejezés németül a *Neues Musiktheater* vagy *Neue Musik-Theater* tulajdonnevek.¹⁰ Ebből a német nyelvtani szerkezetből kiviláglik, hogy az „új” melléknév ragozása az első esetben a semleges nemű színház (das Theater) kifejezéshez alkalmazkodik, második esetben viszont a nőnemű zene (die Musik) szóhoz. A címben található kérdéssel tehát arra vonatkozik, hogy a Desi és Salzman által is megnevezett műfaj említésekor vajon a *zeneszínház* egy új formájáról akarunk beszélni, vagy esetleg az

⁸ Ld. erről többek közt az 1988-as alapítása óta a hangszeres színház egyik központjának számító Münchener Biennale für Neues Musiktheater elnevezését ld.: <http://www.muenchenerbiennale.de/home/> (utolsó letöltés 2018.10.13).

⁹ A.m. „, Akárhogy is, ha ebben a könyvben a *new music theater* kifejezést használjuk, akkor ezalatt csaknem mindig a hagyományos opera, operett és musical kizárását értjük. (...) Mivel fejlődési folyamata közepén tart és számos irányzatot és stílust tömörít magába, a legegyszerűbb az alapján meghatározni, ami nem: nem-opera, nem-musical” (Ahol másként nem jelzem, ott a dolgozatban szereplő nem magyar nyelvű szövegek fordításait én készítettem) In.: Desi-Salzman 5. Music theater or opera? Exclusive or Inclusive?

¹⁰ A német nyelvben tehát az *új* szó mindkét kifejezésben a tulajdonnév része, ezért irandó nagybetűvel.

¹¹ Az új zene vagy újzene írásmódról lásd a fejezetben később.

újzene¹¹ műfajának és a színháznak – függetlenül attól, hogy ez új vagy régi a színház – keresztezéséből megszülető multidiszciplináris jelenségről.

Az „új” melléknévvel gyakran találkozunk jelzős szerkezetű tulajdonnevek előtagjaként, amikor egy adott fogalmat az utótag addigi jelentéséhez képesti megújult tartalommal szeretne felruházni egy gyártó, alkotó, közösség, nemzet, korszellem. Ez a jelenség még az európai zenetörténetben sem a történeti újkor szüleménye. Elég ha csak Philippe de Vitry (1291-1361) francia zeneszerzőnek és zenetudósnak tulajdonított tanulmányra, az 1322-ben megjelent *Ars Nova Notandi-ra*¹² gondolunk, mely a zenei notáció és a harmónia szempontjából az azt megelőző zenei kortól megkülönböztetni szándékozta a magáét, mely mai szemmel nézve is fordulópontot jelent a térség zenei nyelvének fejlődésében, illetve a későbbiekben Ars Nova-ként elnevezett új művészeti korszakban.¹³

Ugyanígy szerették volna megkülönböztetni magukat a korábbi zenei gyakorlattól azok a zeneszerzők is, akik a XX. század elején különböző új esztétikai, akusztikai, zeneszerzői elgondolásait *Új Zene* (németül *Neue Musik*¹⁴, angolul *New Music*) gyűjtőnév alatt jegyezték.¹⁵ E közösség 24 fontos tagja 1922. augusztus 11-én a Salzburgi Ünnepi Játékok¹⁶ alatt a Café Bazar-ban alapította meg az Új Zene Nemzetközi Társasága¹⁷

¹² A.m. a (hangjegy)írás új művészete.

¹³ Az Ars Nova (a.m. új mesterség) elnevezést Hugo Riemann (1849-1919) német zenetudós alkalmazta a XIV. sz. zenei gyakorlatának új irányzatára. ld. bővebben: Az Ars Nova szócikket in.: The Harvard Dictionary of Music, Harvard University Press, 2003. 59.

¹⁴ Érdemes megjegyezni, hogy a kifejezés ebben az esetben is nagybetűvel írandó, hiszen tulajdonnév. A német nyelvben is neue Musik-ként használják, azaz az „új” szó melléknévként kisbetűvel írandó abban az esetben, ha a kifejezés nem stílusmegjelölés.

¹⁵ Ld. erről többek közt Paul Bekker (1882 - 1937) német zenekritikus cikkét: Paul Bekker: *Neue Musik – Dritter Band der Gesammelten Schriften*. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlags Anstalt, 1923.85-118.

¹⁶ 1920 óta évenként megrendezésre kerülő neves nyári fesztivál, ld.: www.salzburgerfestspiele.at (utolsó letöltés: 2018.10.14.).

¹⁷ Eredetileg Internationale Gesellschaft für Neue Musik, melyet angolul International Society of Contemporary Music-nak neveznek. Érdekes megjegyezni, hogy a társaság angol nevében az Új Zene elnevezést a kortárszene váltja fel, miközben a két fogalom jelentése – mely akkoriban még lényegét tekintve azonos volt – a huszonegyedik századra már elsodródott egymástól. Ld. Joan Arnau Pàmies (*1988) amerikaián élő katalán zeneszerző esszéjét: *New Music is not (necesarrily) Contemporary Music* (a.m. Az újzene nem (szükségyszerűen) kortárs zene) címen, melyet a saját blogján publikált <https://nmbx.newmusicusa.org/new-music-is-not-necessarily-contemporary-music/> (utolsó letöltés: 2018.10.14.) Az Új Zene Nemzetközi Társasága történetéről ld. Anton Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*. Zürich, Atlantis Verlag, 1982.

elnevezésű szervezetét is. Az alapítók között ott találhatjuk Bartók Bélát és Kodály Zoltánt is, akik 1928-ban létrehozták a társaság magyar tagozatát is.¹⁸

A zene műfaji innovációjának hangsúlyozására Magyarországon azóta is az új zene kifejezést használjuk, ezzel az írásmóddal, azaz két szóba írva. Szemben a magyarul általánosan egy szóban írt *régizene* – angolul a new music-kal azonos nyelvtani szerkezetben álló *early music* – elnevezéssel, mely alatt a középkor és a romantika közötti korszak zenéjének korhú, historikus előadásait értjük.¹⁹

Doktori tanulmányaim gyakorlati oldalának elmélyítése céljából 2013 őszén kurátorként egy fesztivált hoztam létre, melyen eleinte elsősorban az általam kutatott hangszeres színházi darabok szerepeltek. A fesztivál elnevezésekor Fazekas Gergely zenetudós világított rá erre a nyelvi furcsaságra. Javaslatára²⁰ *Átlátszó Hang Újzenei Fesztivál*-nak neveztük rendezvényünket.²¹ Az újzene ebben a kontextusban tehát a zenei paletta egy stílusát jelenti, melynek az eredeti zenemegújító lelkülete természetesen megmarad, viszont eszközeiben, esztétikájában az új zene úttörőinek munkája referencia értékű. Ezt az érvelést azóta magaménak érzem, ezért dolgozatomban az avantgárd új zenei, esztétikai törekvéseinek utóéletéből fakadó zenei stílust egy szóban, újzene formában használom.

Az újzene korai fejlődését jelentősen beárnyékolják az európai világháborúk, illetve azok a totalitárius rendszerek, melyek az újzene esztétikai törekvéseit általánosságban nem támogatták.²² A világháború utáni korszakban, tehát röviddel a hangszeres színház megjelenése előtt²³ azonban szinte általános érvényre jutottak azok az alkotói tendenciák, melyek az újzene tartalmi egységét jelentik. Ezek közül talán a legfontosabb, melyet Arnold Schönberg így fogalmaz meg, 1946-ban írt *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*

¹⁸ Szirányi János: *Világhíres Zeneszerzők: Kodály Zoltán*. Budapest, Kossuth Kiadó, 2012. 29.

¹⁹ Ld. többek közt: Thomas Forest Kelly: *Régizene*. (ford.: Mikusi Balázs), Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2014.

²⁰ 2013 november 25-én számomra küldött elektronikus levelében kategorikusan kijelenti: “*Régizene, Újzene - ebben a kontextusban egybeírandó*”.

²¹ Ld.: a fesztivál honlapját www.atlatszohang.hu (utolsó letöltés: 2018.10.14.).

²² Ld. többek közt: Jonathen Huener– R. Francis Nicosia: *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, New York, Berghahn Books 2007. illetve Larry Sitsky: *Music of the Repressed Russian Avant-garde, 1900-1929*. London, Greenwood Publishing Group, 1994.

²³ Ld. erről az értekezés második fejezetét.

című esszéjében: „Art is new art”²⁴ (a.m. „A művészet, az új művészet”). Ennek az esztétikai programnak a zenére vonatkozó részét, az esszé *Mi az új zene?*²⁵ című szakaszában többek között így fejt ki:

*„Nyilvánvalóan olyan zenének kell lennie mely annak ellenére, hogy zene marad, különbözik minden korábban komponált zenétől. Nyilvánvalóan valami olyat kell kifejezzen, ami még a zenében nem fejeződött ki.(...) Következétesen megtaláljuk a nagy művekben ezt a soha nem szűnő újszerűséget, legyen az akár Josquin des Prez²⁶, Bach, Haydn, vagy más nagy mester alkotása.”*²⁷

Igaz ugyan, hogy a gyakorlatban a hangszeres színházi alkotások zeneisége gyakran él a stílusparódia, vagy az idézet technikájával, ezért nem minden esetben felel meg szigorúan véve a Schönberg által lefektetett zenei újdonság esztétikájának, ám egy teljesen új hangszeres színházi kompozíció létrehozásánál az alkotói attitűd szempontjából egy teljes hangszeres színházi kompozíció létrehozásánál egyértelműen az újzene szerzői igénye van jelen. Ez alakítja a zenei és a színházi eszközök használatát, tehát az alcímbe feltett kérdésre a válasz az, hogy a new music theater esetünkben inkább jelent újzenei színházat, mintsem a zeneszínház megújítását szolgáló új zeneszínházat.

1.3. A hangszeres színház definíciója

A hangszeres színház tehát az eddigiekben tárgyalt műfaji kereteknek, a zeneszínháznak, illetve ezen belül jellemzően az újzenei színháznak a része.

²⁴ Schönberg, Arnold: *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* 1946 in: Arnold Schönberg: *Style and Idea*. New York, Philosophical Library, 1950. 2.

²⁵ What is New Music? forrás u.o.

²⁶ Az angol eredeti (ld. a következő lábjegyzetet) a hagyományos írásmóddal ellenben kihagyja a francia reneszánsz zeneszerző nevéből az utolsó z betűt, ami lehetséges, hogy az angol birtokos szerkezet miatti egybeesés miatt van így. A magyar fordításban megtartottam az általánosan használt írásmódot.

²⁷ Eredetiben: „*Evidently it must be music which, though it is still music, differs in all essentials from previously composed music. Evidently it must express something which has not yet been expressed in music (...) consequently in all great works of the great we will find that newness which never perishes, whether it be of Josquin des Prez's, of Bach or Haydn, or of any other great master*”.

A műfaj az 1960-as évektől kezdve, jellemzően a kétezres évek elejéig van jelen eredeti formájában.²⁸ A műfaj alkotói általában zeneszerzők, akik a hangszeresek számára komponált zenei anyagok addig megszokott formája mellett különböző vizuális, illetve színházi eszközöket használnak egy-egy mű leírt formájában, azaz a partitúrákban lejegyzett, és a hangszeres előadók által megvalósítandó műveikben. Elsősorban írott anyagokról beszélünk tehát, ugyanakkor az a semmilyen ismert eszközökkel nem lejegyezhető előadási tartalom, mely műfajtól függetlenül minden írott mű akusztikus illetve vizuális megvalósulását kíséri, a hangszeres színház megítélését tekintve is nagy jelentőséggel bír.

Matthias Rebstock *Kompozíció zene és színház között*²⁹ című könyvének előszavában leszögezi, hogy bár a partitúrákban a hagyományos zenei lejegyzés mellett megtaláljuk a többnyire szöveges formában notált akciókat és egyéb, a kompozíció vizuális rétegeként dekódolható tartalmat, mégis, ezen művek vizuális és színházi rétegének elemzése nem szorítkozhat kizárólag a lejegyzett anyagra, hiszen:

„*A különféle akciók színházi dimenziója nem a partitúra szintjén, hanem az előadás szintjén, valamint nem a lejegyzett, hanem a hangzó hangok szintjén mutatkozik meg.*”³⁰

Tehát végeredményben a hangszeres színház is – hasonlóan akár egy prózai színházi előadáshoz – élő bemutatása során nyeri el azt a formát, melyben a zenei és színházi előadásmód teljessége együttesen van jelen. Ennek a kettős természetű megvalósulásnak a megtervezését, illetve ezen kettős hatásmechanizmus kontrolljának különféle lehetőségeit többnyire a nyugati kompozíciós zene normái szerint írott partitúrák előre rögzített formájában valósították meg a XX. század második felének hangszeres színházi alkotói, akik – már csak a műfaj jelentőséggel bíró zeneisége miatt is – zeneszerzők voltak.

Az eddig elmondottakkal összhangban Inigo Giner Miranda, a berlini DieOrdnungDerDinge hangszeres színházi együttes művészeti vezetője, a Budapest Music

²⁸ A műfaj kezdeteinek körülményeire a dolgozat második fejezetében térek ki részletesebben.

²⁹ Matthias Rebstock: *Musik und Theater - Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim, Wolke Verlag, 2007.

³⁰ Eredetiben: „*Die theatralische Dimension der Aktionen liegt aber nicht auf der Ebene der Partitur, sondern auf der Ebene der Aufführung und der klingenden und nicht der notierten Musik*” Rebstock 9.

Center könyvtárában 2014 januárjában tartott *A kompozíció hallható és látható rétegei* című előadásán³¹ így határozta meg a hangszeres színház műfaját:

„Az első dolog amit tudnunk kell, ha a hangszeres színházat említjük, hogy itt valamilyen kamarazenei formátummal van dolgunk.”

A kamarazenei formátum ebben az esetben két dolgot is jelent. Egyfelől, hogy a művek előadói apparátusa nem szimfonikus zenekar, hanem alapvetően kisebb együttes vagy akár egyetlen előadó, másfelől pedig, hogy az események előadási területe leginkább a hangversenyterem színpada.

A hangszeres színház műfajában megtalálható darabok tehát elsősorban zeneszerzők munkái, melyek legfeljebb egy kamaraegyüttesnyi hangszeres előadó számára, hangversenytermi előadásra, újjenei indítatásból született művek.

Emellett természetesen a hangszeres színházi alkotások minden esetben élnek a színház, mint művészeti ág valamely eszközével. Erről az eddigi műfaji meghatározások ismertetésénél egyáltalán nem esett szó, aminek az is az oka, hogy a műfajt létrehozó zeneszerzők többnyire meglehetősen távolságból – gyakran a színházi eszköztár elméleti rendszerezése nélkül – tekintettek a színházra, mint művészeti ágra.³² Tehát a teatralitás illetve a performativitás³³ minden olyan lehetséges eszközével élhettek, ami a korábban ismertetett definícióval összhangba hozható volt. Műveik terének illetve előadási környezetük egyéb jellemzőinek, valamint az előadók által végrehajtandó akciók minőségének és mennyiségének kereteit mindössze az határozta meg, hogy a művet általában egy hangversenyterem adottságai között, hangszeres művészek által birtokolt képességekkel, meg lehessen valósítani. A műfaj kialakulásakor tehát a színházi eszközök fogalmának definíciója általában a zene akkori meghatározásán túli, színpadi, elsősorban a vizualitással kapcsolatba hozható eszközöket jelentette.

³¹ Az előadás az Átlátászó Hang Újjenei Fesztivál keretében zajlott 2014.1.13-án. Az előadás felvétele megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=J67pOgdSzuE> (utolsó letöltés: 2018. november 15.) Az idézet a felvételen 0:50-nél található.

³² Ld. erről a Daniel Ott-tal készült interjú 179. oldalán az utolsó kérdésére adott válaszát.

³³ A két kategória meghatározásáról, illetve a közöttük lévő különbségekről, és alkalmazásukról ld többek közt: <http://apertura.hu/2010/osz/fogarasi> (utolsó letöltés: 2018.10.14.)

2. A műfaj kialakulása

A színházi jelleg megjelenése az újjene gyakorlatában a huszadik század közepére tehető. A műfaj elnevezését a közvélemény és a szakirodalom jelentős része³⁴ 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. Ráadásul Kagel maga is sajátjaként tartotta számon a műfaji megnevezést, annak ellenére, hogy ezt cáfolandó, több forrás említi³⁵, miszerint magát a „hangszeres színház” szókapcsolatot Heinz-Klaus Metzger német zenetudós és kritikus használta először, 1958. október 14-én a düsseldorfi *Galerie 22*-ben rendezett koncert előtt mondott bevezetőjében. A polémiát nehéz lenne eldönteni, hiszen az elhangzott bevezető sem írásos formában, sem hangfelvételen nem maradt fenn. Az egyik dolog azonban, amit biztosan tudunk³⁶ az eseményről, hogy a közönség soraiban helyet foglalt az akkor 27 éves zeneszerző, Mauricio Kagel.

2.1. Mauricio Kagel és John Cage

Kagel szülei orosz zsidók voltak.³⁷ Hazájukat 1920-ban elhagyva menekültek Argentínába, Buenos Aires-be, ahol 1931. december 24-én megszületett fiuk, Mauricio. Intenzív zenei képzés mellett, filozófiát és irodalmat tanult, 19 évesen publikálta első zeneművét, 1954-ben megalapította a Colón színházi zenekart, amivel számos színházi és operaprodukcióban vett részt. A munkák során előfordult az is, hogy a zeneszerző színpadi szerepeket játszott, mint például a rabbi szerepét egy André Gide rendezte Kafka előadásban. Kagel 26 évesen, a fent említett düsseldorfi előadás előtti évben hagyta el Argentínát és költözött Nyugat-Németországba, az akkori kortárs zene egyik legfontosabb európai központjának számító Kölnbe. Haláláig, 2008 szeptemberéig itt élt.

³⁴ Ld. többek közt. Jaques Demiére: *Mauricio Kagel entre theatre et musique*, Contrechamps, Nr. 4, 1985, vagy Roelcke, Eckhardt: *Instrumentales Theater: Anmerkungen zu Mauricio Kagels Match und Sur Scène*, in: Petersen, Peter – Michael Mäckelman: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber, Laaber-Verl, 1988.

³⁵ Ld. többek közt. Zuber, Barbara: *Theatrale Aktionen in und mit Musik. Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater*, in: Bayerdörfer, Hans -Peter: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft.*, Tübingen, Niemeyer, 1999.

³⁶ A düsseldorfi hangversenyen Manfred Leve fotóművész készített képein látható a koncert közönsége. Ld.: Manfred Leve: *Aktionen, Vernissagen, Personen: Die rheinische Kunstszenen der 50er und 60er Jahre : eine Fotodokumentation*, Köln, W. König, 1982.

³⁷ A bekezdésben közölt adatok forrása: <http://www.mauricio-kagel.com/gb/biografy.html#> (utolsó letöltés: 2018.9.23), illetve Interview mit Mauricio Kagel, Rebstock, 353.

Düsseldorf, mely alig 40 km-re fekszik Kölnntől részese volt az újjenei fellendülésnek. Ennek egyik legfontosabb alapköve az Westdeutscher Rundfunk (WDR) 1951 októberében alapított elektronikus zenei stúdiója³⁸ volt, ahol számos neves zeneszerző dolgozhatott új ötletein, az akkori legmodernebb technikai környezetben. A térség friss szellemiséget kitermelő másik fontos tényezője, az úgy nevezett kulturális hidegháború,³⁹ illetve az Amerikai Egyesült Államok ebben betöltött szerepe volt. Ez utóbbi számunkra fontos része, hogy az USA stratégiai fegyvernek tekintette – a jazz és más könnyűzenei formák mellett – az amerikai avantgárd kultúra, így az amerikai experimentális zene terjesztését is, a második világháborút követően amerikai érdekszférába tartozó német területeken.⁴⁰ Az ilyen jellegű aktivitás egy részének a szerepe az volt, hogy a náci Németország által megszárt és befolyásolt zenei kultúra⁴¹ részben Amerikába menekült alkotóinak (amilyen Arnold Schönberg is volt) munkáit műsorra tűzték, és a zenei élet részévé tették ezeken a területeken. Ezzel párhuzamosan azonban számos fiatal amerikai zeneszerző és előadó is eljuthatott Németországba. Számunkra közülük a legfontosabb az 1958-as düsseldorfi este két fellépője David Tudor zongoraművész és a huszadik század egyik megkerülhetetlen zeneszerzője és zenei gondolkodója, John Cage.

Cage, akinek a zenetörténetben betöltött legfontosabb szerepe talán az, hogy ő volt, aki zenei kijelentéseivel⁴² eltörölte az úgy nevezett zenei és nem zenei hangok közötti hierarchikus viszonyt, szándékai szerint felszabadítva a hangokat a kulturális

³⁸ Ld.: Szigetvári Andrea, Loch Gergely: Az elektroakusztikus zene története, www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop412A/2011-0010_szigetvari_elektroakusztik/ch07.html#id606878 (utolsó letöltés: 2018.9.23).

³⁹ Ld. erről bővebben: Hans Krabbendam, Giles Scott Smith: *The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-60*, London, Frank Cass Publishers, 2003.

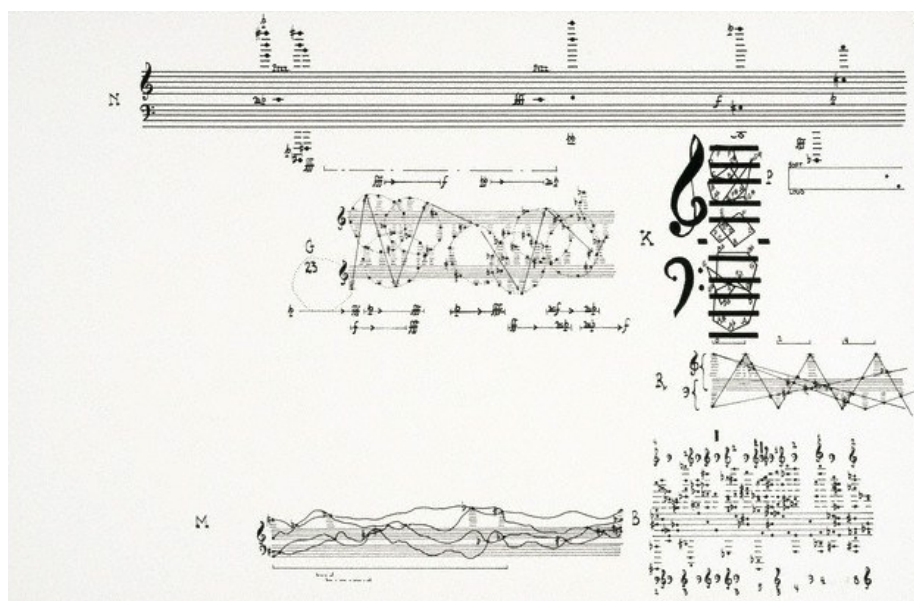
⁴⁰ Ld. erről bővebben David Behrman a Berliini Amerikai Akadémián 2016 március 3-án *Az amerikai experimentális zene és ennek szerepe Németországban 1950-től napjainkig* címmel tartott előadását, elérhető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=In5dlaiDwHI> (utolsó letöltés: 2018.9.23).

⁴¹ A nemzetiszocializmus ideológiája kiterjedt a művészetek és a zene befolyásolására is. 1930-tól kezdve egyre erősebb tiltások és üldöztetés sújtotta a hatalom által nem kedvelt alkotókat és alkotásaikat. Összefoglalóan elfajzott zene (eredetiben entartete Musik) volt a terminológia minden olyan zeneműre, melynek zeneszerzőjének származása nem felelt meg a náci előírásoknak, nem követte az európai zenében a romantika korára kialakult harmóniai kereteket, illetve ugyanígy minden, melyen az erősen afroamerikai jellegű műfaj, a jazz hatását vélték felfedezni. Ld.: Jonathen Huener– R. Francis Nicosia: *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, New York, Berghahn Books 2007.

⁴² Mint a 4'33' című műve, melynek során az előadók semmilyen szándékos hangot nem hoznak létre, ezáltal a zenemű, illetve a zenehallgatás részévé téve válogatás nélkül a külvilágunkban felbukkanó hangokat.

determináltságból.⁴³ Cage számos darabot hozott létre, élettársa, a koreográfus Merce Cunningham táncsoportja⁴⁴ számára. A csoport 1953-ban alakult, tagjai: négy táncos és két zenész, Cage és David Tudor.

Cage a táncprodukciók létrehozása során is autonóm zenét írt. Ezt bizonyítja, hogy az így létrejött darabjai közül számos mű önálló koncertdarabbá válhatott. Ilyen például a *Concerto for Piano and Orchestra* című darab, melynek bemutatója a már említett düsseldorfi koncerten volt. A mű címét hagyományosan *Zongoraverseny*-nek fordíthatnánk, ha a darab tartalma és formája ezt a megnevezést bármennyire is elviselné, azonban a zenei köztudatba eredeti címén vonult be, lévén hogy nagyon nehezen lenne besorolható a zongoraversenyek kategóriájába. Ennek oka például, hogy sem a mű pontos előadói apparátusa, sem az elhangzás időtartama nem teljesen rögzített.⁴⁵ A darab partitúrája 63 különböző kottalapról áll, melyek zenei anyagai 84 különféle zeneszerzői eljárással készültek. Ezek általában a Cage-i életműre jellemző technikák, mint például az üres kottapapír anyagában talált kis papírhibák tintával való megjelölése, illetve ezek zenei jelekké való átalakítása. Íme a partitúra 9. oldala:



⁴³ Ld.: James Pritchett: *The Music of John Cage*, Oxford University Press, 1996 illetve Székely Katalin: *The Freedom of Sound - John Cage behind the iron curtain*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2014.

⁴⁴ Merce Cunningham Dance Company, Ld.: <http://www.mercecunningham.org/history/> (utolsó letöltés: 2018.9.23.).

⁴⁵ Ld.: John Cage Complete Works: Concert for Piano and Orchestra, http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=48 (utolsó letöltés: 2018.9.23.).

A részletek ismerete nélkül, már a kottalap szervezettségén első ránézésre is látható, a notáció akkori léptékben nézve is mindenképpen újszerű és alapvetően vizuális megközelítése. Ez a fajta kottairás az elhangzó mű valóságának sok akusztikai paraméterét nyitva hagyja, illetve ezek eldöntését az előadóra bízta. Ez viszont azt is jelenti, hogy Cage gondolkozásmódja nem csak a hangokat szabadította fel a fentebb elmondottak alapján, de az előadó és a szerző közötti viszonyt is, azáltal, hogy szabad döntések sorozatát bízta az előadóra.⁴⁶ Ehhez persze szükség volt olyan közreműködőkre, akikre Cage, mint szerzőtársra tekinthetett. Ilyen volt – a düsseldorfi előadáson is – régi iskolatársa⁴⁷ David Tudor, aki a Cunningham társulat munkájában színpadi szereplőtársa is volt.⁴⁸



Cage és zenésztársainak fentebb leírt gyakorlata a Galerie 22-beli est egy másik műsorszámánál alakult a hangszeres színház műfajjá válásának folyamatában katalizációs erővé. Cagenek ugyanis egy Cunningham számára írt másik kompozíciójából született koncert-darabja is szerepelt a programban. A *Music Walk* partitúrája tíz különféle pontokkal és vonalakkal teli lapból, és egy üres ötvonalas rendszerű, átlátszó fóliából állt. Ez utóbbi az előbbieket bármelyikére helyezve különféle konstellációkat adott ki, melyek a darab szöveges instrukciója alapján megfeleltethetőek voltak a különféle zenei, illetve ezúttal egyéb

⁴⁶ Az előadók részleges improvizációja bevett gyakorlat volt az európai zenetörténet XIX. század előtti korszakaiban, sőt hangszeresek rendszeresen adtak elő - az adott kor zenei nyelvének keretein belüli - szabad rögtönzéseket. Ezt a gyakorlatot az orgonajáték hagyománya töretlenül megőrizte, már csak a templomi praxisból adódó szüksége okán, ahol a liturgia bizonyos részeinek pontos időtartama előre nem kiszámítható, így ezt az időt az orgonista rögtönzéssel tölti ki. A régizene gyakorlatának improvizatív részéről. Ld.: Dirk Moelants, *Improvising Early Music*, Leuven University Press, 2015.

⁴⁷ Cage, Cunningham és Tudor 1948 és 52 között voltak a Black Mountain Collage hallgatói.

⁴⁸ Ld. a fenti képen a Cage-t és Tudort a Merce Cunningham Dance Companyval a *Variations VII* előadása közben.

akcióknak, melyek közül több, kifejezett teátrális hatással bírt. A létrejövő kottakép dekódolásából, a zongorajáték mellett, színpadi akciók idejét és intenzitását is kiolvashatja az előadó. Az így megszülető előadás során a zongorista járkált, rádiókat kapcsolt ki és be, különféle vokális hangokat adott ki magából, mindezt azonban a koncert keretein belül. Itt látható egy későbbi felvétel, mely a Fluxus korszak egy előadásán készülhetett, itt Yoko Ono az harmadik előadó.



A *Music Walk* ajánlása Heinz-Klaus Metzger-nek szól, aki a művet állítólag a düsseldorfi ősbemutató alkalmával hangszeres színháznak nevezte. Igaz, nem gondolhatott arra, hogy a nézők között ülő 27 éves Kagel ezt a kifejezést később műfaji megnevezéssé teszi, ráadásul ennek a műfajnak az eszköztárát – Cage ezirányú munkáihoz képest – szisztematikusan kutatja.⁴⁹

Metzger a koncertet követő időszakban írásban is megerősíti, amit az új kompozíciók színpadi megjelenéséről gondol, a *John Cage avagy a szabadon engedett zene*⁵⁰ című esszéjében:

⁴⁹ Rebstock könyve ezt a folyamatot vizsgálja 1959 és 1965 között, mégpedig azért ebben az időszakban, mert – a könyv megállapítása szerint – ez volt az a periódus amikor Kagel a saját hangszeres színházi eszköztárának alapvető eszközeit és irányait meghatározta. Rebstock szerint az életmű ezt követő második nagy szakasza – a hangszeres színházi alkotómunka szempontjából – ezen archetipikus eszközök alkalmazásának finomításával telt.

⁵⁰ Heinz-Klaus Metzger: *Die freigelassene Musik - Schriften zu John Cage*, Wien, Klever Verlag, 2012.

„(...) *Egyfajta zeneszínház*⁵¹ kezdetei – az opera hanyatlását, az epikus színház fiaskóját, és magának a színháznak a szükségszerű tárgyasulását követően – annyira bátortalanul nyilvánvalóak, mintha az egyedüli felelősségük abban állna, hogy saját lehetőségeiket nehogylárulják.”⁵²

Éppen a Metzger által említett lehetőségek azok, melyek felkeltik az amúgy színházra és zenére egyaránt fogékony fiatal Kagel érdeklődését, és elindítják azon az úton, mely a műfajt saját védjegyévé teszi. Ennek a folyamatnak az egyik első állomása az 1959-60-ban beszédhangra, három hangszeres-színházi játékosra, két zongoristára és ütőhangszeresre komponált *Sur Scène* című mű megírása. A darab központi eleme a manifesztum-szerű szöveg, mely azonban gyakran különféle torzítások által szöveggként nehezen értelmezhető, éppen ezért zenei anyaggá minősül át a mű hallgatása során. A következő idézet talán a legfontosabb szakasz, mely ugyan a mondatokon belüli szórendjét tekintve rákfordításban⁵³ hangzik el, de éppen az új műfajban rejlő – Metzger által is említett – lehetőségekre világít rá:

“*Épül hatásokra és feltételekre új teljesen előadás az által ami, létre jön műfaj új egy színházzal akusztikus az hogy, vele legyünk kell tisztában. Beláthatatlanok egyelőre lehetőségei alkalmazhatóságának színház hangszeres a.*”⁵⁴

⁵¹ Az értekezés első fejezetében elmondottak alapján A zeneszínház terminológia a mai használatban a zenés színház ellenében zeneszínházat. A szöveg német eredetijében a két fogalom azonos alakú. Erik Salzman és Thomas Desi következtetése, hogy a zeneszínház egy zene által vezérelt színház (eredetiben: *Music theater is theater that is music driven*).

⁵² Eredetiben: „*Hier werden Ansätze zu einem Musiktheater - nach dem Untergang der Oper, dem Scheitern des epischen Musiktheaters und der notwendigen Entgegenständigung des Theaters selber - so schüchtern evident, wie es einzig zu verantworten ist, um dessen Möglichkeit nicht zu verraten.*”

⁵³ Mivel a német nyelv szórendje elég kötött, ezért a szavak kizárólagosan fordított sorrendben olvashatóak össze értelmes mondattá. Talán épp az eredeti mondat szigorú szerkezete az, amely lehetővé teszi, hogy akár első elhangzásra is értelmezzük a szavak egymáshoz való viszonyát.

⁵⁴ Eredetiben: „*Ist Aufzubauen Wirkungen und Voraussetzungen neue völlig auf Produktion die somit daß, wird entstehen Gattung neue eine Theater akusztischen dem mit prinzipiell daß, sein klar darüber sich muß man. (...) Abzusehen nicht noch sind Theaters instrumentalen des Verwendungsmöglichkeiten die.*” in.: Mauricio Kagel: *Sur Scène*, Frankfurt, Henry Litolf's / C.F. Peters, 1963. 4.

Az, hogy a szöveg a megszokott linearitásából kiragadva hangzik el, önmagában már mindenképpen zenei, zeneszerzői eszköz.⁵⁵ A különálló szavak értelme, a beszédhang komponált regisztereivel és attitűdjével párosulva, zenei tartalommal alakítja a beszéd anyagát, vagyis a szöveg, melynek pontos értelme a partitúra részletes elemzése nyomán állítható csak össze,⁵⁶ rögtön egy színpadi eszközzel egybekapcsolva jelenik meg. A hallgató leginkább a színpadi beszélő hangsúlyaiból érti meg annak mondandóját, és nem a szöveg linearitásából. Miközben a beszélő attitűdje és ezáltal az általa megjelenített színházi jelleg akusztikai jelenségként, karakterként, sértetlen marad. A zene és a színház ennyire hangsúlyos kidolgozottsága és együttélése az, amely Kagel-t a hangszeres színház egyik legerőteljesebb alkotójává és ténylegesen a műfaj alapítójává teszi.

Kagel 1970-ben foglalta össze saját hangszeres színházi alkotói attitűdjét, miszerint legfőbb vágya, hogy az embereknek visszaadja a zene minden érzékszerv általi befogadását, melyet szerinte a mechanikus zenereprodukció, a hangszórókultúra tönkretett. Az ő munkája tehát a zene re-humanizációja,⁵⁷ ezért az előadó – mint emberi szereplő – jelenléte kap fókuszot a hangszeres színházban. Gyakran éppen ez, vagyis az előadó cselekedete, és főképp szándéka az, ami a műfaj színházi rétegét meghatározza. Ez ugyanakkor nem egyenlő Kagel kijelentésének első felével, vagyis a minden érzékszerv általi befogadással, mely lényegében egy alkotás-technikai kérdés. Mégpedig a kompozíció anyagának technikai kérdése, mely ha úgy tetszik független attól az autonóm színházi rétegtől, melynek megléte a többműfajúság előfeltétele. Ezért tehát először is különbséget kell tennünk a színház és a színházi jelleg között, abból a szempontból, hogy a színházi dramaturgia és színházi eszközök használata

⁵⁵ Egy adott dallam hangjegyeinek visszafelé olvasása, illetve az így kapott dallamnak a dallamként való felhasználása már a középkori többszólamúságban gyakran alkalmazott volt. Ld. pl Guillaume de Machaut (1300-1377) rák-kánon szólamokra épülő rondóját: *Ma fin est mon commencement*. Erről: Eisenberg, Michael: *The mirror of the Text: Reflections in Ma fin est mon commencement*, (ford.: szerk.) in.: Schiltz, Katelijne – Blackburn, Bonnie J.: *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries*. Leuven, Peeters, 2007.

⁵⁶ A zeneművek elemzése többnyire a partitúra elemzésével kezdődik, A zenei tartalom írott rétegében sok olyan, csak az analitikus szem (és fül) számára felfedhető részletre derül fény, melyek akár egy-egy zenemű többszöri hallgatása után is rejtve maradnának. Ez természetesen igaz a költészet írott formájára is. Ki venné észre például egy vers sorainak kezdőbetűiből összeálló anagrammát a vers pusztá felolvasásakor?

⁵⁷ Pétery Dóra *Templom és színház* című, Mauricio Kagel orgonaműveit elemző disszertációjában a harmadik, *Hangszeres színház* című fejezet mottójaként saját fordításában így adja vissza a manifesztum szerű mondatokat: „A zene már hosszú ideje egy színházi esemény is a számomra. A 19. században még az emberek a szemükkel is élvezték a zenét. Csak a zene mechanikus reprodukciójának növekvő dominanciája, köszönhetően a rádióknak és a felvételeknek, redukálta a zenét pusztán akusztikus dimenzióra. Azt szeretném, ha a közönség a zenét újra minden érzékével élvezni tudná. Ezért van, hogy a zeném egy direkt, eltúlzott tiltakozás a zene mechanikus reprodukciója ellen. A célom: a zenélés rehumanizációja” Forrás: Pétery Dóra, *Templom és színház*, doktori értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. 31. o. Az eredeti szöveg forrása mindkettőnkénél: Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Oxford, Routledge, 2017, 38. o.

önállóan kap-e szerepet egy előadásban, vagy pusztán a zenei kompozíció eszközt terjeszti ki az alkotó az előadók fizikai jelenlétén alapuló gesztusok és cselekedetek anyagára. Ez utóbbit tekintjük a zene teatralizálódásának.

2.2. A zene teatralizálódása

Kagel hangszeres színházát megelőzően elindult egy hasonló irányba mutató folyamat: a zenei alkotások alapanyagának expanziója. Ennek nyitánya Cage emblemikus kompozíciója volt, a dolgozatomban korábban már említett 4'33"⁵⁸. A darab voltaképpen a zenei hangok teljes felszabadulását hozta el. Cage azáltal, hogy a színpadi zene akusztikus terét tette meg a kompozíció hangzó anyagának, a kompozíció akusztikai rétegét teljes mértékben átengedte annak az akusztikus közegnek, mely fölött hagyományos értelemben vett zeneszerzői kontrollja nem volt. Cage kompozíciós munkája tehát a darab koncepciójának megalkotására és időbeli keretének meghatározására szorítkozott. Színházi szemmel nézve, természetesen egy előadó színpadi jelenléte már önmagában jelentéssel bírhat, ám ezzel a zeneszerző 1952-ben, a kompozíció létrehozásakor, egyáltalán nem törődött. Annyira nem, hogy az ősbemutatón David Tudor a zongorafedél le, illetve felhajtásával jelezte a közönségnek a darab három belső tételének időtartamát, anélkül, hogy ezt az akciót a partitúrában Cage jelezte volna⁵⁹. Számára az egyes tételek akusztikus anyaga volt fontos – az ősbemutatón például a szél, az esőcseppek a háztetőkön, az emberek mocorgása és beszélgetése, mely hangok spontán illeszkedtek az ő kompozíciója időkeretébe – ugyanakkor az előadó színpadra lépése, és a darab teatralitása másodlagos volt.

Cage 1937-ben írta a *The Future of Music: Credo* című manifesztumot,⁶⁰ melyben többek között némi iróniával azt fejtí ki, hogy abban az esetben, ha a *zene* szó szent, és csak a XVIII. és XIX. századi hangszeres hangjaira használható, akkor az, a *szervezett hang* kifejezéssel helyettesítendő. A komponálás jövőjét Cage a világon fellelhető összes akusztikai jelenség szervezésében látta akkor; az ötvenes évekre ez a szervezés a zenei előadás különféle paramétereinek szisztematikus feldolgozását jelentette, vagyis a különféle állapotok

⁵⁸ Ld. a 42. lábjegyzetet.

⁵⁹ Ld. többek közt: <https://www.moma.org/collection/works/163616> az oldal második bekezdése. (utolsó letöltés: 2018.10.15.).

⁶⁰ In: John Cage: *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961. 3.

kategorizálását, és az egyes kategóriák szervezett használatát. Ez a korszak volt az újjene serialista korszaka.⁶¹

A szerializmus lényege az, hogy a komponista az anyag különböző állapotainak módszeres vizsgálatára képes, azáltal, hogy az adott A és B állapot közötti átmeneteket rendszerezi. Például egy hangos és egy halk hang között különböző fokozatokat állapít meg, pillanatfelvétel-szerű állapotokat definiál, majd ezeket a kompozíció igényei szerint használja fel. Ez a metódus lehetőséget teremt egy adott alapanyag változataiból összeálló sorozat átfogó rendszerezésére.

Az zenei anyag expanziója azonban nem állt meg 1952-ben azzal, hogy bármilyen akusztikai jelenség egy kompozíció részévé válhatott, hanem – akár a korábban említett *Music Walk* esetében is, mint ezt Rebstock is megállapítja⁶² – az előadók színpadi akcióira is kiterjedhetett, melyek így bekerülhettek egy-egy kompozíció zenei metódusokkal szervezett anyagába. Mivel a zene történelmileg kialakult meghatározása kizárólagosan az akusztikus jelenségekre vonatkozott, ezért minden ilyen akció meghatározásában, mint a színháztól kölcsönvett jelenség jelenhetett csak meg. A komponisták számára viszont minden gesztus a zenei alapanyag újabb területre való kiterjedését szolgálta, melyek szerialista megszervezésével munkájuk új megjelenési formához jut. Rosalind E. Krauss 1979-ben az *October* művészeti folyóiratban elemzi a szobrászat, a tájépítészet és az építészet egymásra rétegződő viszonyát *Sculpture in the Expanded Field* (a.m. szobrászat a kiterjesztett területen) című tanulmányában⁶³. Ehhez hasonló az a kiterjesztett terület (expanded field⁶⁴), amit a szeriális zene számára a színházitól kölcsönvett vizuális rétegeket kitöltő akciók jelentettek. Az ilyen akciók létrehozásában és feltérképezésében kiemelkedő szerepet játszottak azok a művészek, akik 1950 és 60 között John Cage óráit hallgatták a new yorki New School for

⁶¹ Ld.: Ann Philips Basart: *Serial music: A classified bibliography of writings on twelve-tone and electronic music*. Berkley, University of California Press, 1963.

⁶² Ld.: *Cages >Water Music< als serielle Komposition?* in.: Rebstock 71.

⁶³ Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in.: *October*, Vol. 8, MIT Press, 1979, 30.

⁶⁴ Hogy a kiterjesztett zeneszerzés a mai napig aktuális problematika, arra bizonyíték, hogy Marko Ciciliani zeneszerző 2016-ban is ezt a kifejezést használja tanulmányában, mely a Darmstadti Nyári Egyetemen tartott előadásának módosított leírata *Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition* elérhető: https://www.academia.edu/35170374/Music_in_the_Expanded_Field (utolsó letöltés: 2018.10.16.).

Social Research falai között,⁶⁵ illetve egy csoportjuk, melynek tagjai jelentős szerepet vállaltak a hangszeres színház történetét is számos ponton metsző *Fluxus*⁶⁶ kialakulásában.

Mint erre korábban is utaltam, a kiterjesztett terület, illetve a más művészeti ágaktól kölcsönzött, vagy hagyományosan más művészeti ágak által alkalmazott anyagok használata, azonban nem jelent okvetlenül többműfajúságot. Ezt a jelenséget, vagyis a zenei kompozíciók színházi természetű akciókra való kiterjesztését csak egyetlen művészeti ág, vagyis a zene teatralizálódásának tekinthetjük. Érdeemes megjegyezni, hogy a definíció fordítottja, vagyis a színház muzikalizálódása⁶⁷ szintén ismert folyamat, mely azonban sokkal inkább jelent strukturális összegződést, vagyis a zenei kompozíciók struktúrájának beépülését a színház gyakorlatába⁶⁸. Ha összevetjük a két fogalmat – a színház muzikalizálódását, illetve a zene teatralizálódását –, látszólag rokon területekre érkezünk. Ez azonban mindköt esetben a kiindulásként szolgáló művészeti ág infrastruktúráján belüli elmozdulást jelent. A két párhuzamos jelenségről elsőként 1969-ben Marianne Kesting írt *Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik* című tanulmányában.⁶⁹

A zene esetében ez az elmozdulás a vizualitás felé indult el elsősorban, azonban a színházművészethez – mint a zenén kívüli jelenségek összességéhez – érkezett. A kép és a

⁶⁵ Cage 1950 és 60 között tanított a New School-on, Experimental Composition néven 58-60-ig tartott órákat. forrás: <http://johncagetrust.blogspot.com/2014/08/john-cage-at-new-school-1950-1960.html> (utolsó letöltés: 2018.10.15.).

⁶⁶ A Fluxusról, illetve ennek magyar vonatkozásairól is ld.: <http://www.artpool.hu/Research/fogalom/fluxus.html> (utolsó letöltés 2018.10.15.) Itt megtalálható a Fluxus rövid definíciója is: „A hatvanas években alakult ki, lényege a művész személyes közreműködésével zajló, időben végbemenő esztétikai esemény, amely ötvözi a teljesen spontán megnyilvánulásokat és a művész által pontosan megtervezett gesztusokat, történéseket. Intermediális tevékenység.” Forrás: Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból*, Jelenkor kiadó, Pécs, 1989. 185. A Fluxus performativitásának összefoglaló elemzését adja Michael Nyman magyarul is megjelent nagyszerű munkája negyedik, Látás és hallás: a Fluxus című fejezetében. Ld.: Michael Nyman, *Az experimentális zene - Cage és utókora.* (ford: Pintér Tibor), Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2005. 135.

⁶⁷ Ld.: David, Roesner: *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Oxford, Routledge, 2016.

⁶⁸ Ilyen lehet akár az előadáson belüli zenei mintákra épülő ritmus- vagy a térkompozíció, vagy akár a zenei szervezettségű többszólamúságnak egy-egy színházi jelenetbe való beépülése, például egy akusztikus motívum felhasználása, vagy egy kórus gesztusainak kánon szerű elrendezése. David Roesner és a Matthias Rebstock által közösen jegyzett tanulmány a *komponált színház* megjelölést alkalmazza gyűjtőnévként a zenei eszközökkel létrehozott színházi formák számára. Különös figyelmet szentelnek a svájci rendező Christoph Marthaler munkáinak. Ld.: David Roesner– Matthias Rebstock: *Composed Theatre, Aesthetics, Practices, Processes*. Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

⁶⁹ Kesting, Marianne: *Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik* in.: *Melos - Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz B Schott, 1969 / 3 105.

hang együttműködése,⁷⁰ mint az autonóm művészeti ágakra épülő többműfajúság, azonban már a XX. század európai művészetében is sokkal korábban felvetődött.

⁷⁰ Ld többek közt: Surányi László, *A kép muzikalizálódása, A Blaue Reiter kiadásának 100. évfordulójára* http://vizualzene.hu/suranyi_laszlo.pdf (utolsó letöltés: 2018.10.15.)

2.3. Monumentalkunst, az évszázados igény

„So merkt man, daß jede Kunst ihre Kräfte hat, die durch die einer anderen nicht ersetzt werden können. So kommt man schließlich zur Vereinigung der eigenen Kräfte verschiedener Künste. Aus dieser Vereinigung wird mit der Zeit die Kunst entstehen, die wir schon heute vorahnen können, die wirkliche monumentale Kunst.”⁷¹

A fenti Kandinsky⁷² idézet 1911-ben, vagyis több, mint száz évvel ezelőtt, az avantgárd új művészeti⁷³ eszméje által vezérelve keletkezett, egy hosszabb tanulmány első részének zárszavaként. Itt a művész az általa ideálisnak tartott – a különböző művészeti ágak együttműködésének eredményeképpen létrejövő – művészetre vonatkozó esztétikai igényeit foglalja össze, manifesztumszerűen. Dolgozatomban jelen fejezetében Kandinsky és köre Monumentalkunst-nak nevezett esztétikai ideálját ismertetem, mert – bár az előadóművészet és annak befogadásának gyakorlata sokat változott száz év alatt – mégis, azt gondolom, hogy az itt megfogalmazott alapelvek – mint ezt a későbbi fejezetek gyakorlati példáin is láthatjuk – a mai napig érvényesek lehetnek a többműfajú előadóművészetben.

A Monumentalkunst esztétikai igénye a múlt század elején abból fakadt, hogy az akkori különböző művészeti ágak önállósága az addigra – elsősorban Richard Wagner zenedrámájának mintájára – kialakult összművészeti koncepció gyakorlatában

⁷¹ Forrás: Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, R.Piper & co. München, 1912. Az idézet magyarul: „Minden művészet sajátos eszközökkel rendelkezik, amelyek nem pótolhatók egy másik művészet eszközeivel. Végül soron így jutunk el a különböző művészeti ágak egyesítéséig. Ebből az egyesülésből idővel létrejön az a művészet, amelyet már most előre sejtethetünk - az igazi monumentális művészet” Vaszilij Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*, ford.: Szántó Gábor András, Corvina Kiadó, Budapest 1987. 28.

⁷² Az Oroszországban született művész nevének írásmódjánál a magyar szakirodalom a cirill-betűs átírásból származó írásmódot, azaz a “Kandinszkij”-t használja. Mivel a művész emigránsként saját nevét publikációkon, sőt nem egyszer aláírásként is a nyugati átírásban egyöntetűen “Kandinsky”-ként használta, illetve ez utóbbi írásmódot tekinthetjük a nem magyar nyelvű szakirodalomban is általánosan elterjedtnek, úgy gondolom helyesnek, ha dolgozatomban én is ezt az írásmódot követem, annak ellenére, hogy magyar szakirodalomban nem ez az általánosan elfogadott.

⁷³ Arnold Schönberg, zeneszerző, pedagógus, a *Der Blaue Reiter* kör tagja, Kandinsky közeli barátja, a *New Music, Outmoded Music* (a.m. Új zene, régimódi zene) című későbbi, írásában így fogalmazta meg az új művészet iránti igényt: “Because: Art means new art” a.m. “Mert: A művészet új művészetet jelent”. Ugyanezt Kandinsky így fejtí ki fentebb idézett tanulmánya bevezetésében: “Minden kulturális korszak megteremti a maga művészetét, amely nem ismétlődhet meg többé. Akik az elmúlt korok művészeti elveibe próbálnak életet lehelni, csak halva született műalkotásokat hozhatnak létre.” (forrás ld. 63. lábjegyzet). Az Avantgárd esztétikai törekvéseiről ld. többek közt: Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Società editrice il Mulino, 1962.

megkérdőjelezhetővé vált.⁷⁴ Erről a problematikáról, illetve a Kandinsky által preferált színpadi művészetéről Hugo Ball, a dadaizmus egyik alapítója,⁷⁵ az első Dada Manifesto szerzője, 1917. április 7-én a zürichi *Galerie Dada*-beli előadásában a következőket mondta:⁷⁶

„Kandinsky a *Der Blaue Reiter*-ben a jövőt a *Monumental-Kunstwerk*-ben látva a wagneri *Gesamtkunstwerk* kritikáját fogalmazta meg. Kritikája a Wagner által a *Gesamtkunst*-ba bevont egyes művészeti ágak elidegenedése ellen szólt, mert itt ezek, saját belső művészi törvényeiket megtagadva a hatáskeltés növelése, a kifejezés megerősítésének céljából kapcsolódnak össze. Kandinsky elgondolása a monumentális színpadi kompozícióról éppen az ellentétesség alapvető mivoltából indul ki. Számára az egyes művészeti ágak egymásnak feszülése, mint egy szimfonikus kompozíció jelenik meg, melyben az egyes, önmaguk legfontosabb részére lebontott művészetek, mint alapformák csak a hangokat adják egy színpadi konstrukcióhoz, illetve kompozícióhoz. A jövő Monumentalkunst-ját hozza létre mindenki, aki az egyes művészeti ágakat, mint önálló előadási anyagokat elfogadja, és ezen letisztult anyagok keverékéből műalkotást teremt.”

A fenti idézet összefoglalja mindazon igényeket, melyeket a *Monumentalkunst*, a multidiszciplináris alkotásokkal szemben támaszt:

- Olyan műalkotásokat létrehozni, melyek több művészeti ág eszközeivel is élnek.

⁷⁴ Heiner Goebbels (*1952), zeneszerző, a mai hangszeres színház alkotóinak talán leginkább színházközeli alakja az 1997-es *Az összművészettel szemben, a művészetek különbségéről* című tanulmányában megjegyzi, hogy az összművészet fő problematikája az, hogy a különböző művészeti ágak eszközei ugyanazt a dolgot fejezik ki, így redundáns és egyben totalitárius műalkotásokat hoznak létre. Ld.: Heiner Goebbels, *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste* in: *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste, in: Komposition als Inszenierung*. Berlin, Verlag der Autoren, 2002.

⁷⁵ Ld. Gerhardt Edward Steinke: *The Life and Work of Hugo Ball, founder of Dadaism*. Hague, Mouton&Co. 1967.

⁷⁶ A Kandinsky-ról szóló előadás ötrészes, az ötödik rész címe: A színpadi kompozíció és a művészetek. (Die Bühnenkomposition und die Künste) Az idézett szöveg eredetiben: *Im »Blauen Reiter« hat Kandinsky eine Kritik des Wagnerschen »Gesamtkunstwerks« geschrieben zugunsten des Monumental-Kunstwerks der Zukunft. Seine Kritik richtet sich gegen die Veräußerlichung jeder einzelnen der von Wagner zum Gesamtkunstwerk herangezogenen Künste, die nur zur Steigerung des Ausdrucks, zur Unterstreichung und Bekräftigung des Ausdrucks, zuwider den ihnen immanenten Kunstgesetzen verwandt wurden. Kandinskys Idee einer monumentalen Bühnenkomposition geht von entgegengesetzten Voraussetzungen aus. Ihm schwebt ein Gegeneinander der einzelnen Künste, eine symphonische Komposition vor, in der die einzelnen auf ihr Wesentliches zurückgeführten Künste als Elementarformen nur die Noten abgeben zu einer Konstruktion oder Komposition auf der Bühne, die jede der einzelnen Künste als selbstständiges Darstellungsmaterial gelten läßt und aus der Mischung dieses gereinigten Materials ein neues Kunstwerk das Monumentalkunstwerk der Zukunft schafft.* In.: Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. Frankfurt a.M. 1984, 52-54.

- Az egyes, addigra kialakult művészeti ágak autonómiáját megőrizni, sőt
- azokat önmaguk eredeti formájában megmutatni, úgy, hogy kontrasztjukból egységes színpadi mű keletkezessen.

Ezen igény kialakulásának okairól Kandinsky, az 1912. januárjában, egy hónappal a Ball által is említett *Der Blaue Reiter* művészcsoporthoz első estje után Münchenben megjelent *Über das Geistige in der Kunst* című manifesztum-szerű tanulmányban⁷⁷ ír. A tanulmány két nagy részből áll, ennek második része inkább a festészet akkori állapotának technikai és esztétikai problematikájával (*Malerei*), míg első szakasza az általános esztétikai kérdésekkel (*Allgemeines*) foglalkozik. Az első rész lezáró fejezetének⁷⁸ bevezetése így indul:

“A különböző művészeti ágakban folyamatosan kialakul az a törekvés, hogy a lehető legjobban mondják ki mindazt, amit a csupán rájuk jellemző eszközökkel mondaniuk kell.”

A fenti idézetben tehát Kandinsky azért érvel az egyes művészeti ágak elkülönülésének fontossága mellett, mert ezek saját kialakult formájukban a legalkalmasabbak arra, hogy a megjelenési formáik szerint megvalósíthatót létrehozzák. Ebben a gondolatban – leginkább az idézet utolsó *mondaniuk kell* kifejezése miatt – érzek valamit az eleve elrendelés retorikájából, vagyis a *kell* mint valamilyen külső vagy belső szükség jelentkezik. A német eredeti szöveg szerint (*zu sagen, was sie am besten sagen können*) a megfogalmazás nem ennyire erős, ezt magyarra úgy fordíthatnánk, hogy *mondani, amit legjobban mondani tudnak*. Azonban Szántó Gábor András fordítása, a Bernben később megjelent orosz verziót használja forrásként, tehát ez az erősebb fordítás is helyes. Ez mindenesetre olyan alaptézis, melyet a szerző sem fejt ki ennél jobban. Ezért el kell fogadnunk, hogy a hagyományos művészeti ágak⁷⁹ közötti különbségek kialakulására jelen keretek között nem próbálunk ennél pontosabb magyarázatot találni. Ezek elkülönülése tehát

⁷⁷ Melyből a fejezet mottójaként használt idézet származik. Ld. 68. lábjegyzet.

⁷⁸ A fejezet az enigmatikus *A Piramis*, címet viseli, melynek értelmét azonban csak a legutolsó bekezdés adja meg: „Ha valaki behatóan tanulmányozza művészetének rejtett *belső* kincseit - irigylésre méltó munkatársa lehet ama szellemi piramis létrehozásának amelynek *magassága az eget éri*” Vaszilij Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*. (ford.: Szántó Gábor András) Budapest, Corvina Kiadó, 1987. 28.

⁷⁹ A művészeti ágaknak számos csoportosítása létezik koronként és kultúránként. Kandinsky könyvének harmadik fejezetében az irodalom, a zene és a képzőművészet viszonyait tárgyalja. (forrást ld. 71. lábjegyzetben)

Kandinsky szerint, végső soron, esztétikai szükségesség. A gondolatmenetet ezután így folytatja:

„A művészek - tudatosan vagy öntudatlanul - Szókratész szavait követik: »Ismerd meg tenmagadat!«. Tudatosan vagy öntudatlanul kezdenek saját anyaguk felé fordulni; ellenőrzik, szellemi mérlegre teszik azoknak az elemeknek a belső értékét, amelyekkel dolgozniuk kell. E törekvésnek megfelelően minden művészeti ág egybeveti a maga elemeit a másokéval.»⁸⁰

Tehát Kandinsky szerint az egyes művészeti ágak szükségszerűen elkülönültek, és csupán saját maguk megismerése közben – és érdekében – lépnek kölcsönhatásba. Ez számára a meglévő, sőt ideális állapot. Ez az elgondolás azonban gyökeresen különbözik attól, amit Richard Wagner ideálisnak tartott – igaz, ő ezt az opera műfajára vonatkoztatta. Wagner gondolatainak idevágó részét Kroó György, a neves magyar zenetörténész és zenekritikus a *Költészet és zene a jövő drámájában*⁸¹ című Wagner mű magyar kiadásának előszavában így foglalja össze:

„Könyvének [Az Opera és Dráma⁸²] második részében Wagner “A színdarab és drámai költészet” címen értekezik. Bevezetésként Lessing Laokoonját bírálva megállapítja, hogy a német író drámai költészetén sohasem az érzékekre ható valóságos tragédiát, hanem kizárólag annak árnyképét, a képzeletre ható leírt költeményt értette. Minden művészet ilyen, ha egyedül marad, elkülönülve, leginkább a képzőművészet, amely a művészet legfontosabb mozzanatát, a mozgást kizárólag a képzeletre bízhatja. Mindezek a művészetek csak utalnak tehát, ábrázolni-megjeleníteni csak akkor tudhatnak, ha módjukban áll az ember minden érzékszervére, teljes befogadó organizmusára hatni.”

A két szöveg alapján is láthatjuk, hogy Kandinsky és Wagner megközelítése – a keletkezésük között lévő hatvan évből adódó különbségek figyelembe vételével is – valóban más és más okot ad a különböző művészeteknek az együttműködésére. A fenti szövegből az

⁸⁰ Forrást ld. 71. lábjegyzetben.

⁸¹ Richard Wagner: *Költészet és zene a jövő drámájában* (ford: Fischer Sándor) Budapest, Zeneműkiadó, 1983. 18.

⁸² Richard Wagner, *Oper und Drama: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*. Weber, 1852.

látszik, hogy Kandinsky-val ellentétben a wagneri zenedráma az egyes művészeteket a dráma kifejezésének rendelte alá. Ennek ellenére vannak akik Kandinsky gondolataiban mindössze a wagneri alapelvek divatosabb és aktualizáltabb formáját látják. A Monumentalkunst és a Gesamtkunst összehasonlítását Thomas Jensen Hines *Collaborative Form: Studies in the Relation of the Arts*⁸³ című 1991-ben megjelent könyvében például így végzi el:

*„A huszadik században több egyéb kifejezést is feltaláltak a művészetek együttműködésére, de egyik sem tudta a Gesamtkunstwerk-et helyettesíteni, bár mind azzal a céllal született, hogy az általuk megnevezettet megkülönböztessék a wagneri modelltől. Wassily Kandinsky például az ilyesmi kompozit formákat Monumentalkunst-nak nevezi. Egy olyan szóval melyet német nyelvre oroszból és franciából fordít. Habár nyíltan kritizálja Wagnert, Kandinsky olyan összetett hatást vizionál, mely nagyon közel áll ahhoz melyet Wagner a Gesamtkunstnak tulajdonít.”*⁸⁴

Annyiban mindenképpen el kell ismernem Hines meglátásának igazságát, hogy mindkét művész igényei egy multidiszciplináris alkotás esetén a különféle művészetek valamilyen együttes hatásáról beszélnek. Ennek ellenére azt gondolom, hogy a Kandinsky és köre által megfogalmazottak mégis jelentős különbségeket mutatnak a művészetek elkülönülő alkalmazása terén. Kandinsky feljebb idézett gondolatainak befejező sorai ezt egyértelműen alátámasztják, hiszen a wagneri összhatás drámájának elméletéhez képest Kandinsky itt a következőket fogalmazza meg:

„A különféle művészeti ágak eszközeinek egybevetése, az egymás közti kölcsönzések csak akkor lehetnek sikeresek, ha nem külsődleges, hanem elvi alapon mennek végbe. Minden művészetnek azt kell megtanulnia a másiktól, hogy miként éljen saját eszközeivel; azért kell tanulnia, hogy ugyanannak az elvnek az alapján használja a maga saját eszközeit, s hogy

⁸³ A.m. *Az együttműködés formái: Tanulmány a művészetek viszonyáról*

⁸⁴ Thomas Jensen Hines, *Collaborative Form: Studies in Relations of the Arts*. Kent, Kent State University Press, 1991. 3. Az idézet eredetiben: „In the twentieth century, other terms have been invented to name collaborative art and though none of these names would replace the Gesamtkunstwerk, all were invented so that their referents might be distinguished from Wagner's model. Wassily Kandinsky, for example, calls such composite forms Monumentalkunst, a word he transliterates to German from Russian and French. Although he is openly critical of Wagner, Kandinsky envisions combinative effects that are very similar to those announced by Wagner for the Gesamtkunstwerk”

csakis a rá jellemző elvvel összhangban alkalmazza őket. E tanulás során a művészet nem feledkezhet meg arról, hogy minden eszközre sajátos használat jellemző és hogy ezt a bizonyos felhasználási módot kell megtalálnia.”

Vagyis Kandinsky szerint bármilyen együttműködés két művészeti ág között csak akkor jöhet létre, ha az egyes művészi ágak képesek megőrizni autonómiájukat és megjelenési formájukat, ezáltal kifejezve valami olyat, melyet csak ezen az úton lehet. Igaz ez akkor is, ha a saját eszköztáruk bővítésére egy másik művészet alapvető elgondolásait is használják⁸⁵. Ezzel szemben – mint ezt a következő idézetből láthatjuk – a wagneri zenedrámában a drámai kifejezés felülírja az anyag igényei által teremtett művészi autonómia szükségleteit. Ezt írja például Wagner *A jövő zenéje*⁸⁶ című írásában 1860-ban:

„Célom az, hogy a közönség figyelmét odakössem a drámai akcióhoz, és pedig olyan módon, hogy egy pillanatig se veszítse szem elől azt, ellenkezőleg, a zenei feldíszítés is eleinte csak a cselekmény egyik kifejező eszközének lássék.”

Véleményem szerint a fenti idézetekből látható a két művészi megközelítés közötti különbség. Még akkor is, ha egyértelmű, hogy a Kandinsky által szorgalmazott művészi együttműködés ideája csak az azt megelőző kor wagneri eszméjére épülve, annak egyfajta antitéziseként jöhetett létre.

A Blaue Reiter kör tagjai közül többen megpróbálkoztak a XX. század elején, az általuk felállított Monumentalkunst alapelveinek megfelelő színpadi előadásokat létrehozni. Ilyen volt Arnold Schönberg *Die Glückliche Hand*⁸⁷ című műve, vagy Kandinsky négy szín-

⁸⁵ Esetünkben a zene teatralizálódásának illetve a színház muzikalizálódásának folyamatai. Ld. az értekezés 2.2 fejezetét

⁸⁶ Richard Wagner: A jövő zenéje - Levél egy francia barátomhoz (Villothoz) egyúttal Előszó operaszövegem prózafordításához In: Richard Wagner: *Művészet és Forradalom*. (ford.: Gy. Alexander Erzsi és Radványi Enikő). Budapest, Révai, 1914.

⁸⁷ Ld.: ennek elemzését <https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rdie-glueckliche-handl-op-18-1910-1913> (utolsó letöltés: 2018.10.15.)

hang drámája, mint a *Der Gelbe Klang* (a.m. *A sárga hang*).⁸⁸ Ezek részletes ismertetése⁸⁹ a kutatás szempontjából nem releváns. Azonban az alapelveket, melyeket alkotóik követtek, érdemes figyelembe venni, amikor a művészeti ágak együttműködésükön belüli önállóságát keressük.

A Monumentalkunst tehát olyan együttműködési forma, melyben a különböző művészeti ágak képesek saját logikájuk, formájuk és mechanizmusaik szerint részt venni, miközben együttműködésük, vagy éppen kontrasztjuk általi kapcsolatuk az alkotók által szervezett formában találkozik. Vajon a hangszeres színház műfaja megfelel a Monumentalkunst által támasztott elvárásoknak? Ennek a kérdésnek a megválaszolásához vizsgáljuk meg röviden a hangszeres színház szerzői, előadói gyakorlatát.

⁸⁸ Stein, Susan Alyson: Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909-12, in.: Are We Ready to Memorialize Kandinsky? in: *Art Journal Vol 43. No. 1* 1983/3, 61-66.

⁸⁹ A két szerző viszonyának ismertetését és műveik összehasonlítását ld.: Sohee Kim, *The Study of the Relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandiszky during Schoenberg's Expressionist Period*, The Ohio State University, 2010.

3. A hangszeres színház gyakorlata

3.1. A hangszeres színház előadói identitása

A hangszeres színház tehát olyan kialakult kamarazenei műfaj, melyben az előadók színpadi jelenléte, gesztusaik és egymáshoz való viszonyuk a darabbal koherens, a szerző által meghatározott színházi jelleget ölt, miközben az előadás akusztikai rétege többnyire zenei esztétikát követ. Ebből fakad, hogy az alapvetői előadói identitás meghatározása a hangszeres színház esetében sokkal kevésbé egyértelmű, mint önmagában a színházban, vagy egy hangversenytermi koncert-szituációban.

Állíthatjuk, hogy a hangversenytermi néző és előadó számára is a közmegegyezés szintjén egyértelmű, hogy egy koncertterem színpadán bármilyen szerző darabját előadó kamarazenész, személyiségét tekintve, alanyi minőségben áll a színpadon. Az előadói karaktere azonos színpadon kívüli önmagával. A néző szemében egy népszerű zongoraművész nem változtatja színpadi identitását egy előadás során. Attól függetlenül, hogy milyen szerző melyik művét adja elő, ő még ugyanaz a személy marad. Mindaz, ami számára két előadási darabot megkülönböztet, elsősorban a hangzó zenei anyag különbségeivel definiálható.

Ugyanígy állíthatjuk, hogy ezzel szemben egy színházi előadás szándékai szerint, a közönség számára, a színész szerepe jelenti a színpadon a személyiségét. A színész színpadi jelenlétét, gesztusait és a többi előadóhoz való viszonyát a néző szemében a szerepe szerinti identitása határozza meg, egészen az előadást követő tapsrendig. Attól függetlenül, hogy a közönség tagjai által ismert lehet a szerepet alakító színész neve, további szerepei, magánéletének részletei stb., egy színházi előadás során, az előadói identitása az általa megformált szerepet jelenti.

A fenti általános megállapításokra alapozva, azt mondhatjuk tehát, hogy a hangszeres színház esetében a színházi és a zenei előadói identitás egymással ellentétes karaktere kerül konfliktusba.

Véleményem szerint ezzel a logikusnak látszó szemlélettel szemben találunk néhány ellenérvet, ugyanis – mint ezt a korábbi fejezetekben láthattuk – a hangszeres színházi műfaj kialakulásának egyik esszenciális oka volt az előadók fizikai jelenlétének megváltozott

természete⁹⁰. Ezzel a jelentésváltozással megerősített színpadi jelenlét szülte azt az előadói identitást, mely szükségszerűen színházi karaktert vett fel⁹¹, hiszen itt a hangkeltés részben leválik az előadói jelenléttől. Ezután már az előadó sem tarthatja magát “pusztán” a hangok létrehozásáért felelős színpadi résztvevőnek. A mai gyakorlat azt mutatja, hogy még ha a néző a zenészt a színpadi egyéniségével azonosítja is, számos művész tudatosan alakítja az előadói identitását, művésznevet választ, menedzserek és stylist-ok munkája által ezt a kialakított identitást erősíti, erre építik fel az előadó brand-jét, mely azonban – még ha korszakonként változik is – állandó, és ideálisan önzonos a művész nem-előadóművészi karakterével.

Julia Rogers marketing-tanácsadó, a Music Consultant cég egyik munkatársa, a következőket tanácsolja bemutatkozó levelében a hangszeres előadóknak, jövőbeli ügyfeleinek:

„Művészként tisztában kell lenned azzal, hogy mi a te különleges brand-ed és identitásod, melyet meggyőző, hiteles és konzisztens módon kell hogy kifejezz ahhoz, hogy a zenéd által kapcsolódhass.”⁹²

Természetesen nem minden előadó fordul konzultánshoz, mégis, a szöveg intenciójából kiderül, hogy a színpadon megjelenő identitás – akár tudatosan felépített, akár nem – más jelentéssel bír egy szakember szemében is, mint egy közmegegyezésen alapuló, a hangkeltés szükséges velejárójaként kezelt jelenlét. Egyszerűbben: a XX. században végbement technikai változások során a színpadi előadóművészek látványa, a zenei színpadokon is átveszi a színházi esztétika jelenségeit, még akkor is, ha az előadói identitás – szemben a klasszikus színházi szerepekkel – általánosságban nem változik estéről-estére.

⁹⁰ Az elektronikus zene, illetve a hangfelvétel megjelenése megváltoztatta a zenei előadók színpadi jelenlétének karakterét, mely így a hangfelvételeket lejátszó hangszórókhoz képest nyert más értelmet, Ld. az értekezés 2.1. fejezetének utolsó bekezdésében foglaltakat.

⁹¹ Éppen a korábban vizsgált darab, Mauricio Kagel *Con Voce* című munkája az, amelyik az általánosan kezelt zenei előadói attitűdöt, a hangszeres színház szereplőinek színpadi identitásaként először megfogalmazza.

⁹² Eredetiben: “As an artist, you need to know what your unique brand/identity is and be able to express it in a confident, authentic and consistent voice in order to connect through your music” Forrás: <http://musicconsultant.com/music-publicity/communicating-a-consistent-artist-brand/#.VxM1XFZdZhN> (utolsó letöltés: 2018.szept.30.).

Mindezek után azt mondhatjuk, hogy a színpadi identitás tekintetében a fentebb vázolt alapvető konfliktus zenészek és színészek között nem létezik, amennyiben az előadói identitást, mint egy színházi vagy akár egy koncertpódiumi létezés önálló síkját nézzük, és ha elismerjük, hogy ez az identitás adott esetben maga a fellépő művész, egy színházi rendező vagy akár a zeneszerző, esetleg hangszeres színházi alkotó által meghatározott módon alakítható.

Egy zenei környezetben, ahol a „zene” elsősorban akusztikai ingereket jelent, ugyanakkor – főként az előző fejezetben elmondottak alapján – felmerül a kérdés, hogy a látvány vagyis a vizuális ingerek összessége milyen viszonyban áll az akusztikus, klasszikus értelemben vett zenei információval? Az erre adható lehetséges válaszok egyike az, hogy a kettő között a priori ellentét van. Így vallja ezt több olyan zenész is, aki az előadók látványát, a korábban részletezett évszázados közmegegyezés szellemében, egy hangverseny felesleges, és zenei szempontból értéktelen részének tekinti. Szvjatoszlav Richter gyakran lépett fel elsötétített termekben, ahol mindössze a kottafény világított. Erről így nyilatkozik:

“ Ezért is játszom mostanában sötétben, hogy kiürítsem a fejből a sok értelmetlen gondolatot és lehetővé tegyem a hallgató számára, hogy a zenére inkább figyeljen, mint az előadóra. Mi értelme a zongorista kezét vagy arcát nézni, mikor ezek csak a darabba fektetett erőfeszítéseket fejezik ki? ”⁹³

Természetesen a művész állásfoglalása világos. Azonban mivel a richteri gyakorlat nem terjedt el általános érvényűen a koncertpódiumokon, ezért a néző szempontjából végeredményben ez az attitűd is egyféle színpadi identitás részét képezi.

A személyes, kulturális stb. identitás leírására és kialakulására két modell áll rendelkezésre.⁹⁴ Az egyik az esszencialista, mely szerint minden emberi entitás esszenciálisan, azaz genetikusan, illetve biológiailag meghatározható identitással rendelkezik, míg az ezzel szemben álló konstruktivista álláspont szerint, az identitás egy felépítmény,

⁹³ In.: Bruno Monsaingeon, *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations*. London, Faber and Faber Ltd, 2001. 109.

⁹⁴ A kétféle megközelítés körüli vitát már az ókori görög filozófiai iskoláknál is megtaláljuk. A két megközelítést Platón Parmenidész dialógusára vezethető vissza. Id. erről: Kasper Lippert Rasmussen, *Essentialism vs. Constructivism: Introduction*, elérhető: https://www.researchgate.net/publication/254266994_Essentialism_vs_Constructivism_Introduction/download (utolsó letöltés: 2018.10.18.)

melyet aktívan formálunk, illetve mely az egyén és a közösség közötti interakció eredményeképpen alakul ki.

Ezt a két modellt alapul véve, a fentebbi érvelés fényében megállapíthatjuk, hogy még ha a koncertszituációban megmutatkozó művészi identitás esszencialista értelmezése lehetséges volna is, a hangversenyek világának társadalmi és kulturális determináltsága az identitás alakulásának, alakításának és alakíthatóságának konstruktivista nézőpontjához igazodik. Ezt a lehetőséget ragadja meg a hangszeres színházi alkotó egy-egy darab karaktereinek létrehozásánál.

3.2. A hangszeres színház eszközei Otto M. Zykan kamarazenéjében

A fejezetben egy olyan alkotó négy művének hangszeres színházi eszköztárát vizsgálom meg, akinek a neve a korábbi fejezetekben említett, a műfaj történetét és gyakorlatát vizsgáló átfogó munkákban egyáltalán nem kapott helyet. Dolgozatom jelen fejezetével ezt a hiányosságot is szeretném pótolni, ezért fontosnak tartom az életmű, illetve az életrajz néhány részletét is ismertetni.

Otto M. Zykan (1935-2007) osztrák zeneszerző, zongoraművész, vokális előadó, költő, performer, filmkészítő. Életművének szinte minden egyes darabja műfajok közötti átjárhatóságot, többműfajúságot mutat. Zykan egészen más utat járt, mint a legtöbb akadémikus zeneszerző. Talán ez az oka, hogy neve, hazájának határain belül és kívül kevésbé ismert, mint pár kortársáé. Műveiben műfaji és stiláris sokszínűség mutatkozik, tarkítva rengeteg olyan elemmel, mely tudatosan szembe megy a Zykan kortársai körében elfogadott esztétikai kánonnak. Ennek ellenére közvetlen kapcsolatot tartott fenn a zenei élet sok neves szereplőjével, közeli barátai között volt például a bécsi zeneakadémia két professzora, Kurt Schwertsik és Erőd Iván is.

Ugyanakkor neve, a huszadik század második felének progresszív osztrák művészetét ismerők között, nagyon is ismerősen csengett. Ennek egyik oka a Franz Novotny filmrendezővel közösen készített munkája, a *Staatsoperette*⁹⁵, mely alkotás operett formában dolgozza fel Ausztria első köztársaságának történetét, a weimari békétől az ausztrófasiszmus kialakulásáig. A film 1977-es megjelenése óriási vihart kavart, ezt követően az alkotókat bíborosi kiátkozás és számos büntetőper sújtotta. A művet és alkotóit ért támadásoknak jelentős pozitív következménye is lett, mert Ausztria alkotmányába 1982. május 12-én bekerült⁹⁶ a művészet szabadsága, mint a művészek alapjoga, mely szerint a művész személyét az alkotása miatt nem érheti támadás.

Zykan tehát társadalmilag fontos és ismert alkotó volt, aki azonban az akadémikus zeneszerzésoktatásnak – melynek a kétezres években magam is részese voltam – nem volt

⁹⁵ A.m. *Allamoperett*

⁹⁶ Ld.: Art 17a StGG

központi figurája. Ennek oka lehet, hogy a fentebb említett stílári és műfaji sokszínűség túlmutatott azokon a kereteken, melyekre egy egyetemi oktatási profilnak, az általánosan oktatandó irányzatok, kulturális és történelmi sztemderdek fenntartása miatt szorítkoznia kell.

Otto Joseph Matthäus Zykan 1935 április 29-én született Bécsben.⁹⁷ 4 éves kora óta tanult zongorázni édesapjától⁹⁸, aki a fiú abszolút hallását is felfedezte.⁹⁹ Otto hatévesen készítette első lemezfelvételt, hatévesen komponálta első zongoradarabjait. 1946-ban lépett fel először a bécsi gyerekkórus, a Wiener Sängerknaben tagjaként, mely tagság a háború utáni időszakban a családnak jelentős társadalmi előmenetelt jelentett. 16 éves korától Arnold Schönberg darabjainak előadójaként ért el jelentős sikereket. A Bécsi Zeneművészeti Főiskolán (Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien) Karl Schiske osztályában tanult zeneszerzést.

Zykan – leszámítva a *Művészek a békéért* széleskörű önkéntes összefogást – soha nem volt tagja semmilyen szakmai szervezetnek, vagy szövetségnek. Egész életében önálló, szabadfoglalkozású alkotóként tevékenyedett, mindvégig zeneszerzői munkájából és előadóművészetéből élt. Otto M. Zykan tehát tanulmányait tekintve elsősorban zeneszerző volt. Későbbi munkáiban – legyenek azok akár pusztán mozgásra épülő darabok, vagy filmes alkotások – ez mindig tetten érhető, mivel zenei fogalmazásmód, idő- és anyagkezelés jellemzi azokat.

Zykan életműve igen kiterjedt, találunk benne pusztán beszédhangra komponált darabokat, grafikus partitúrákat, autonóm zeneszínházi előadásokat, operát, operettet, a költészet és a hangköltészet különböző válfajait, akciókat, autonóm filmes munkákat, kísérőzenéket, táncdarabokat, sőt reklámzenéket is – elsősorban az autonóm művészi alkotásokként jegyzett *Humanic* cipőmárka reklámfilmjeinek¹⁰⁰ zenei anyagait.

⁹⁷ Tabellarische Chronologie des Lebens In: Irene Suchy: *Otto M. Zykan, Materialien zu LEBEN und WERK*. Wien, Gezeiten Verlag & Kommunikation, 2008. 48 - 90.

⁹⁸ Otto Karl Zykan, gitárjátékos és zeneszerző volt

⁹⁹ Érdekes magyar vonatkozás, hogy Otto M. Zykan anyai nagyapja Magyarországon született, Himmelreich Sándor néven. Innen vándorolt ki Bécsbe, ahol lánya, Katharina Maria Himmelreich, Otto későbbi édesanyja született 1913-ban.

¹⁰⁰ Az osztrák Humanic cég reklámkonceptiójáért felelős Horst Gerhard Haberl autonóm művészeket kért fel, hogy reklám spot-okat készítsenek. A művészekkel szemben az egyetlen kikötés az volt, hogy a cipő képe, vagy a cipő szó nem szerepelhet a filmekben. Erről az egyedülálló és sikeres reklámstratégiáról ld.: Andrea Doczy, „Warum aus „franz“ ein „shoemanic“ wurde...“ *Diskussion der geänderten Werbestrategie der Firma Humanic* elérhető itt: http://othes.univie.ac.at/5545/1/2009-06-01_9702893.pdf (utolsó letöltés: 2018.11.11.)

Ez a többműfajúság gyakran megnehezíti a szerző besorolását. A műjegyzék összeállításánál is egészen más kategóriák merülnek fel, mint több kortársánál. Szerepelnek benne például rendezések, költemények, vagy más szöveges alkotások és zeneművek is, bár kamaradarabjait így is színházi, vagy vokális elemeket használó hangszeres darabokra, és tisztán hangszeres darabokra osztja tovább a szerző halála után összeállított műjegyzék.¹⁰¹

Mindezen sokszínűség mögött egységes szerzői világkép áll, melyben a legfőbb kifejező eszköz a pillanatnyi jelenlét, az élő előadás. Zykán minden nyilvános megjelenése kompozíciós munkája részeként értelmezhető, akár egy egyszerű interjúról, vagy születésnap ünnepségről van szó, még abban az esetben is, ha ezek épp nem lejegyzett művek. Írásba foglalt darabjai sem minden esetben végletekig kidolgozott kották. Sok közülük vázlatosabb formában maradt meg, melyek megfejtését az előadásuk felvételei segítik. Ez az elnagyoltság a zeneszerzői gyakorlatban inkább olyan alkalmazott zenei kompozícióknál fordul elő, ahol nem nagyzenekar működik közre, és ahol egy-egy zenemű a filmvászonhoz, vagy egy meglévő jelenethez képest élőben születik, hiszen az előadók ilyenkor gyakran csak vázlatok alapján, a felvételre koncentrálnak egyeznek meg bizonyos zenei részletekben. A kompozíció többi eleme – akár rögtönzött jelleggel – az egyszeri felvétel igényinek kell, hogy megfeleljen¹⁰². Feltételezhető tehát, hogy Zykán esetenként saját fellépéseit és színpadi akcióit is ilyen egyszeri alkalmaknak szánta. A partitúrák esetenkénti elnagyoltságának emellett az is az oka, hogy a zongora szólamot, vagy a szöveges, beszédszerű anyagokat legtöbbször maga a szerző adta elő, így ezek lejegyzésénél szintén elegendő volt önmaga számára vázlatos megjegyzéseket tenni az előadásmódra vonatkozóan. Sőt, nem is engedélyezte darabjai bemutatását¹⁰³ abban az esetben, ha ő személyesen nem lehetett jelen a próbákon, mert így a lejegyzettekhez képest is szabadon alakíthatott még darabjain a próbák során. Ezzel a lehetőséggel gyakran élt is, így a kompozíciók végleges formáit az előadásokon megszólaló változatok mutatják a legjobban. Egyes partitúrák, melyek létezésére

¹⁰¹ Az így összeállított műjegyzéket ld.: Irene Suchy: *Otto M. Zykan, Materialien zu LEBEN und WERK*. Wien, Gezeiten Verlag & Kommunikation, 2008. 5.

¹⁰² A zenei gyakorlatában, az ilyen, nem leírt, hanem csak szóban rögzített kompozíciókat *head arrangement*-nak nevezik. Ld.: Gonda János: *A populáris zene antológiája*, Budapest, Fővárosi Pedagógiai Intézet, 1992.

¹⁰³ Lásd erről Irene Suchy zenetudós, a Zykan hagyaték gondozója 2015. január 12-én a Budapest Music Center könyvtárában tartott előadását, melynek felvétele megtalálható a könyvtár archívumában. A Zykan életrajzra vonatkozó információim nagyrészt ebből az előadásból származnak. Az ettől eltérő forrásokat külön jelzem.

sok bizonyíték van, az első előadás után rejtélyes módon eltűntek, vagy megsemmisültek. Feltételezhető, hogy ezt többnyire maga a szerző rendezte így.

Azt hiszem, ez az attitűd az alkotó személyiségéhez tartozott. Nyilatkozataiban többször találunk utalást arra vonatkozóan, hogy az írásbeliséget alapvetően nem tartotta alkalmas eszköznek egy komplex élmény rögzítésére.¹⁰⁴ Így, szemben más zeneszerzőkkel – akik igyekeznek a lehető legpontosabban rögzíteni elképzeléseiket a zenei notáció eszközeivel, – Zykan – leszámítva számos, nagyobb apparátusú zenekari művet, versenyműveket, vagy olyan kamarazenei darabjait, ahol a művek előadhatóságának feltétele volt a lejegyzés véglegesítése¹⁰⁵ – meg sem próbálkozott ezzel a módszerrel, sőt, gyakran néhány részletet nyitva is hagyott a partitúráiban, melyeket a próbák során szóbeli instrukciókkal egészített ki. Ugyanígy fenntartotta a lehetőségét annak is, hogy a leírtakhoz képest változtatásokat kérjen az előadótól a bemutatók előtt, vagy után.

A következőkben vizsgálandó darabok megismerésében és ismertetésében a meglévő felvételeket és a partitúrákat egyaránt használom. A két forrás közötti különbségek esetében – a fentebb leírtak alapján – mindig a felvételt tekintem érvényesnek. A kéziratok és a felvételek összehasonlítása, továbbá ezek alapján egy kritikai összkiadás létrehozása még elvégzendő feladat, mely a bécsi Zykan Archivum munkatársaira vár a jövőben.

Jelen fejezetben a szerző négy olyan kamarazenei darabját ismertetem, melyekben közös, hogy bennük az emberi hang, a beszédhang, vagy a szöveges narráció jelentős szerepet kap. Szeretném ezáltal megmutatni, hogy ezek a kompozíciók milyen mértékben tekinthetők – az emberi hang használatától függetlenül is – hangszeres színházi alkotásoknak, illetve, hogy milyen színházi paraméterek válhatnak kompozíciós eszközzé egy kamarazenei környezetben. Összességében a zenei és színházi narratív struktúrák viszonyáról, illetve ezek önmagukban való külön értelmezhetőségéről kaphatunk érdemi információt. A művek hagyományos zenei elemzésétől tartózkodom, hacsak ezek nem részei valamilyen módon a darab színházi rétegének is, mert kutatásom nem a zenei elemzésre irányul.

¹⁰⁴ „Nicht zuletzt deshalb bin ich für die mündliche Überlieferung wichtiger Botschaften. Bei der vergleichsweise eindimensionalen Fixierung durch die Schrift könnte sein, dass der Inhalt einer Botschaft ins Gegenteil verkehrt wird.“ (Zykan Archiv Notiz 33.) A.m. „Nem utolsósorban pedig azért vagyok a fontos üzenetek szóbeli átadása mellett, mert az a viszonylagosan egydimenziós rögzítés, amit az írásbeliség jelent könnyen a visszájára fordíthatja egy üzenet tartalmát.” In: Irene Suchy: *Otto M. Zykan, Materialien zu LEBEN und WERK*. Wien, Gezeiten Verlag & Kommunikation, 2008. 13.

¹⁰⁵ Ezek a művei viszont a lehető legprecízebben notáltak, gyakran az előadók mozgására, akcióik érzelmi tartalmára vonatkozólag is.

Mind a négy kompozíció a Zykan életmű gyakrabban játszott darabjai közé tartozik, mindegyik egy vagy két hangszeres előadót foglalkoztat, akik között minden esetben találunk egy vonós hangszerjátékost. A négy darab közül kettő a hetvenes évek közepén, kettő pedig a kétezres évek elején keletkezett. A vonós hangszeren túl összeköti őket – ahogy ezt már említettem – az emberi hang használata is. Ezen kívül azonban a négy mű kiválasztása személyes döntés eredménye. Számos olyan darabja lehetne az életműnek, melyek direkter színházi elemekkel dolgoznak, ahogyan rengeteg olyan művet is találhatnánk, melyek teljes mértékben autonóm zenei alkotások, komponált színházi réteg nélkül. Mégis, ezt a négy művet éreztem a legalkalmasabbnak arra, hogy rajtuk keresztül a kamarazenei környezetben működő színházi narratíva, tehát a hangszeres színházi műfaj kamarazenei kompozíciós eszköztárának számomra fontos jellemzőit megmutassam.

A négy darab, előadói apparátusát, illetve kivitelezhetőségét tekintve, kivétel nélkül mind olyan klasszikus kamarazenei műnek tekinthető, melyeket szerzőjük koncertszínpadon való előadásra szánt, mégis mindegyikben – általában a vokális anyagok használata révén – találhatunk színházi réteget, ezek eszközei azonban mind a négy darabnál különbözőek.

A négy kompozíció főbb paraméterei a következők:¹⁰⁶

cím	keletkezés éve	előadói apparátus	időtartam	műjegyzékszám
<i>Nachtstück für ein Schiff</i>	1975	narrátor, cselló, zongora	8'	Nr. 129
<i>Trio für solo Violine</i>	1977	hegedű, hangbejátszás: két független sávon zongora és beszédhang	10'	Nr. 212
<i>Beethovens Pferd</i>	2004	beszédhang, brácsa	1.5'	Nr. 197
<i>Pas t/rès tôt</i>	2007	klarinét és hegedű, mindkét hangszeres szólamban vokális anyagokkal	11'	Nr. 209

¹⁰⁶ Az előadói apparátus megnevezésénél a „narrátor” szabadon lejegyzett színészi beszédet jelent, míg a „beszédhang” (németül Sprechstimme) pontosabb zenei notációval rögzített. Ennek előadásához ezért zenei képzettséggel rendelkező előadóra van szükség, aki azonban beszédhangján szólal meg.

3.2.1. *Nachtstück für ein Schiff* – az oszcilláló élmény

A *Nachtstück*¹⁰⁷ *für ein Schiff*¹⁰⁸ a négy darab közül a legkorábbi, 1975-ben keletkezett. Az utólagosan összeállított műjegyzék 129-es számot viselő darabja,¹⁰⁹ a hangszeres apparátus mellett (cselló és zongora) egy színpadi narrátort is szerepeltet. A darab partitúrája¹¹⁰ két részből áll, egy lineárisan írt zenei anyagból¹¹¹ és egy egyoldalas szövegből¹¹², melynek tördelésénél a bekezdések indításának ütemszáma van feljegyezve. A két lap tehát nincs egységes partitúraként összeállítva, mint ezt más zeneszerzők narrációt alkalmazó darabjainak esetében¹¹³ megszokhattuk. Így a szöveg sebessége, az ebből következő hossza, illetve a zenei anyaghoz való időbeli viszonya a lejegyzés alapján esetleges, pontosan úgy, mint egy átlagos prózai szöveg előadásának esetében. Mivel rendelkezésünkre áll a felvétel, melyen a szerző maga mondja a narrációt, ezért ezt tekinthetjük mérvadónak.

Véleményem szerint a szöveg időbeli elhelyezkedése kulcsfontosságú a darabon belüli zenei és színházi narratíva viszonyait illetően. A darab szöveges bevezetővel indul, vagyis a nem-zenei narratíva időben megelőzi a zenei történéseket, ebből következik, hogy az első zenei megszólalást már az előtte álló szöveges elhangzás tartalmához képest értékeljük. Ez a tény önmagában veszélyeztethetné a zenei anyag autonómiáját, azonban a bevezető szöveges szakasz utáni zenei belépést (a zongora ismétlődő háromhangos ostinatoja) a szöveg rövid lezárása követi, ami után a darab eddigi szakaszának terjedelménél csaknem kétszer

¹⁰⁷ A darab címe *Nachtstück* (a.m.: Éjszakai darab) gyakrabban színházi vagy képzőművészeti kontextusban fordul elő, éjszakai szcenárió megnevezésére. Zenében hasonló jellegű művekre a francia Nocturne vagy az olasz Notturmo elnevezés a gyakoribb, bár Franz Schubertnek van egy ismert *Nachtstück* című kompozíciója 1819-ből (op.36 No.2.).

¹⁰⁸ „*für ein Schiff*” szójáték, a Schiff hajót jelent, tehát képzelhetnénk a darabot egy éjszakai hajóra is, ugyanakkor a darabot Zykan a neves csellistának és karmesternek Heinrich Schiffnek ajánlotta.

¹⁰⁹ A darabok számozásánál nem kronológiai sorrend él. A pontos műjegyzékét lásd: Irene Suchy: *Otto M. Zykan, Materialien zu LEBEN und WERK*, Wien, Gezeiten Verlag & Kommunikation, 2008

¹¹⁰ Az ehhez tartozó részletek a 1. mellékletben találhatóak.

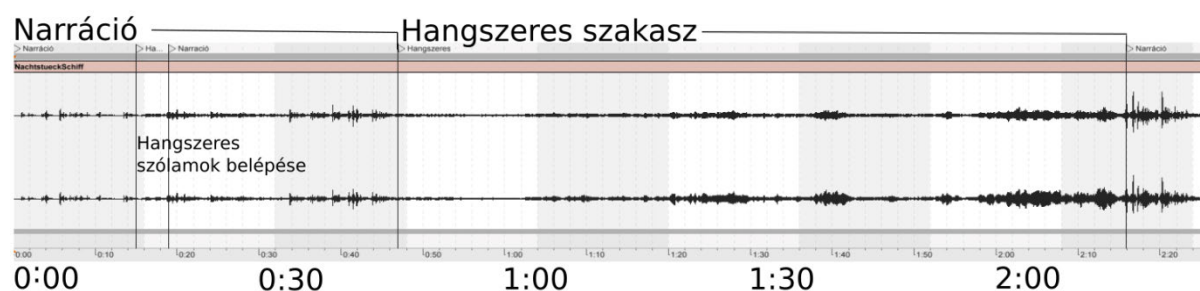
¹¹¹ Ld. 1a melléklet.

¹¹² Ld. 1b melléklet.

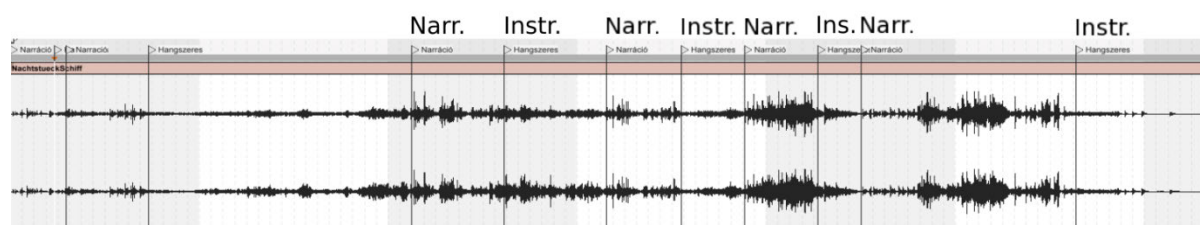
¹¹³ Például Igor Sztavinszkij: *A Katona Története* című művében, melyet többek között Frieder Reininghaus az első hangszeres színházi alkotásnak tart. Ld. F.R.: Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert / 4*. Laaber, Laaber-Verlag, 2000.

hosszabb, önálló hangszeres részlet következik, mely így – pusztán a zenehallgatás kiterjesztett időbeli állapotának köszönhetően – önálló értelmet nyer.

Az alábbi képen a darab első szakaszának számítógépes hullámformája látható. A kép alsó sorában a számok az eltelt időt jelzik. A függőleges fekete vonalak jelölik a narráció és a hangszeres anyagok határát. Látható, hogy a 2'10'' hosszúságú részből a narráció az első 40 másodpercben szerepel, ebből a bevezető 15 másodperces rész után lépnek be a hangszeres szólamok, melyek pár másodpercig egyedül maradnak, mielőtt a narráció folytatódik.



A zongora belépését követően a hangszeres anyag folyamatosan, a szöveges szakaszok viszont hosszabb megszakításokkal vannak jelen. A fent ábrázolt első két percet követően, a darab teljes időtartama (6'46'') alatt, a narrációt használó (Narr.), illetve a pusztán hangszeres részek (Instr.) nagyjából azonos hosszúságú szakaszokat tesznek ki:



A kompozíció ilyen időkezelése teszi lehetővé, hogy a hallgató ne melodramászerűen¹¹⁴ egy szöveges anyagot és egy ehhez kapcsolódó zenei kíséretet hallgasson, hanem hogy a narráció, és a pusztán zenei részek váltakozása, egyfajta oszcilláló élményt eredményezzen a befogadóban, a zenehallgatás és a szöveg megértése között. Végeredményben a darab teljes időtartamának nagyjából fele a szöveges anyag nélküli, tisztán zenei esemény.

Meggyőződésem, hogy az így kiegyenlített időtartamok képesek elérni céljukat, vagyis az abszolút zene és a történetmesélés élményét egyenlő mértékben nyújtani. Azt hiszem, ha a prózai tartalom lenne a darab középpontjában, akkor az elbeszélés hallgatója a szöveg

¹¹⁴ „(görög): 1. hangszeres kísérettel történő szövegmondás. A hangszeres akkordok a szöveg tartalmi v. ritmikai csomópontjait emelik ki; 2. színpadi előadás egy részének (szöveges v. szöveg nélküli akció) zenekísérettel történő előadása; (...)” *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997.

folytatására lenne kíváncsi, tehát az elvárása az lenne, hogy esetleges rövid szünetekkel megszakított, összefüggő gondolatmenetet hallgathasson. A darab során azonban minden hangszeres közjáték szándékosan elnyújtja azt az időt, amit rövid gondolati szünetnek érzékelnénk, vagyis nem teljesíti be az összefüggő elbeszélésre vonatkozó elvárásainkat, ezáltal biztosítva a fentebb leírt oszcilláló élményt. Zykan ezzel a technikával a zenei szakaszok önállóságát biztosítja, melyek azonban így önmagukban is – a szöveges anyag dramatikus tartalmától nem mentesen – a kompozíció egészére vonatkozó, autonóm zene-színházi struktúra részévé válhatnak.

A partitúra semmilyen direkt színházi utasítást nem tartalmaz, az előadók színházi viszonyait, színpadi elhelyezését illetően, vagyis színházi értelemben az előadás legtöbb paramétere nyitott¹¹⁵. A mű lejegyzett része nem rögzíti az előadók egymáshoz való viszonyát sem. Ha azonban a narráció szövegét elolvassuk, mindjárt nyilvánvalóvá válik számos, színházi megközelítéssel értelmezhető kapcsolat, a szöveg és a hangszeres előadók között. A szöveg monológ jellegű, kissé filozofikus, zeneelméleti elgondolásokkal átszótt történetmesélés, melyben egyes szám első személyben, a zeneszerző szólal meg. Ahogyan a szöveges indítás *hangszerelése*, vagyis a zongora belépést megelőző szóló beszédhang szerepeltetése, úgy a tartalma is rögtön kijelöli a szereplők darabon belüli viszonyát, miközben a hetvenes évek zenei közvélekedésére is reflektál:¹¹⁶

„Hosszú ideje történt, és már akkor is visszalépés volt a hangnemekhez kötődő komponálás elveszett lehetőségét keresni. Svájcban éltem.(...)”

Az első mondatban tehát bemutatkozik a szerző, a darab szöveges rétegének főszereplője. Elhelyezi magát térben és időben: Svájcban vagyunk a XX. század derekán, a második

¹¹⁵ Ezt, csakúgy mint egy írott színdarabnál egy rendező akár ki is töltheti, megfejtethi a leírtakat bármilyen térkonceptióval, sőt, mint ez az operáknál megszokott, akár az előadók bármilyen akciójával is.

¹¹⁶ A teljes szöveget ld.: 1c melléklet.

világháborút követő nyugat-európai¹¹⁷ akadémikus zeneszerzői közvélekedés¹¹⁸ időszakában. Ezt a szöveges szituálást követően szólal meg a háromhangos – egy alaphang, annak kistercéből és oktávjából álló, kétségkívül valamilyen tonális rendet képviselő – zongora ostinato,¹¹⁹ majd az ezt követő cselló belépés, mely a zongora ismételt motívumát azonnal a G alaphanghoz viszonyított terccé és kvintté rendezi. Vagyis, ha elfogadjuk a narráció által sugallt tartalmat, akkor a zenei anyagot azonnal idézőjelbe helyezve, idejétmúlnak és provinciálisnak halljuk, különösen, hogy az ezt követő mondatok provinciálisnak is festik le a svájci tartózkodás színhelyét:

„Egy olyan társadalomtól körülveve, mely a zeneszerzési problémákat, vagy magukat a zeneszerzőket is csak hallomásból ismeri...”

Mégis a nagyjából 40 másodperces szöveges indítást követő, csaknem másfél perces tiszta zenei szakasz – az idejétmúlnak bemutatott zenei anyaghoz képest kontrasztot nem kínálva – elfogadtatja velünk, hogy ez a mai füllel is kissé provinciális, édeskés hangzású anyag, a szóban forgó mű zenei rétegének kiindulási pontja.

Amennyiben a szöveg nem helyezi a két játékost a képzeletünkben valamilyen svájci falusi környezetbe, akár már első pillanatban hagyhatnánk, hogy ez a rész egy koncertszínpadon megtörténő abszolút zenei pillanattá váljon, melyben ráadásul a zongora

¹¹⁷ Európa keleti része, a következő lábjegyzetben tárgyalt kérdéskörtől, a Szovjetunió által irányított kultúrpolitikája miatt egy ideig távol maradt. Ld. erről bővebben: Dalos Anna, *A zsdanovizmus rabságában (Magyar zene a 20. században)* <http://zti.hu/mza/m0401.htm>, (Zenetudományi intézet honlapja). Ez, a később Nyugat-Európában is meghaladott nézet, sokáig nem találta helyét a keleti régió zenei közgondolkodásában.

¹¹⁸ A nyugati műzene 1945 utáni korszakára Nyugat-Európában általánosan elfogadottá vált az a nézet, hogy a száz évvel korábban használt tonális elveket egyáltalán nem alkalmazzák. A XX. század elején kialakult általában tizenkétfokú sorokba (Reihe) rendezett hangmagasságokkal való komponálás mintájára született meg a különféle zenei paramétereket algoritmikus sorokba, szériákba rendező szerializmus (ld: Ulrich Dibelius: *Moderne Musik nach 1945*. Munich, Piper, 1998.) Ennek előzménye, hogy a nyugat-európai zeneszerzői hagyományban XIX. század közepétől kezdve fokozatos volt a tonális, vagyis az egy hangnemhez vagy alaphanghoz kötődő zenei folyamatok komponálásának elhagyása, elkerülése. Ebben úttörő volt már Richard Wagner is. Ld. erről bővebben többek közt: Carl Dalhaus: *Zwischen Romantik und Moderne: 4 Studien z. Musikgeschichte d. späteren 19. Jahrhunderts*, München, Musikverlag Katzbichler, 1974. Ez a folyamat a XX. század elejére lezajlott. Az így kialakult ún. szabad atonalitásra válaszul alkotta meg Arnold Schönberg az „egymással viszonyban álló tizenkét félhang”, a dodekafónia esztétikai és kompozíciós alapelveit. Schönberg 1921-ben tanítványának, Josef Rufernak címzett levelében így ír: „Heute habe ich etwas entdeckt, das die Überlegenheit der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre versichern wird.“ (a.m. „Ma felfedeztem valamit, ami a következő száz évben biztosítani fogja a német zene fölényét”. Ld.. Erwin Stein: *Arnold Schönberg Briefe* Mainz, Schott, 1958. Ebből a kissé nacionalista ízű mondatból írta Zykan, több változatban is elkészült, performatív, provokatív beszédkompozícióját *Polemische Arie* néven.

¹¹⁹ Ld.: 1a melléklet

némiképp együgyű pötyögése, kétségtelenül háttérfigurává teszi előadóját, a csellista kibontakozó szólista pozíciójához képest. Zeneileg azonban mégis van valami szokatlan és eredeti történés, ez pedig a két hangszer időbeli viszonya. Míg a zongora *svájci óra* pontossággal kattogtatja az időt, a csellista a 10. ütemet követően – nem sokkal azután, amikor a felvétel alapján az első szöveges bekezdés véget ér – szándékosan leválik a kamarapartner által javasolt tempóról, romantikusan függetleníti magát. A cselló szólam ritmusa tehát független a zongora pulzálásától, vagyis mindkét hangszeres előadó zenei értelemben önállóvá válik.

Éppen ezért állíthatjuk azt is, hogy az eddig egymással összekapcsolt, egységes zenei anyagot játszó zenészek, a színházi narratíva szempontjából is egyéni karakterekké váltak. A darab bevezetőjében egyértelmű volt, hogy a beszélő egyes szám első személyben előadott története, főszereplővé tette őt. Amint a narráció első szakasza véget ér, és elég idő telik el ahhoz, hogy már ne gondoljuk, hogy mindössze egy rövid hangszeres közjátékot hallunk, akkor önkéntelenül is megpróbáljuk a többi színpadi szereplőt behelyezni az addig megismert szituációba. A két szereplő közül a csellista romantikus szólista attitűdje egyértelműen kínálja az értelmezést, hogy ő maga a svájci provinciális helyzetben felszabadultan alkotó zeneszerző, aki – a hóhullásra emlékeztető monoton zenei tájban – a *hangnemekhez kötődő idejétmúlt komponálásnak engedve felelőtlenül* bontja ki zenei gondolatait. Ugyanakkor, a zongorista személyében is rátalálhatunk a szerzőre, aki a romantikus környezetben mindentől és mindenkitől függetlenül határozottan ismételteti a háromhangos, a kor zenei közvélekedésében mindenképpen gyermektegnak és regresszívnek tetsző motívumát. A bevezető szöveget értelmezve, tehát itt már újabb verbális információ nélkül is többet látunk, mint egy egyszerű kamarazenei koncert két szereplőjét a színpadon, vagyis a hangszeres színházi értelmezhetőség a hangszeres szólamokban is megjelenik.

Ugyanez az értelmezési, dekódolási metódus a darab további részében felerősödik. A narrátor elbeszéléséből egy történetet bontakozik ki, melynek főszereplője egy csellista, akit a gondolkodásunk szinte automatikusan összekapcsol a színpadon ülő előadóval. A szöveg egy része tehát a zenei előadás számára kínál egy illusztratív színházi értelmezést, miközben a narráció utolsó megszólalása, az 56. ütemet követően kilép a hagyományos történetmesélés kereteiből. A szöveg tartalmi, filozófiai súlypontja éppen az, hogy egy-egy esemény érvényessége az időben megmaradhat-e attól, ha valami nem a számára legmegfelelőbb

pillanatban történik. Sőt, a szöveg legutolsó mondata („*Nem muszáj épp ma... tetszen nektek ez a darab.*”) a narráció addigi kereteit is elhagyja, hiszen először helyezi el magát, a beszélőt a háromszereplős színpadi előadás, vagyis az itt és most hangversenytermi szituációjában. Ezzel a gesztussal felvállalva azt, hogy a mű műfaji kettősségének egysége, vagyis az elbeszélés és a vele párhuzamosan futó zenemű előadásának egysége alkotja a kompozíció egységét, magát a *darabot*. Ezzel megváltoztatja az előadás addigi szakaszaiból következő viszonyrendszert, mely szerint sem a narrátor, sem a hangszeres előadók nem vettek tudomást egymásról. A narrátor legutolsó mondata tehát kétségtelenül a mű – azaz a zenei anyag és a narráció – egységben való értelmezésére vonatkozik.

Az eddig leírtak alapján látható, hogy *Nachtstück für ein Schiff* egyszerű szerkezete, frappáns szövege, és némiképp idézőjeles, ugyanakkor kétségtelenül autonóm zenei esztétikával és formával bíró zenei anyaga, együttesen színházi hatást hoz létre. A darab hangszeres előadói, a szöveg hatására, képzeletünkben kamarazenészekből egy történet szereplőivé lényegülnek át, még akkor is, ha e szerepük valójában tényleg nem egyéb, mint hangszeres előadóművészek lenni. Elmondható tehát, hogy egy zenei kompozícióban, a narráció alkalmazása, a zenei anyaggal a színpadon összekapcsolódva, képes színházi hatás elérésére.¹²⁰

Hogyan változtatja meg azonban ugyanezt a befogadói mechanizmust, ha a fenti előadói apparátusból (egy narrátor, két hangszeres előadó) pusztán egyetlen szereplő van jelen testi valójában a színpadon?

¹²⁰ A színházi hatás megerősítéséhez véleményem szerint szükséges, hogy a darab színrevitelénél a narrátor a két hangszeressel egy rangban jelenjen meg a színpadon. Ugyanakkor a narrációt nem használó részeknél képes legyen a néző – esetlegesen a világítás segítségével is – a két hangszeres zenészt figyelni önmagukban. Ehhez a legjobb eszköz, ha az előadók egymástól kisebb távolságban helyezkednek el, úgy, hogy a narrátor valamelyik szélső színpadi pozíciót foglalja el.

3.2.2. *Trio für solo Violine* – a szituáció és a zenei anyag kettőssége

A darab címében szereplő szavak számos komolyzenei műcím alkotóelemei lehetnének, összetételükben azonban nyilvánvalóan hordoznak egy szokatlan helyzetet: *Trió szóló hegedűre* – vagyis szólóhangszerre írt trió? Na de akkor ki a másik két előadó? – tehetjük fel azonnal a kérdést. A darab előadói apparátusából kitetszik, hogy a színpadon valóban csupán egyetlen előadó, egy hegedűs áll, miközben felvételtől két hangszórón keresztül jelenik meg a darab két további szereplője. Az egyik a zongorakísérő, a másik pedig egy beszédhang. A felvételek alapján a sávok közötti áthallásból megállapítható, hogy mindkettőt egyszerre vette fel maga a szerző, ami lenyűgöző virtuozitást igénylő feladat, hiszen mind a narráció, mind a zongorázni való anyag igen gyors, előadása nagyfokú ritmikai és kifejezésbeli pontosságot igényel. A darab virtuozitásáról sokat elárul, hogy az 1977-es *Steirischer Herbst* alkalmával tartott ősbemutatóhoz Zykanak egy lassabb felvételt is kellett készítenie a műből. Louise Chisson, Bécsben élő nagyszerű francia hegedűművész a 2014-es magyarországi bemutatóra¹²¹ tanulta meg a darabot. Pár héttel a koncert előtt azonban még levélben fordult a Zykan Archívumhoz, melyben kérte, hogy juttassák el neki az ősbemutató hangszalagját, mondván, a darab előadása annak eredeti tempójában megoldhatatlan feladatot jelent számára. Ennek ellenére végül a magyarországi bemutató, az eredeti hangszalagon rögzített tempóban valósult meg. Mindezzel érzékeltetni akartam, hogy a darab szerzője valóban rendkívüli képességű előadóművész volt, aki ugyanakkor előadóira is rendkívül magas fokú koncentrációt igénylő zenei feladatokat bízott. Ebből kiindulva, azt a következtetést is levonhatjuk, hogy a színpadon egyedül jelenlévő előadóra, mind a zongora, mind a narráció szólamából – a szöveges tartalomtól eltekintve, pusztán az általuk diktált sodró tempó okán is – komoly nyomás nehezedik. A színházi alaphelyzet tehát a *Trio für Solo Violine* esetében az, hogy a szólista magányosan, egyetlen hegedűvel felfegyverkezve küzd a felvételtől csaknem folytonosan jelenlévő másik két gép-szólammal.

A hangszóróból megszólaló narráció – már előre rögzített, azaz megváltoztathatatlan jellege folytán is – hierarchikus viszonyban áll azzal a hegedűszólammal, melyet egy hangszeres, az előadás pillanataiban hoz létre. Hiszen, ha ez utóbbiban bármi változás áll be,

¹²¹ A darabot a bécsi Ensemble Platypus 2015. január 11-i koncertjén hallhatta a budapesti közönség az Átlátszó Hang Újzenei Fesztivál keretében a FUGA-ban

egy hang esetleg máshogyan szólal meg, esetleges pillanatnyi tempóingadozások kísérik az interpretációt stb., akkor a hangszalag anyagában ennek semmiféle következménye nincs, míg egy élő kamarapartner képes lenne ilyen helyzetekben a hegedűshöz igazodni, mint ahogyan ez a kamarazene gyakorlatában általános. Ehhez a rideg jelenléthez adódik még hozzá, hogy a test nélküli beszédhang megjelenése számos asszociációt kelt, gondoljunk csak a Biblia olyan helyeire, ahol az Örökkévaló hangját lehet hallani,¹²² vagy ugyanígy az Úr hangjára Madách *Az ember tragédiájában*. A beszédhang itt – csakúgy, mint a *Nachtstück* esetében – maga a zeneszerző, tehát a Teremtővel kapcsolatos asszociációnk nem teljesen téves, hiszen a darab keretein belül valóban ő az, aki megteremt és meghatároz szinte mindent.

A *Nachtsück*-höz hasonlóan a *Trio* esetében is elősegíti a narráció szerepeltetése a darab drámai értelmezhetőségét. Van azonban egy alapvető különbség a művek között a narráció használatát, illetve a darab színházi rétegének a narrációhoz való viszonyát illetően. A *Nachtstück* esetében a narráció szakaszos volt, így a hagyományos zenei megszólalás akusztikus élményét hosszabb időkre is érintetlenül hagyta. Ezzel szemben a *Trio*-nál a narrátor hangja folyamatosan jelen van, úgy is mondhatjuk, végig rátelepszik a zenei folyamatra, mint egy sportkommentátor, aki végigbeszéli egy sportmérkőzés teljes idejét. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a *Trio* során a szerző egyfajta sajátos sportkommentátori-helyzetet teremt egy hangverseny keretei között, mely helyzetet tovább erősíti a hegedűs szólam virtuozitásának kimagasló, sportteljesítmény jellege is.

A *Nachtstück* esetében az előadás színházi értelmezésére hatással volt, hogy a néző tekintete vándorolhatott a beszélő és a hangszeresek között, vizuális értelemben is fenntartva ezzel az abszolút zenei, és az ettől eltérő, kvázi színházi élmény közötti oszcillációt. Ezzel szemben a *Trio* színpadi megjelenése során a látványt, esetleges mozgást, konstans jelleggel egyetlen hangszeres előadó biztosítja, aki ráadásul a darab során végig a romantika korából ismert, hangszeres virtuóz hegedű szólista attitűdjével van jelen, tehát, ha úgy tetszik, – minden hozzáadott gesztus nélkül – önmagát alakítja. Ebben is hasonlít a mű a korábbihoz, hiszen a hangszeres előadók ott is kizárólag a hagyományosan megszokott, hangkeltéshez kapcsolódó gesztusaikkal voltak jelen a színpadon, ezek azonban – éppen a narráció értelmének köszönhetően – színházi jelentést is kaptak.

¹²² Ilyen helyek többek között a Gen. XXII. 11. vagy Gen. XLVI. 2.

Falk Hübner, az Utrechti Művészeti Egyetem professzora 2010-ben írt cikkében¹²³ XX. századi példákra hivatkozva kétféle csoportosítást végzi el mindazon zeneszerzői lehetőségeknek, melyekkel a hangszeres előadók – hagyományos zenei feladataik ellátásán túl – a színházi akció részévé tehetőek. Az egyik, ha a hangszeresek szokásos színpadi eszköztárának kibővítését (extension) követeli meg egy mű. Ilyen például járulékos mozgások végrehajtása, hangszeren kívüli egyéb eszközök használata, ének vagy beszédhang alkalmazása. Hübner szerint, koncertszínpadon a színházi helyzet kialakításának másik lehetséges útja az, mely során a hangszeres előadás hagyományos eszköztárát szűkítjük (reductive approach). A redukció vonatkozhat az előadók által végzett mozdulatokra, korlátozhatjuk pl. bizonyos testrészek, vagy a játzó ujjak tevékenységét, a természetes légzés helyett irányított légzéstechnikát írhatunk elő, vagy a hagyományos hangszerjátékhoz szükséges mozdulatokat imitáltathatjuk, a hangszer megszólaltatása nélkül.

Az eddig megvizsgált két Zykan mű kínál egy harmadik utat is, mely érintetlenül hagyja a hangszeres előadó önálló cselekvését, viszont egy tőle független eszköz – jelen esetben a narráció – által modulálja azt, s így változik az előadás teljes jelentéstartalma. Ez az átértelmezés így már alapvetően a zenehallgatástól különböző, mégpedig leginkább a színház élményéhez hasonlítható eredményt hoz létre. Segíti ezt az is, hogy a színpadi beszéd jelenléte általánosságban sokkal jobban jellemzője a színházi előadásoknak, mint egy hangversenynek. A *Trio für Solo Violine*, tehát határozottan színházi jelleget ölt, annak ellenére, hogy a színpadi előadó semmi olyat nem tesz a színpadon, ami ne lenne általánosan megszokott egy hangszeres szólista előadásban.

A *Trio* hangszeres színházi kompozíciós technikája sok szempontból különbözik a *Nachstück*-től. Időtartamát tekintve hosszabb, csaknem tíz perces, zenei formáját illetően két tételre osztható mű, mely azonban egységes dramaturgiai ívet ír le, és egységes színpadi, színházi eszközökkel dolgozik. Hiányzik tehát a *Nachstück*-ből megismert oszcilláló élmény, vagyis a színházi és az autonóm zene időben nem különíthető el többé úgy, mint az előző műnél. A narráció szinte folyamatos. Témája¹²⁴ többnyire maga a zenei kompozíció, bár a

¹²³ Falk Hübner, *Entering the Stage – Musicians as Performers in Contemporary Music Theatre* in: *New Sound 36, II/2010* Belgrade, Department of Musicology Faculty of Music, 2010

¹²⁴ Ld. 2b melléklet

szöveg itt sem mentes a különféle filozofikus vagy asszociatív tartalmaktól.¹²⁵ Gyakran ír elő konkrét utasításokat a színpadi előadónak.¹²⁶ Mindemellett a szövegben előfordulnak rövid reflexiók is egy-egy zeneszerzői megoldásra. Ezek néha lelkesek, néha pedig a darab koncepcióját, vagy éppen harmonizálását hordják le, menthetetlennek bélyegezve a művet. A szöveg így magyarázza vagy éppen átértelmezi a zenei történéseket.

Minden újonnan megjelenő motívum (a darab zenei része alapvetően motívikus munkára¹²⁷ épül) zenei anyagát értelem nélküli szótagokkal énekli a narrátor (pl.: ja-di-da-dim). Ezek a szótagok következetesen kapcsolódnak egy-egy motívumhoz, és megőrzik eredeti szótagjaikat a darab során, a motívumok ismételt felbukkanásainál is. Ezzel a gesztussal tehát a narrátor hangzó anyaga is lényegesen közelebb kerül a zenei réteghez, mint azt az előző kompozíciónál láthattuk. A narrátor és a hegedű szólamának ilyen egyidejűsége, unisonója, a zenei hangszín egy új minőségét adja melyben a beszédhang és a hangszerhang egységes zenei hangzássá válik. Az ettől eltérő struktúra – melyben a narrátor és a hegedű ritmikailag független – a zenei polifónia érzetét is kelti. Tehát az együtt csengő unisono dallamsorokhoz képest, a narrátor szólama önálló zenei szólammá válik.

A narráció lejegyzése is jelentősen különbözik az előzően vizsgált műtől, hiszen míg ott egy vázlatosan rögzített időbeli kapcsolat állt fenn a két egymástól független lapra történt lejegyzés (kotta és szöveg) között, addig itt a narráció szólama végig külön sorban szerepel a partitúrában. A szövegnek gyakran a ritmusa is pontosan rögzített, sőt a fentebb említett

¹²⁵ Mint: *Diesmal in D-dur, ja das ist schön, ganz wie Brahms. Gott schütze Österreich. Herrliche Komponisten* a.m.: „Ezúttal D-Dúrban, igen, ez szép, egészen olyan mint Brahms. Isten óvja Ausztriát. Fenséges komponisták.” (részlet a narrációból 3:26-nál)

¹²⁶ „Dran bleiben Violine!”, a.m.: „Tartsd a tempót, hegedű!”

¹²⁷ Ld.: *Thematische-Motivische Arbeit*, zeneszerzői technika, mely a darab minden részletét néhány tematikus anyagból fejleszti ki, szemben például a változatlan ismétlésre, a szabad, asszociatív improvizatív anyagkezelésre, vagy akár a kollázs-technikákra építő komponálási módokkal. Id. Christoph von Blumröder: *Thematische Arbeit, motivische Arbeit*. (ford.: szerk) in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Freiburg, Breisgau, Felix Meiner Verlag 1991.

¹²⁸ Második vagy új bécsi iskola: „Arnold Schönberg körül a 20. század elején kialakult, az új zene fejlődését meghatározó bécsi iskola.” Forrás: Az Országos Széchényi Könyvtár és a Közművelődési könyvtárak átfogó tezaurusza <http://vmek.oszk.hu>

tematikus motívumok is hagyományos kottairással – a második bécsi iskola¹²⁸ által bevezetett Sprechgesang jelöléssel¹²⁹ – szerepelnek.

A mű partitúrája ennél a műnél sem ad fogódzót a színpadi elrendezés hogyanjához. A két független, mono csatornából álló bejátszás azonban arra utal, hogy a két hangszerőt a színpadon egymástól függetlenül helyezhetjük el. Véleményem szerint a legmegfelelőbb egy olyan helyzetet létrehozni, melyben a zongora hangja a kamarazenei koncertek illúzióját kelti, míg a narrátor hangja a hegedűs felé irányítva, lehetőleg az ő pozíciójától kissé hátrábbról szól. Ezzel megőrizhetjük a szólista akusztikai pozícióját is, hiszen ő lesz fizikailag a legközelebb a közönséghez.

Felmerül a kérdés, hogy ha ennyire pontosan lejegyzett az egész mű, akkor vajon előadható lenne-e a hangfelvétel mellőzésével, a *Nachtstück*-höz hasonló (narrátor + két hangszeres) előadói apparátussal? Zeneileg természetesen igen, de megőrizhetnénk-e bármit a jelenlegi mű színházi narratívájából? – Nem. Ez lehetetlen lenne, hiszen akkor a két hangszeres legalábbis egyenlő mértékben kerülne kapcsolatba a narrátor által elmondottakkal, valamint a hegedűsre nehezedő feszültségből sem éreznénk semmit, mert ez a feszültség így az előadók között egységesen oszlana el. A darab teljesen új helyzetben állítja eléink a megszokott hangszeres szólista képét azáltal, hogy a többi előadó testi jelenlétét eltávolítja a színpadról. Így emeli ki a hegedűst a három szereplő közül, aki így anélkül, hogy a megszokott hangszeres eszköztárát kitágítaná vagy éppen leszűkítené, színházi értelemben is az előadás fókuszába kerül.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a *Trio für solo Violine* kompozíciós megoldásai a korábban vizsgált darabnál komplexebb hangszeres-színházi helyzetet teremtenek, melyben a zenei és a színházi rétegek organikusan kapcsolódnak egymásba anélkül, hogy bármelyiket dominánsnak tekinthetnénk.

¹²⁹ A Sprechgesang, (a.m.: énekbeszéd) az énekhang és a beszédhang közötti átmenet. A beszédhang tónusa a notált hangmagasságok szerint változik, a lehetőségekhez képest pontos intonációval. Hagyománya a német romantikus operajátszásra vezet vissza. Leggyakrabban az ú.n. második bécsi iskola lejegyzési gyakorlatát használják a mai napig. Ennek több formája van. A vizsgált mű a hagyományos kotta szárán elhelyezett x-szel jelöli (ezt a formát gyakran találjuk meg Arnold Schönberg-nél vagy Alban Berg *Wozzeck* című operájában is).

3.2.3. *Beethovens Pferd* – szintézis két előadóra

Most vizsgáljunk meg két olyan művet, melyek egy sokkal későbbi alkotói korszakban, a kétezres években keletkeztek! Ezek közül első a *Beethovens Pferd* című munka, mely voltaképpen egy miniatúra, egy alig másfél perc hosszúságú szkeccs beszédhangra és brácsára. Az eddigi daraboktól különbözik abban a tekintetben, hogy a szöveg témája egyáltalán nem reflektál a darab zenei történéseire. Ehelyett Ludwig van Beethovenről szóló ismert történetet¹³⁰ dolgoz fel, játékos és zenei módon. A zeneszerző 1798 áprilisában cserébe a *Variációk egy orosz dalra* ajánlásáért, hálából, egy lovat kapott ajándékba Browne gróftól, azonban a sok tennivalója között teljesen megfeledkezett az állatról. A lovat egyik inasa használta, aki egy bérelt istállóban tartotta, sőt alkalmanként még bérbe is adta. Több hónap elteltével jelentős összegről szóló számla érkezett az istállótól a komponistához, aki ezen felháborodott, és nem akarta kifizetni a ló ellátását, melyet felszámoltak neki.

A tematika tehát – szemben az eddigiekkel – látszólag nem a zenei, vagy zeneszerzői problematika, illetve nem is a zenei, előadói gyakorlat. Azzal viszont, hogy Zykan a darab szövegében Beethoven személyét említi egy koncertszínpadon, a zeneszerzés szellemi közegére reflektál, akkor is, ha ezúttal nem a tonális komponálás kérdését, vagy a tempó és dinamika viszonyait tárgyalja. A zenei problematikák taglalása mellett, konkrét tematikus kötődés más zeneszerzők munkáihoz vagy életéhez Zykan életművében gyakran előfordul.¹³¹

Az eddigi példákából ugyanakkor azt is láthattuk, hogy a zeneszerzés technikai vagy művészi problémái gyakran zenén kívüli tematikák modelljeként szolgálnak, ilyen például a *Trio* előadásában a kontroll és hatalom bemutatása, vagy a *Nachtstück* szövege, mely az időre, létezésre vagy az anakronizmus mibenlétére vonatkozó, általánosabb mondanivalót is megfogalmaz a zenén és a zenei problematikán keresztül.

A *Beethoven lova* címet viselő mű rendkívül rövid, mintegy kilencven másodperces hosszának belső tagoltsága önmagában is figyelemreméltó. A *Nachtstück* esetében megállapítható, hogy a zykani műfaji kettősség az időkezelésben is megmutatkozik, sőt ez a

¹³⁰ Ld. Thomas San-Galli, *Ludwig van Beethoven*, Hamburg, Severus Verlag, 1913, 98.

¹³¹ Ld. erről a 118. lábjegyzet végén említett Schönberg mondatra épülő *Polemische Arie*-t

kulcsa a kettős élménynek. A *Trio*-ra mindez már nem volt igaz, ott a szituáció maga – a hangszóróból kommentáló, Teremtő-zeneszerzővel a színpadon magányosan harcoló előadó – a darab színházi rétegének az alapja, míg a mű egészének időkezelését – ahogyan a narráció ritmikáját is – teljes egészében a zenei réteg ívei, a zenei kompozíció önmagában érvényes formája adta. A *Beethovens Pferd* szintetizálja a kétféle időélményt. Egy narratív szituáció bemutatásához olyan időbeli lefutást választ, mely ugyanakkor a kompozíció zenei formáját is megadja. Így végeredményben a miniatúra időbeli felépítése, mind a színházi narratíva, mind a zenei folyamat számára megfelel.

A darab formája négy szakaszra bontható. Ezek exponenciálisan gyorsuló tendenciát mutatnak. A szakaszok időtartamának főbb jellemzőit az alábbi táblázatban láthatjuk. A szakaszok idejét és időtartamát a mű magyarországi bemutatójának¹³² felvétele alapján adom meg. Ennek pontos értéke természetesen előadásonként változik, de példaként alkalmas a mű időbeli tendenciáinak bemutatására.

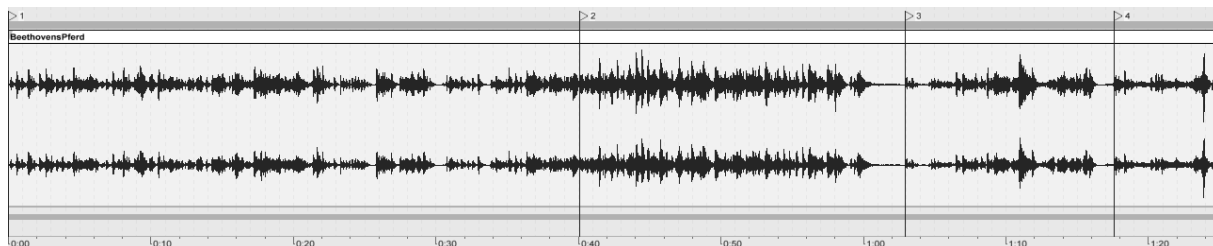
	Ütemek szerint	Szakasz hossza ütemekben	Timecode a hangfelvétel alapján	Időtartama
I.	1 - 26	26	0:00 - 0:40	40 mp
II.	27 - 39	13	0:40 - 1:03	23 mp
III.	40 - 47	8	1:03 - 1:18	15 mp
IV.	48 - 51	4	1:18 - 1:24	6 mp

Láthatjuk, hogy a szakaszok ütemhosszai párosával feleződnek, vagyis az első két szakasz aránya, egymáshoz képest megegyezik a második két szakasz egymáshoz viszonyított arányaival, míg a harmadik szakasz nagyjából az első szakasz egyharmada. Ezek az arányok a tempó, illetve az ütemmutatók váltakozásai miatt nem ennyire pontosak a hangfelvételen, de a tendencia azonos. Az időtartamok, megközelítőleg az 5:3:2:1¹³³ arányokat mutatják. Vagyis minden szakasz jelentősen rövidebb az öt megelőzőnél. Tehát pusztán a szakaszok időtartama alapján egy gyorsuló folyamatról beszélhetünk. A műnek ez a jellemzője, műfajtól független, ahogyan ezt a színházi és zenei közönség is egyformán

¹³² Átlátszó Hang Újzenei Fesztivál nyitókoncertje a Zeneakadémia Solti-termében 2015. január 10-én.

¹³³ Ez az arány ismerős lehet, hiszen ez a Fibonacci-számsor első négy tagja. A Fibonacci sorok és a zene kapcsolatáról számos elemző munka született. Ilyen Lendvai Ernő: *Bartók Dramaturgiája*, Zeneműkiadó Vállalat Bp. 1964. Vagy Charles Madden: *Fractals in Music: Introductory Mathematics for Musical Analysis*, High Art Press, Salt Lake City 1999.

érezkeli. Ha ez a struktúra eldönthetetlenül tartozhat a színház, vagy a zene műfajhoz, akkor ez azt is jelenti, hogy képes ezen műfajok igényeit szintetizálni, legalábbis az időtartamok arányainak tekintetében mindenképp. Az alábbi ábra a darab formai szakaszait mutatja be, a *Nachtstück* ismertetésénél használtakkal megegyező formátumban. A vízszintes tengely az idő múlását mutatja, a függőleges vonalak a szakaszok határait jelölik.



Az emberi beszédhang alkalmazási technikája különbözik az eddig megismertektől. A szöveges anyag lejegyzése ezúttal végig teljesen pontos ritmus-notációt használ, ezért a szöveg előadásához zenei képzettség és magas fokú ritmikai virtuozitás szükséges. Annak ellenére, hogy az előző két darabhoz képest itt inkább egy lineáris történetmesélésről van szó, a feldolgozás során, a mű első szakaszában (1-25 ütem) a szöveg, az eddigi művekhez mérten, sokkal töredezetten. Itt a vokális szólam néhány szó intenzív variációjából áll.

1. ütem: drei (három), Tage (napja - napok), reitet (lovagol E/3).Tage,
2. ütem: reitet, Beethoven, reitet
3. ütem: drei, Tage, Beethoven, das (az-azt)
4. ütem: Beethoven, drei

Az első pár ütemben a szavak eredeti formájuk és jelentésük megtartása ellenére is lineárisan értelmezhetetlen kapcsolatokat alkotnak; ritmikai, költői játék eszközévé válnak. Ez a jelleg később fokozatosan tűnik el a darab további három szakasza során. Az első rész szókészlete nagyjából ütemenként bővül. A teljes szakasz mindössze tíz szó variációjából áll. Az első 25. ütem megismerése során a következő mondatot állíthatjuk össze az egyes szavakból, mely a szakasz záró ütemeiben (23. ütem utolsó tizenhatodjával kezdve) teljes egészében el is hangzik:

„Beethoven 3 napja lovagol az ajándék lovon és teljesen elfelejtette.”¹³⁴

Ám ahelyett, hogy ezt, az így végre értelmezhető szórendben összeállított mondatot a szerző lezárná, rögtön tovább is folytatja az ütem legvégén egy időhatározóval (*am*), és így vág bele a narráció a következő szakaszba, mely ezt követően – egyfolytában történő lovaglás esetében – képtelenül hosszú, sőt egyre hosszabb időtartamokat tár elénk, feltehetően arról, hogy mennyi ideig lovagolja az ismert komponista az ajándék lovat, miközben valamit el is felejt:

„A negyedik napon, az ötödiken, a hatodikon, hetediken, egy hét múlva, két hét múlva, három, négy, két hónap múlva, három hónap, négy, öt, egy fél év múlva, egy év múlva, két, három, négy, egy fél évtized múlva.”¹³⁵

A szöveg, ugyan még mindig valamennyire fragmentált nyelvtani szerkezetekben, de az első szakaszhoz képest lineárisabban írja le a történetet, mely azonban tartalmát tekintve, itt már az abszurd irodalom műfaját idézi.

A harmadik és a negyedik szakasz, bár ritmikailag még mindig precíz lejegyzésű, de egyre jobban közelíti mondatszerkesztésben is a lineáris narrációt, melyet azonban teljesen csak az utolsó szakaszban ér majd el. A legutolsó rész két és fél ütemen át húzódó jambikus rímpáros mondata már teljesen egyenletes beszéd:

„Otto pedig azért morcos, mert aki lovagol, az nem abrakol.”¹³⁶

A történetmesélés furcsasága, hogy az utolsó mondattal Otto Zykan magát Beethoven helyébe teszi, tehát Otto az, aki dühös, míg az eredeti anekdota szerint Beethoven volt dühös. Ráadásul eredetileg a lovat hosszú ideig Beethoven inasa lovagolta, nem maga Beethoven, ahogy ez a darab szövegében áll, vagyis a történet elején is volt már egy szerepcsere. Ebben

¹³⁴ Eredetiben: „3 Tage reitet Beethoven das geschenkte Pferd und vergass es vollends.”

¹³⁵ Eredetiben: „am vierten Tag, am fünften Tag, am sechsten, siebten, nach einer Woche, 2 Wochen, 3, 4, nach 2 Monaten, 3 Monaten, 4, 5, nach einem halben Jahr, nach einem ganzen Jahr, nach 2, 3, 4, einem halben Jahrzehnt.”

¹³⁶ Eredetiben: „Otto is darob er schüttert, dass einer Reitet und nicht füttert.”

én leginkább Zykan humorát és eredeti gondolkodását látom megjelenni, vagyis számára egy történet apropóján írni egy darabot úgy lehetséges, hogy még valamilyen extra csavart, poént is beépít. Ezzel a gesztussal, illetve azzal, hogy az utolsó mondatban magát is egyes szám harmadik személyben nevezi meg,¹³⁷ a narráció jellegén és alkalmazásának módján nem változtat. Tehát a szöveges szólamról megállapíthatjuk, hogy tendenciózusan rövidülő szakaszokban egyre jobban elhagyja az absztrakt zenei, költői szerkesztést, hogy a darab végére egy ezópuszi tanulságként hangzó frappáns, rövid, rímes mondattal zárja le a történetet.

Ezt a gyorsuló struktúrát a szöveget kísérő hangszerszólam is követi, bár ennek anyagkezelésében – kivéve az egyetlen hosszú, tartott hangból álló kíséretet az utolsó szakasz alatt – kevésbé különülnek el a formai határok olyan élesen, mint a vokális szólamban. A brácsa szólamának részletes zenei elemzésére ezúttal sem térek ki, de annak karakterei és időbeli struktúrája – éppen az eddig elmondottak miatt – része a darab színházi értelmezésének, illetve értelmezhetőségének.

A hangszeres anyag ritmikájában, vagy gyakran csak a lüktetés alapegységeiben, végig követi az énekszólamot, tehát vele együtt mozdul. Emlékezzünk vissza a *Nachtstück*-re, ahol még a két hangszeres is többnyire egymástól független ritmikát játszott, és ahol a narrátor szólamának semmiféle sebessége, vagy időtartama nem volt pontosan előírva! Ehhez képest, a *Beethovens Pferd* ritmuskezelésénél azt találjuk, hogy a két szólam rendkívül szoros időbeli viszonyban áll egymással, gyakran teljes vagy részleges ritmikai unisonoban játszanak. Ez a második szakasz végére többször komplementer ritmikai játékkal párosul, vagyis a brácsaszólam éppen a szótagok közé, vagy a hosszú szótagok időtartamának második felére játszik (ld. 34-36. ütem akkordjai). Ez az együttes ritmuskezelés érzetén nem változtat, csak összekötöttségük keretein belül némiképp önállósítja a szólamokat. A darab tematikája ezzel a folyamatosan együtt lüktető kétszólamúsággal összekapcsolva, egy ló és lovasának képét eleveníti fel. Mindjárt az első ütemben, a brácsa szólam lépkedő hangjai, vagy a triolás, gyors lódobogás-szerű anyag a 26. ütemtől kezdődően, megerősíti ezt az érzetet. Emellett a brácsa szólama gyakran élesen vált, sűrűbb és ritkább osztású ritmikai struktúrák között. Ezek

¹³⁷ Tudjuk, hogy Zykan életében az összes szöveges darabját maga adta elő, tehát az a helyzet, ami a mai koncertgyakorlattal kialakult – vagyis hogy valóban egy harmadik személy nevezi Ottonak – még a komponálásnál nem állt fent.

többnyire nyolcad, tizenhatod és tizenhatod-triola mozgásban történnek,¹³⁸ mintha ez a három különböző sebesség is a lovaglás három alapvető sebességét – lépés, ügetés, vágta¹³⁹ – kívánná megjeleníteni. A hangszeres szólam tehát, még ha néhol sűrűbb mozgással is, de folyamatos ritmikai kötöttségben van a beszéd sebességével. Minden apró gyorsítás, vagy fékezés egyszerre történik. Ezt a folyamatos, mozgásában az énekszólammal együtt lüktető anyagot szakítja meg egy-egy hosszabban kitartott hang. A kitartott hangok jelenléte végigvonul az első három szakaszon, sőt, később, a már említett negyedik szakaszt teljes egészében ki is tölti.

Az, hogy a hangszeres szólam ritmikája emlékeztet a lovaglás alapvető tempóváltozásaira, valamint, hogy a hangszer és a beszéd szólamának ritmikai összekapcsoltsága felidézi a hallgatóban ló és lovasa együttes mozgását, még nem önmagában színházi élmény, ahogyan egy-egy mondat szerkesztett töredezettsége, és egy beszédhang ritmikus alkalmazása sem jelent még okvetlenül önmagában zenei élményt. Éppen ezért a *Beethovens Pferd* – azáltal, hogy sem egyértelmű történetmesélésnek, sem tisztán zenei műnek nem tekinthető – szintetizálja a hallgatóban a történethez kapcsolódó, hangjáték szerű narratíva befogadását, valamint az autonóm zenehallgatás élményét.

A szintézist nagyban segíti, a mindkét műfaj hordozására alkalmas időkezelés, a formai struktúra. Vagyis a *Beethovens Pferd* eldöntetlenül tartozhat mindkét műfajhoz. Azonban vizuális értelemben, a darab megjelenése egy koncertszínpadon még nem feltétlenül okoz színházi élményt, de lehetőséget teremt egy rendezőnek, hogy az előadók elhelyezésével, esetleges mozdulataikkal, kiemelje, vagy megerősítse a darab narratív struktúrájából kibontható színházi réteget.¹⁴⁰

¹³⁸ Érdekes, hogy az ezekből következő negyedik ritmikai formula, a nyolcad-triola egyáltalán nem szerepel a brácsa szólamában.

¹³⁹ Ld. A ló mozgásformái <http://lovam.hu/lovas-magazin/lovaglas-es-sport/lepes-uteges-vagta-lo-mozgasformai> (utolsó letöltés: 2018. szept. 30.)

¹⁴⁰ A darab fentebb említett budapesti bemutatóján – melynek előkészületeiben Almási Tóth-András rendező is részt vett – az énekes a színpad szélén egy támlájával előre fordított széken ült, előtte játszott a színpad előtt állva a brácsás. Ez a kép önmagában, anélkül, hogy az előadók erre bármilyen külön utalást tettek, már megerősítette a nézőben a darabból következő szituáció érzetét, a színpadi szereplőket, mint lovat és lovasát állította elének.

3.2.4. *Pas t/rès tôt* – a hangszeres színház

A darabot Zykan a két hangszeres virtuóz, Patricia Kopatchinskaja hegedűművész és Reto Bieri klarinétművész számára komponálta 2004 novemberében. A cím is kettőjük nevének szójátéka, Zykan saját jegyzeteiben a cím, mint *Pat / Reto* szerepel, azaz a két művész keresztnéve egy / jellel elválasztva. A Pat Reto fonetikus átírása a francia mondat: *Pas très tôt*, amit magyarul *nem túl könnyű*-nek fordíthatunk. Ez a megnevezés igaz a darabra is, mely már a hangszeres játék tekintetében is komoly kihívás elé állítja az előadókat. Emellett azonban nem csak a hangszeres szólam, de egyéb színpadi tennivaló is vár a zenészekre, hiszen a darab második felétől kezdődően, a partitúrában rövid énekes és szöveges anyagok bukkannak fel, mindkét előadó szólamában. Zykan itt tehát a *Trio für solo Violine* elemzése kapcsán említett,¹⁴¹ Falk Hübner által extenzív módszernek nevezett technikával építi fel a hangszeres előadás színházi rétegét.

Mint ezt korábban megállapítottuk, a felvétel alapján biztosra vehetjük, hogy a *Trio für solo Violine* zongora és narrátor szólamát Zykan maga egyszerre rögzítette. Ez merőben különleges. Aligha volna olyan zongorista, vagy akár színész, rajta kívül, aki ezt a két feladatot egyidejűleg és ilyen művészi kifejezéssel tudná véghezvinni. Ez a kettős feladatteljesítés egyébként nem is volna eredendően szükséges, mivel hangfelvételtől van szó. Erre való utalást a partitúrában sem találunk.¹⁴² Ezt a különleges együttállást theát tekinthetjük egyedi esetnek és megállapíthatjuk, hogy a jelenleg vizsgált négy mű közül a *Pas t/rès tôt* az egyetlen, melyben színpadi hangszeresek egyben hangjukkal is részt vesznek az előadásban. Ami megkülönbözteti a hangszeres kamarazenét egy hangszeres színházi előadástól, az éppen az, hogy ez utóbbinál, a két előadó kamarazenei jelenlétén túlmutató emberi, illetve – mivel színpadi előadásról beszélünk – színházi jelenlét alakul ki. Ennek előidézésében az emberi hang használata egy hangszeres esetében kiemelt szerepet kap, már a hangszeres színház korábbi története során is.

¹⁴¹ Ld. a 123. lábjegyzetnél

¹⁴² Ennek természetesen oka az is, hogy Zykan darabjai lejegyzésénél – mint ezt a fejezet bevezetőjében említettem – semmit sem tett azért, hogy e művek a szerzőjük halála után is előadhatóak legyenek. A *Pas t/rès tôt* partitúrája sem tesz egyáltalán említést például az előadók színpadi elhelyezkedésének részleteiről, melyről azonban bizonyosan tudjuk – a szerző özvegye, a darab előadásait jól ismerő Irene Suchy elmondásából –, hogy Zykan kifejezett szándéka szerint játszott a két előadó egymással nagyjából szembefordulva.

Mauricio Kagel *Con Voce*¹⁴³ című műve az, melyet a szakirodalomban többen is a XX. századi zene egyik mérföldkövének, egyben a hangszeres színházi műfaj egyik alapkövének tekintenek. Paul Craenen például a *Con Voce* ismeretését így vezeti be *Composing under the Skin* című könyvében:

„Bárki, aki felületesen is, de kiismeri magát a XX. századi műzene kánonjában, biztosan első zeneműként John Cage 4'33'' -át említi, (...) melyet David Tudor mutatott be 1952-ben. Másodikként a szóló karmesterre komponált *Nostalgie-t*, (1962) (...) Végül a harmadik darab a *Con Voce*, a filmkészítő, zeneszerző Mauricio Kagel-től, aki a hangszeres színházról és abszurd humoráról híres.”¹⁴⁴

Craenen-re hivatkozik a darabnak a hangszeres színház történetében betöltött szerepeének méltatásában, a már említett Falk Hübner is, *Shifting Identities: the musician as theatrical performer* című disszertációjában,¹⁴⁵ bár itt inkább a darab egyéb jellemzőinek elemzésére tér ki. Inigo Giner Miranda, Berlinben élő spanyol származású zeneszerző 2014. január 14-én a Budapest Music Centerben, a hangszeres színház történetéről szóló előadásán, szintén Kagel darabját nevezte meg, mint a műfaj egyik korai, manifesztum-szerű kompozícióját.¹⁴⁶ Ennek oka, hogy a *Con Voce* (a.m. hanggal, illetve énekhanggal) volt az első olyan zenemű, mely tudatosan és teljes mértékben leválasztotta a hangszeres játékot a hangszeres előadó személyétől. Ahogyan ezt Miranda is megerősíti, ez annak a zenetörténeti ténynek a következménye, hogy az ötvenes években megjelent az elektronikus zene, vagyis a hangkeltés már korábban levált a az előadók személyéről.¹⁴⁷

¹⁴³ Ld. a fejezet 4. melléklete

¹⁴⁴ Eredetiben: „Anyone with more than a passing familiarity with the canon of the twentieth-century art music surely guessed what the first piece of music was right away: it is John Cage's 4'33'' (...) first performed by David Tudor in 1952 and since bandied about as a milestone in Western art music. The second composition for solo conductor is *Nostalgie* (1962), (...) The third composition, finally, is *Con Voce* (1972) by Mauricio Kagel, the film-maker and composer, who gained a reputation for his absurd sense of humour and is best known for his instrumental theater” Paul Craenen: *Composing under the Skin: The Music-making Body at the Composer's desk*. Leuven, Leuven University Press, 2014.

¹⁴⁵ Universiteit Leiden, 2013.11.13. 127.o. Letölthető innen: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/22342> (utolsó megtekintés: 2018. nov. 16.).

¹⁴⁶ Az előadás megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=qQtgbiPaei4> a *Con Voce* elemzése a felvételen 15:55-től található.

¹⁴⁷ Ld erről Kagel manifesztumát az értekezés 57. lábjegyzetében.

A *Con Voce* előadása során három hangszeres végig úgy van jelen, hogy hangszerükön nem keltenek hangokat, hanem énekhangjukkal imitálják a hangszeres játékot. Tehát klasszikus értelemben, mint hangszeresek – akiknek a jelenléte mellékes vagy szükséges hozadéka a hangszerhangok megszólaltatásának – nincsenek jelen a színpadon. A darab ezzel a gesztussal elkülöníti az előadó személyét – és ezzel együtt az általa keltett vokális hangokat – az általa kezelt hangszer hangjától. Erre a történelmi pillanatra 1972-ben került sor,¹⁴⁸ tehát tizenhárom évvel az első fejezetben említett *Sur Scène* komponálása után, és két évvel azután, hogy Kagel hangszeres színházi eszköztárának alapjait összegző *Staatstheater*¹⁴⁹ kompozíciós munkáit befejezte.

A *Con Voce* jó példája azoknak a jellemzően hangszeres színházi partitúráknak, melyekben a zenészek öltözetéről, viselkedéséről, színpadi elhelyezkedéséről, mozdulatairól stb. sokkal több szó esik, mint az általuk előadandó hangokról, ritmusokról, hangmagasságokról. A *Con Voce* előadói ugyanis színpadi hangszeres kamarazenészek, illetve ezek szerepét játsszák a színpadon. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a mű zenei előadói egyben zenei előadókat alakító színészek is, miközben itt is – csakúgy mint az öt évvel később keletkezett Zykan mű, a *Trio für solo violine* esetében – a hangversenypódiumon való szereplés jelenti a színházi alaphelyzetet. A *Con Voce* abból a szempontból különleges, hogy mindezt a hangszeres hagyományos használata nélkül tette meg a mű fő motívumának.¹⁵⁰

A Kagel mű után több, mint harminc évvel keletkezett *Pas t/rès tôt* abból a szempontból hasonlít a *Con Voce*-ra, hogy a színpadi előadók által használt emberi hang, itt is leválasztja a hangszeres személyét a hangszer hangjáról, ugyanakkor Zykan célja nem egyszerűen az,

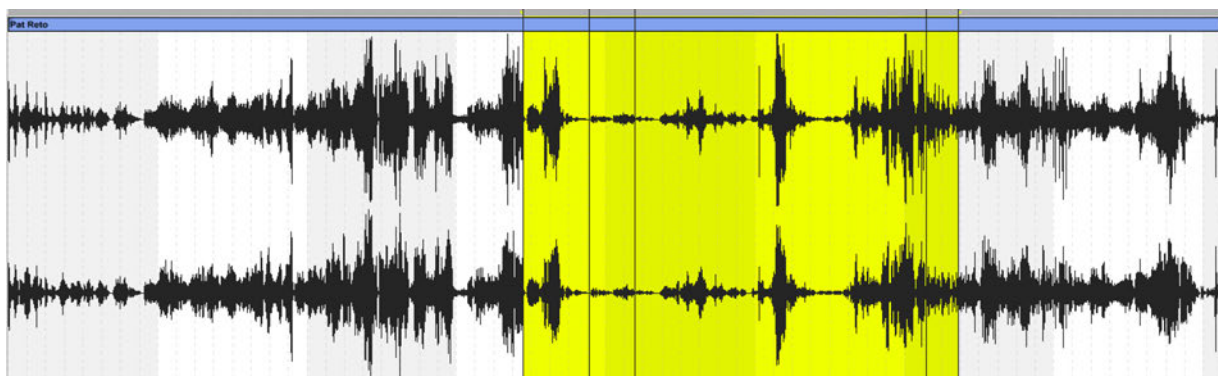
¹⁴⁸ Kagel a darabot eredetileg politikai akciónak szánta, tiltakozásképpen a prágai tavasz vérbe fojtásáért, illetve az azt követő időszak politikai cenzúrájáért. Craenen a fent idézett munkája (ld.: 140. lábjegyzet) 48. oldalán így ír erről: „*In Con Voce, finally, the musicians’ silence has a bitter aftertaste: Kagel dedicated it to his »Czech friends« (Kagel 1972, score), at a time when Soviet tanks had brutally silenced the Prague Spring and freedom of speech was out of question*” a.m.: „*A zenészek hallgatásának a Con Voce-ban van egy keserű mellékíze is: Kagel eredetileg »Cseh barátainak« (Kagel 1972, partitúra) ajánlotta akkor, amikor a szovjet tankok brutálisan elhallgattatták a Prágai Tavaszt és a szólásszabadság elképzelhetetlen volt.*”

¹⁴⁹ A Staatstheater Kagel kilenc részből álló Opus Magnuma, Rebstock Kagel-könyvének (Ld. 8. oldal 2. lábjegyzete) jelentős része ennek a műnek a részletes elemzésével foglalkozik. Jelen értekezés függelékében közölt interjúk során kettőben is említésre került a mű, Ld. 336. lábjegyzetben a Françoise Rivalland-nal készült interjúban, illetve a Götz Nándorral készült beszélgetés 417. lábjegyzetét. Ld. továbbá: <https://www.universaledition.com/mauricio-kagel-349/works/staatstheater-4945> (utolsó letöltés: 2018. nov. 16.).

¹⁵⁰ Ebben a gesztusban nagyon hasonlít a Hübner és Craenen által is párhuzamba állított huszadik századi alapműhöz, John Cage 4’33” című kompozíciójához, mely az előadóknak megtiltja a szándékos hangok keltését. Ld.: John Cage: 4’33”. London, Edition Peters, 1953.

hogy felhívja a közönség figyelmét a hangszer hangjától független emberi jelenlétre. Mint ezt az eddigi három darab mindegyikében láthattuk, ő sokkal inkább törekszik a művei szereplői között fennálló viszonyok megjelenítésére. Nincs ez másként a *Pas t/rès tôt* esetében sem.

A darab zenei anyaga eleinte hierarchikus viszony nélkül állítja elénk a két előadót. Egyenrangú felekként hasonló anyagokat adogatnak egymásnak, gyorsabb, töredezett futamokat vagy éppen ezzel ellenpontoszó tartott hangos szólamokat¹⁵¹ cserélgetnek. A megközelítőleg tizenegy perces mű felénél jelenik meg először az emberi hang¹⁵², mely összesen nagyjából négy percig van jelen a darab során. Az emberi hangnak mindkét szólamban kétféle különböző megjelenési formája van: az éneklés¹⁵³, és a beszéd¹⁵⁴. Az éneklés ezentúl lehet szöveges, vagy csak dúdolt¹⁵⁵, az énekelt szöveg pedig állhat szavakból¹⁵⁶, vagy szolmizációs szótagokból¹⁵⁷. A két előadó közül egyedül a hegedűs képes arra, hogy játék közben a hangszeres szólamtól függetlenül énekeljen, míg a klarinét ezt természetesen nem tudja megcsinálni. Tehát a hegedűs önálló énekelt szólamot (a), a hangszerjáték mellett megjelenő, de attól független énekelt szólamot (b), a hangszeres játékkal egyszerre megszólaló, azt másoló énekszólamot (c), vagy a hangszertől független beszédet (d) használ, míg a klarinétos ezek közül csak az elsőt és a negyediket. Az alábbi ábrán látható sárga kiemelés mutatja a darab teljes időtartamán belül azt a szakaszt, ahol az előadók a hangjukkal is közreműködnek.



¹⁵¹ Ld. 5a. melléklet.

¹⁵² A partitúra 98. ütemében. Az egész mű 233 ütemes. Ld. 5b melléklet.

¹⁵³ Ld. 5b melléklet 98. üteme, a hegedű szólamban.

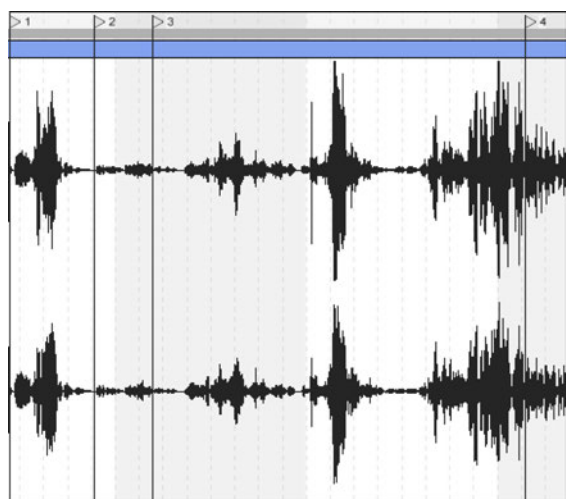
¹⁵⁴ Ld. 5d. melléklet 171-174. üteme mindkét szólamban.

¹⁵⁵ Ld. 5b. melléklet 101. üteme mindkét szólamban.

¹⁵⁶ 5b. melléklet 109. vagy 112. ütemében a hegedű szólamában.

¹⁵⁷ 5c melléklet 129. ütemében mindkét szólamban.

Bár a különböző vokális technikák megjelenése a darab teljes időtartamának kevesebb, mint a felét teszi ki, mégis jelentősen módosítja a zenészek egymáshoz való színpadi viszonyát, amint ez az előadást figyelő közönség számára is kiderülhet. Ha jobban megvizsgáljuk az énekhangok belépését, láthatjuk, hogy ebben a hegedűs vezető, irányító szerepet játszik. Ő az, aki az énekléssel először belép, sőt később egy rövid mondattal instruálja partnerét:¹⁵⁸ „ganz leis ein la ... so” (a.m. egész halkán egy lá ... szó¹⁵⁹). Ezután a szolmizációba becsatlakozik a klarinétos is, aki próbálja megtartani a klarinétos által vezetett szólámat, majd egy félütemnyi sikeres unisono után, rögtön lemarad egy nyolccaddal. Vagyis értelmezhetjük úgy ezt a helyzetet, hogy a partitúrában szereplő darab pontos előadása a darab elrontását jelenti, hiszen a klarinétos, a zenei struktúra szempontjából akkor is hibázik, ha tökéletesen adja elő a számára előírtakat. Tehát Zykan, a kamarazene eszközeivel bemutatja számunkra, hogy a két zenész közül a klarinétos az ügyetlenebb. Ugyanígy később, amikor a hegedűs egy enigmatikus szöveget¹⁶⁰ mond, a klarinétos ebből csak egy szótagot képes néha közbeszúrni. Az alábbi ábrán a darab emberi hangot használó részének a hullámformája látható. A négy számozott függőleges osztás a négy különböző vokális anyag megjelenését mutatja.



- 1: szöveg nélküli dúdolás
- 2: szöveges éneklés
- 3: szolmizációs szótagok énekelve
- 4: beszédhang

Az utolsó szó elhangzása után a darab hátralévő, csaknem két percnyi időtartama során nem szerepel többet a zenészek hangja, mégis, ez a kis közjáték azonnal elhelyezte az

¹⁵⁸ Ld.: 5c. melléklet 112. üteme

¹⁵⁹ A szó, vagyis so, lefordíthatatlan szójáték, hiszen azt is jelenti németül, hogy „így”, még ha a két szó kiejtése nem is teljesen azonos

¹⁶⁰ *Springt ins feld wenn 's euch g feld springt gefällts* Zykan saját szövege, szójáték szerű mondat. az eleje *Spring-ins-feld* könnyelmű ifjúra szokás mondani. olyasmi, mint magyarul a „hübelebalázs”.

előadókat egy, az addigitól különböző viszonyban. Láthattuk és hallhattuk – hiszen a szöveg is kimondja ezt, még ha enigmatikusan is –, ahogyan a hegedűs szakmailag elégedetlen a kamarapartnerével. Zenei és vokális gesztusaikból egyaránt kiolvasható a két előadó közötti feszültség, sőt az is, hogy a fenti zenei *hibák* miatt a két előadó emberi, partneri viszonyában aszimmetria áll be: A hegedűs lesz a dominánsabb. Ennek igazolásaként áll a darab legutolsó üteme, mely nem más, mint egy egész ütemes szünet mindkét hangszeres szólamban, melyet követően – a partitúrában lévő világos utasítások alapján – a hegedűs elhagyja a színpadot, míg a klarinétos ott várakozik a darab legvégén. Tehát értelmezhetjük úgy, hogy a hegedűs faképnél hagyja kamarapartnerét, ami egy hangversenyterem színpadán aligha történne meg. Zykan itt a színdarabokban gyakran a szereplők színpadról való lelépését jelző, egyes szám harmadik személyben lévő, *tritt ab* kifejezést¹⁶¹ használja, míg az eddigi vokális instrukciókra pl. *summen*¹⁶² (a.m.: dúdolni) az igének nem ezt az alakját látjuk. A legutolsó ütem¹⁶³ ezért egyértelmű bizonyítéka annak, hogy Zykan valóban a színpadi szereplőinek ezt a kialakuló hierarchikus viszonyát komponálta meg.

A darab második felére így létrejövő összkép tehát ugyanannyira tekinthető zenei, mint színházi helyzetnek, de a *Beethovens Pferd* esetével ellentétben itt a mű nem a kétféle műfaji igény egységes kielégítésével képez kettős identitást, hanem a színházi és a zenei réteg egyszerre, mégis egymás mellett van jelen. A darab színházi rétege a szituációból, (két kamarapartner egy hangverseny színpadán) a szereplők fizikai jelenlétéből, illetve egymáshoz való emberi viszonyából építkezik. A *Pas t/rès tôt* esetében a színházi tartalom néhány egyszerű zeneszerzői, és egyben előadói gesztust követően automatikusan fonódik össze a hagyományos hangversenytermi helyzettel. A vokális anyagok itt nem hordozzák a narratív struktúrát – mint a korábbi esetekben –, pusztán, mint jelzőtáblák, a közönség figyelmét irányítják rá az előadók közti megkomponált emberi viszonyra. Ez nem a vokális akciók által jön létre. A vokális akciók azonban alkalmasak rá, hogy az előadás színházi rétegét megmutassák.

Emellett a *Pas t/rès tôt* zeneiségében is tökéletesen autonóm, virtuóz hangszeres koncerttermi darab. Ez utóbbi minőségében jelentősen különbözik például a korábban

¹⁶¹ Magyarul “el” (színházi).

¹⁶² Mint a 5d. melléklet 132. ütemében a hegedűnél.

¹⁶³ Az 5e. melléklet 233. üteme.

említett *Con Voce*-ban előidézett helyzettől, ahol is az előadók úgy mutatják meg a puszta kamarazenészi jelenlétükben rejlő színházi helyzetet, hogy közben az auditív zenei réteg másodlagos fontosságú.

A négy megvizsgált darabra nézve megállapíthatjuk, hogy Otto M. Zykan alkotói gondolkodásmódját az autonóm zenei struktúrák mellett – melyekről jelen fejezet kevésbé ejt szót – egyfajta színházi narratíva is meghatározza. Az a sokműfajúság mely Zykan életútját szerzőként és előadóként végigkísérte, tetten érhető jelen művek vizsgálatánál is, a színház és a kamarazene viszonyaiban. Ugyanakkor az is látszik, hogy kompozíciónként más és más alkotói eszközzel kapcsolja össze az egyes műfajokat. Különleges, hogy az eltérő karakterek és eszközök ellenére, mind a négy mű magán hordoz egy azonos karaktert, egy sajátosságos, abszurd humorban gazdag, a korszellemmel gyakran szembemenő, a tradíció ismeretén alapuló, mégis újszerű, avantgárd világnézetet, és művészi attitűdöt, mely alkotójukat a legutóbbi fél évszázad kiemelkedő művészei közé emeli.

4. A doktori műalkotások elemzése az értekezés téziseinek szempontjai szerint

4.1. *Monument* ciklus

A *Monument* ciklus három darabból áll. A darabok mindegyike egyetlen hangszerest foglalkoztató, hangversenytermi bemutatóra szánt, hangszeres színházi mű. A ciklus címe a disszertáció 2.3 fejezetében tárgyalt “Monumentalkunst” kifejezésre utal. A darabokban igyekeztem a művek színházi és zenei rétegének a lehető legnagyobb autonómiát biztosítani. Mivel ezek a darabok egyértelműen hangversenytermi előadásra íródtak, ezért színpadi eszköztárunk minden esetben redukált, azaz különösebb scenikai eszközöket nem igényelnek. Mindhárom darabban közös, hogy eredeti formájukban¹⁶⁴ az általam meghatározott teatralitás nem érinti közvetlenül az előadás akusztikus rétegét, tehát a közönség számára az előadás látható rétegében jelenik meg a mű színházi jellege. Így a kompozíciókban, a látható és a hallható rétegek kettéválasztása által igyekeztem megteremteni a kiegyensúlyozott többműfajúságot. A darabok élő előadásában azonban a kettő természetesen erős hatással van egymásra. Ezt a helyzetet dolgoztam fel valójában a három tanulmány-darab során.

4.1.1. *Out on Stage - Monument I.*

A nagyjából 13 perces kompozíció ajánlása Horia Dumitrache¹⁶⁵ klarinétművésznek szól, akivel a darab keletkezését megelőzően az Eötvös Péter Kortárs Zenei Alapítvány¹⁶⁶ operaprodukciójában dolgoztunk együtt. Az előadás Sławomir Mrożek színművéből született *Out at S.E.A.* címmel.¹⁶⁷ Az próbafolyamat közben felmerült, hogy a darabban felbukkanó szólisztikus klarinétanyagok operai kontextusukból kiragadva használhatóak lennének egy Horia számára komponált szólódarabhoz is. A zenei anyagok, pár ütemes motívumok, melyek természetesen csak kiindulópontként szolgáltak a későbbi kompozícióhoz.

¹⁶⁴ A későbbiekben tárgyaltak okán az *Out on Stage - Monument I* című mű több előadási lehetőséggel rendelkezik, melyek közül az itt mondottak nem igazak mindegyikre.

¹⁶⁵ Horia Dumitrache romániai születésű, jelenleg Berlinben és Budapesten élő klarinétművész, aki számos szólókoncertje mellett a világ vezető újjenei együtteseivel is rendszeresen koncertezik, a berlini KNM állandó tagja. Forrás: <https://www.horiadumitrache.com/kit> (utolsó letöltés: 2018.9.10.).

¹⁶⁶ Ld. az alapítvány honlapját: <http://www.eotvosmusicfoundation.org/> (utolsó letöltés: 2018.9.10.).

¹⁶⁷ 2013-ban egy operairó kurzus keretében választották ki azt a kétszer három zeneszerzőt, aki Sławomir Mrożek *A nyílt tengeren* című háromszereplős abszurd drámájából (Mrozek: *A zsiráf.* (ford.: Kerényi Grácia) Budapest, Európa könyvkiadó, 1963.) készült librettó egy-egy szereplőjének zenei anyagát (énekes, illetve a hozzárendelt egy hangszeres szólama) komponálják meg.

A *Out on Stage* szöveges mű. A darabban szereplő szöveget felkérésemre Bán Zoltán András¹⁶⁸ írta, akitől annyit kértem, hogy az általa létrehozott írásmű valamilyen, általam tetszőlegesen megválasztott vizuális vagy auditív formában szerepeltethessem a szöveg ismeretében születendő kompozícióban, miközben egyetlen klarinétos, a hangszerével jelen van a színpadon. Ennél több megkötést azonban nem tettem.

Az elkészült szöveg¹⁶⁹ váltakozva beszél a színpadi előadóhoz, illetve az előadóról. Az egyes szám második személyű, az előadót megszólító mondatok, illetve az egyes szám harmadik személyű, az előadó állapotáról beszámoló mondatok, egyedi szerkezetben különülnek el egymástól. A szöveg struktúrája alapján egy bevezetésre (Prológ) és kilenc rövid tételre osztottam az egész művet. A narrátor által az előadónak címzett mondatok – azaz megszólító jellegű szövegek – a Prológban, a VI. tételben, valamint egy rövid mondat erejéig az utolsó, IX. tételben szerepelnek. Ebből következően, a megszólító jellegű mondatok között mindig két tételnyi leíró jellegű szöveg található. Végeredményben, így a teljes mű keretét is az előadót megszólító mondatok alkotják.

A szöveg leíró szakaszai valójában a közönséghez szólnak, a narráció többnyire tudat valamit, így a hangszeres „mellől” kibeszélve tesz megállapításokat általában magáról a hangszeresről. Ilyen pl. a narráció 1.1 szakasza:¹⁷⁰ „*Most jobb szeretné, ha nem lenne itt. De a hangszer nem ereszti. És nem ereszti a feladat sem.*”. Mindeközben az előadót megszólító mondatok megjelenése a nézőt megfigyelő pozícióba helyezi, mintha egy színházi jelenetben két ember párbeszédét hallgatná.

Az elkészült darabban a zenei és a színházi impulzusokat a lehető legerősebben ketté akartam választani. Ennek érdekében először azt a radikális döntést hoztam, hogy a szövegek megjelenéséhez az előadó mozdulatlan képét társítom, tehát a darabban előforduló szöveges szakaszoknál sem zene, sem más színpadi mozdulat nem történhet. Így az egész előadás két részre különül el. Egy hangszeres részekből, illetve a színpadi hangszeres jelenlét járulékos mozdulataiból álló, kvázi zenei, koncertszerű szakaszra, valamint a narrációval kísért

¹⁶⁸ Bán Zoltán András (*1954), író, kritikus, akihez többszörös munkakapcsolat fűz. Szövegírója volt a 2011-ben a Theater an der Wien felkérésére komponált *Blaubarts* című kamaraoperámnak (Kristine Tornquist, Wiener Kammeroper, 2012.), illetve az ő kisregényéből született a *Schuschanka* című vokális színházi előadás (ld.: vokal:theater, Wiener Jeunesse Kammerchor, ORF Grosser Saal, 2013.), valamint ennek kibővített kamaraopera változata a *Két Nő* (Horváth Patrícia, 2016. szeptember 17. Magyar Állami Operaház).

¹⁶⁹ Bán Zoltán András, *A zene csendháborítás-Utasítások egy klarinétosnak*. Budapest, szerzői kézirat, 2014.

¹⁷⁰ A partitúrában a szöveges szakaszok számozása tételekre bontott, így 1.1. a darab első tételében megjelenő első szöveges rész.

állóképek sorozatára. A kettő között adódik egy olyan átmeneti állapot is, amikor az előadó szándékosan mozdulatlan marad, de mégsem jelenik meg a narráció. Ilyen például a IV. tétel legutolsó üteme, mely az egész mű 85. üteme.¹⁷¹

A koncertszerű szakaszok lefutása ugyanakkor hagyományos hangversenyélmény, ahol az előadó időnként lapoz, megvizsgálja a hangszerét, és számos egyéb olyan cselekedetet hajt végre, melyek nem tartoznak a klasszikus értelemben vett zenei anyaghoz, mégis egy zenei előadás megszokott részei. A darabnak azokat a pontjait, ahol mindezen történések a partitúrában is jelzetten, megkomponált gesztusok,¹⁷² a hangszeres színházi műfaj stiláris részeinek nevezhetjük, akkor is, ha ezek a narrációtól – mely a koncepció alapján a színházi tartalom megjelenése lenne – független anyaghoz kapcsolódnak. A szöveghez rendelt állóképek általában ezekből a hangverseny-szituációkból következnek, nagyjából úgy, ahogyan egy film lejátszását egy-egy képkockánál megállítjuk.

A szöveg szerepeltetését eleinte kizárólag hang nélkül gondoltam el. Ennek oka szintén az előadás különböző szintjeinek radikális elkülönítése volt, hiszen egy kivetített, azaz hangtalan szöveg, a megjelenésnek nyilvánvalóan más síkja, mint az akusztikusan felhangzó zenei anyag. Igaz, így az állóképek során az akusztikai réteg kontrollálhatatlanul engedi át magát az előadás alkalmával előforduló járulékos hangoknak, zörejeknek – vagyis végső soron a hangtér komponáltsága vész el ezáltal. A végleges partitúra két lehetséges utat is felkínál a szöveges anyagok felhasználására. Az első, az előbb ismertetett vetített szöveg, a második viszont egy esetleges második színpadi szereplő (színész) szerepeltetése, aki akár élőben, akár felvételtől mondja el a szöveget. Ennek a megoldásnak szükségessége a darab ősbemutatója¹⁷³ kapcsán merült fel, ami egy rádióközvetítés volt. A rádióhallgatók számára nyilvánvalóan értelmetlen¹⁷⁴ lett volna a kivetítések olvasására szánt időt közvetíteni, ezért

¹⁷¹ A darab partitúrája a tételhatárokon átnyúlóan egységes ütemszámozást alkalmaz. Ennek leginkább gyakorlati jelentősége van. Néhány tétel mindössze fél perces, és néhány ütemből áll. Zavarónak éreztem volna, ha a mindössze négy lapból álló partitúrában tízszer szerepel például a harmadik ütem. Ez a notációs anomália félreértésekhez vezethet, melyek feleslegesen lelassíthatják a próbafolyamatot.

¹⁷² Ilyen az első tétel 23-26 üteme a partitúra első lapjának utolsó négy ütemében.

¹⁷³ A darabot az Új Magyar Művek XVII. Hangversenyciklusa rendezvénysorozaton mutatta be Horia Dumitrache a Fészek művészklubban 2014. november 26-án. Ld. a sorozat honlapját: http://www.feszek-muveszklub.hu/pro_umm_2014.htm (utolsó letöltés 2018.10.5.)

¹⁷⁴ Technikailag is nehezen kivitelezhető a hosszabb, szinte néma csend közvetítése, mert a rádióadók többsége kiszűri a két másodpercnél hosszabb "süket" csendet, ezt ugyanis az adó meghibásodásának érzékeli. Ennek a funkciónak a betöltésére szolgál számos készülék, például a Radiosystems cég Silence Sensor-a ld.: <http://www.radiosystems.com/sensor.html> (utolsó letöltés 2018.10.5.)

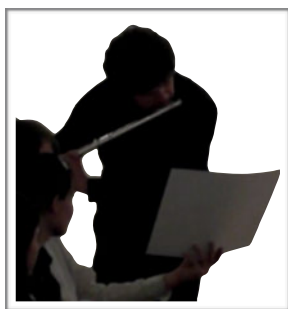
úgy döntöttem, hogy mégis hangzó narrációban jelenítem meg a szöveges anyagot. Az ősbemutató alkalmával egy zongora állt a színpad szélén, a hangverseny egy másik művéhez előkészítve. Ezt kihasználva, a narrációt megszólaltató mono hangszórót, a zongorában helyeztem el. Így a színpadkép kiegészült egy zongorával, ezáltal pedig – némi képzelőerővel megsegítve – egy jelen-nem-lévő zongorakísérővel is, mely gesztus tovább gazdagította a darab korábban említett hangszeres színházi eszköztárát.

4.1.2. *FloubleAgent - Monument II.*

A megközelítőleg negyedórás mű Ittész Gergely számára született, eredeti alcíme alapján *12 szituáció-tanulmány* formájában.

Az alcímbeli szituációk improvizatív jellegűek. Az előadó és a közönség egyes tagjainak interakciójáról van szó.

Az általam létrehozott alkotás 11 lapból áll. Mindegyik lapon a kottairás eszközeit használó több oldalról is olvasható bizonyos fokig enigmatikus ábrák láthatóak. A darab előadásának előkészületében kerülnek szétosztásra az egyes kottalapok a közönség tagjai között. Az előadó feladata a közönség tagjaival kapcsolatba kerülni, és az általuk feltartott, akár forgatott, esetleg részben letakart lapokon látható jeleket zenévé formálni, éppen úgy, mintha bármilyen hagyományos kottából olvasna a prima vista¹⁷⁵.



Az így létrejött szituációk természetesen a színház egy tag definíciójával értelmezhetőek. Megfigyelhető bennük az az emberi helyzet, ahogyan valaki megpróbál első találkozásra egy komplex grafikus felületet egy előtte álló hangszeres előadónak megmutatni, s ezáltal akár magára a zenei anyagra is befolyással lenni. Ez az alaphelyzet izgalmas, kreatív megoldásokat teremt.¹⁷⁶

A *FloubleAgent* címében kettős jelentést hordoz. Az egyik, az angol *double agent* – azaz *kettős ügynök* – kifejezés. Ez egyrészt utal a műfaji kettősségre, vagyis, hogy az előadó a darabban a zenei, hangjelenlét mellett, emberi, színházi viszonyba is kerül a környezetével.

¹⁷⁵ A.m. első látásra, „első látásra történő kottaolvasás ld. még: blattolás.” Forrás: *Zenei enciklopédia*, <https://www.zenci.hu/szocikk/prima-vista> (utolsó letöltés: 2018.10.11)

¹⁷⁶ A művet Ittész Gergely fuvolaművész és a közönség számomra ismeretlen tagjai adták elő először 2014 május 18-án este a FUGA Budapesti Építészeti Központ Tér/Zene című rendezvényén. Id.: <http://fuga.org.hu/terzene-19/> (utolsó letöltés: 2018.10.12.)

Másrészt maga a darab által teremtett szituáció rezonál egyfajta detektívregény-hangulatra, miszerint az előadónak, számára ismeretlen embereknel kell rejtélyes utasításokkal teleírt papírlapokat megkeresnie, és azokat elolvasnia.

A címben található másik, jelentéssel bíró kifejezés, a *Flouble*, Ittész Gergely találmánya, aki ezt az angol fuvola (flute) és a kettősfogás (double stop) szavak összeillesztésével alkotta meg. A *Flouble* egy táblázat, mely dvd-n illetve online formában jelent meg,¹⁷⁷ és a fuvola olyan fogásait tartalmazza, melyek segítségével a hangszert megfújva felismerhető kettős hangzatokat kapunk, tehát két egymástól független hang szólal meg egyetlen hangszerből. Gergely táblázatában egyedi jelöléseket használ a fogásokra. Az általam létrehozott lapokon is ezek a fogás-ábrák szerepelnek.¹⁷⁸

A lapok sorrendje meghatározott, minden lapon egy ajánlott időtartam található. A lapok számos zenei karaktert rögzítenek. A lapokon található zenei jelzések gyakran szokatlan, vagy kétértelmű formában jelennek meg, de ennek ellenére a kottaolvasó szem, a lapok bármilyen állásában könnyen rátalálhat azokra az elemekre, melyekből az előadás zenei rétege felépülhet. Mindezek ellenére, természetesen kreatív előadóművész szükséges a mű megfelelő formai és esztétikai megjelenítésére. Hasonló a helyzet a közönség azon tagjaival, akik részt vesznek az előadásban. Ideális esetben tudatosan és aktívan működnek közre, s ezáltal a darab szerkezetén belül érvényes, zenei és színházi anyag születik. Ennek viszont valóban előfeltétele, hogy mindenki teljes odaadással vegyen részt a közös játékban. Személyes meggyőződésem, hogy lényegét tekintve nincs ez másként egy hagyományosabb struktúrájú hangverseny, vagy bármilyen más, élő zenei eseménynél, sőt akár színházi előadásnál sem, melyeken előre rögzített műveket adnak elő. A szerzői szándék minden esetben megszabja a keretet, adott esetben karaktereket, mondatokat, hangmagasságokat, ritmusokat és összefüggéseket rögzít egy írott műben. Elkötelezett előadók és hallgatók, nézők teremtik meg végül közösen, az írott anyaghoz képest, az élő művészi élményt. A különbség talán csak annyi, hogy a *FloubleAgent* esetében mindezt a megszokottnál több kreativitással, és más jellegű aktivitással érhetik el. A közönség és az előadók közötti interakció jelenléte a színházi alkotások esetében egyáltalán nem szokatlan, vagy idegen

¹⁷⁷ Ld. a *Flouble* honlapját: <http://www.flouble.com/> (utolsó letöltés: 2018.10.11)

¹⁷⁸ A *Flouble* kétféle grafikai megjelenítést is ajánl a különböző fogásokra, az egyik betűkkel kiírt meghatározást, a másik pedig a fuvola különféle billentyűinek a grafikus ábrázolását használja. A *FloubleAgent* lapjain mindkettő megtalálható. Betűkkel kiírt fogás található az I. tételben, a hangszer billentyűit ábrázoló fogás-rajz például az V.-ben.

dolog. A részvételi színház, fórum színház, vagy a playback színház műfajai, alapvetően erre épülnek.¹⁷⁹

A darab előadása során a mű zenei (hangzó) rétege és színházi, fizikai, emberi rétegei egymástól eszköztárukban is elkülönülnek. Az előadás során mindkét művészeti ág rendelkezik a megfelelő autonómiával, melynek érvényre juttatásában a résztvevő előadók – a hangszeres, illetve a közönség vele kapcsolatba kerülő tagjai – társzerzői minőségben felelősek, hiszen a darab végleges megjelenésének esztétikai és formai aspektusai – szó szerint – az ő kezükben vannak. A darab ebből a szempontból is formai, esztétikai kísérlet, melynek többszöri megvalósulását¹⁸⁰ megismerve, úgy érzem, hogy a *Monument* sorozat korábban vázolt célkitűzéseire is megfelel.

4.1.3. *Fahrenenden* - *Monument III*.

A sorozat legrövidebb, mindössze háromperces darabja a *Fahrenenden*. A mű címe német nyelvű szójáték, amit magyarul *vándorlóvégek*-nek fordíthatnánk.¹⁸¹ A cím kettős utalás: a darab ősbemutatóján¹⁸² új művek hangzottak el Gustav Mahler *Lieder eines fahrenden Gesellen*¹⁸³ című dalciklusának tételei között, miközben a „vándorló végek” elnevezés találó a darab szerkezetére is.

Azonos hangkészletből,¹⁸⁴ mindig más sorrendben felépülő hét önálló frázis, absztrakt dalsor alkotja a mű szerkezeti vázát. A sorok között mindig rövid, ismétlődő jellegű

¹⁷⁹ A színházi interakciók összefoglaló ismertetését ld többek között: Gareth White, *Audience Participation in Theater - Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013

¹⁸⁰ A darab utóélete szempontjából a legjelentősebb esemény a Hermina Alkotócsoporthoz (zeneszerzőket és képzőművészeket tömörítő közösség, melynek magam is tagja vagyok) több kiállítása, ahol a mű előadása is elhangzott, a darab kottalapjai is mint kiállítási tárgyak bemutatásra kerültek, sőt, Lakatos Áron képzőművész egy külön sorozatot hozott létre a kottalapok képzőművészeti „átírataiból” az alkotócsoporthoz 2015 októberében nyílt Kottakép című tárlatán. ld.: <https://www.facebook.com/events/1670744819839464/> (utolsó letöltés: 2018.10.12.)

¹⁸¹ Ez németül is inkább játék a szavakkal, semmint konkrét tartalmú kifejezés.

¹⁸² 2016. május 5-én a Budapest Music Center könyvtárában került sor a *Fiatal Magyar Zeneszerző Generáció Antológiája - Ge-Ant 2016* elnevezésű hangversenysorozat *Mahler: Egy vándorlegény dalai - ...ist's nicht eine schöne Welt?* című eseményére, melyen az általam komponált mű ősbemutatója is helyet kapott. További információ az estről: <https://info.bmc.hu/hirek/1615> (utolsó letöltés: 2018.10.12.)

¹⁸³ Magyarul közkezdvelt nevén a *Vándorlegény dalok*, Gustav Mahler (1860–1911) 1883-ban komponált dalciklusa, ld.: [https://imslp.org/wiki/Lieder_eines_fahrenden_Gesellen_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Lieder_eines_fahrenden_Gesellen_(Mahler,_Gustav)) (utolsó letöltés: 2018.10.12.)

¹⁸⁴ Mindegyik dallamsor az A, H, C, E, G, Gisz hangokból áll, azonban az egyes hangok soronként különböző oktávokban jelennek meg.

motívumból építkező átmenetek állnak. Minden dallamsor után annak valamelyik – általában utolsó – motívuma ismétlődik, és lépésről lépésre változva vándorol. Így alakul át fokozatosan a darab következő dallamsorának első motívumává, vagy valami olyanná, mely átmenetet képez a két frázis között. Mindez persze a rendkívül komprimált, miniatúra szerű darab lehetőségein belül.

A fent vázolt struktúra alól kivételt jelent a hatodik, vagyis a legutolsó átmenet, mely a darab zenei kereteiből is kilóg kissé. Az előadó ugyanis itt egy pillanatra megáll, a hangszerét leereszti, majd egy egyenletes be és kilégzés után rövid, viszonylag erős belégzés következik, ezt egy kissé hosszabb sóhaj-szerű kilégzés követi. Ez a rövid, emberi akció, a hangszeres színházban fontos, első sorban a Kagel által re-humanizációnak nevezett jelenséget szolgálja,¹⁸⁵ ráadásul a darab érzelmi tartalmát is meghatározza, hiszen a sóhajtás gesztusa érzelmek, gyakran valamilyen szomorúság kifejezésének eszköze.

A másik ok a címben szereplő *fahren* kifejezésre, a hangszeres előadó vándorlása. Ez utóbbi megértéséhez fontos, hogy egy pillantást vessünk a darab egyetlen kottaoldalára¹⁸⁶. Láthatjuk, hogy annak a szélén fut végig az írott zenemű. Ahhoz tehát, hogy az előadó elolvashassa azt, körbe kell járnia a vízszintesen lefektetett lapot.

A darab színpadi dramaturgiája nagyon egyszerű. A hangszeres előadó belép a színpadra, majd hangszerrel a kezében, körbesétál egy asztalon, vagy posztamensen vízszintesen elhelyezett lapot, miközben dallamsorokat játszik, melyek között azok egyes részleteit többször, különféleképpen transzformálva ismételteti. Mielőtt körbe érne, megáll, egy nagyot sóhajt, majd még egy utolsó dallamot játszik, és elhagyja a színpadot. Ez az absztrakt színházi élmény számos jelentésréteget hordozhat. A vándorlás, a búcsúzás, egy lakóhelyen tett utolsó látogatás, vagy akár egy helyszín felkeresése, melyhez sok emlék fűz valakit, stb. Az asszociációs köre ennek a gesztusnak nagyon tágas, éppen ezért ennek részletes elemzésébe terjedelmi okokból nem bocsátkozom, azonban azt leszögezhetjük, hogy a darabban a zenei szerkezet, valamint az ehhez kapcsolódó látvány, térélmény, emberi érzelmek megjelenése – tehát összességében a komplex színház jellegű élmény többi rétege

¹⁸⁵ Miközben a sóhajtás nyilvánvalóan akusztikus jelenség is természetesen, mely ráadásul a műben három ütemmel korábban alkalmazott lehajló kisszekund, jellegzetes sóhaj motívumára is rimel (Seufzermotív).

¹⁸⁶ A mű kottáját az értekezés mellékletében, illetve a fejezet végén álló illusztráción lehet látni.

–, a kompozíciós szándéknak megfelelően, önállóan jelenik meg, hasonlóan a *Monument-* ciklus másik két darabjához

Gryllus Samu
Fahrendenenden - Monument III.
 hétsoros dal brácsa szólóra - Fazekas Györgynek

wonderingly $\approx 7''$ *with the same emotions but repeated mechanically* $\leq 3''$ *cca. 3x* (ord) *m.sp.* $\leq 3''$ *cca. 3x* *m.sp.* $\leq 3''$

with calm enthusiasm $\approx 7''$ *slight (in and exhalations)* $\leq 7''$ *with resigned double* ≈ 70 *flautino* *cca. 3x* $1'' - 3''$

with expressed indignation $\leq 6''$ *as an audience* *mises are strongly damped* *with right hand* *knock with hand of the bow on the bridge* *gradually or slowly* *the bow is raised and put* ≈ 80 $\approx 4''$ $\approx 2''$ $\approx 2''$ $\approx 5''$

with natural warmth

4.2. *Trió* - három előadóra

A *Trió* Csikós Attila magyar drámaíró szövegkönyvének¹⁸⁷ feldolgozása, egy egész estés színházi előadás. Az általam elkészített hangszeres feldolgozás tehát nem egy olyan új mű, mely a hangszeres színházi műfaj megszokott, hangversenyszerű, kamarazenei kereteiben működik, hanem egy prózai színházi mű, melyből zenei, illetve hangszeres színházi eszközökkel, élőzenés színházi feldolgozás született.

A dráma szereplője három hangszeres, akik a darab cselekménye szerint egy vonóstrió tagjai: Brunó, a primárius, Anna, a másodhegedűs – a darab elején Brúnó szeretője, később a menyasszonya –, valamint Juliette, a csellista – a darab kezdetén Brúnó felesége, később ex-felesége, majd ezt követően a szeretője.

A hagyományos, párbeszédeken és monológokon alapuló tíz jelenet során, a nézők lineáris történetmeséléssel végigvezetve ismerhetik meg a fenti szerepek leírásából is kirajzolódó cselekmény részleteit. A darab zenei anyagának komponálása során katalógusszerűen kívántam bemutatni a színházi előadás, és a színpadon megjelenő zene autonómiájának különféle viszonyait.

4.2.1. Az eredeti dráma és a feldolgozás szerkezete

A dráma szövege zenei strukturáltsággal komponált, abban a tekintetben, hogy a tíz jelenet különféle variációjú monológok és párbeszéd sorozata, mely a hatodik jelenet egy – a történetben fordulópontot jelentő – szakaszán kívül, pusztán a darab legelső és legutolsó jelenetének utolsó mondataiban teljeseedik ki trióvá.

Ezt a szerkezetet felhasználva, adódott számomra a lehetőség, hogy a párbeszédéből kimaradó, mindenkori harmadik szereplőt, a jeleneten kívüli hangszeres kísérőként alkalmazzam. Ezzel az előadásban elhangzó zenei anyagokat, a filmzenéből is ismert kifejezéssel, diegetikus – azaz az elbeszélés részeként, jelen esetben a színpad belső valóságaként jelenlévő – zenei anyagra, illetve non-diegetikus – a színpadi valóságon kívül eső, arra esetenként reflektáló, vagy akár azt ellenpontoszó – zenei anyagokra oszthattam fel. Ennek a struktúrának azonban adódott egy furcsa hibrid állapota is, melynek oka az, hogy a nézők, a darab non-diegetikus zenei rétege esetében nem csak egyszerűen egy hangszer

¹⁸⁷ Az eredeti dráma megjelent itt: Csikós Attila, *Díszítők - Egyfelvonásosok*, Budapest, Kortárs könyvkiadó, 2014.

hangját hallják, hanem pontosan azonosítani tudják azt is, hogy a darab melyik szereplője az, aki az adott jeleneten kívül vesz részt a darab zenéjének előadásában. Ettől az általa játszott zenei anyag, az adott szereplő szerepe szerinti személyes kommentárként is megjelenhetett. Ezzel a lehetőséggel azonban elég volt a komponálás során számolnom.

A tíz jelenet így kialakult potenciális felosztása az alábbi táblázatban látható szerkezetet adta ki. Ahol jelenet közben egyes szereplők ki- vagy belépnek, ezt a változást egy nyíllal (→) jelzem. **D** a diegetikus, **ND** a non-diegetikus zenei jelenlétet jelzi, ugyanakkor a **D** (diegetikus) azt is jelenti természetesen, hogy az adott szereplő az adott jelenetben részt vesz, tehát szövege is van a dráma eredeti szerkezete szerint.

Jelenet	Brúnó (VL1)	Anna (VL2)	Juliette (VLC)
I.	ND (→ D)	D	ND → D
II.	D	ND	D
III.	D	ND	ND
IV.	D	D	ND
V.	ND	D	D
VI.	D	D → ND	D → ND
VII.	D	ND → D	ND
VIII. (álomjelenet)	D	D (ND)	D (ND)
IX.	D	ND	D
X.	ND → D	D	D

A fenti kombinációk sorozata számos asszociációt kínál a zene- és a színháztörténetből egyaránt. Számomra a legizgalmasabb formai áthallás Samuel Beckett *Come and Go*¹⁸⁸ című művével van, melyben a szereplők színpadi pozíciója is meghatározott, illetve ennek változása is egy szervező erő. A Beckett darab kezdete és vége között több átmeneti fázis van ugyan, de a darab végkifejlete az, hogy a két szélső szereplő helyet cserél

¹⁸⁸ *Come and Go*, Samuel Beckett rövid 1965-ben keletkezett színházi darabja, melyben a szöveg mellett az előadók pozíciója és az előadás több más paramétere is meghatározott. Magyarul Bart István fordításában jelent meg *Jövés-menés* címmel. (in: Samuel Beckett, *Drámák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970, 317.)

az eredeti pozíciójához képest. Beckett darabjának a strukturális vázlata az alábbi, Flo, Ru és VI a három szereplő neve. ¹⁸⁹

Érdekes megjegyezni, hogy éppen Beckett műve az, melyről a dolgozat függelékében található interjúban Françoise Rivalland így nyilatkozik:

Successive positions

1		FLO	VI	RU
2	[FLO		RU
			FLO	RU
3		VI	FLO	RU
4	[VI		RU
		VI	RU	
5		VI	RU	FLO
6	[VI		FLO
			VI	FLO
7		RU	VI	FLO

„Ha már egy picit is ritmizálsz a szöveget, ha van egy ilyen szándék, akkor a végeredmény nagyon minimalisztikus lesz, de rögtön zene lesz és színház is. És éppen ez a zeneszerző feladata, hogy ennek megteremtse a lehetőségét.”

Rivalland szerint, a zeneszerzői szándék szükséges tehát Beckett szövegénél is ahhoz, hogy a darab anyagának zeneiségét, vagy akár zenei szerkesztettségét is kiemelhetővé tegye. Ezt a feladatot a *Trió* esetében a magam számára is kihívásnak érzem. Ennek érdekében a dráma fentebb vázolt strukturáját néhány további, nem szöveges részlettel is kiegészítettem.

A darabban szereplő vonóstrió szöveg nélküli együtt-zenélése volt az az elem, mely az eredeti drámának is központi témája. Ez az az élmény, mely a viszontagságos szerelmi élet közepette, összetartja a szereplőket. Ennek, a tisztán zenei felületnek megjelenítését, az előadás több pontján is szükségesnek éreztem.

Önálló színpadi triójáték került:

- az első és a második jelenet közé, diegetikus formában indulva, melyből két szereplő egy ponton¹⁹⁰ non-diegetikussá válik,
- a második jelenet közepére *Közzene* címen,¹⁹¹ ez a jeleneten belüli narratíva linearitása szempontjából egyértelműen minden szereplőre nézve non-diegetikus zene, mely ugyanakkor egy egységes színpadi produkció, melynek a zenei anyaga is magától értetődően diegetikus, akár csak egy hangversenynek. Ugyanakkor a jelenetbe beágyazott

¹⁸⁹ A kép forrása: Samuel Beckett, *Collected Short Plays*, Grove Press, New York, 1984, 196.

¹⁹⁰ Ld. a partitúra 10. oldalának utolsó sorát.

¹⁹¹ Ld. a partitúra 12. oldalát.

zenei betét használata egyértelműen a filmes flash-back bevágásra emlékeztet, mintha Juliette és Brúnó, jelenetük közepén, visszaemlékeznének egy korábbi zenei eseményre, melyen trióban játszottak,

- a negyedik jelenet elejére,¹⁹² non-diegetikus anyaggal,
- valamint az előadás végére. Ez utóbbi egy önálló, koncertszerű, nagyjából ötperces zenei szakasz,¹⁹³ mely egyértelműen diegetikus jellegű, zenei értelemben idézetszerű anyag.

Az előadásban szereplő zenéket jellegük alapján is feloszthatjuk két nagy csoportra. Mivel a darab szereplői egy klasszikus zenét játszó vonóstrió tagjai, így az általuk játszott repertoár stílárius vagy konkrét idézete rögtön diegetikus jelleget ölt, szemben a non-diegetikus jellegű, autonóm esztétikájú zenei akciókkal, melyek azonban gyakran újzenei allúziókat tartalmaznak. A két állapot – vagyis a klasszikus vonós kamarazenei idézetjellegű zeneiség, illetve az autonómabb zeneiséggel bíró, esetenként kortárs komolyzenei allúzió, mely éppenséggel lehet akár a hangszeres-színház keletkezésének korát idéző zeneiség is – ugyanakkor két végpontnak tekinthető, melyek között számos átmeneti állapot képzelhető el. Ezek feltérképezéséhez a legcélszerűbb megvizsgálni az egyes zenei szakaszok és az azt előadó színpadi karakterek viszonyát, a mű jeleneteinek részletes elemzésével. Ennek ismertetése előtt azonban a lejegyzés, illetve a darab színpadi megvalósulásának elképzelt körülményeiről kell röviden beszámolnom.

4.2.2. A partitúra

Az elkészült partitúra, a zenei és a színházi előadói példányok hibrid formájában íródott, azaz néha előadónként külön írt sorban¹⁹⁴ – az idő múlását horizontálisan, zenei partitúra-szerkezetben olvashatóan –, helyenként azonban a színdarabok példányának mintájára – az egymást követő megszólalásokat oszlopszerűen, egymás alatti sorokban megjelenítve – közli.¹⁹⁵ A színházi példány szerű oszlopok elrendezésénél előfordult, hogy a partitúra egy sorának megfelelő magasságú oszlopokba rendezve egymás mellett, egy

¹⁹² Ld. a partitúra 17. oldalának első sorát.

¹⁹³ Ld. a partitúra második részét a 37. oldaltól kezdődően.

¹⁹⁴ Ld. többek közt a partitúra kezdőoldalát.

¹⁹⁵ Ld. többek közt a második jelenetben, a partitúra 11. oldalán.

partitúrasornyi méretben helyeztem el őket.¹⁹⁶ A partitúraszerű elrendezésnél is gyakran fordul elő, hogy egy-egy szereplő hosszabb szövegét egymás alatt több sorban közlöm,¹⁹⁷ miközben a zenei kottairás logikája azt diktálná, hogy míg az időben egymás után következő események egymáshoz képest balról jobbra helyezkedjenek el, addig kizárólag az egyidejűleg történőek kerüljenek egymás alá, illetve fölé. A különféle elrendezések ugyanakkor semmiféle stiláris utalásokat nem jelentenek, pusztán a fekvő A4-es nyomtatási formátum számára – melyet alapvetően zenei formátumnak tekinthetünk – legkedvezőbb variációt kerestem ki a színházi, és a zenei írásmódok lehetőségei közül. A kettős természetű lejegyzés miatt elhagytam a partitúrából a megszokott ütemszámokat is. A tájékozódást, így a jelenetek számozása, oldalszámok, illetve a színházi példányban megszokott végszavak adják. A későbbi elemzésben is ezek alapján azonosítom az egyes szakaszokat.

4.2.3. A darab lejegyzése

A szereplők szövegeit minden esetben – tehát a partitúra-szerű, és a színházi példány-szerű elrendezésénél is – egységesen, enyhén dőlt betűvel jeleztem, míg az egyéb színpadi, vagy zenei szöveges utasítások ennél kisebb betűmérettel, elkülönített szögletes keretben szerepelnek.

A darab zenei notációja is változatos képet mutat. A legtöbb anyag pontosan lejegyzett, van azonban pár hely, ahol az előadók improvizatív készségére hagyatkozva, vázlatosabb lejegyzéseket is alkalmaztam,¹⁹⁸ vagy éppen az előadó ízlésére bízva több választási lehetőséget is felkínáltam. Ilyen például az első hegedű (Brúnó) szólama az első jelenetben a partitúra harmadik oldalának második sorában, ahol azonos zenei anyagok különböző artikulációval szerepelnek egymás fölött öt sorban, melyek mindegyikének a végén ismétlőjel áll. A sorok fölött álló keretben közölt utasításból pedig kiderül, hogy az előadó szabadon választhat, hogy egy-egy ismétlésnél melyik sorra ugrik vissza.

Az ehhez hasonló improvizatív elemek sajátos példája, az általam gyakran alkalmazott, és oktatott soundpainting jelnyelv írott formája. A soundpainting-mondatok archetipikus tartalmakat kódolnak a jeleket ismerő előadóknak. Ilyenre találunk példát a

¹⁹⁶ Ld. többek közt a hetedik jelenet végén, a partitúra 28. oldalának első soránál.

¹⁹⁷ Ld. többek közt a partitúra első oldalán a második sor harmadik ütemében V12 (Anna) kétsoros szövegét.

¹⁹⁸ Ld. többek közt a csellista (Juliette) szólóját a partitúra 13. oldalán.

partitúra 8. oldalán, ahol az első sor utolsó üteménél kezdődő kiírt cselló szóló alatt a következő, első ránézésre talán szokatlan, enigmatikus kód-sor szerepel: {Impr;X,LT,X,Romant.Feel,Lev(1.0+)} A mondat arra kéri a csellistát, hogy improvizáljon romantikus érzetű, hosszú hangokkal a hangszer lehető legmagasabb regiszterében¹⁹⁹ a legközelebbi utasításig, mely a következő oldal negyedik ütemében található. Az összes többi, esetleg kevésbé ismert zenei jelzés, szimbólum stb, magyarázata a partitúrában első előfordulásuknál szerepel. A darab lejegyzése, a mű során megjelenő különféle zenei stílusokhoz igazodik, így kerülhet például a partitúra 20. oldalára egy 24 ütemes akkordsor, mely jazz-akkord jelzéseket használ.

A zenei jelzésekhez gyakran társulnak rövid leírások, utasítások, magyarázatok, melyekből az adott anyag előadására, érzelmi tartalmára lehet következtetni. A negyedik oldal második sorában például ez áll az első hegedű anyaga fölött: „*A futam hangjainak intonációját gyakorolja egyenként*”, alatta pedig egy kettősfogásokból álló notált zenei anyag, melynek egyik szólama megegyezik a korábban játszott futam hangjaival. Vagyis az előadó ezt a szólamot olyan attitűddel játssza, mintha gyakorolna. Ehhez hasonló leírásokat csak a zenei részek tartalmazzak, a színházi szöveg lejegyzése megmaradt eredeti formájában, tehát ezekhez nem fűztem hozzá egyéb olyan színpadi utasításokat, melyeket adott esetben az előadás rendezője tenne meg. Ugyanilyen megfontolásból, el is hagytam azokat a nagyon határozott színpadi megjelenésre vonatkozó utalásokat, melyek az eredeti drámában szerepeltek ugyan, de az általam elképzelt színpadi megjelenéssel nem összeegyeztethetőek. Leginkább azért nem, mert számos olyan előírt mozgás van bennük, melyek hangszerrel, vagy hangszeres játék közben nem kivitelezhetőek.

4.2.4. Az előadás elképzelt színpadi megjelenése

A színdarab eredetileg egy próbateremben játszódik. A színpadi térbe, illetve térből való be- és kijutás a dráma szöveges formájában legtöbbször pontosan előírt. Mint ezt korábban is jeleztem, ezeket az utasításokat kihagytam az általam készített műből, mert az általam előírt jelenetváltások nem teszik lehetővé, hogy egy-egy előadó ki- és bemenjen a

¹⁹⁹ A soundpainting jelnyelvről, illetve ennek általam használt lejegyzéséről bővebben írtam korábban *A multidiszciplináris közösségi alkotás gyakorlata - a Soundpainting*, című tanulmányban, mely elérhető az alábbi linken: https://www.academia.edu/9998761/A_multidiszciplin%C3%A1ris_k%C3%B6z%C3%B6ss%C3%A9gi_alkot%C3%A1s_gyakorlata_-_Soundpainting (utolsó letöltés: 2018.10.7.)

színpadon, tehát a diegetikus és a non-diegetikus zenei és színpadi jelenlét is egyaránt a színpad terében kell, hogy megtörténjen. A jeleneten belüli és kívüli állapotok például a világítás változtatásával érzékeltethetőek. Ezzel párhuzamosan szükséges azonban, hogy az előadók előtt található pultokon kottavilágítás működjön. Leegyszerűsítve ez azt jelenti, hogy amennyiben egy előadó színházi szereplőként van jelen egy jelenetben, akkor színpadi reflektor világítja meg, ellenkező esetben – amikor hangszeres előadóként játszik – csak az előtte lévő kottatartó lámpája világít. Az előadók hangszerükön többnyire ülve játszanak. Ez a vonóstrió hagyományából adódik, illetve a csellista esetében technikai szükségszerűség is.

A leírt drámák természetének inkább jellemzője, de az általam lejegyzett műre is érvényesnek érzem, hogy adott esetben előadható bármilyen rendezéssel, ahol a rendezői színház gyakorlatát tekintve, ezeket az elképzeléseket a mindenkori megvalósításban felül lehet írni. A partitúra legelső oldalán mindenesetre az általam elképzelt struktúrát jeleztem egy mondatban: „*Mindhárom előadó a székén ül. Mindannyiukra egy reflektor irányul, mely ki van kapcsolva. Kottavilágításuk be van kapcsolva, Anna reflektorának fénye lassan felúszik.*”²⁰⁰

4.2.5. A zenei anyagokról

Az előadás zenei anyaga részben autonóm zenei kompozíció. A dráma témája, vagyis a klasszikus vonóstrió élete azonban felkínál számos olyan zenei idézetet, melyek a szereplők mindennapi zenei gyakorlatából, ismeretanyagából következően könnyen válhatnak a darab részévé. A komponálás során tudatosan foglalkoztam egyes idézetek elidegeníthetőségével, pontosabban azzal, hogy hol van az elidegenítés határa, például egy klasszikus zenei anyag esetében. A trió közös próbáinak, munkájuk, gyakorlásuk tárgyának egy, a repertoárban nem létező művet, Ludwig van Beethoven tizedik, G-dúr zongora-szonátájának (op.14 no.2.)²⁰¹ átíratát tettem meg. Ezt az átíratot, a dráma általam elképzelt színházi rétegében, a trió első hegedűse, Brúnó készítette, együttese számára. A jelenetek során gyakran használtam fel ennek a műnek részleteit. Emellett számos stiláris és konkrét idézet is helyet kapott a darab

²⁰⁰ Ld. a partitúra első oldalán a legelső kottasor fölötti szöveget.

²⁰¹ A háromtétéles zongoraszonáta 1798-99-ben keletkezett, ajánlása Josefa von Braun bárónőnek szól. A darab kottája elérhető itt: [https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.10,_Op.14/2_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.10,_Op.14/2_(Beethoven,_Ludwig_van)) (utolsó letöltés: 2018.10.7)

zenei rétegében. Az alábbi részletes elemzés során ebből a szempontból is ismertetem az egyes zenei szakaszok pontos anatómiáját.

4.2.6. Az elhangzó zenei anyagok önállóságának jelenetenkénti vizsgálata.

Az előadáson belül elhangzó zenei anyagokat két alapvető szempontból értékeltem. A saját művészi munkám esetében, ehhez következetes és alkalmas, – ám tagadhatatlanul szubjektív – szempontrendszer alkalmaztam, melynek bizonyos elemei éppen szubjektivitásukból fakadóan, külső szemmel megítélve akár önkényesnek is tűnhetnek.

A *Trió* zenei anyagának komponálásakor igyekeztem magam számára pontosan definiálható helyzeteket teremteni, hogy ezáltal bemutathassam a hangszeres színházban megmutatkozó többműfajúság zenei autonómia oldaláról jelentkező változatait.

Az alkotás és az elemzés folyamán két különböző jellegű önállóság fokozataival dolgoztam. Az egyik érték, a zenei alkotás önálló eszköztárnak, a kompozíciós rendnek, szerkesztési elveknek az önállósága volt, szemben a stílusgyakorlat, vagy idézetjellegű anyagokkal és/vagy szerkezetekkel. Ezt műfaji autonómiának tekintem. Ez állt párban a művészeti ág autonómiájával, mely azt mutatja meg, hogy az adott zenei anyag mennyire bír önálló jelentéssel, mennyire kap önálló felületet, mennyire tölt be illusztratív, vagy dekoratív szerepet az előadásban, illetve, milyen mértékű alá- vagy fölérendeltségi viszonyt mutat az előadás többi összetevőjéhez képest.

A zenei anyagokat tehát ezek között a végpontok között helyeztem el az előadás egészében. Egy végeredményét tekintve egységes alkotásban, a paraméterek ilyen felosztása, meglehetősen homályosan definiálható, különös tekintettel arra, hogy egy adott zenei anyag akár több réteggel is bírhat, vagyis lehet valami egyszerre látszólag illusztratív, mégis belsőleg autonóm is akár. Egy hangos, tartott hangokra épülő zenei anyag például illusztrálhat egy – akár a szövegből következő – érzelmi állapotot, miközben zenei kidolgozottságában önállósággal bír. Ehhez hasonlóan, a darab speciális tematikájából is adódhat ilyesmi. Ha az egyik hangszeres a jelenete közben játszani kezd, az nyilvánvalóan a jelentnek kiemelt, azaz önálló megjelenésű része lehet, még ha absztrakt módon is. Ugyanakkor az így keletkező zenei anyag kezelése lehet egyszerűen illusztratív, vagy teljes mértékben önálló is. A következőkben a tíz jelenet eszköztárának részletes elemzésével lehetőségem van bemutatni ezeket a helyzeteket. A komponálás során, - mint ezt az alábbi elemzés is igazolja – ezt, a két

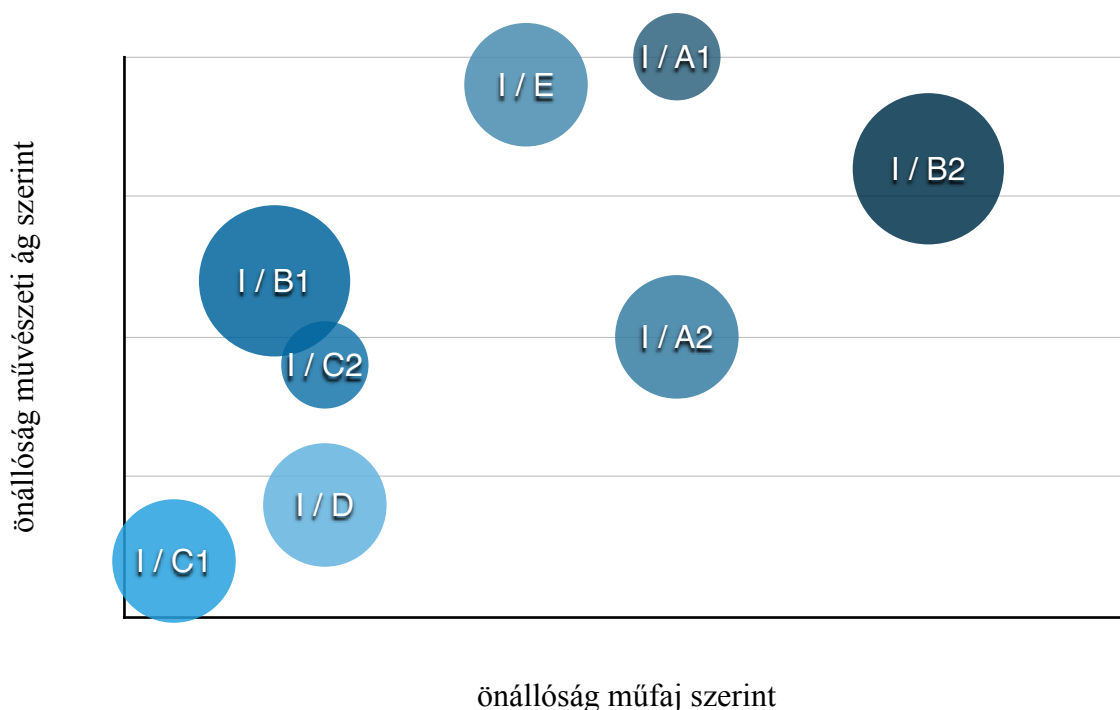
paraméter által meghatározott síkot, igyekeztem felosztani, illetve a lehető legteljesebb mértékben kitölteni.

Az elemzések – az eddigiekhez hasonlóan – mindössze akkor és olyan mértékben bocsátkoznak zenei részletek ismertetésébe, amikor és amennyire ezek a tézisekben foglaltakkal szoros kapcsolatban állnak, azaz a műfaji, vagy a művészeti ág szerinti önállóság mértékének megítéléséhez szükségesek.

Az elemzések során összefoglaló ábrán jelenítettem meg a bemutatott zenei szakaszok elrendezését a kétféle önállóság paramétereinek megfelelően. A koordináta-rendszer tengelyeinek minimuma a paraméterek képzelte legteljesebb redukcióját, „önállótlanágát” jelentik. Mint ezt korábban is írtam, ez a besorolás a személyes művészi gondolkodásom része, így a mérési rendszer pontosságának is csak az én alkotói elgondolásaim és érzéseim lehetnek a mértékegységei. Az ábrák alatti szövegben ugyanakkor igyekeztem a lehető legpontosabban megindokolni, az egyes szakaszok besorolását. A zenei szakaszokat különféle körök jelzik. Ezek mérete az adott szakasz időtartamától függ. A körök különféle színe pusztán elkülöníthetőségüket szolgálja.

Az első jelenet

Az első jelenet zenei szakaszainak összefoglaló ábrája



A két nagyobb egységből álló szöveges szerkezetet zenei szempontból hat rövidebb szakaszra lehet tagolni. A két szöveges szakasz Anna monológja, illetve Anna és Juliette párbeszéde. A zenei szakaszok eközben a következők:

- I/A1: Preludium - 1. oldal első 12 üteméig

A lassú bevezető anyag kétségtelenül újzenei stiláris jelleggel bír. Hangszerelésében egyértelműen egy hang indításának és lecsengésének, két hangszerre való szétbontása jelenik meg, ahol a két szereplő – akikről ugyanakkor még itt semmilyen konkrétumot nem tudunk – párbeszédben áll. Egyikőjük rövid hangsúlyos gesztusainak utózengését, a másik hangszeres kitarított hangjai adják. Mindeközben azonban a szakasz harmóniai váza lényegében egy sarabande-idézet.²⁰² A két hangszeres (Brúnó és Juliette) a közönség szemében színházi kísérőzenészként játsszák ezt, miközben a harmadik szereplő, Anna a színpadon készülődik. Ez utóbbi gesztus ismerős a hangszeres színházi repertoárból, ahol a hangszeres felkészülése, hangszerével való foglalkozása színpadi akcióvá válhat, melyet jelen esetben a többiek hangszerjátéka kísér. Ugyanakkor A zenészek játéka az akusztikus térben teljesen önállóan jelenik meg, önálló koncertélményként. Mindezért ennek a szakasznak a művészeti ágak közötti önállósága csaknem maximális, miközben a zenei műfajokon belüli önállósága – idézet jellege okán – legalábbis kérdéses. A zenei anyag egy, az A1-A2 szakaszon átívelő periódus szerű akkord és motívumstruktúra, melynek a jelenleg tárgyalt A1 szakasz a határozott félzárlattal végződő előtagja. Ezt követően kezd el Anna beszélni.

- I/A2: Anna belépése - 1. oldal második sorától 3. oldal első üteméig

Anna monológja alatt – mely a cselekmény kiindulási pontját, és hármójuk érzelmi viszonyait mutatja be – az A1-ben megismert zenei anyag, különféle ritmikai elemekkel kiegészülve folytatódik. Ehhez társul, ahogyan Anna kézbe veszi saját hegedűjét és végigpengeti az üres húrokat, melyek hangmagasságai – az A1 szakasz nyitó gesztusához hasonlóan –, a többi hangszeres játékában folytatódnak, különböző oktávokban. Később Anna rövid trillából és akcentusos rövid hangból álló motívumot – A1 szakasz indulásának tükörképe – játszik a jeleneten belül. Az ő időzítése irányítja a többi hangszerest. A szakaszt

²⁰² Georg Friderich Händel 1733-ben megjelent négytételű d-moll szvitjének (HWV 437) harmadik tétele. A mű kottája elérhető itt: [https://imslp.org/wiki/Suite_in_D_minor,_HWV_437_\(Handel,_George_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Suite_in_D_minor,_HWV_437_(Handel,_George_Frideric)) (utolsó letöltés: 2018.10.8.)

befejezése, a cselló pengetett basszushangokból álló moduláló-egész-zárlat szerű gesztusa, melyből a hegedű egyetlen hangja nyúlik át a következő részbe. A szakasz zenei, stílári önállósága szempontjából az A1 szakasszal megegyezik, miközben szervesen kapcsolódik színpadon történő monológ szövegéhez, ugyanakkor nem aláfestő, vagy illusztratív jellegű. A két anyag tehát többnyire kiegyensúlyozottan van jelen a színpadon.

- I/B1: Brunó gyakorol - 3. oldal első ütemétől Juliette első megszólalásáig

Anna szerelmi vallomás-szerű monológja alatt Brúnó – Anna imádatának tárgya –, a színpadi tértől független térben játszik. Juliette, a csellista kilépett a zenei térből. Brúnó egyetlen tartott hangját követően, gyors, monoton, klasszikus zenei idézetként ható skálamenet²⁰³ gyakorlásába kezd. Ezt folytatja a monológ további része alatt is, azonban hangszeres etűd jelleggel, más és más (összesen öt különböző) belső ritmikai felosztásban, különféle kötőívvel, játssza azt. Ez az anyag folyamatosan jelen van, mígnem a B1 zenei szakasz utolsó ütemében – Anna megnyugtató (diegetikus) pengetésének következtében – lelassítja a skálameneteket. Az így létrejövő zene, színházi értelemben talán illusztratív, ugyanakkor nem a konkrét szöveg illusztrációja, hanem bemutat egy szereplőt, akit még nem láttunk, de képzelhetjük akár, hogy a szomszéd helyiségben gyakorol. A zenei szakasz ezért önállósággal rendelkezik az előadás egészében. Ugyanakkor a skálamenetek idézete, ezek műfaji kötődése, még ha szerepel is ritmikai invenció a feldolgozásuk során, jelentős mértékben nem mutatnak műfajon belüli értelemben vett önállóságot.

- I/B2: Brúnó egyedül + párbeszéd - 4. oldal 2. sorától a 6. oldalig

Juliette és Anna párbeszéde alatt Brúnó tovább folytatja a gyakorlást, ezúttal azonban zeneileg eredetibb eszközök használatával. A korábban játszott skálamenet hangjait lelassítva először egy-egy üres húrral társítva kettősfogásokat gyakorol, illetve egy idő után – Juliette által a jeleneten belül, diegetikus módon játszott Beethoven-frázist²⁰⁴ követően – a kitarított hangokat különböző kromatikus díszítményekkel látja el, melyeket, a színpadi szereplők újabb zenei akcióját követően – mely nem több, mint Juliette Brúnó iránt érzett szerelmének kifejeződéseképpen megnyilvánuló, hosszan kitarított, magas fekvésű, hangosodó trillája,

²⁰³ A futam a korábban említett Beethoven szonáta (op.14.no.2) első tételének kidolgozásában szerepel eredetileg.

²⁰⁴ Az utolsó tétel rondótémájának kezdete

melyhez Anna is csatlakozik – tovább variál. A hegedűszólam anyaga így már határozott zenei önállóságot mutat, mely erős kontrasztban áll a színpadi jelenettel csakúgy, mint annak szövegével.

- I/C1: Juliette és Anna - 6. oldal elejétől a 2. sor közepéig (végszó: „*Hallgatja a mikrohullámokat*”)

Juliett és Anna párbeszédét Juliette egyetlen illusztratív csellóhangja kíséri a beszélgetés egy rövid szakaszán, mielőtt Annával ugyanerre a hangra épülő zenei játékbá kezdenek.

- I/C2: A múlt hangjai - 6. oldal 2. sorában a kettősvonaltól a 7. old. 1. sorának utolsó üteméig

A két hangszeres (Anna és Juliette) közös zenei kalandozása, ahol Brúnó fantasztikus hallásáról beszélnek, miközben pulzáló tremolókat játszanak, eleinte egy (kvinthiányos) D-dúr akkord²⁰⁵ hangjaival, melyből elmozdulást jelent egy újabb rövid idézet, a *Freu dich sehr, o meine Seele* szöveggel induló koráldallam²⁰⁶ kezdősorának megjelenése a hegedűszólamban, illetve egy ehhez tartozó zárlati forma a cselló orgonapontja fölött. A szakasz egésze egy zene-színházi jelenethez illeszkedik, melyben két hangszeres-színész zenei és szöveges eszközöket alkalmaz. A zenei anyag rendkívül redukált – dinamikai változásokból adódó ritmusjáték – és többnyire illusztratív, miközben akár a szöveg is hathat a zenei anyag illusztrációjaként. Az eredmény tehát egy műfajilag kettős jelenet, melyben a zeneiség fontos szerepet játszik, ugyanakkor a zene egyáltalán nem rendelkezik erős műfaji autonómiával.

- I/D: Hangolás - 7. old. 1. sorának utolsó ütemétől az oldal végéig

²⁰⁵ A darabot indító d-moll idézet és a jelenet végén található G-dúr idézet közötti átmenetként is leírható, miközben a D alaphang fölötti kis vagy nagy terc többször is felbukkan a jelenet első kétharmadában.

²⁰⁶ Eredetileg Louis Bourgeois dallama a 42 zsoltár szövegére, melyet 1562-ben jelentetett meg a Genfi zsoltárok között. J.S.Bach feldolgozásában is közismert, számos korálfeldolgozásában, többek között a 19. és a 70. kantatában (BVW 19, BVW 70) Magyarul Szenczi Molnár Albert fordításában ismert „*Mint a szép híves patakra*” kezdősorral. Ld. többek közt: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Bourgeois-Louis.htm> (utolsó letöltés 2018.10.8.) és <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/szenci-molnar-albert-139D/xlii-zsoltar-1575/> (utolsó letöltés 2018.10.8.)

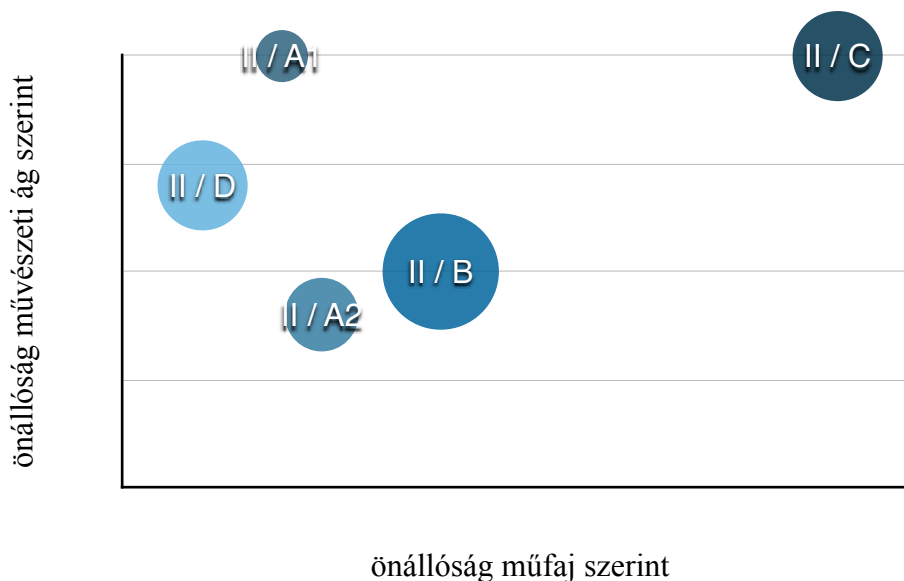
Az idézett dallam záróhangja, a D-dúr akkord eddig hiányzó kvintje (A), mely a kamarazenében a hangolás alapja. Ez vezet tovább a színpadi jelenetet, ahol a hangszerek beszélgetés közben, mellesleg hangolják hangszereiket. A hangoláshoz kapcsolódó akusztikus gesztusuk megjelenéseinek sűrűsége a partitúrában előírt. A rövid közjáték a cselló két középső húrjának behangolásával készíti elő a következő zenei rész alaphangját. A szakasz sem zenei, sem színpadi jellegében nem képvisel erős önállóságot, ugyanakkor hozzájárul a próbatermi atmoszféra színpadi megteremtéséhez.

- I/E: Szárnyalás - 8. oldal elejétől Brúnó belépéséig (“*Jó reggelt hölgyek!*”)

Harsány, bohózat jellegű szakasz, mely egy olyan zenei idézetre épül, mely szervesen kapcsolódik az elhangzott szöveghez.²⁰⁷ Johan Sebastian Bach legismertebb szóló cselló műve, a G-dúr cselló szvit (BVW 1007) prelúdiuma. A mű első nyolc ütemének különféle variációi fölött, a csellista tartott hangú, erősen erotikus tartalmú improvizációja szerepel, ezt egészítik ki a két előadó különféle improvizált vokális akciói (sóhajok, nyögések). A szakasz a jelenet lezárásához vezet, és az első hegedűs, Brúnó megjelenéséig tart, aki egy pár soros szöveg közbeiktatásával vezeti át az előadást a második jelenetbe. A szakasz zeneisége inkább paródia jellegű, azonban színpadi értelemben önálló zenei számként működik.

A második jelenet

Az második jelenet zenei szakaszainak összefoglaló ábrája



²⁰⁷ Ld.: A: “*Te beszélsz, aki Bach-ra szeretkezik?*” J.: *Próbáld ki egyszer negyvenötös fordulaton.*

A második jelenet szövege szerint négy szakaszra különül el. Brúnó rövid bevezetője után Brúnó és Juliette párbeszéde áll, melyet a jelenet végén Juliette monológja, illetve a párbeszéd pár mondatos lezárása követ.

Az ezzel párhuzamos zenei anyag öt részre osztható.

- II/A1: Andante - 10. oldal elejétől a 2. sor utolsó üteméig

Brúnó előző jelenetbeli feltűnését követően, az ő felkészülése után és intésére a három zenész játszani kezd, mégpedig olyan diegetikus jellegű anyagot, melyet próbáikon szoktak. Ehhez ismét az op.14. no.2. szonáta egyik részét használtam fel, a szonáta második variációs tételének már korábban említett, képzeletbeli, Brúnó féle hangszerelését, beethoveni gesztusokkal, a triójáték hagyományára építve. Az átírat tartalmaz néhány furcsaságot is, melyeket az előadók karaktere ihletett, mint például Juliette szándékosan hosszabbra hagyott (tenuto) hangjai a 2. sor 1. ütemében. Tehát a zenemű eljátszása is a színpadi karakterek által történik, mégpedig egy idézet jellegű – vagyis nem önálló – zenei anyaggal. Ugyanakkor a színpad a zenéé, a három előadó sem járulékos gesztusokkal, sem szöveges részekkel nem csorbítja annak színpadi önállóságát.

- II/A2: Brúnó hangszerel - a 10. oldal 2. sorának utolsó ütemétől a 11. old. 1. sorának végig

A koncertszerű képből eltűnnek a kísérők, akik hangszerjátékukat is redukálják, majd Brúnó egyedül marad a színházi és a zenei térben is. A hegedű lehetőségei közé szorítva széles akkord-fogásokkal „olvassa” tovább az eredetileg zongorára írt tételt. Hangszerjátékát időnként rövid szövegrészekkel szakítja meg, melyből kiderül, hogy a darab előadásán, esetleg hangszerelésén dolgozik.²⁰⁸ A zenei anyag tehát alapvetően egy idézet, még ha a kontextus, vagyis a jeleneten belüli szerepe és egyes részeinek időzítése, a feldolgozás módja, az egyes szólamok apró eltérései autonóm művészi munka eredményei.

- II/B: Anna gyakorol - A 11. oldal 1. sora utáni szakasz

Brúnó végszavára – „*Ide szenvedély kell!*” – , Anna a színpadon kívül játszani kezd. A Brúnó által korábban olvasott hangzatokat egyesével kitarva, szenttelenül, halkán játszva,

²⁰⁸ A szituáció ilyen olvasata a zenei feldolgozás eredménye. Az eredeti drámában Brúnó csak monologizál azon, hogy hogyan kellene játszani a hallgató számára nem ismert, illetve meg nem nevezett zeneművet, melyet éppen próbálnak.

gyakorlásszerűen, improvizatíván változtatva az egyes hangzatok idejét és hangszínét, időnként rövid szüneteket tartva. Non-diegetikus anyag, mely ugyanakkor az adott szereplőhöz köthető, sőt akár annak színdarabbeli karakteréből is következő cselekvés, és zenei minőség is egyben. A szakasz az I/B1 párja abból a szempontból is, hogy ahhoz hasonlóan, kontrasztosan leválik a vele párhuzamosan a színpadon történő jelenetről, mely bizonyos fokú önállóságot biztosít így számára az előadáson belül. A hangzatok lassú előadása alapvetően változtatja meg a zenei anyag érzékelését, hiszen azzal, hogy hosszabb ideig hallgatunk minden egyes hangot, azok így lényegesen jobban megfigyelhetővé válnak. A kitartott akkordok sorozata így egy lassabb zenei változás képét mutatja, mely eredeti, gyorsabb formájával összehasonlítva, kétségtelenül biztosít a hangzásnak némi eredetiséget, ezáltal pedig önállóságot is.

- II/C: Közzene - a 12. oldal két kottasora

Az előző szakasz során Anna gyakorlásából megismert zenei anyag kánonként jelenik meg a két hegedű szólamában. Az eltolás által vertikálisan kialakuló hangzatokat, egy önálló, nyolcadokban mozgó basszus szólam rendezi harmóniai kontextusba. A közzene lezárásaként, a hegedűk kánon-anyagának kifutását követően, a csellósóló magára marad egy tartott, mély F hanggal.

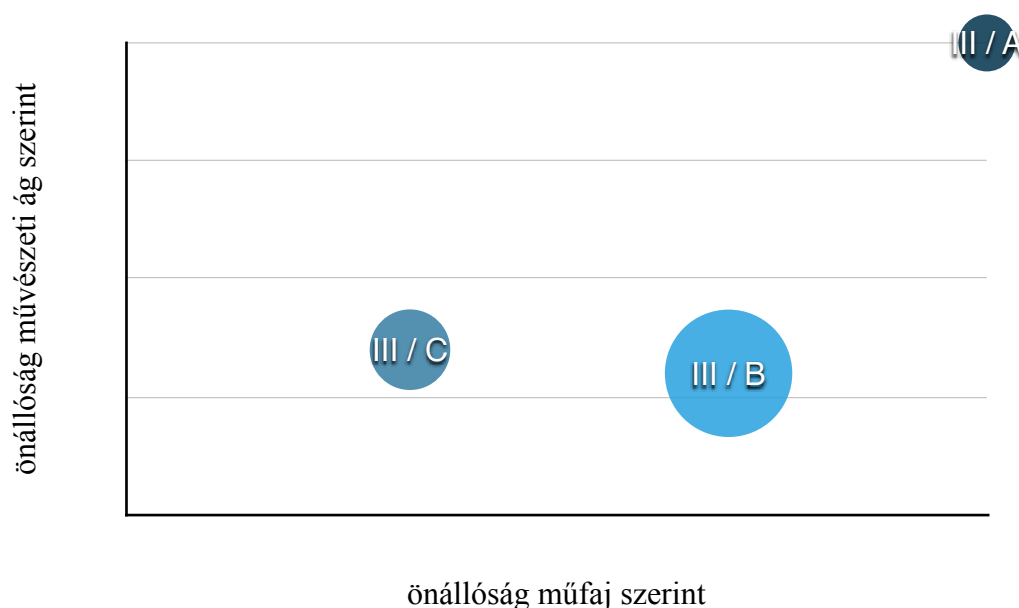
A szakasz zenei anyaga ugyan a Beethoven tétel gesztusaira épül, de annak eredeti feldolgozása, mely a darab dramaturgiájában is váratlanul, a színpadi lineáris történettől függetlenül, ám arra absztrakt módon reflektálva jelenik meg.

- II/D: Juliette képzelete - a 13. oldal két kottasora

Juliette és Brúnó párbeszédében Juliette elmeséli, hogy egy tengerparti nyaralásra vágyik. Ezt a képzeletét hangszerével illusztrálja, utánozva a sirályok és a főveny kavicsain szétfröccsenő víz hangját. A végén egy metaforikus zenei gesztussal, a játszó vonót lassan a húrokról a húrlábra húzza, így szűkítve össze a hangzást egy nagyon halk sustorgássá, mely összeolvad a saját mondatával: „*Csend van.*”. A hangszerjátékkal kísért monológ illusztrációként szolgál a szöveghez, amint azt már Juliette is annak szánja a jeleneten belül. Tehát a zenei anyag önállósága kis mértékű, ugyanakkor a színpadon egyértelműen egy erős zenei tartalommal előadott monológ jelenik meg, melyben a hangszer hangja, így annak zenei történései is, önálló élményt és érzetet okoznak.

A harmadik jelenet

A harmadik jelenet zenei szakaszainak összefoglaló ábrája



Brúnó egybefüggő monológja a harmadik jelenet, melynek szövegét két nagyobb egységre tagolhatjuk. Az első, melyben Juliette-tel kötött házasságuk történetét beszéli el, és a második, melyben az eredeti dráma szerint felpróbálja Juliette cipőjét, hátha így többet megért személyiségéből is. Ez utóbbi gesztust egy hangszeres színházi gesztusra fordítottam le. Brúnó, hegedűjét két térde közé szorítja, mintha cselló lenne. Így játszik rajta.

A jelenet zenei része három szakaszból áll:

- III/A: Bevezetés - a 14. oldal 1. sora

A jelenet közzene módjára a trió által előadott zenei anyaggal – egyetlen, több oktávban egyszerre megszólaló unisono G hanggal – indul. A nagyjából 20 másodpercig tartó szakasz felénél az első hegedű, zenei és színpadi értelemben is egyedül marad, és az előző jelenet végén hallott metaforikus *elcsendesedés* zenei gesztusát ismétli meg, erősen elnyújtva. A rövid szakasz mindkét vizsgált szempont alapján teljes önállóságot mutat.

- III/B: Brúnó monológja, hegedű - cselló duett - 14. oldal 2. sorától a 16. oldal 3. üteméig

Brúnó monológba kezd, melyet különféle zenei gesztusokkal kísér. Ezek egy része tartalmazza a Beethoven szonáta első tételének témafejét is. Ezekre reagál a többi hangszeres

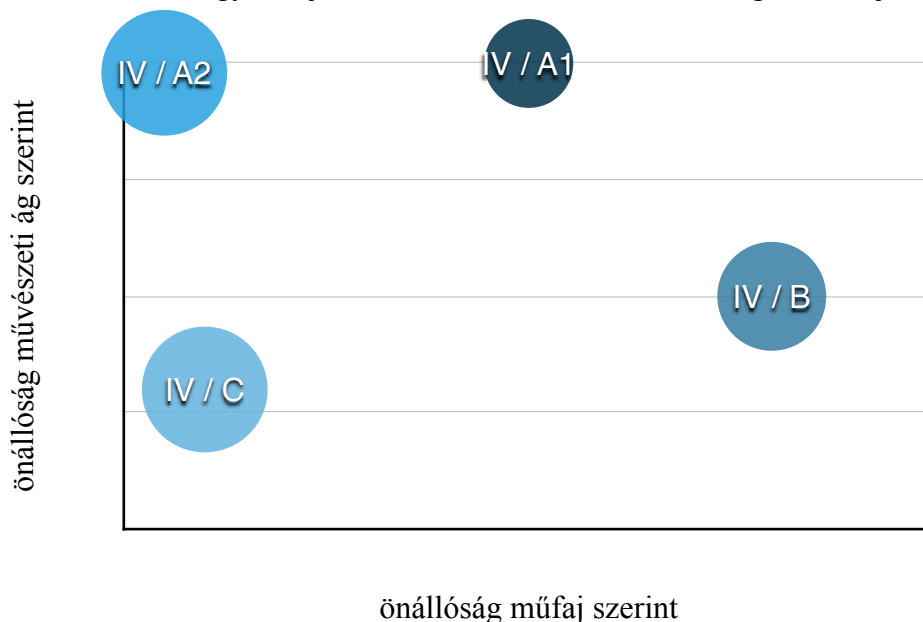
előadó, a jeleneten kívül (Non-diegetikus módon). A bevezető néhány ütemet elhagyva, a Soundpainting mondatokkal meghatározott zenei anyag, sem érzetében, sem gesztusaiban nem reflektál már a színpadi történésekre, tehát műfaji értelemben önállóságot mutat. Mivel a monológ szinte folyamatosan, intenzíven jelen van, ezért a színpadi értelemben hangkulisszaszerűvé válik, vagyis a színházi megjelenésében háttérbe szorul az önállósággal rendelkező zenei anyag.

- III/C: Brúnó csellózik - a 16. oldal 3. ütemétől kezdődően az oldal végéig

A jelenet leírásának elején említett gesztussal Brúnó hegedűjét csellóként tartva kezd játszani. Egy egyszerű, Alberti-basszus²⁰⁹ motívumot ismételve, mely éppenséggel a Beethoven szonáta I. tételbeli átvezetésének a kísérlete is. Műfaji szempontból semmiképpen sem autonóm jelenség, mely azonban a színpadi attrakcióval együtt a figyelmet a hangszerjátékra irányítja. A III/C anyaggal párhuzamosan a másik két hangszeres szólamában folytatódik a III/B rész anyaga.

A negyedik jelenet

A negyedik jelenet zenei szakaszainak összefoglaló ábrája



²⁰⁹ „Alberti-féle basszusok: a zenében a bal kéznél dallamkíséretül folytatólagosan alkalmazott hangzattörések, melyeket leelőször Alberti Dom.(megh. 1740. Formio-bán) használt nagymértékben, s melyek könnyebb zongoradarabokban még ma is gyakran előfordulnak.(...)” Forrás: Pallas Nagylexikona, elérhető a Magyar Elektronikus Könyvtárban: <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/002/pc000257.html#10> (utolsó letöltés: 2018.10.20.)

Brúnó és Anna párbeszédéből áll a 4. jelenet, mely nagyrészt prózai színházi előadásként működik, annak teljes autonómiájával.²¹⁰ A jelenet tehát többnyire tisztán prózai rész, mely azonban négy rövid zenei szakaszt is tartalmaz. Ebből három zeneileg teljesen egybefüggő, mely a párbeszéd megkezdése előtt, illetve annak elején hangzik el, egy pedig a párbeszédet lezáró jelleggel vezeti be a következő jelenetet.

- IV/A1: Főtéma - a 17. oldal 1. sora az utolsó előtti ütemig

Egy rövid, egyenletesen zakatoló bevezető után Brúnó, a csellóként tartott hegedűjén, a Beethoven szonáta főtémájának motívumát játssza. Ehhez társul a másik két hangszeres, akik végig préselt vonóval, azaz egy túlvezérelt (torzított) hanghoz hasonló hangszínnel utánozzák a főtéma gesztusát az üres húrokon. A hangzás stilárisan erősen elüt a darab eddigi hangjaitól, erősítve a korábban már használt, harsány, bohózat-jellegű, ám kissé groteszk humort, mely ezúttal eredetibb hangzással párosul. Mivel a szakasz teljesen önálló zenei rész, színpadi értelemben csak a csellóként játszó hegedűs van jelen, ezért az előadáson belüli önállósága is biztosított.

- IV/A2: Melléktéma - a 17. oldal 1. sorának utolsó ütemétől az oldal végéig.

A főtéma négy üteme után következő átvezető részt már csak a csellóként játszó hegedű, és a színpadra időközben megjelenő Anna játssza. Eleinte Anna és Brúnó felelgetnek a dallamokkal, majd a másodhegedűsnél marad a szóló szerep, aki ezt kihasználva, a zenei karikatúra eszközével is élve, az eredeti fekvésnél egy oktávval feljebb csúszva, erősen vibrálva játssza el az eredeti szonáta átvezetésének moduláló zenei anyagát, miközben Brúnó – zenei és színházi értelemben egyaránt – Juliettet karikírozza a cselló szóló előadásával, melynek része a III/C szakaszban megismert basszus-motívum is. Mivel lényegében egy idézet hangzik el, műfaji értelemben aligha beszélhetünk a kompozíció autonómiájáról, ugyanakkor a színpadi jelenet kétségtelenül egy bohóctréfa jellegével ellátott zenei és színház gesztus, melyben, színpadi értelemben véve, nagy szerepe és önállósága van a zenének.

²¹⁰ Leszámítva a zeneszerzői elgondolást, hogy az előadók a székekön ülnek, mint egy hangversenyen.

- IV/B: Juliette elcsendesedik - a 18. oldal 1. sora.

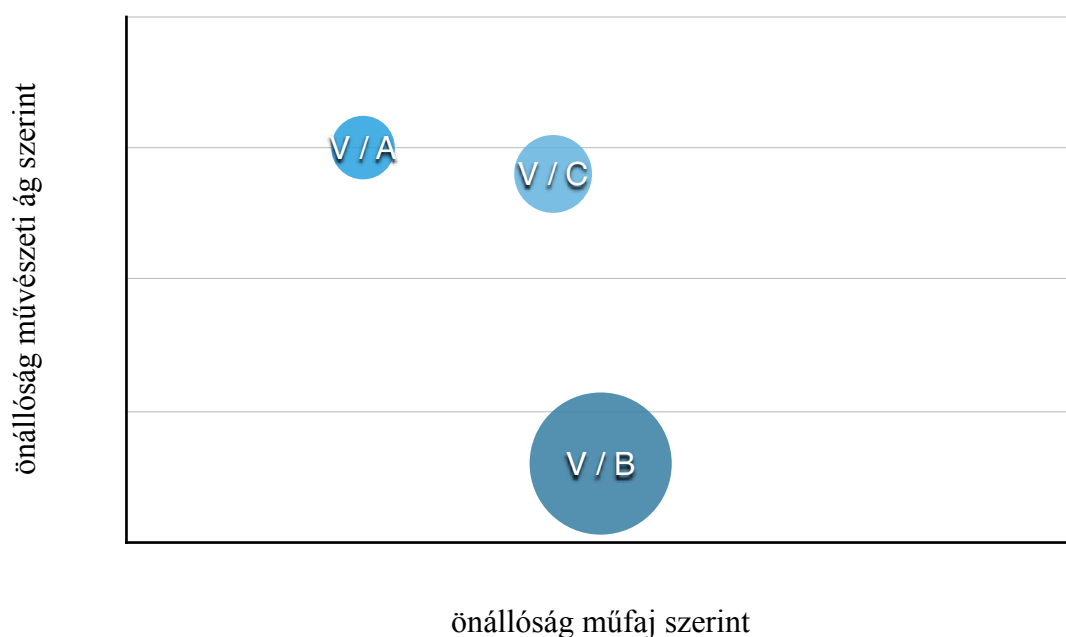
Az eddigi jelenet utolsó hangját – a Beethoven idézet befejezését – Juliette játssza a színpadon kívülről, egy, a IV/A hangvételét idéző, préselt, magas A hanggal, mely ugyanakkor folyamatosan szelődülve, a párbeszéd első mondatai alatt a II / D szakaszból ismert, azt lezáró, elcsendesedést jelentő gesztusban végződik. Éppen ezért ez, az egyetlen hangból álló szakasz műfaji értelemben önálló, míg a vele párhuzamosan zajló párbeszéd okán, a művészeti ágak viszonyában, korlátozottan az.

- IV/C: Brúnó elmegy aludni - a 19. oldal 1. sora

A párbeszéd összeveszéssel zárul, melynek végén Brúnó elindul hazafelé, ezt a harmadik jelenetből megismert Beethoven-i basszusmotívummal kezdődően teszi, melyet azonban ritmikai jellegében feloldva, az összes eddigi zenei eszköztől elszakadva, a bossa nova lassú, nyolcados löktetésébe csúsztat át, mely a következő jelenet elejének, illetve a jelenet zenei anyagának bevezetése. Ebben a formában sem a kiindulási motívum, sem annak ritmikai átalakítása nem jelent különösebb önállóságot, miközben a színpadon elkezdődik Anna monológja, így az összhatás valamilyen általános színházi kísérőzene hangulatát adja.

Az ötödik jelenet

Az ötödik jelenet zenei szakaszainak összefoglaló ábrája



Anna és Juliette párbeszéde, akik összetalálkoznak éjjel a próbateremben, ahol kisebb mennyiségű alkohol elfogyasztása mellett, őszintén elbeszélgetnek egymással, vagyis fényt derítenek Brúnó hűtlenségére. A jelenet három zenei szakaszra tagolható.

- V/A: Duett (Trió) - a 19. oldal 2. sorától kezdődően az oldal végéig

A jelenet egésze, végig egy egységes, nyolcados lüktetésű, a jazz és a bossa nova hangulatának érzetét keltő zenei kíséretet kap. Ez olyan típusú háttérzene, melyet film- és színházrendezők is előszeretettel alkalmazhattak egy jelenet aláfestésére. Zenei szempontból egy kicsivel többről is szó van. A hegedűs ugyanis egy adott akkordsorozatra improvizál, melynek harmóniai szerkezete megegyezik a Beethoven szonáta expozíciójának átvezető részével, illetve annak jazz-akkordok szerinti értelmezésével. Az első szakaszban Anna egyedül van a jelenetben, dudorászik, a kezében lévő rumos üveggel zenél magának. Ezáltal improvizatíván reflektál a színpadon kívül zajló kísérőzenére, mely egy megírt, átlagos basszusmenetből és a hegedű harmóniai rögtönzéséből áll. Mindennek az előadásához természetesen megfelelő stílusismeret és improvizációs gyakorlat is szükséges, de ez a darab többi részére egyaránt jellemző.

A szakasz tehát összesen három zenei előadót foglalkoztat, közülük egy a jeleneten belül, kettő pedig kísérőzenészként játszik. Igaz lehet ugyanígy az is, hogy a színpadon látható térben Anna áll és zenél a kezébe kerülő tárgyakon, míg Juliette és Brúnó férj és feleségként otthon zenélnek egymással, miközben a két tér zenei történései együtt hallhatóak az előadásban. A zenei anyag nyilvánvalóan stílusgyakorlat jellegű, melyet az előadók, főleg a hegedű szólista autentikus zenei rögtönzése tesz, vagy tehet eredetibbé. Ugyanakkor a megszülető produkció – melyben két hangszeres, és egy színész, aki zenei anyagokat rögtönöz a szituáció keretein belül – színpadi értelemben autonóm helyzetet hoz létre a zenei előadás számára.

- V/B: Hegedű szóló - A 20. oldal elejétől 21. oldal legutolsó üteméig

Juliette és Anna jelenete alatt folytatódik Brúnó hegedűimprovizációja. Kicsit kényszeresen, hosszú percekén át, hol kíséretet, hol dallamokat talál ki, egyazon harmóniamenetre. Az előző példa nyomán ez akár lehetne a két tér együttes jelenléte az

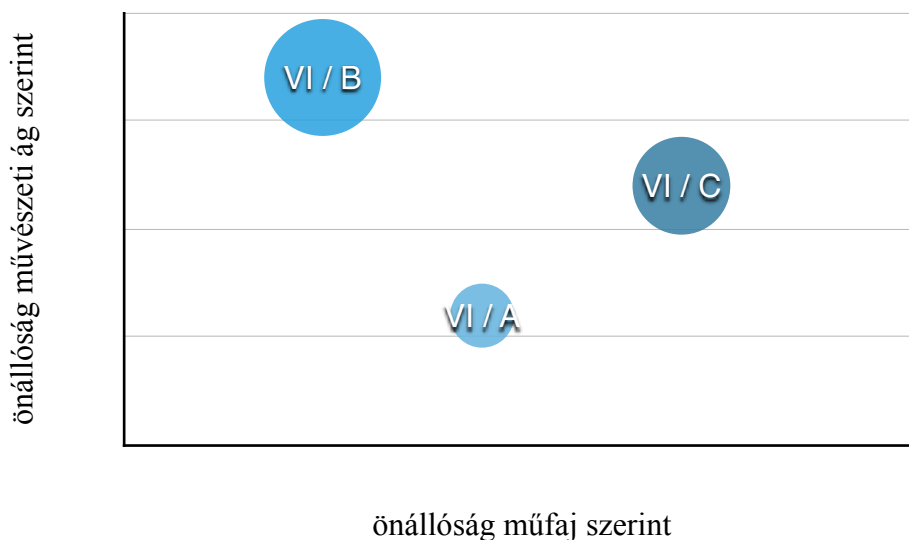
előadás során, de ugyanannyira lehetne valamely kissé sablonos alkalmazott zenei szituáció is, melyben egy egyszerű lüktetésű, mindenki számára világos, tonális renddel működő zenei aláfestés szól, egy esti hangulatban. Az előző zenei szakaszra elmondottak itt is érvényesek. Amennyiben a hangszeres invenciója ezt megengedi, egy ilyen helyzetben értékes és eredeti anyagok szülehetnek, melyek azonban sohasem léphetik túl a prózai jelenet által számukra kijelölt helyet. Ebből kiindulva tehát semmiképpen sem tekinthető hierarchiától mentesnek, vagy kiegyensúlyozottnak a művészeti ágak viszonya.

- V/C: Hangkulissza - a 21. oldal utolsó üteme

A két női szereplő prózai jelenete után a hegedűszó abbamarad, hátrahagyva valamiféle hangulati lenyomatot, melyet a két színpadi szereplő – Anna és Juliette – egy közös vokális improvizációval tart életben. Az általuk keltett hangok, dudorászások, sóhajok, stb. tempójukban, esetleges hangnemükben is illeszkednek a korábban hosszasan jelen lévő hegedűszóhoz. Ilyen típusú hangkulisszák félig improvizatív létrehozása egyáltalán nem idegen egy színházi alkotófolyamattól, erre színészek, és hangszeresek is szívesen vállalkoznak. Az így kialakuló hangkulissza eredetisége, vagy zenei önállósága szinte eldönthetetlen értéken mozog, ugyanakkor a színpadon ez is nyilvánvalóan egy erős zenei esztétikával, és a prózai jelenetekhez képesti önállósággal bíró szakasz.

A hatodik jelenet

Az hatodik jelenet zenei szakaszainak összefoglaló ábrája



A hatodik jelenet indulásakor Brúnó, reggel visszaérve a próbaterembe, rövid monológ után, párbeszédbe kezd az ott együtt ébredő Juliette-tel és Annával, akik ezek után magára hagyják, ezt követi a jelenet második prózai szakasza, Brúnó felháborodott monológja.

A jelenet három zenei szakaszra tagolódik,

- VI/A: „*Egy hunyásnyit nem aludtam...*” - a 22. oldal 1. sora

Az V/C szakaszban kialakult hangkulissza folytatódik, miközben Brúnó a színre lépve monológba kezd. Ettől, az imént még a színpadi megjelenést tekintve magasabb önállósággal rendelkező zenei anyag, rögtön háttérbe kerül, miközben műfajon belüli önállósága, eredetisége természetesen változatlan marad.

- VI/B: „*Leporello nem véd már tovább*” - a 22. oldal 3. sorától a 24. oldal 3. sorának végéig.

A dráma szövegében megtalálható *Don Giovanni* utalást továbbgondolva, a jelenet szövegét néhol ritmizálva, a szakaszt, az opera²¹¹ nyitányának zenei anyagára fűztem fel. Az eredeti zenekari anyagot a cselló és a második hegedű számára hangszereltem át, természetesen a színpadi karakterek, illetve a jelenetben elhangzó mondatok figyelembe vételével. Az eredeti zenei anyag hangszerelése mellett mindössze az időzítésén, ritmizálásán változtattam kissé, illetve a hozzá kapcsolódó szöveg megfelelő zenei helyekre való beszerkesztésével értem el egységesen önálló zenei eredményt. Az elhangzó anyag zenei jellege ettől még idézet marad, miközben a színházi struktúrában mindenképpen kiemelt jelentőségű zenei szakaszként jelenik meg.

- VI/C: „*Menjetek csak!*” - 24. oldal utolsó sorától a jelenet végéig (26. oldal 3. sora)

Az előző szakasz végére Anna és Juliette elhagyják a színpadot, így az utolsó zenei szakaszban jeleneten kívüli hangszeres előadóként vesznek részt. A zene, a parafrázis folytatásaként, az eredeti mű 23. ütemétől kezdődő,²¹² háromütemes, tizenhatod mozgásban megszólaló, skálamenetekből álló, moduláló szekvencia tizenkétszeri transzponált ismétlésére épül. Az ismétlések során a folyton vándorló ostinatóhoz – különféle zeneszerzői

²¹¹ Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*, 1787. Prága,

²¹² Mozart művének partitúrája elérhető itt: [https://imslp.org/wiki/Don_Giovanni%2C_K.527_\(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Don_Giovanni%2C_K.527_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus)) (utolsó letöltés: 2018.10.8.)

technikákkal komponált szólamok mellett – Brúnó monológja társul. A szakasz finoman rímeli az I/B1 illetve a II/B szakaszokra, hiszen a monotonon ismétlődő skálamenetek akaratlanul is a klasszikus zenészek mindennapi skálagyakorlataira emlékeztetnek. Igaz, hogy zenei szempontból kétségtelenül több autonómiát biztosít a szakasz komponált szólamainak megjelenése, mint az eredeti mű ezt megelőző, erősen karikatúra-ízű feldolgozása, ám Brúnó monológjának jeleneten belüli – tehát diegetikus – szerepe mégis képes, a zenei anyag színpadi megjelenésében, annak autonómiáját korlátozni.

A hetedik jelenet

A hetedik jelenet zenei szakaszainak összefoglaló ábrája



A jelenet szövege két részből áll. Brúnó monológjának folytatásából, mely ezúttal elhagyva a hétköznapi mérgeződést, a művészet mibenlétét és szükségességét teszi meg tárgyául. Ezt követően Anna belépésével kettejük párbeszéde zajlik. A monológ alatt két zenei részt különíthetünk el, mely az ezt követő párbeszédig tart. Anna és Brúnó kettőse tisztán prózai színházi szakaszként áll, hangszeres megszólalás nélkül.

- VII / A: „*Nem tudok egyedül élni*” - 26. oldal utolsó sorától a 27. oldal 1. sorának végéig

Míg a színpadon kívül a cselló szólamban tovább fut a teljes kvintkörön végigmoduláló háromütemes szekvencia, addig Brúnó, monológjának vége felé felveszi a hegedűjét, és beszéd közben elkezd üres húrokat húzni, mintha hangolna. Ez nyilvánvaló utalás az I/D jelenetre. A hangolásban azonban társa a színpadon kívüli zenekarból Anna, az eddigi szerető, illetve a későbbi feleség, aki itt stabil tartott hangokkal segíti Brúnó hangolását. Ezt követően Brúnó, átvéve a csellótól a folyamatos tizenhatod mozgást, kétütemes felfele törő futammal, és romantikus szólista attitűddel zárja le a zenei részt. A szakasz a színházi előadáson belül erős zenei gesztus, mely azonban a nyitány, a hangolás, és a romantikus hegedűversenyek összegyűrt idézeteiből áll,²¹³ tehát nehezen tekinthető műfaji értelemben önálló zenei anyagnak.

- VII / B: A művészetről - 27. oldal 2. sorától a 28. oldal 1. üteméig (A: „*Vége a világnak?*”)

Brúnó meglehetősen filozofikus mondatokban fejti ki a színen a művészetről vallott nézeteit, miközben a két hangszeres a jelenettől függetlenül autonóm zenei anyagokat játszik. A második hegedűnek tizenöt rövid számozott ütem áll rendelkezésére, melyeket szabadon váltogatva, az egyes ütemek között 3-4 másodperces szünetet hagyva játszik. A csellista a hegedű ütemeinek anyagából kiindulva, a színpadi jelenettől szintén függetlenül, egy Soundpainting mondattal meghatározott módon, kapcsolódik hozzá. A hegedű ütemeinek összessége, egyfajta összefoglalása a darab zenei anyagainak, melyben felbukkan két Beethoven-idézet jellegű anyag is: Az 5. ütemben a szonáta melléktémájának témafeje, és a 10. ütemben a III/C szakasztól elkezdve gyakran felbukkanó akkordbontásos basszusszólam be- és kiúszása. A dinamikai burkológörbének, illetve a hídhoz közeli (sul pont.) játékmódnak köszönhetően, ez az anyag sem eredeti formájában, hanem egyfajta emlékképként kerül bele az élő zenei folyamatba. Ez a zenei szakasz bír a legnagyobb műfaji önállósággal a műben. Ugyanakkor a sűrű és összetett szöveges monológ, mely a jeleneten belül zajlik, kétségtelenül háttérbe szorítja ezt, a meglehetősen szubtilis, szünetekkel és rendkívül halk hangokkal is tarkított önálló zenei eseményt.

²¹³ A fenti megállapítás jelen mű keretein belül állja meg csak a helyét, hiszen az idézetekből álló kollázs technikája a XX. században minden művészeti ágban megjelenő általános alkotói technika. Ld. erről többek között: Daina Augaitis, Bruce Grenville, Stephanie Rebick (szerk): *MashUp: The Birth of Modern Culture*, Vancouver, Black Dog Publishing, 2016.

A nyolcadik jelenet

A nyolcadik jelenet zenei szakaszának összefoglaló ábrája



A nyolcadik jelenet végig egységes szöveges illetve zenei szakasz, melyben Brúnó álmában egy ismeretlennel telefonál.

- VIII - Álomjelenet 29. oldal elejétől a 33. oldal végéig

Az ismeretlen hang Anna és Juliette egyszerre beszéltetésével szólal meg, így egy új hangminőség keletkezik. Természetesen, ennek dramaturgiai értelemben is fontos áthallása van. Az ismeretlen női hang Brúnó korábbi szerelmeinek összessége, aki egy ismeretlen nővel való kalandjáról faggatja, valamiféle felettes ént megtestesítve. Technikailag szükséges volt a két hangot időben pontosan koordinálni ahhoz, hogy hangjuk összeadódjon. Erre a legalkalmasabb egy precízen notált ritmus volt. Tehát a szöveghez tartozó ritmus, a két női szólamban végig pontosan lejegyzett, kivételt képez ez alól az a két ütem – mindkét női szólamban egy-egy²¹⁴ –, ahol a szereplők saját, darabbeli karakterük hangján, a másik szereplő nélkül szólalnak meg, felfedve kilétüket. Mindeközben azonban hangszeren is játszanak.

A hangszeres anyag meglehetősen minimalista, mindkét szólamban egy rövid motívum állandó ismétléséből áll. A motívum intonációja azonban időnként megváltozik. A hegedűszólam egy nyolcados lüktetésű motívumot ismét, melynek kiindulási alakja egy

²¹⁴ Juliette szólamában a 32. oldal harmadik üteme, Anna szólamában a 32. oldal második sorának negyedik üteme.

apró változtatással megegyezik a sokat emlegetett III/C szakaszban található akkordbontással, azzal a különbséggel, hogy a harmadik nyolcadon itt nem az akkord kvintje, hanem az alaphangja áll. Ezzel párhuzamosan akár az is igaz rá, hogy ez a motívum az I/D anyagot lezáró kéthangos ostinato tükörképe, esetleg nyolcados fáziseltolással keletkezett verziója. A motívum kiindulási formája egyetlen hangköz, egy nagyterc ismételtetéséből áll. A cselló szólam mindeközben egy szintén egyszerű, minimalista basszus szólamot ismételtet mely lényegében négy negyed egymásutánja, melyből az első és az utolsó hang alaphang, a két középső ennek a felső kvintje. Az első és a harmadik negyed ugyanakkor hosszú, a második és a negyedik rövid. A két mélyebb hang pedig hangsúlyos. A két motívum összessége tehát egy G-dúr hármashangzatot ad ki pulzáló, határozott minimálzenei karakterrel.

A motívumkapcsolat ritmikai jellege a jelenet során nem is változik, a zenei változások harmóniai síkon történnek. A hegedűszólam eredeti frázisa a hegedű legmélyebb hangja, az üres G-húr, és az ezen húron megszólaltatott lefogott hang (H) váltakozása. A két hang közül az alsót megőrizve a hegedűszólam Brúnó egy-egy hosszabb szövege alatt a felső hangot rendkívül lassan és fokozatosan, összesen nyolc ütem alatt egy fél hanggal mélyebbre csúsztatja (a H hangot B-re). Így az összhangzás egy g-moll akkord lesz, melyet a lassú transzfomációval értünk el. A hegedű szólam ha úgy tetszik megint egy idézet, vagy utalás a hegedű repertoár egyik nagyszerű művére, James Tenney²¹⁵ *Koan*-jára.²¹⁶

KOAN for solo violin for Malcolm Goldstein

²¹⁵ James Tenney (1934 - 2006) kanadai zeneszerző

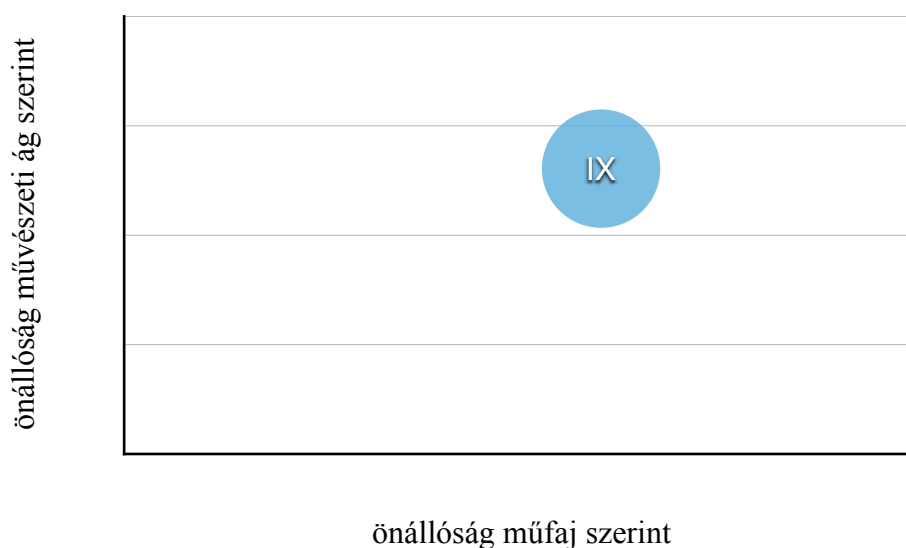
²¹⁶ Tenney 1965 és 71 között írta úgy nevezett „Levelezőlap-darabjait” (*Postcard Pieces*) melyek partitúrájában közös, hogy elférnek egy postai levelezőlapon. A szóló hegedűre komponált mű anyaga két egyenletesen oszcilláló hang, melyek közül az egyik a hegedű egy üres húrja, a másik pedig egy kvinttel mélyebb hang – eleinte ez is egy üres húr –, melynek hangmagassága azonban nagyon lassú tempóban csúszik felfelé elérve és el is hagyva a fül számára referenciaként szolgáló változatlan hangmagasságot. A darab részletes technikai elemzését ld. többek közt: Patricia Strange, Allen Strange, *The Contemporary Violin - Extended Performance Techniques*, Oakland, University of California Press, 2001, 168. Tenney darabja a különböző nyugati zenében alkalmazott hangközök közötti állapotokat mutatja be rávilágítva arra, hogy a hallásuk mennyire referenciafüggő. Ld erről bővebben: James Tenney, *A History of Consonance and Dissonance*, New York, Excelsior, 1988.

A *Trió* nyolcadik jelenete ennek a darabnak az érzetét is megjeleníti, anélkül hogy tényleges anyagbeli egyezésről beszélhetnénk. A különféle hangzások közötti csúszás ugyanakkor a álom érzetét is erősíti a színházi kontextusban.

A zenei anyag stiláris utalásai ellenére az álomjelenet összefüggő zene-színházi mű, melyben a szöveg és a hangszeres szólamok egysége harmonizál, tehát nem a két művészeti ág kontrasztja jelenik meg a színpadon, hanem a jelenet érdekében hozott szövetségük. Az itt elmondottakat összesítve megállapítható, hogy a jelenet erős színpadi autonómiával ruházta fel a zenei szakaszt, miközben a belső stiláris önállósága az idézet és kontextus szabta keretek között viszonylagosan erős.

A kilencedik jelenet

A kilencedik jelenet zenei szakaszának összefoglaló ábrája



A szöveg Juliette monológjából és Brúnóval folytatott párbeszédéből áll. A monológ végig szöveges, prózai színházi szakasz, a párbeszéd kiteljesedéseként azonban a szereplők hangszeres játékba kezdenek.

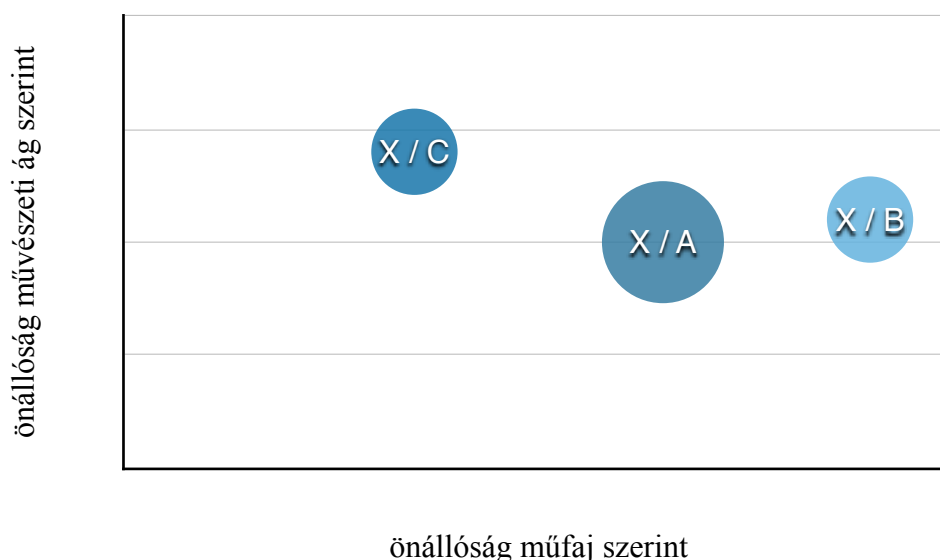
- IX: Reprise - 34. oldal kottasora a lap alján

A darab nyitójelenetének zenei anyaga az ottani non-diegetikus jelleggel ellentétben, ezúttal a jeleneten belüli, diegetikus anyagként tér vissza, azzal a további különbséggel, hogy a két előadó párbeszédének utolsó mondatai is elhangzanak hangszerjáték közben. Tehát itt az

I/A1 szakasznál ismertetett zenei adok-kapok, szavakkal is megerősítést nyer. Mindeközben a *visszatérés* zenei jelensége olyan stiláris jelleg, mely alapvetően a klasszika szonátaformáját idézi. A zenei szakasz színpadi önállósága tehát a szöveges részekkel együtt is erős, belső, műfaji önállósága az első jelenetben ismertetett állapotával megegyező is lehetne, ám az anyag ismételt megjelenése, vagyis a kompozícióon belüli fontos formaalkotó szerkezeti elemként való szerepeltetése, annak stiláris önállóságát is megerősíti.

A tizedik jelenet

A tizedik jelenet zenei szakaszának összefoglaló ábrája



Az eredeti drámában az utolsó jelenet, az első jelenet parafrázisa. Egy zenei értelemben vett variált visszatérés, mely Anna monológjából, valamint Anna és Juliette párbeszédéből áll. Ebbe toppan bele – ugyanúgy, mint az első jelenetben – a legutolsó mondataival Brúnó. A női dialógus alatt azonban a szereplők mondatai, az első megjelenési formájukhoz képest, felcserélődnek, ahogyan a két nő státusza is megfordul a dráma végére, hiszen szeretőből feleség, feleségből pedig szerető válik ugyanazon férfi mellett.²¹⁷

A jelenet három rövid zenei szakaszt foglal magába:

- X/A: Anna összefoglalása - 35. oldal 1. sorának utolsó előtti ütemétől az oldal végéig

²¹⁷ Elgondolkodtató, hogy a visszatérő jelenet második szakaszában történő változtatott azonosság – azaz a beszélők szerepcseréje – tekinthető-e klasszikus zenei utalásnak, vagyis a szonáta-forma visszatérésére jellemző tulajdonságnak, ahol is az expozíció során az alaphangnem valamilyen kontraszt-hangnemében bemutatott melléktéma, a visszatérés során, az alaphangnemben szólal meg.

Az első jelenet mintájára Anna a Sarabande téma²¹⁸ előtagjának félzárlat jellegű, hosszan kitartott, folyamatosan elvékonyodó hangjára lép be. A hangszeres játék ezen a ponton újra jeleneten kívülé, azaz non-diegetikussá változik. A zenei anyag az I/A2 szakaszhoz hasonlóan folytatódik az ott bemutatott periódus utótagjával, ám a korábbi megjelenésnél megtalálható ritmizálások elhagyásával. Anna ugyanúgy pengeti végig beszéd közben hegedűje húrjait, melyre a hangszeres hangjai ugyanúgy kitartott hangokkal illetve trillákkal reagálnak, mint a szakasz első verziójánál. Az utótagot lezáró moduláló zárlat, melyből az I/B1 indult el korábban, ezúttal is a szakasz végét jelenti, mely Anna végszavát – „nem kérdezem”, t.i. hogy ha már Brúnó a férje lesz, megcsalja-e őt is majd – követően hangzik el. A hegedű szólam a II/D szakaszban bemutatott, és azóta több alkalommal használt *elcsendesedés* motívumával válaszol.

A IX. szakaszcól a műfaji, illetve a színpadi autonómia tekintetében elmondottak érvényesek itt is, tehát a zenei anyag első felbukkanásához (I/A2) képest a színpadi autonómia helyzete változatlan, a visszatérés által azonban a belső szerkezeti önállóság ugyanúgy megerősödik mint a IX. jelenetben.

- X / B: Drága Brúnó - 36. oldal 1. sorának kottasora

Itt egyetlen motívum szól, mely a hegedű hangindításként szolgáló rövid impulzusából, és a csellón az ezzel azonos hangmagasságokon megszólaltatott utószókból áll, mely végül a korábban többször alkalmazott módon, a csendet szimbolizáló sustorgásba hajlik. A pár másodpercig tartó motívum szimbolikus összefoglalása a darabban oly sokszor felbukkanó motívumoknak, utalás a darab kezdetére, és annak visszatérésére, ezúttal azonban a két női szereplő által előadva. Bár első ránézésre semmi különös nem tartalmaz ez a motívum, az előző mondat fényében megérthetjük, hogy ez a zenei anyag önállóságának fontos manifesztuma, mely egy hosszabb – tisztán szöveges – jelenet közepén hangzik el zenei előzmény, vagy következmény nélkül. Zenei értelemben tehát fontos, önálló anyag, melynek színpadi autonómiája az egész jelenetre kivetítve korlátozott.

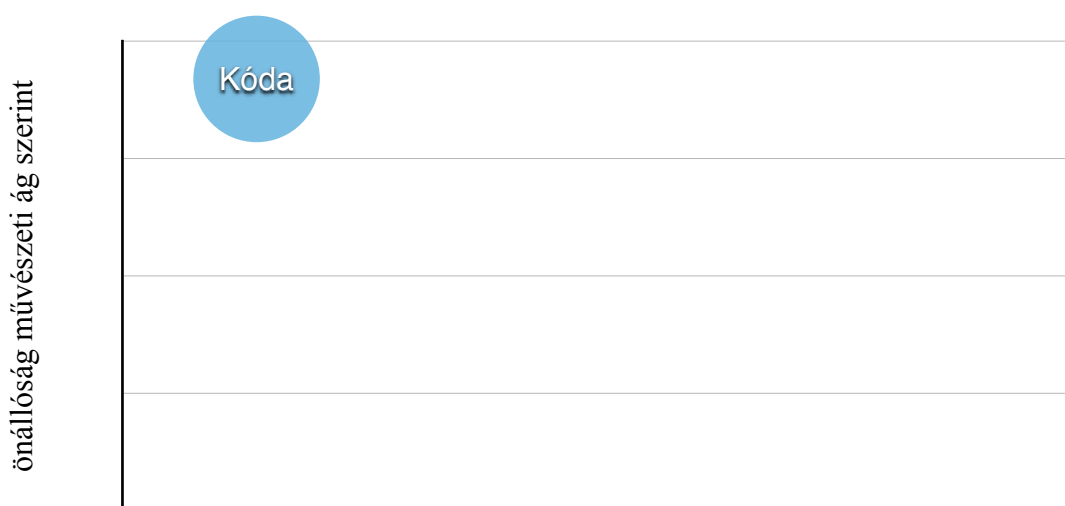
- X / C: Szárnyalás 2 - 36. oldal alsó kottasora.

²¹⁸ Ld. az I/A1 és a IX szakaszokat.

A jelenetben lévők diegetikus zenélése, mely az I/C2 szakasz formai változata. Az ott használt tremolo játéktechnikát a hegedűszólam trillája, illetve a csellószólam egyhangos ostinatója váltja ki. A szakasz lezárása erős hangszeres színházi gesztussal él.²¹⁹ A hangszeresek a szövegük alatt elhalkítják hangszerjátékuk hangját, mozdulataikat azonban megőrzik eredeti intenzitásukban, így a szakasz utolsó részében már hangtalanul, de széles mozdulatokkal imitálják a hangszerjátékot. Ez a gesztus okvetlenül megerősíti a zenei előadás színpadi jelenlétét, vagyis különös módon éppen a hang eltávolítása az, mely a zenei szakaszban foglaltakat a színpadi önállóság magasabb fokozatára helyezi. A gesztus használata ugyanakkor minimálisan változtatja csak meg a zenei anyag belső stiláris önállóságát.

A Kóda

A kóda összefoglaló ábrája



Csikós Attila drámája, Brúnó belépése, és az ezzel társított utolsó mondatai után még tartalmaz egy színpadi instrukciót, miszerint: „*Megszólal a zene.*” Ennél többet azonban a szöveggönyv nem árul el. A tizedik jelenetet követően, tehát egy hosszabb zenei rész állhat, mely azonban szükség szerűen a darab belső valóságának része. Ennek a kritériumnak megfelelően, stilárisan mindenképpen olyan anyagra van szükség, melyet a vonóstrió

²¹⁹ Ld. Mauricio Kagel - a dolgozat 3.2. fejezetének 4. mellékletében megtalálható – *Con Voce* c. művét, melyben az előadók vokális akciókkal és hang nélküli mozdulatokkal imitálják a hangszerjátékot.

repertoárján is megtalálunk. Az általam létrehozott zenei feldolgozás során ez lett az a Beethoven szonáta-átirat, melyet a zeneszerzői koncepció szerint, a trió első hegedűsének munkája. Az átiratból szándékoltnan nyilvánvaló ugyanis, hogy azt, egy kevésbé jártas hangszerelő készíthette.²²⁰ Brúnó feldolgozásának sajátossága, hogy hármójuk drámabeli szerepeit, rendre megjeleníti a hangszerelésben is. A melléktémát például a Beethoven-i gyakorlattól meglehetősen idegenül, az expozíció első eljátszásánál ő maga játssza kettősfogásokkal,²²¹ míg az ismétlés paralel helyén már Annával – új társával – két hegedűre szétosztva.²²² Vagy említhetjük akár a szonáta kidolgozásának kezdetét, ahol az addig stabilan egy hangszeres által megszólaltatott főtéma motívumot három hangonként széttördelevé, a két hegedű szólamában (sajátjában illetve Annáéban) osztja szét. Elhelyez ugyanakkor kis üzeneteket is a trió tagjainak, például az 59. ütemben Juliette szólamában egy utalást Bach cselló szvitjének prelúdiumára, melynek az I/E szakasz és az azt megelőző beszélgetés ismeretében kétségkívül erotikus jelentése van.

A Kóda tehát a darab valóságán belül megjelenő diegetikus zenei anyag, mely Beethoven op. 14. no. 2. szonátájának az átirata, a darab szerint Brúnó, a trió primáriusának munkája. Azonban az előadást készítő zeneszerző formaérzéke túl hosszúnak találta volna a teljes szonáta-átiratot beemelni az előadásba, ezért – élve szerzői autonómiájával, egyfajta non-diegetikus jelenségként színpadra lépve –, beavatkozik a zenemű eredeti szerkezetébe. A Kóda során így a háromtételű szonáta szerkezetét lerövidítve, a második tétel kihagyásával, az első tételben taálható visszatérés eljátszása helyett, a harmadik tétel végére ugrik át az együttes. A mű ezzel a kétségkívül stílusidegen megoldással a posztmodern kollázs esztétikáját idézi meg,²²³ mely által az addigi diegetikus zenei anyagnak elvész a belső logikája, és diegetikus hitelessége. Zeneszerzés-technikai kérdésnek tűnik, de megjegyzendő, hogy a visszatérés elhagyását az eredeti mű két eleme is támogatja. Az egyik, hogy a szonáta-tétel rendelkezik egy ál-visszatéréssel, az eredeti szonáta kidolgozásának 35. ütemében, mely azonban a várt G-dúr helyett Esz-dúrban van. Amennyiben a valódi alaphangnemben

²²⁰ Ennek megjelenése például az, hogy a zongoradarab átirata meglehetősen szöveg-hű, azaz a Beethoven által notált hangmagasságok és ritmusok, mint egy kevésbé gyakorlott hangszerelő munkájában általában, egy az egyben megjelennek a hangszeres szólamokban.

²²¹ Ld. a partitúra A próbajelét a Kóda 27. ütemében

²²² A Kóda 90. ütemében dolce jelöléssel.

²²³ Ld. a kollázs technikájáról a 213. lábjegyzetben foglaltakat a VII/A szakasz ismertetésénél.

megjelenő visszatérést elhagyjuk, ez az ál-visszatérés betölti annak helyét, persze szigorúan csak formai értelemben. A másik ilyen elem, hogy a szonáta tétel igazi visszatérését egy kadencia szerű anyag előzi meg, mely az eredeti lüktetést, tempót sőt akár szigorúan véve a hangnemet is elhagyhatja, és amely kis igazítással akár a harmadik tétel anyagához²²⁴ is vezethet.

A formai vágás zavartalan lefutása tehát alapvetően zenei kérdés. A klasszikus zene formanyelvét, vagy Beethoven szonátájának ismerőit természetesen nem vezeti félre, de a közönség többségének, akik nem ennyire értő hallgatói a klasszikus zenének, valószínűleg fel sem tűnik, hogy a színházi előadás utolsó közel öt percében bemutatott zenemű a saját stílusában teljesen idegen eszközzel él.

Ugyanakkor ez az eszköz, vagyis egy adott történés egyes részleteit átugró szerkesztési elv, már a filmtörténet korai, úgy nevezett ősfilm korszaka óta jelen van a filmvágás területén.²²⁵ Ugró vágásnak²²⁶ nevezik. Képzeltjük tehát úgy is, hogy az előadás végén álló zenei anyag nem egy zenei montázs-technikai szerkezet, hanem egy filmes-színházi időkezelés eredménye, melynek során a trió hangversenyének elejét és végét halljuk csak. Persze mindez szerzői szempontból igaz, hiszen a befogadó oldaláról az ugró vágás megértésének előfeltétele, a klasszikus zenei szerkezeti beavatkozás felismerése.

Bármelyik érvelést is válasszuk, a megszülető szakasz egy szöveges anyagot nem használó zeneszínházi forma, mely egyértelmű zenei stiláris eszközökkel mutatja be három ember viszonyát. A dráma végkifejlete – mely szerint Brúnó és Anna összeházasodnak, míg Juliette a házasság nyűgétől felszabadultan válik Brúnó szeretőjévé – a zeneművet lezáró ütemekben is kifejeződésre jut. Itt Anna és Brúnó felelgetős duettjét kíséri Juliette, aki a végén egy motivikus anyaggal zárja le a művet, azaz mégiscsak övé az utolsó szó.

A zenei anyag tehát stílusgyakorlat-szerű, azonban az előadásban vitathatatlanul önálló – színházi tartalommal is bíró – zenei entitásként jelenik meg.

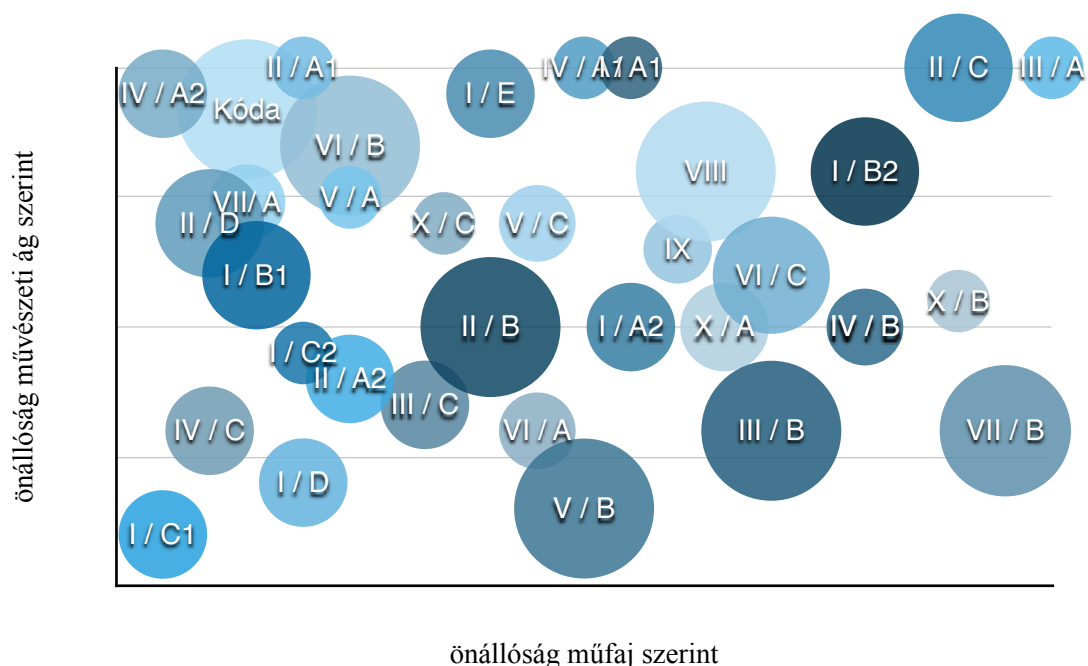
²²⁴ Ezt– vagyis a rondó téma motívumát – az I/B2 szakaszban Juliette már egyszer invokálta, tehát ennek sem ez az első megjelenése a műben.

²²⁵ Ld.: Varga Balázs, Filmiskola: a montázs Az ugró vágás - Folytonossági hiányok, in.: *Filmvilág folyóirat* 2010/10 42-44. Online elérhető itt: http://www.filmvilag.hu/cikk.php?cikk_id=10272 (utolsó letöltés: 2018.10.9.).

²²⁶ Vagy gyakran angolul *Jump Cut*-nak.

4.2.7. A jelenetenkénti elemzés összefoglalása

A teljes mű zenei szakaszainak összefoglaló ábrája



A *Trió* zenei szakaszainak ismertetéséből láthattuk, hogy hogyan befolyásolhatjuk a színházi előadáson belül egy-egy zenei szakasz önállóságát. Ugyanígy számot adtam arról is, hogy a színházi előadás keretein belül használható különféle zenei eszközök milyen stíláriis önállóságot biztosíthatnak a zenei alkotásnak. Úgy érzem, a fenti elemzés kellőképpen megmagyarázza az egyes helyzeteket. Összesítve mindezt, láthatóvá vált az az eredeti szerzői szándékom, hogy a színházi előadás keretein belül használt zene önállóságának különböző lehetőségeit, katalógusszerűen bemutathassam.

Megjegyzés a Trió bemutatójáról

A darab scenírozott változata 2017. május 27-én, a Vallai Péter Kortárs Előadóművészeti Alapítvány szervezésében, a budapesti Mozsár Műhelyben, Kőváry Katalin rendezésében, Rohmann Ditta (Juliette), Talián Mariann (Anna) és Gazda Bence (Brúnó) közreműködésével került bemutatásra. Az előadást ezt követően több helyszínen is sikerrel adták elő az elmúlt évadban. A darab partitúrája tekinthető az általam létrehozott doktori művészi munkának, melynek előadása, bár számos tanulsággal szolgált, a jelen fejezetben elmondottakat nem érinti. Ezért az előadásról vagy a próbafolyamatról ennél részletesebben nem tartottam szükségesnek beszámolni.

5. Az értekezés összegzése és lezárása

Pusztán a hangszeres színház eddig ismertett jellemzőiből is látszik, hogy a műfaj rendkívül szerteágazó, esztétikai és gyakorlati értelemben egyaránt. A függelékben közölt interjúk megismerése erről egy még árnyaltabb képet mutat. Mindezek alapján a bevezetőben feltett kérdéseimre, miszerint

- Mennyire mutatható ki, illetve biztosított a két terület autonómiája e szintetikus műfaj kompozíciós, illetve előadói eszköztárában?
- Mennyire szükségszerű, hogy a két művészeti ág az együttműködésük során hierarchikus viszonyba kerüljön egymással?

a következő válaszokat találtam:

Az általam bemutatott műfaj alapvető igénye a két terület együttműködése. A hangszeres színházi alkotások jellemzője, hogy a kompozíció anyagában és struktúrájában is szabadon élhet, mindkét művészeti ág gyakorlatában kialakult eszközökkel. A művészeti ágak önállóságát biztosítani azonban kizárólag a résztvevő alkotók személyes, művészi, illetve az alkotások belső szükségszerűségeiből fakadó igénye lehet csupán. A hangszeres színház műfaji meghatározása és elnevezése ebből az igényből megszülető szándék deklarációja. Ugyanakkor a két önálló művészeti ágban a XX. század utolsó harmadában lezajlott folyamatok – a zene teatralizálódása, illetve a színház muzikalizálódása – a két terület eszköztárát, a hangszeres színház műfaján kívül is valamilyen egység kialakulásának irányába tereli. A művek gyakorlati elemzése azt mutatja, hogy a két művészeti ág hierarchikus viszonyának időszakos és változatos felbukkanása egy kompozíció keretein belül természetes igény, amennyiben multidiszciplináris és nem interdiszciplináris jelenséget vizsgálunk. A hierarchikus viszonyok szabályozása, illetve végső soron a művészeti ágak önállóságának biztosítása, olyan művészi feladat, melynek megoldására a hangszeres színház szerzői műfaja lehetőséget kínál.

Függelék

A kutatás során készített interjúk jegyzetekkel ellátott közreadása

Kutatásom fontos része volt az alábbi interjúk, azok leiratának, esetenként fordításainak, illetve a hozzájuk fűzött jegyzeteknek az elkészítése. Interjúalanyaim rendkívül különbözőek voltak. Az egyetlen közös bennük az, hogy mindegyikük olyan európai művész, akiknek munkája érinti a zene és a színház sokrétű kapcsolódási rendszerének valamely pontját. Beszélgetőtársaim, a zene és a színház keresztmetszetében létrejövő előadóművészeti alkotások létrehozói. A működésük által lefedett terület jelentette számomra a tágabban értelmezett kutatási területemet.

Az interjúk nem csak az egyéni és rendkívül sokszínű sorsok, vélemények és művészi preferenciák bemutatására szorítkoznak: általuk közelebb kerülhetünk számos zeneszínházi kortárs alkotó művészetének gyakorlati működéséhez is. Beszélgetőtársaim között találunk zenei és színházi alkotót, előadóművészt, pedagógust és karmestert, sőt, legtöbbször ezek valamilyen kombinációját. Közülük ketten külföldi alkotók, akik Franciaországban és Németországban működnek, négyen pedig magyar művészek, Ez utóbbiak közül hárman, életük adott szakaszaiban hosszabb ideig tartóan Európa más országaiban éltek.

Eredetileg nem terveztem az interjúk közlését – ezt többször deklaráltam is a beszélgetések készítésekor –, ám a leiratok jegyzetelésénél láttam, hogy számomra fontos, az egyes személyek és szakmák, jellegéből és szokásaiból adódó árnyalatnyi különbségeket, vagy éppen antagonisztikus ellentéteket, esztétikai és gyakorlati törésvonalakat mutatnak be, melynek pontos ismertetését jelen helyzetemben nem állt módomban másképp megtenni.

Az interjúk informális beszélgetések, melyekben a zenei, színházi szakma területén működő művészek az akadémikus nyelvezettől és érveléstől többnyire elszakadva, hétköznapi igazságokat, azaz gyakran általánosításokat és sarkalatosan fogalmazott magánvéleményeket osztottak meg velem. Személyes kutatói attitűdömből fakadóan, a gyakran egymással ellentmondásba kerülő vélemények szerepeltetésén, valamint a leiratok lábjegyzetekkel való ellátásán és közreadásán túl, nem vállalkoztam sem az általuk megfogalmazott értékelésére, sem állításaik megerősítésére vagy cáfolására. Pontosan azért nem, mert meggyőződésem, hogy a különböző, gyakran meglehetősen sarkos, általános jelleggel megfogalmazott gondolatok mind egy olyan, napjainkban formálódó közvélemény

lenyomatai, melyekből egységes álláspontot leszűrni nem érdemes, hiszen pontosan ez a diverzitás határozza meg az értekezésben taglalt többműfajúság aktuális territóriumait. A beszélgetések egyéni stílusa, az interjúalanyok ismereteinek nyilvánvalóan különböző ámtágas területei, illetve ezek esetleges kapcsolódási pontjai számomra a tájékozódás izgalmas terepei voltak. Az interjúkhoz készített lábjegyzeteimmel igyekeztem a kötetlen, szakmai jellegű magánbeszélgetésekben felmerülő témákat pontosan elhelyezni az értekezés kontextusában.

Hálásan köszönöm minden beszélgetőtársamnak, hogy hozzájárultak a beszélgetéseink közléséhez.

I. Interjú Eötvös Péter, zeneszerző karmesterrel

2015. május 31-én Budapesten, az Eötvös Péter Kortárszenei Alapítvány irodájában.

G.S.: Eötvös Péter zeneszerzővel és karmesterrel, tanárral, számos fiatal művész mentorával ülünk a Budapest Music Centerben az Eötvös Péter Kortárszenei Alapítvány mesterkurzusának²²⁷ szünetében. Mint erről már korábbi találkozásunkkor meséltem, a zene és a színház viszonyáról, esetleges hierarchijukról gyűjtök információkat a doktori kutatásom számára. Ezzel kapcsolatban szeretnék megkérdezni az alkotói és karmesteri tapasztalataidról. Több ponton is belevághatnánk, de kezdjük talán az idő, mint mindkét műfajban fontos paraméter vizsgálata felől. Egy korábbi beszélgetésben²²⁸ előkerült, hogy a színházi idő és a zenei idő nagyon más.

E.P.: Hogyne.

G.S.: Hogy ha azt mondjuk, hogy zenés-színházi idő, akkor az inkább zenei idő, vagy inkább színházi idő? Illetve hogy ha egy abszolút zenei szakasz van egy-egy zenés színházi részben, az a zenei idő szerint működik?

E.P.: Én csak közösségben látom. A színpadon nem lehet szétválasztani a dolgokat. Ez abban a pillanatban amikor a két anyag van összegyúrva, akkor csak a két anyag egymásra hatása érvényesül. Tehát sem az egyik, sem a másik, hanem a kettő együtt. Egy színpadi crescendo felépítése zenével, attól is függ, hogy mi történik a színpadon. Tehát, ha a színpad passzív, olyan értelemben, hogy statikus, akkor a zene, illetve a zene utáni kicsengés vagy szünet hossza a szituációtól függ. Ez mutatja meg, hogy miért történt, hogy miről szólt a crescendo. Tehát ha ez egy drámai crescendo, akkor több időt kell hagyni. (nevet) Tehát ez mindentől függ, a szituációtól, a szövegtől, a „ki”-től függ, attól, hogy egy királyról vagy egy síró kislányról van-e szó. Ez mind teljesen más.

G.S.: Tehát végül is a zenei, és a színházi idő is egy kontinuum, amit a rendező vagy a zeneszerző tud lassítani, gyorsítani?

E.P.: Tud.

G.S.: De nem igaz az hogy a zenei idő alapvetően lassabb lenne mint a színházi?

²²⁷ A zeneszerzőknek és karmestereknek szóló mesterkurzus záróeseményének programja: <https://www.facebook.com/events/455973404577330/> (utolsó letöltés: 2018.10.15.).

²²⁸ Ld. Koltai Katalin 158. oldalon adott első válaszát.

E.P.: Nem, hanem csak a kettő együtt létezik.

G.S.: Tehát mind a kettőt ki lehet játszani?

E.P.: Igen, mindig a kettő-együtt-ről van szó, és ugyanúgy van a hozzá tartozó zene esetében. Dehát ez az én technikai hozzáállásom, hogy minden szereplőnek megvan a saját zenei anyaga.

G.S.: És a saját ideje is, vagy saját tempója, ha így nézzük.

E.P.: Igen, tehát a zenei anyag az nem én vagyok, ahogy gyakran előfordul a komponistáknál, hogy „az én zeném, ez ilyen”. Nekem nincsen ilyen én-zeném, hiszen csak a szereplőről van szó, a darabról van szó, az adott szituációról van szó, az egész témakörrel van szó. Ami sokkal jobban működik a színházakban, vagy a filmen. Mert egy filmben például meg lehet csinálni azt, hogy bár modern darabról van szó, ugyanakkor XVII. századi ruhákban játsszák. Vagy egy XVII. századi témát játszanak, de modernben. Tehát ezek keveréke megvan. A zenében a komponista számára ez sajnos nincs meg, mert egy csomó buta zenetudós meg kritikus tönkreteszi ezt a fajta természetes lehetőséget. Abban a pillanatban elkezdik, hogy eklektikus, hogy visszament volna a korban, hogy neo-romantikus vagy mit tudom én. Hát egy lőtúrót! A filmesektől lehet a legjobban tájékozódni, hogy mit jelent egy XVII. századi ruhában lejátszani egy modern jelenetet. A Vida²²⁹ csinálta például a Weöres²³⁰ darabjából a kórusművet,²³¹ ami nagyszerű volt. A *Nárcisz és Echo* nagyszerű példa arra, hogy hogyan lehet ezt. Tulajdonképpen a lényeges csak az, hogy nem a zeneszerző stílusa kell, hanem az adott szituáció is, tehát a zeneszerző ne magát komponálja, hanem azt amiről „szó van”.

G.S.: Eszembe jutnak most *Az ördög tragédiája*-ban²³² az ütős közjátékok a jelenetek között²³³. Ezek nekem, mint befogadónak, koncertszerű élmények voltak többnyire, tehát ott egy koncert-időbe lépek be, amit természetesen a zenei időkezelés határoz meg.

Ezzel egyetértesz?

²²⁹ Vidovszky László 1981-ben írt operát *Nárcisz és Echo* címen.

²³⁰ A szöveget valójában Ungvárnémeti Tóth-László írta (feltehetően). A szöveg Weöres Sándor *Psyché* kötetében jelent meg. A kötet alapján Bódy Gábor forgatott filmet (*Psyché I-II*, 1980.). A film zeneszerzője szintén Vidovszky László volt.

²³¹ Az opera előadói apparátusa női kar és hat hangszer (Editio Musica Budapest, Z 12778).

²³² *Az ördög tragédiája*, Eötvös Péter operája (*Die Tragödie des Teufels*, Bayerische Staatsoper, 2010.). Az operát később a szerző visszavonta, és teljesen átdolgozta, ebből született 2014-ben a *Paradise Reloaded (Lillith)* (Bécs, Museumsquartier Halle E, 2013.) című opera.

²³³ Az opera képeit ütőhangszeres közjátékok kötik össze. A darab sajátos térhasználatát, hogy az ütőhangszeresek a zenekari árokban vannak, míg a teljes zenekar a színpad mögött, emelvényen helyezkedik el.

E.P.: A koncertszerű közjátékokat most a *Senza Sangue*-ban²³⁴ is használtam, de itt már kicsit tanultam az *Ördög*-ből. Ott a szöveg kiegyensúlyozására kellett, mert valami luk volt a darabban és oda kellett berakni a zenét. Most írt nekem egy válaszban Esterházy Péter,²³⁵ arról a hollywoodi szituációról, amikor az indiánokat gyilkolják a spanyolok, és a filmen az egyik indiánnak a karórája rajta marad, a forgatáson észreveszik, mire a rendező azt mondja: sebjaj, majd teszünk alá zenét. (nevetünk) Na most, ez ebben az esetben is stimmel, mert az *Ördög* darabban a szöveggel rengeteg bajunk volt, mert a szöveg nem készült el, vagy ami elkészült, annak sem volt meg a megfelelő színpadi...hogyhívjákja?

G.S.: Ereje?

E.P.: Ereje, vagy tartása. Úgyhogy ott egy csomó mindent kellett „umbuldálni”. Egyáltalában, azt a produkciót nem lehetett lemondani. El kellett volna halasztani az egészet. Azért csináltam meg a *Lilith*-et²³⁶, mert már a próbák kezdetén lehetett látni, hogy itt valami nincs lezárva, tehát egy nyitott dologgal foglalkozunk. A *Lilith*-et azért csináltam meg, mert abból tanultam, amit az *Ördög*ben nem tudtunk megoldani. Viszont udvarias akartam maradni az íróval²³⁷. Alapvetően egy csomó minden tetszett a nyelvezetben meg a tematikában is. Én nem tudok írni, tehát az ő írásaiból azt használtam, amit én jónak találtam. Ott ahol a történetben bizonyos átmenetek hiányoztak, arra fölkértem őt megint, hogy szeretném még egyszer megcsinálni. Én megcsinálom a rövidített változatot, de neki még ebbe a kis jelenetbe kellene még egy kis szöveg.

G.S.: És ezt meg tudta csinálni?

E.P.: Meg tudta csinálni, barátságos volt, és nem haragudott érte. Ez mindig nagyon kétes dolog, vigyázni kell nagyon. Rendezőkkel, írókkal.

G.S.: Fontos a barátságot megtartani, vagy nem?

E.P.: Fontos a barátságot megtartani, bár a rendezővel jobb semmilyen viszonyt nem tartani. Ez a tapasztalatom. Attól még önmagában nem lesz semmi jobb, hogyha az ember barátságba kerül vele. Valahogy eddig soha, 15 vagy 20 év óta nem működik. Ha olyasmit láttam, ami

²³⁴ A.m. *Vértelenül* (*Senza Sangue*, Festival d'Avignon, 2016) Eötvös Péter tizedik operája.

²³⁵ A riport idején már dolgoztak az íróval a közös oratóriumon (*Halleluja-Oratorium Balbulum*, Salzburger Festspiele, 2015.) Az erről szóló tanulmányt lásd: Gryllus Samu: „Hurra, die Welt geht unter” In.: *Jelenkor*, 2016 / 9, 943.

²³⁶ Eötvös Péter, *Paradise Reloaded* (*Lilith*), Opera 12 jelenetben. Ld. 232. lábjegyzet.

²³⁷ Albert Ostermeier.

szerintem rossz irányba viszi a darab értelmezését, akkor is képtelenek voltak visszakozni. Tehát ott is²³⁸ egy koncepció van, amit ők átboxolnak, attól függetlenül, hogy valaki megérti vagy nem érti meg, hogy ez nem az a darab amit ő csinál.

G.S.: Értem, tehát, hogy ő azt nem tudja elfogadni, hogy ő a második a sorban, és már valami van az asztalon, amihez képest kell neki gondolkozni.

E.P.: Igen, és ezt olyan durván végigvezetik. Csak egy rövid példa erre, hogy a *Lilith*-ben, ami itt is ment²³⁹ Lucifernek odaadja a pisztolyt.

G.S.: Igen, emlékszem.

E.P.: Igen, és mondom neki²⁴⁰, hogy ne haragudj, de hát ez nem hogy rossz, hanem ez egy nonszensz, egy nagyon nagy hiba. Lucifer nem hal meg soha. Egy pisztolyt a szájába venni egy hülye vicc, ilyet nem szabad. Mi volt az előadáson? Ott van a pisztoly. Ő végigboxolja ezt.

G.S.: Persze. Vele meg is szakadt a kapcsolatod?

E.P.: Az ember megköszöni, mosolyog egyet, – „köszönöm szépen” – és soha többet nem dolgozunk együtt.

G.S.: Értem. Akkor már belekérdezek egy másik ilyen dologba...

E.P.: Még egy dolgot hadd mondjak az íróról, mert az előbb az íróról volt szó. Hamvay Kornéllal csináltam a *Love and other Demons*-t. Neki azzal volt nagy problémája, szemben az Ostermeierrel, hogy nagyon gondosan megír egy dialógust, de ha mondom, hogy ebből én ezt vagy azt nem tudom használni ritmikailag, vagy ez már sok... Egy nagyon konkrét példa. A *Love and other demons*-ban van a pap és a lány. Az ő börtön-, vagy cellabeli találkozásai sorozatáról szól a darab. A Kornél ezt hét találkozásra osztotta, amit ő költőként vagy drámaíróként megtehet. Egy zeneszerző nem tehet be egy emelkedő szituációt hétszer, csak legfeljebb háromszor.

G.S.: A negyedik már szükségszerűen redundáns?

E.P.: A negyedik már túlmegy a célon. A közönség már nem tudja követni. Az ő számára az, hogy én négyet levettem a hétből, egy hallatlan sértés. Akkor most hogy lesz, öt minnek dolgoztatom?

²³⁸ Értsd: a rendezőknél.

²³⁹ Eötvös Péter: *Paradise Reloaded (Lilith)* A Neue Oper Wien félig scenírozott előadása a 26. Mini-Fesztivál keretében a Művészetek Palotája Bartók Béla Hangversenytermében, 2014. január 23-án.

²⁴⁰ Az előadás rendezője Johannes Erath volt.

G.S.: Ez sajnos fordítva is megéli a zeneszerző, ha nem operát, hanem színházi kísérőzenét, vagy akár filmzenét ír, ahol jó ha 60%-a hallatszik egyáltalán a megírt zenének.

E.P.: Igen, színházi zeneszerzőként ezt tudni kell, hogy te vagy a második. Filmzenében is. Filmzenében rögtön kell akceptálni, hogy a rendező mit csinál. Mert ő az első befogadó is.

G.S.: Igen. Én most épp azt keresem, ahol ez a kettő egyenrangú tud lenni, miközben onnan egyenes út vezet oda, ahol azonos személy csinál mindent. Ami meg könnyen dilettantizmushoz vezet.

E.P.: Igen, az veszélyes.

G.S.: Akkor kérdezek mást. Ott volt a *Lady Sarashina*²⁴¹ Zeneakadémiai előadása, aminek ott voltam a próbáján, ahol az első pillanatban nyilvánvaló volt, hogy ez valami egészen más, mint amit a dologról gondol az ember, viszont amikor vége volt az előadásnak, akkor azt kellett mondjam, hogy ez az olvasat végül is benne van a műben.

E.P.: Igen, összeállt.

G.S.: Igen, és ettől a darab végére értelmes olvasatnak fogadtam el ezt is. Miközben nyilvánvalóan teljesen idegen volt az eredeti elgondolástól.

E.P.: Nekem is pontosan ugyanez volt. Én össze is veszem Andrással, a főpróba előttig már az volt, hogy nem jövök be többet. A főpróbára bejöttem, hogy akkor én most már egy szót sem szólok. Megnéztem, és én is ugyanígy jártam vele. Megnéztem. És azt mondtam, hogy oké, elfogadom, és az előadást is elfogadom. Ez ment a maga módján, illetve az András módján (nevet). Ez elfogadható volt, főként azért mert nagyon kedveltem a főszereplőt, aki nagyon szerethetővé tette önmagát és az egész koncepciót.

G.S.: Tehát akkor mégis megvan a rendezőnek a maga autonómiája, ő olvashat így és ezt el kell fogadni?

²⁴¹ Eötvös Péter operája. Az Eötvösné Mezei Mari által jegyzett libretto a címszereplő XI. századi japán naplója alapján született. Az előadás ősbemutatója 2008 márciusában volt a Lyon-i Nemzeti Opera színpadán. Az operát 2014 októberében Almási Tóth András rendezésében is bemutatták a Zeneakadémia Solti termében a CAFe rendezvényeként. Ebben a historikus stilizált eredeti koncepció helyett a japán Manga rajzfilmek hangulatát idéző jelmez és smink elemek kaptak helyet.

²⁴² Pierre Boulez, (1925 - 2016) nagyhatású francia zeneszerző, karmester. 1976-tól a Pompidou Központ mellett működő IRCAM valamint az Ensemble InterContemporaine művészeti vezetője. Ez utóbbinak volt Eötvös Péter a zeneigazgatója 1979 és 1991 között. Boulez életrajza elérhető itt: <http://brahms.ircam.fr/pierre-boulez> (utolsó letöltés 2018.8.19).

E.P.: Igen. Nem tudom, hogy a karmesterek általában hogyan állnak a rendezőkhöz, csak Boulezzról²⁴² tudom, hogy kategorikusan kijelenti, hogy neki semmi dolga nincs a rendezővel, neki nincs véleménye a rendezésről.²⁴³

G.S.: Tehát arról sincs véleménye, ha az egyik énekes a közönségnek háttal van, ha be kell szaladjon a színpadra, mert másra nincs idő?

E.P.: Ha működik, akkor működjön, ha nem, akkor szomorú. Eddigi tapasztalatom, nagyon sok színházi munka után, hogy a kettő független egymástól, akármilyen is a végeredmény. Az ember beül egy csónakba, ha elsüllyed, hát annyi.

G.S.: Végülis a repülőre is felülünk, valaki vezeti, ha lezuhanunk, az az ő hatásköre...

E.P.: Én nem mehetek a pilótához megbeszélni, hogy figyeljen akkor most, úgy legyen.

G.S.: Beszéljünk egy másik területről. Van, hogy az emberek olyan színházi élményt keresve ülnek egy színházba, amiben valami zene is van. Viszont van olyan is, hogy az egy zenei eseményre mennek el, bejönnek a koncertterembe, és megnézik például a *Seven-t*.²⁴⁴

E.P.: Igen?

G.S.: Amiben rengeteg dolog van, ami nekik a zenei élménnyel együtt szolgáltat valamilyen színház közeli élményt. Mint valamiféle szertartás. Több ilyen darabod is

²⁴³ Boulez, bár kiváló zeneszerző volt, nem írt operát (fiatalabb korában dolgozott színházakban, így ismerkedett meg pl. Argentínában Mauricio Kagellel. Ld. erről Rebstock könyvében a 37. lábjegyzet forrásánál, Interview mit Mauricio Kagel). Véleménye tehát kizárólag a karmester és a rendező közti viszonyra vonatkozik.

²⁴⁴ *Seven (Memorial for the Columbia Astronauts)*, Schott Music, 2006, rev. 2007. Eötvös Péter hegedűversenye, a mű a 2003-ban szerencsétlenül járt Columbia űrrepülőgép hét űrhajósának emlékére született. A 49 hangszeres hét csoportban helyezkedik el a térben, a szóló hegedű mellett, lehetőleg a hangversenyterem erkélyén egyre távolodó térben további hat szólista helyezkedik el. A darab zenéje és színpadi megvalósítása számos további konkrét szimbólumot és utalást rejt magában ami a katasztrófához köthető. Ezek közül talán a legerősebb, a közönséggel szembe fordított gongok látványa, és hangja melyek az űrrepülőgép hajtóművét, illetve az ezen játszott zene, ennek a működését szimbolizálja.

van, gondolok például a *Dervis-re*,²⁴⁵ vagy akár az *Árnyékok* elhelyezkedésére.²⁴⁶ Ezek mind színházi gesztusok, ahol a közönség végülis valamilyen színházat lát. Vagy erről is azt gondold, hogy itt nem szabad ezt kettéválasztani, mert ez egy egység?

E.P.: Igen, nem lehet szétválasztani.

G.S.: A *Seven*-nek a hangfelvétele ugyanakkor mégiscsak egy 100%-os zenei élmény.

E.P.: Igen. Bár a *Seven*-nél én nem színházat látok, inkább csak egy eszmét. Tehát azt senki nem látja, hogy hétszer hét zenész van. Nem is fontos, mert ez csak egy adott szituáció. Ez nekem volt fontos. Viszont az, hogy a hét szólista a teremben is föl van állítva, az csak azt fejezi ki, ahogyan az asztronauták lebegnek a térben. Ennél többet nem. Nem is kell őket látni.

G.S.: Ott van viszont az a hajtóműindítás,²⁴⁷ ami egy nagyon erős színházi gesztus, vagy ezt nem mondhatjuk?

E.P.: Az egy illusztráció.

G.S.: Tehát ettől még nem játsszák el az ütősök a darabban elejétől végéig ezt a szerepet, hanem csak itt illusztrálják?

E.P.: Ez olyan számomra, mint amikor Mozart bevezeti a janicsárok ütőjét, megjelenik a cintányér, ami addig nem volt, tehát ez egy illusztráció, ami hozzá tartozik a témához.

G.S.: Ugyanez van a Grisey darabban a nagy cintányérral?²⁴⁸ Ennek színházi ereje annyi van, hogy a közönség azon tagjai, akik nyitva tartják a szemüket kapnak még valamit?

E.P.: Ha ez nem hangfelvétel, ugye. Én a színházat nem találom jó szónak erre. Itt valami más viszony van. Visszamennek régebbre. Oda, hogy a zenekar hogyan helyezkedik el. Volt

²⁴⁵ A *Dervistánc* (*Derwishtanz*, Edition Ricordi München, Sy3533, 1993, rev. 2001), Eötvös Péter szóló klarinét darabja, melyben az előadó saját tengelye körül forog a hangszerrel. Ez a mozgás azon túl, hogy utal a dervisek táncára, erős akusztikai hatást is jelent, hiszen a hangszer hangja változik, attól függően, hogy a közönség direkt vagy visszaverődő hangot hall.

²⁴⁶ Eötvös Péter, *Shadows*, Edition Ricordi München (Sy3352) 1996. A darabban a különféle hangszer csoportok egymás árnyékai, ahogyan az emberi élet során gyakran vagyunk egymás árnyékai, illetve élünk a nem jelen lévő árnyékaival. A darab szerkezetéről itt ír a szerző: http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=26&function=&targetpage=texts¤t_menu=compositions_commissions (utolsó letöltés: 2018.8.19.).

²⁴⁷ A darab adott pontján, a 244. lábjegyzetben említett hangszereket az ütősök egyszerre karcolják, köröket rajzolva rájuk, szimbolizálva a hajtóművek beindításának kísérletét.

²⁴⁸ Gérard Grisey (1946-1998) francia spektralista zeneszerző. A *Partiels* (1975, Ricordi 132423) című művének vége előtt az ütőhangszeres jól láthatóan felemel egy pár kézi cintányért, kezei szélesre tárva, mintegy vizuálisan megelőlegezve a cintányér összecsapását, mely azonban nem következik be, a darab úgy ér véget, hogy az ütős a zenekar leghátsó sorában áll az emelvényen szétárt karjaiban a pár cintányérral.

valamilyen festmény 1700 körül, Párizsban, valamelyik nagy operában csinálták.²⁴⁹ A barokk koncert volt ugyanígy elrendezve, majd megkeresem neked. Gyönyörű festmény, ahogy színpadon ülő zenészek díszes barokk ruhában vannak. A hangszercsoportok felállítása a térben el van helyezve, hátul angyalok vannak. Minden olyan pompás, mint a nézőtérben ülő barokk közönségnél. Ezt egy festményen láttam a Louvre-ban. Valahova felírtam, hogy hol van. Meg akartam csinálni a pandantját, de nincs semmi értelme (nevet). Minden sztereo, jobbról-balról, trombiták is, ha itt (mutatja) nyolc gamba áll akkor ott is nyolc. Minden szimmetrikus.



G.S.: De közben az egész scenírozva van valahogyan.

E.P.: Igen, de csak ennyire, tehát mindenki ül, nem kell, hogy mozogjanak, de ha ránézel, már látod, hogy így van. Ez megváltozott a Beethoven korára, mert jönnek a polgári felültetések. Tehát amikor elindul a polgári koncertélet, az első látvány – arra sem mondhatod, hogy színház – de teljesen más volt, mint az addigi gyakorlat. A hegedűket összeültetik, hogy

²⁴⁹ Giovanni Paolo (1691 - 1765) festménye, *Musical Fête - 1747 De La Rochefoucauld kardinális zenei estet ad a Római Argentina színházban*, Louvre.

jobban szóljon. Növelik a létszámot, mert többen jönnek, nagyobb a terem, jobban kell hallani. Ha egy mai zenekart másképp ültetsz, az nagyon nagy gond az átépítések miatt. Nagyon sokszor találkozom azzal, hogy más felépítési igény van. Ettől még ez nem színház, mert valahol a hangzó anyagnak a része, a térkoncepció. Fontos, hogy ez a hang innen, az meg onnan jöjjön. Volt ennek egy rendszere mindig.

G.S.: Persze. Látom, hogy menned kell, de még gyorsan két kérdést. Az egyik: Amikor Grubinger játssza az ütőkoncertet.²⁵⁰ Neki, mint szólistának, van egy karaktere, ami a darab elejétől a végéig megvan. Tudjuk, hogy ő egy kiváló előadóművész, és ez benne van a darabban is. Azt a darabot nem ugyanaz hallgatni vagy nézni szerintem.

E.P.: Én sem ugyanazt a darabot hallom (nevet). Erre csak annyi a válasz, hogy ő valami okból erre az ordító előadásra jutott az eleje óta. Amióta először elordította magát, azóta próbálom lebeszélni róla, hogy ezt ne csinálja, de nem tudja nem csinálni. Valahogy ez foglalkoztatja. A megoldás az lenne, ha a közönséget messzebb ültetnénk, és akkor lenne értelme, hogy miért ordít. Az egyetlen megoldás egy más szólista, aki elmondja és nem kiabálja a darabot. Már hallottam egyet, Ciampolinivel,²⁵¹ ő csinálta a bemutatót Monte Carloban. Gyönyörűen elmondta a darabot a közönségnek. Nem magában beszélt, hanem a közönségnek mondta, csak nem ordított.

G.S.: Ez mennyire színészi feladat?

E.P.: ... (Hosszan gondolkodik, nem válaszol.)

G.S.: Akkor máshogyan kérdezem. A közönségnek ez egy kettős élmény.

E.P.: Igen, ez egy kettős élmény.

G.S.: Tehát ebben benne van a színház és a zene, még ha egy egységben is.

E.P.: Inkább egy „show”-nak nevezném. Az jobb, mint a színház. Mert a show azt jelenti, hogy megvan valakiben az előadói képesség. Ez a legjobb kategória. A színházat én nagyon veszélyesnek találom ebben a kontextusban. A zeneszínház, vagy a Musiktheater,²⁵² Kagel-nál jól működött, mert olyan zenészei voltak, akiket ő kiválasztott erre, és az működőképes

²⁵⁰ Martin Grubinger (*2009) fiatal osztrák ütőhangszeres virtuóz és kiváló színpadi előadóművész. Eötvös Péter számára komponálta a beszélő dobok című művét, melyben az előadó hangszeres játék mellett Weöres Sándor és Jayadeva szövegeit is mondja, recitálja, stb. (*Speaking Drums - Four poems for percussion solo and orchestra*, Schott Music, 2012, rev. 2013).

²⁵¹ Daniel Ciampolini (*1961), 19 éves korától az Ensemble InterContemporaine szólistája. A *Speaking Drums*-t 2013 szeptember 29-én mutatta be Monacóban (Auditorium Rainier III).

²⁵² A műfaji definíciókról és elnevezésekről ld. a disszertáció 1.1. fejezetét.

volt. Nála a színpadi koncepció volt mindig nemes. Sőt néha erősebb is, mint a hangzó koncepció. Tehát nála a Musiktheatert elfogadom. Nálam a *Golden Dragon*²⁵³ lett Musiktheater. Ott muszaj voltam az operáról átállni a Musiktheater-re, de ez egy kimondottan diplomáciai lépés volt, hogy ne kezeljék operának, hanem kimondottan színháznak, tehát színház szerűen közlekedjenek a színpadon.

G.S.: A hangszeresek is?

E.P.: A hangszeresek itt csak hangszeren játszanak, a színészek viszont énekesek.

G.S.: Tehát műfajilag egy Singspiel, persze, ha a zene nem lenne más.

E.P.: Igen, egy Singspiel

G.S.: Még egyet szeretnék kérdezni tőled, mint nagy idők nagy tanújától. Ligeti György ír a Kagel és Stockhausen közti konfliktusról,²⁵⁴ amiről ő nagyon vitriolosan azt mondja, hogy Köln uralásáért folytak a harcok. Azért kérdezem, mert Kagelről szól majd egy külön rész a disszertációban, hiszen mégis ő az, aki kinyitotta a kaput erre a műfajra.

E.P.: Igen.

G.S.: Érzékeltél ebből bármit, vagy inkább csak Stockhausenhez voltál közel?²⁵⁵

E.P.: Kagelhez is volt valamennyi közöm, de nem sok, tehát nem ugyanaz, mint Stockhausenhez. Én egy konfliktusnak voltam tanúja, a Stockhausen és Zimmermann²⁵⁶ közötti konfliktusnak. Az alapvetően zenei, illetve karakterkülönbség volt. Karlheinz akkori arroganciáját, ez az úr nem tudta elviselni. Stockhausen, meg így: „Kicsoda?” (kezét a f ü l é h e z t e s z i , i m i t á l j a m i n t h a n e m é r t e n é) „Zimmermann!” „Kicsoda?” „Zimmermann” „jaaaa,” (legyint, immitálva ezzel, hogy hogyan reagált Stockhausen ha Zimmermannról kérdezték). Ez a fajta lekezelés, egy arrogancia része, ami teljesen szükségtelen.

²⁵³ Eötvös Péter zeneszínházi műve (*The Golden Dragon*, Schott Music, 2014) Roland Schimmelpfennig azonos című (*Der goldene Drache*, Bergisch Gladbach, Fischer Taschenbuch Verlag, 2011, 733.) drámája nyomán.

²⁵⁴ Ld.: Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel - beszélgetőkönyv*, Budapest, Osiris kiadó, 2005. 83.

²⁵⁵ Eötvös Péter 1966-ban DAAD ösztöndíjasként Kölnben tanult, itt ismerkedett meg Stockhausennel, akinek hamarosan közvetlen munkatársa lett. 1968 és 1976 között rendszeresen fellépett a Stockhausen Ensemble tagjaként.

²⁵⁶ Berndt Alois Zimmermann, (1918-1970) zeneszerző, műveiben számos idézetet használ a posztmodern irodalom mintájára. Kagelnek illetve Zimmermannnak Stockhausennel való konfliktusairól ld. részletesebben Michael Custodis: *Die soziale isolation der neuen Musik - zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.

Szerencsére amikor már egyik sem él, akkor ez úgy lassan feloldódik és kiegyenlítődik.

G.S.: Stockhausennek az *Originale*²⁵⁷ valamiféle zeneszínház volt?

E.P.: Az performansz volt, illetve happeningnek hívták annak idején, az megint egy más műfaj. Abban a zene nem zeneként vesz részt, hanem valami hangzó területként.

G.S.: De ez a *Kontakte*-nak²⁵⁸ az átírata is, nem?

E.P.: Nem átírata, a *Kontakte* részt vesz benne, ő felhasználja azt. A *Kontakte* egy szuperidentitás, amit ő átvett, mert éppen az volt kéznél. A mozgatóerő abban az egészben az Mary Baumeister²⁵⁹ és Nam June Paik²⁶⁰ voltak. Tehát Karlheinz részt vett az egészben, de a Paik és a Mary voltak a hangadók. Karlheinzet érdekelte már akkor, de ez biztos, hogy Marynek a befolyása, és az egésznek a szervezése is Mary-n keresztül indult el.

G.S.: Ez neki inkább egy kirándulás volt?

E.P.: Igen, de később visszatér hozzá. Az operái²⁶¹ közül a *Donnerstag* még nem, de az azutániak egyre inkább a happening irányába vannak. Tehát ő visszatér tulajdonképpen arra, ami az *Originale* irányába visz.

²⁵⁷ Karlheinz Stockhausen, *Originale - musikalisches Theater*; Universal Edition, 1961. A darab a zeneszerző művei közül a 12 2/3 opusz számot kapta.

²⁵⁸ Stockhausen elektronikus zenei műve, melyet 1958 és 60 között hozott létre a Westdeutscher Rundfunk kölni stúdiójában. A darabnak a tisztán hangszórókra létrehozott verzióján túl egy hangszeres verziója is született, itt egy ütőhangszer és egy zongora csatlakozik a kvadrofon elektronikus anyaghoz. Az *Originale* előadása során zenészek ezt az anyagot játsszák el különböző részletekben.

²⁵⁹ Mary Baumeister (*1934) német képzőművész, 1967-1972-ig Stockhausen felesége. A kölni *Atelier Baumeister* (Lintgasse 28) volt a helyszíne számos „Pre-Fluxus” eseménynek. A kölni művészcsoportok életének jelentős helyszíne.

²⁶⁰ Nam June Paik (1932-2006) koreai születésű amerikai médiaművész, a Fluxus mozgalom tagja. Az 50-es években Münchenben és Freiburgban zenetudományt hallgat. 1958 és '61 között Stockhausennel dolgozik a WDR elektronikuszenei stúdiójában. Nevéhez fűződik az Aktionsmusik elnevezés. Az 1961-es *Originale* bemutatón, mint Aktionskünstler, azaz akcióművész szerepel.

²⁶¹ Karlheinz Stockhausen *Licht - Sieben Tage der Woche* (a.m. Fény - A hét hét napja) címmel komponált 1977 és 2003 között összefüggő operaciklust, mely hét operából áll. Az opera címei a hét napjai (*Montag aus Licht*, *Dienstag aus Licht*, stb.). Az operák közül a *Donnerstag* készült el először. Eötvös Péter erre az időbeli sorrendre utal, amikor a *Donnerstag* utáni művekről beszél.

II. Interjú Françoise Rivalland előadóművésszel és pedagógussal

2018. július 2-án, párizsi otthonában.²⁶²

G.S.: Kutatásom tehát a hangszeres színházról szól. A színház és a zene egyensúlyának szempontjából vizsgálom. Gyakran találkozunk olyan zenével, ami kissé színház is, vagy máskor színházzal, amihez járul valami, amiről azt gondolják, hogy az zene, de nagy valószínűséggel csak egy idézet.²⁶³ Tehát a kutatás alapkérdése, hogy miben áll a zene és színház közötti egyensúly? Egyáltalán van-e ilyen? Egyáltalán fontos-e hogy legyen, vagy sem? Több, a műfajban működő alkotóval készíték interjúkat, köztük magyarországi rendezőkkel is. Fontosnak éreztem, hogy megkérdezzek, főleg azért, mert rengeteget foglalkoztál a hangszeres színházzal, és persze zenével is. Ezen túl a kutatásomhoz kapcsolódva szeretnék írni a témának az akadémikus oktatásra vonatkozó részéről is. Azt gondolom, az alapvető probléma az, hogy a zenészek nem nagyon értenek a színházhoz, illetve a színházi embereknek nem sok fogalma van az új zenéről. Új zene alatt azt értem, amit ma írnak és mai problémákkal foglalkozik. Én szeretem a korábbi korok zenéjét, vagy a színházi mise-en-scene historikus felfogását is, de úgy érzem, hogy az újjenei színház, vagy kortárs zene-színház az inkább egy aktuális műfaj. Kezdhetjük az oktatási résszel? Te ugye Bernben²⁶⁴ voltál tíz évig?

F.R.: Tizenhárom évig.

²⁶² Az interjú eredetileg többnyire angolul hangzott el, néhány francia nyelvű közbeékeléssel, némi nyelvi akadállyal. Itt az egész beszélgetést magyarul közlöm úgy, ahogyan én magyarul értelmezem az elhangzottakat.

²⁶³ Idézet alatt olyan zeneiséget értek, mely egy már meglévő élményt plagizál. Szemben az autonóm zeneiséggel, például Arnold Schönberg által 1946-ban megfogalmazott kritériumaival. Ld.: *New Music, Outmoded Music, Style and Idea 1946* in: Arnold Schönberg, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950.

²⁶⁴ A Berni Művészeti Egyetem (Hochschule der Künste Bern) 2003-ban két felsőoktatási intézmény - a Zene- és Színházművészeti Egyetem, valamint az Ipar- és Képzőművészeti Egyetem összevonásából jött létre. Akkor indult útjára a zeneszínházi mesterképzés is, mely a zeneszerzés tanszékhez tartozik. Az indulás óta tanított itt Françoise Rivalland és Georges Aperghis.

G.S. Tizenhárom évig. Itt hangszereket tanultak?

F.R.: Volt a kezdetekhez képest némi evolúció, mert 4-5-6 év után elindítottuk a mesterképzésünket, ami sok dolgot megváltoztatott. Eleinte csak zeneszerzők és hangszereket voltak. Jók. Ez volt az egyetlen szempont.

G.S.: Zenei értelemben véve jók?

F.R.: Igen, erős tudással, jól olvastak és transzponáltak, emlékszel rájuk, amikor találkozunk.²⁶⁵ Tehát az ötlet az volt, főleg az első időkben amíg Georges Aperghis ott volt,²⁶⁶ hogy nagy hangsúlyt fektettünk a hangszeres színházi repertoárra és természetesen Georges darabjaira, hiszen ő ott volt velünk. De foglalkoztunk Kagellel, Beckett-tel és másokkal. Utána viszont kiderült, hogy mesterképzés leszünk. Ebbe a döntésbe engem sajnos nem vontak be.

G.S.: Ezt Angelica²⁶⁷ intézte?

F.R.: Angela.

G.S.: Igen, rá gondoltam.

F.R.: Angéla volt akkoriban a ... hogyan is mondják ...

G.S.: Tanszékvezető?

²⁶⁵ 2007 január 13-21-ig a berlini *Komische Oper* próbatermében került megrendezésre Georges Aperghis és Françoise Rivalland mesterkurzusa *Commentaires* címmel. A kurzus a berlini Művészeti Egyetem (UDK) 2003-óta rendszeresen jelentkező *KlangKunstBühne* (a.m. HangMűvészetSzínpad) hangszeres színházi mesterkurzus-sorozatának különkiadása volt. A kurzus résztvevőjeként találkoztam Rivalland-nal, és a berni egyetem hallgatóival. A *Commentaires* Aperghis és Rivalland előadói csoportjának az ATEM-nek (Atelier Theatre et Musique) egy 1996-ban bemutatott előadása volt. Aperghis nagyjából 250 oldalnyi vázlatos partitúrát készített, melyekhez különféle jeleneteket kapcsoltak. Ezt az anyagot dolgozta fel a kurzus. A műről ld.: <http://brahms.ircam.fr/works/work/6499/> (utolsó letöltés 2018.9.16.) a kurzusról: <https://www.udk-berlin.de/en/courses/klangkunstbuehne/archive/> (utolsó letöltés 2018.9.16.).

²⁶⁶ Aperghis 2003-2009-ig kétheti rendszerességgel vett részt az oktatásban a berni egyetemen, később vendégprofesszorként segítette az intézet munkáját.

²⁶⁷ Sajnos a nevére rosszul emlékeztem hirtelen. A szakot 2004-2010-ig Angela Brüger rendező vezette, ő a szak létrehozását megelőzően 2001 óta a Zene- és Színházművészeti Egyetemen tanított a zenei tanszék transzdiszciplináris tanulmányok szakirányán. Adatlapja az egyetem honlapján: [https://www.hkb.bfh.ch/en/hkb/about-us/staff/?no_cache=1&tx_feuserlisting_pi1\[showUid\]=43&cHash=1cf99a138619f3d8701101d0961c594b](https://www.hkb.bfh.ch/en/hkb/about-us/staff/?no_cache=1&tx_feuserlisting_pi1[showUid]=43&cHash=1cf99a138619f3d8701101d0961c594b) (utolsó letöltés: 2018.9.16.).

F.R.: Nem, az akkoriban már nem volt, az azt hiszem. Xavier Dayer²⁶⁸ volt, de ez most neked nem fontos. A döntés az volt, hogy az intézetet²⁶⁹ a zeneszerzés mesterprogram részévé tették. Annak ellenére hogy addig nagyjából mindig hangszeresek voltak nálunk és nem zeneszerzők. Nagyon sokat dolgoztunk addig a repertoáron, például Pierre Sublet-vel,²⁷⁰ aki szintén kollégánk volt. Ő nagyon sokat tud Kagelről,²⁷¹ Schnebelről²⁷² Wütrichről.²⁷³ De előadtuk az *Europera-t*²⁷⁴ is John Cage-től, és más nagyobb dolgokat. Akkoriban, amikor ez a fajta zeneszerzés-körüli átalakítás történt, egyre több diákot kezdett érdekelni a performansz. Ez valami, amiről beszélhetnénk.

G.S.: Hol látod a kettő közti határvonalat?

F.R.: Hát valahol ott, hogy nem akarnak többet gyakorolni, csak színpadon szeretnének lenni. (nevet, nevetünk)

²⁶⁸ Svájci zeneszerző, a zeneszínházi mesterszak vezetője. Adatlapja az egyetem oldalán: https://www.hkb.bfh.ch/en/hkb/about-us/staff/?no_cache=1&tx_feuserlisting_pi1%5BshowUid%5D=55&cHash=33277c2b426a053b40430bf8004e8938 (utolsó letöltés: 2018.9.16.)

²⁶⁹ Értsd: az egyetem zeneszínházi szakát

²⁷⁰ Zongoraművész, a berni egyetem professzora, zongorát, kamarazenét és kortárs zenei gyakorlatot tanít. Adatlapja elérhető itt: https://www.hkb.bfh.ch/en/hkb/about-us/staff/?no_cache=1&tx_feuserlisting_pi1%5BshowUid%5D=55&cHash=33277c2b426a053b40430bf8004e8938 (utolsó letöltés: 2018.9.16.)

²⁷¹ Mauricio Kagel (1931-2008) zeneszerző, a hangszeres színház elnevezésének és műfaji eszköztárának megteremtője. Ld. a disszertáció 2.1 fejezetét

²⁷² Dieter Schnebel (1930 - 2018) német zeneszerző, teológus, zenetudós. A korábban említett berlini művészeti Egyetem (UDK, illetve akkoriban még főiskola, a HDK) 1976-ban a számára hozta létre az experimentális zene szakirányt. Schnebel nyugdíjazásáig, 1996-ig volt az egyetem professzora. Mauricio Kagel pályatársa és bizonyos mértékig követője, aki számos eredeti iránnyal gazdagította az ún. kísérleti zeneszínház (Experimentelles Musiktheater) repertoárját. Ezek közé tartoznak a hallható réteg nélkül készült vizuális-zenei munkái (Visual Music), melyekben gyakran a mozdulatok, gesztusok zenei szerkesztése a meghatározó. Bővebben ld. adatlapját kiadója, a Schott Musik oldalán: <https://en.schott-music.com/shop/autoren/dieter-schnebel> (utolsó letöltés: 2018.9.16)

²⁷³ Hans Wütrich (*1937) svájci zeneszerző, színházi rendező adatlapja a svájci musinfo oldalon: https://www.musinfo.ch/en/personen/komponisten/?pers_id=79&abc=W (utolsó letöltés: 2018.9.16)

²⁷⁴ John Cage *Europera* címmel öt részből álló operasorozatot komponált. Maga így nyilatkozott a műről: „200 éve küldik nekünk európaiak az operáikat. Most visszaküldöm nekik.” (Eredetiben: For two hundred years the Europeans have been sending us their operas. Now I'm sending them back” Ld. David Nichols, *John Cage*, University of Michigan Press, 2007, 94.o. Az operaciklus 1987-ben bemutatott második darabját 2012. december 14-én adták elő a berni egyetem hallgatói a berni Dampfzentrale-ban, a *Das Theater um die Muhsiiik* szimpózium és fesztivál programjaként. Ld.: <https://www.dampfzentrale.ch/event/das-theater-um-die-muhsiiik/> (utolsó letöltés: 2018.9.16).

G.S.: Tehát a performansz ebben az esetben valamiféle improvizációt jelent, esetleg egy koncepció mentén?

F.R.: Ők ezt gondolják. Én természetesen ezzel nem értek egyet, mert még a performansz is egy nagy munka és gondolkodás kell, hogy legyen. De, úgy látszik ez a tendencia.

G.S.: Tehát valamilyen konceptualitás irányába mozdultak el?

F.R.: Igen, többnyire üres koncepciók felé. Bocsánat, hogy ezt mondom, de én tényleg nem láttam mást.

G.S.: Persze, teljesen értem amit mondasz. Tehát egyáltalán nem tanultak be darabokat?

F.R.: De ige. Nem hiányzott ehhez a tudásuk, de csak akkor csináltak bármit, ha ez egy előadás, vagy koncert volt. Nem úgy, ahogy gyakorol az ember valamit azért, hogy megtanulja. Pedig ez a fajta munka saját magad kialakítása is.²⁷⁵

G.S.: Hogy legyen valamilyen repertoárismeretük?

F.R.: Talán az is, igen. Lehet, hogy én kicsit kemény vagyok, de ez volt az érzésem velük kapcsolatban.

G.S.: Értem. És akkor hogyan jutott oda a helyzet, hogy szétváljanak útjaitok? Meddig is tanítottál ott?

F.R.: Még júniusban²⁷⁶ ott voltam.

G.S.: Ez hogyan alakult ki? Megmondtad nekik, hogy elég volt neked ennyi?

F.R.: Már egy éve megmondtam, hogy valószínűleg nem fogok tovább maradni, mert a dolgok abba az irányba mennek, amerre én nem akarok, és ebben a kontextusban én nem tudom azt adni amit szeretnék. Nem akarok senkit vádolni. Az egész inkább a kontextus, és

²⁷⁵ Eredetiben kissé félreérthetően: "constitution of your own".

²⁷⁶ A döntés tehát egészen friss volt, az interjú kevesebb, mint egy hónappal a szemeszter befejezése után készült.

az, hogy ezt hogyan használja a vezetőség és a diákok. Mert természetesen mindig vannak kisebb vagy nagyobb rések és távolságok, és hogy az, amit csinálsz²⁷⁷ az nagyon érdekes, vagy egyáltalán nem az.

G.S.: Értem. Tehát ez volt a probléma.

F.R.: És persze felmerül az a kérdés is – amiről beszélhetnénk –, hogy a hangszeres színházi repertoár elég öreg. A 70-es, 80-as években keletkezett. Historikus. Én azt gondolom, hogy ebben a stílusban van egy csomó darab, amit nyugodtan lehet ma – és remélem holnap is – játszani. De talán nem mindet. Miközben azt érzem, hogy ha definiálni tudjuk, hogy mi a zeneszínház²⁷⁸ – ami szintén nem egyszerű –, akkor ezekkel a művekkel – most nem akarok felsorolásba kezdeni – meg lehet valakinek tanítani, hogy ne legyél színész, sem zenész, de mégis megtaláld azt a színpadi helyzetet,²⁷⁹ ahol színházi és zenei értelemben is játszol és zeneszínházat csinálsz.

G.S.: A kutatásom mindeközben arról is szól, hogy a zenei és színházi értelemben vett játék a zeneszínházban multidiszciplinaritást és nem interdiszciplinaritást hoz létre. Ami két külön dolog. Természetesen attól, hogy ugyanaz az ember csinálja, a kettő hatással van egymásra. Tehát szerintem nagyon tisztának kell lenni a zenei és a színházi előadáshoz kapcsolódó előadói identitásnak is. Hallottad valaha azt a definíciót, hogy *New Discipline*?²⁸⁰

F.R.: Nem.

G.S.. Ez egy kifejezés, ami Jennifer Walshe-től származik. Ő kezdte el használni és sokan átvették tőle.

²⁷⁷ Értsd: tanárként, amit tanítasz.

²⁷⁸ Eredetiben: “Music Theater”, a kifejezés hangszeres színházi értelmében.

²⁷⁹ Értsd úgy is, mint belső pozíciót, identitást.

²⁸⁰ Ld. a disszertáció 3.2. fejezetét.

F.R.: Dolgozott a diákjaimmal is, de én nem voltam ott.

G.S.: Ő azt állítja, hogy ez már nem új zeneszínház vagy hangszeres színház, hanem a zeneszerzők - gyakran új technológiával - dolgoznak a színpadon. néha színészek, néha zenészek, néha performerek. Szerinte ez egy teljesen új dolog, ami erős gyökerekkel kötődik a hangszeres színházhoz, Kagel-hez és sok máshoz is, de ez már egy új dolog. Akartam kérdezni, hogy hallottál-e erről.

F.R.: Igen. Ismerem ezt, csak nem tudtam, hogy így hívja. Nem is tudom. Ez igazából pont az amit utálok. Vagy nem is, amit utálok, csak inkább, amitől félek. Láttam a diákjaimat előtte és utána. Utána azt láttam, hogy lehetnek zeneszerzők, színészek, performerek akkor is, ha nem jők hangszeresen. Nekem ez volt az a pont, amikor azt éreztem, hogy ez az attitűd talán számára megfelel, nem akarom megítélni, de szerintem a diákoknak ez nem lehet választás kérdése. Éppen azért, mert mint mondtam, van egy csomó rés és távolság.²⁸¹ Számomra színésznek lenni, az egy szakma. Zeneszerzőnek lenni, az is egy szakma. Mindenhez évtizedek kellene, hogy a tudást, a kompetenciát megszerezd és kiismerd magad. Nem elég csak a színpadon lenni. Amikor a pedagógiai aspektusról beszélsz, akkor mindig azt gondolom, hogy senkinek sincs szüksége rám ahhoz, hogy a színpadon legyen, és hogy előadjon bármit. Mert ahhoz csak menni kell és csinálni. És éppen ezt szeretnék. Persze utána beszélhetünk róla, hogy milyen vagy a színpadon stb. blablabla, de ehhez nincs szükség rám. Tehát én ezt gondolom erről.

G.S.: Igen, nekem is ilyesmi lesz a véleményem. Egyet fogok érteni veled, ha esetleg majd írok még róla.

²⁸¹ Korábbi mondatára utal. Értsd: az előadói gyakorlatok, műfajok között is.

F.R.: C'est du vent,²⁸² ahogyan franciául mondjuk. Ez csak szél. De ez nagyon veszélyes is lehet. Mert ez egy tendencia. Én azt hiszem, hogy lehetséges ezt megalapozottan²⁸³ is csinálni, de amit eddig láttam, az érzésem szerint nem ilyen volt.

G.S.: Magyarul van egy ilyen kifejezés, a „vizes nyolcas”.²⁸⁴ Térjünk is akkor vissza az igazi dolgokra. Szeretnék írni az ATEM-ről²⁸⁵ és a Georges-zsal közös munkátról. Az ATEM-ben voltak zenészek és színészek is, ugye. Ez később összekeveredett valamennyire, de eleinte elkülönült, hogy ki a színész és ki a zenész, nem?

F.R.: Először is azt kell mondjam, hogy igen, én benne voltam az ATEM-ben, aminek azonban több korszaka is volt. Volt az első, a hosszú korszak, ami Bagnolet-ban volt,²⁸⁶ ezt követően volt egy második korszak Nonterre les Amandier-ban.²⁸⁷ Számomra ez két teljesen különböző ATEM. Georges-ot a Bagnolet-i korszak utolsó 4-5 évében ismertem meg, de a kezdeteknél nem voltam ott. A kezdetekről inkább kérdezd Georges-ot, én ennek a korszaknak az utolsó szakaszáról tudok többet. És persze az utána következő időszakot Amandierban. Igazából nem egy állandó csapat voltunk. Az ATEM valójában Georges Aperghis. Persze voltak egy páran olyanok, mint én is, akit nagyon sokszor hívott meg produkciókba sok éven keresztül, de ezt megelőzően is voltak ott fantasztikus előadók.²⁸⁸

²⁸² Francia közmondás, úgy fordítanánk, ez csak levegő, vagy légmozgás. Olyan dolgokra használják, aminek nincs tényleges tartalma.

²⁸³ Az elmélyültség szinonimájaként érve.

²⁸⁴ „Huit de l'eau”, mondom, és mutatom, mintha locsolnék egy nyolcast a földre. F.R. nagyot nevet.

²⁸⁵ ATEM, Atelier Théâtre et Musique, Zenei és Színházi Műhely, Georges Aperghis által 1976-ban alapított alkotócsoporthoz, mely eredeti nevén, Aperghis közreműködésével 1997-ig működött. A szervezet mai formájában T&M néven működik. További információk: www.theatre-musique.com (utolsó letöltés: 2018.9.16)

²⁸⁶ Az ATEM 1976-tól 1990-ig működött Párizs egyik keleti elővárosában, Rivalland lakóhelyétől nem messze, Bagnolet-ban, a Théâtre des Malassis-ban.

²⁸⁷ 1997-től a 2001-es névváltoztatásig működött az ATEM a városközponttól nyugatra fekvő Nanterre-i színházban a Théâtre des Amandiers-ban.

²⁸⁸ Eredetiben: players, ami jelenthet zenei és színházi előadót is.

Olyanok, mint Jean-Pierre Drouet,²⁸⁹ Michael Lonsdale²⁹⁰ színész vagy Édith Scob.²⁹¹

Amikor én csatlakoztam, az 1986-ban volt azt hiszem. Akkor is ugyanilyen volt. Akkor készült az *Enumérations*.²⁹² Négyen voltunk benne ütőhangszeresek. Egyikünk már benne volt egy korábbi előadásban és későbbiekben is. Mindig vegyesen voltunk zenészek és színészek, de nem mindig ugyanazok az emberek. Ez nem volt egy állandó csoport.

G.S.: Értem. Tehát Georges vezette a kutatást a saját világában, kialakította a saját művészi nyelvezetét, ti pedig követtétek őt ezen az úton?

F.R.: Attól függ.²⁹³

G.S.: Megkért titeket, hogy improvizáljatok például?

F.R.: Nem, nem, nem. Ez nagyon fontos és érdekes. Például az *Enumérations* létrehozásán hat hónapig dolgoztunk. Az első két hónapban mondjuk improvizáltunk, de mindig volt egy erős tematika. Voltak játékok, és sok más dolog, amit használtunk.

G.S.: Ezeket Georges hozta?

F.R.: Georges odaadta nekünk Jaques Roubaud könyvét,²⁹⁴ ami egy gyűjtemény az amerikai indiánok gyerekjátékairól. Voltak történetek és társasjátékok. Ezeket játszottuk és így improvizáltunk.

²⁸⁹ Jean-Pierre Drouet (*1935) francia ütőhangszeres művész és zeneszerző. Szoros munkakapcsolatban volt Aperghis-szel, Kagellel, Vinko Globokarral és más szerzőkkel. Ld.: életrajza IRCAM adatbázisában: <http://brahms.ircam.fr/jean-pierre-drouet> (utolsó letöltés 2018.9.16)

²⁹⁰ Michael Lonsdale (*1931) neves angol-francia színművész. IMDB adatlapja: <https://www.imdb.com/name/nm0003909/> (utolsó letöltés 2018.9.16)

²⁹¹ Édith Scob (*1937) Francia színésznő, Georges Aperghis felesége. Életrajza elérhető itt: <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-1531/biographie/> (utolsó letöltés 2018.9.16)

²⁹² Az *Enumérations* 1988-ban készült ATEM produkció. Az előadásból 1990-ben Tv-film is készült, melyet egy lebontásra ítélt párizsi házban rögzítettek. A film rendezője Hugo Santiago (1939-2018) volt. Szereplők: François Bedel, François Dubleski, Marie-Christine Orry, Françoise Rivalland. A berni egyetem hallgatóival is bemutatta Rivalland 2016-ban a művet. Ebből részletek láthatóak itt: <https://www.youtube.com/watch?v=9i820nEqs7s> (utolsó letöltés 2018.9.16)

²⁹³ Eredetiben: ca dépend.

²⁹⁴ Florence Delay, Jacques Roubaud *Partition rouge. Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Edition du Seuil, 1988.

G.S.: Georges is részt vett ezekben? Ő is játszott veletek, vagy csak megfigyelt?

F.R.: Nem, soha, ő csak figyelt és dohányzott. (nevet) Ebből a két hónapból végül megtartottunk két dolgot. Két hangszínt²⁹⁵ – de legalább egyet biztosan –, amit a két fiú használt, és egy nagyon közösségi attitűdöt. Mert nagyon sokat játszottunk. 20-23 évesek voltunk, de nagyon sokat játszottunk. Azután [Georges] eltűnt és megjelent 2-3 hónap múlva egy hatalmas partitúrával, zenével és játékokkal. Innentől kezdve ez volt az előadás anyaga. Voltak ritmusok, ugyanúgy mint a *Commentaires*-ben,²⁹⁶ annál kicsit egyszerűbbek. Utána elkezdtünk ezeken dolgozni, persze kicsit improvizálni is. Javasoltunk különféle szituációkat, vagy hangzásokat.

G.S.: Mint előadók...

F.R.: Természetesen, az interpretáció a mi munkánk.

G.S.: Georges ilyenkor mint színházrendező is működött? Adott ilyen jellegű instrukciókat is?

F.R.: Nem igazán. Tudod, Georges nem igazi színházrendező. Festőművész és zeneszerző. Ő képekkel dolgozik. Tablókat csinál. Ezekben a képekben mindig van zene, szöveg és érzelmek.

G.S.: Érzelmek.

F.R.: Azt hiszem ez a három a legfontosabb, igen. Ezen túl persze, ha van valamilyen ötlete, akkor együtt dolgozik valamilyen rendezővel is, de mindenki egy irányba tart. Rengeteg mindent javasolhatunk, de végül ő az aki dönt.

G.S.: Értem, tehát ő a főnök.

²⁹⁵ „Timbre” amit magyarul jobb híján hangszíneknek szokunk fordítani, de jelentése ennél több: egy komplex hangzás tulajdonképpen.

²⁹⁶ *Commentaires* az interjúhoz fűzött negyedik lábjegyzetben említett mű melyet Philippe Minyana szövegeinek felhasználásával Georges Aperghis két színészre, baritonra és négy hangszeresre komponált. A darab ősbemutatója 1996-ban volt az Avignon-i fesztiválon. A mű partitúrája rengeteg különálló egy-két lapos vázlatból áll. A darabok egy részéből keresztmetszet-bemutatót tartottunk 2015-ben az Átlátszó Hang Újzenei Fesztivál nyitókoncertjén a Zeneakadémia Solti termében a budapesti THReNSeMBle közreműködésével. A bemutató felvételét elküldtem később Rivalland-nak, aki annyit reagált rá: „Jó, kicsit sok a színház”.

F.R.: A főnök, aki mindent megad nekünk és mindent eldönt. De soha sem csinálnánk olyan dolgokat, amit ne szeretnénk nagyon.

G.S.: Ilyen egy jó főnök.

F.R.: Igen, pontosan. Egy jó főnök.

G.S.: Volt mellette bárki, aki a szervezési feladatokat ellátta?

F.R.: Mindig. Georges teljesen kívül van ezen.²⁹⁷ Bagnolet-ban minden nagyon kicsi volt. De volt egy könyvelő és egy titkár és később valaki, aki a kommunikációért volt felelős. Nem tudom, hogy volt az elején, de addigra ez volt.

G.S.: Akkoriban a közönség számára világos volt, hogy amit ti csináltok ez valami nagyon új?

F.R.: Igen.

G.S.: És ez nagyon aktuális is volt. De értették. Tehát nem valami nagyon futurisztikus dolog volt. Jelenidejű, de újszerű is.

F.R.: Igen, erre bizton mondhatjuk, hogy így volt. Mert eleinte itt dolgoztunk Bagnolet-ban, nem pont ezen a környéken,²⁹⁸ hanem egy nagyon szegény részen. Az emberek eljöttek az előadásokra és nagyon sok kapcsolódás volt velük is.

G.S.: Te itt nőttél fel?

F.R.: Nem, én mostanában érkeztem csak. Tíz éve lakom itt. De gyakran találkozom olyanokkal, például taxisofőrökkel, akik itt nőttek fel, és akkoriban ismertem meg őket, mert akkor voltak diákok és azon a környéken laktak. Ez egy nagy közös emlék itt. Úgy volt, hogy talán jövő májusban csinálunk megint valamit Georges-zsal és Edith-tel itt Bagnolet-ban. Azt mondom, hogy így volt, mert nem tudom, hogy lesz az új kommunista polgármesterrel.²⁹⁹

²⁹⁷ „Completely out of these questions” amit érthetünk úgyis, hogy nem kompetens ezekben a kérdésekben.

²⁹⁸ T.i. ahol Rivalland lakik.

²⁹⁹ 2017-ben voltak Franciaországban választások.

G.S.: Remélem minden rendben lesz.

F.R.: Majd szólok, ha lesz.

G.S.: Boldogan eljönnék.

F.R.: A bemutató után rengeteg helyen játszottuk az előadást. Szinte az összes kis francia színházban.³⁰⁰ Majdnem százszor ment három év alatt. Tehát egy színház számára normális volt, hogy egy ilyen tárgyú előadást a megszokott repertoár, Mariveaux és Molière mellé beillesszenek.

G.S.: Tehát befogadtak titeket a hagyományos színházak?

F.R.: Igen, persze. Öt-tíz perc után mindig volt egy kis „flop-flop-flop”, néhány ember kiment, de a nagy többségük ott maradt.

G.S.: Tehát ők úgy vették ezt, mint a színház egy új formáját.

F.R.: Igen.

G.S.: És miért lett mindennek vége?

F.R.: Hát, valószínűleg, mert nagyon sokat játszottuk már mindenhol, és csináltunk egy újabb előadást, a *Jojo*-t,³⁰¹ valakiről, aki itt élt. Ha látni szeretnéd, Hugo Santiago készített egy gyönyörű filmet róla. Most halt meg tíz napja.

G.S.: Az ATEM-ről?

F.R.: Nem, az *Enumérations*-ről, bocs. Vagy azt kérdezed, miért lett vége az ATEM-nek?

G.S.: Igen. Miért lett vége az itteni korszaknak?

³⁰⁰ A franciaországi színházi rendszerben gyakorlat, hogy egy-egy előadás valamilyen színházi próbahelyen, rezidencián készül, majd ezt követően az előadást befogadják a különböző, területi művelődési házak struktúrájában működő játszóhelyek.

³⁰¹ A *Jojo*-t 1990-ben mutatta be az ATEM. Szövegét Philippe Minyana és Aperghis írta. Az előadásban 2 énekes és 9 tagú hangszeres együttes vesz részt. A bemutató a Strassbourgh-i Festival Musica keretében volt. További információ: <http://brahms.ircam.fr/works/work/6519/> (utolsó letöltés 2018.9.17)

F.R.: Az ATEM története tovább ment, csak Georges átköltözött egy másik színházba. Az itteni színház nagyon kicsi³⁰² volt stb. De nem is tudom, talán egyszerűbb ha Georges-tól kérdezed ezt inkább. De azt hiszem, hogy vágyott arra, hogy új dolgokat próbálhasson ki, egy kicsivel nagyobb színpadon dolgozzon, ilyesmik.

G.S.: Mert úgy érezte, hogy ebbe az irányba lezárult a kutatás?

F.R.: Nem, biztosan nem, hiszen utána készült el a *Commentaires* is például.³⁰³ Még majdnem tíz évig folytatta utána Les Amandiers-ban. 1997-ben hagyta abba ezt a munkát.³⁰⁴ De addig elkészült a *H-La Litanie musicale et égalitaire*,³⁰⁵ *Commentaires*, *Sextuor*,³⁰⁶ vagy talán inkább fordítva volt,³⁰⁷ Azt hiszem ennyi. Illetve volt még egy *Réprise* amit...³⁰⁸ Ó igen, és a

³⁰² A Théâtre des Malassis valóban egy nem túl nagy helyi színház, mely jelenleg marionettszínházként működik. Ld.: <http://lemouffetard.com/content/salle-des-malassis-de-baignolet> (utolsó letöltés 2018.9.17.)

³⁰³ Arra utal, hogy a korábban említett *Commentaires* esztétikai, technikai és közösségi értelemben is egyértelműen az ATEM addig járt útjának a folytatása.

³⁰⁴ Aperghis ekkor döntött úgy, hogy megszakítja az ATEM-mel való állandó munkakapcsolatot. A színház vezetését átadta Antoine Gindt (*1961) francia színházrendezőnek, aki 1992 óta az ATEM második korszakában végig munkatársa volt. A színház ezt követően mindig más zeneszerzővel dolgozva T&M (Theatre et Musique) néven folytatta a munkát. Ld. Gindt honlapját: <https://www.antoinegindt.com/> (utolsó letöltés 2018.9.17.)

³⁰⁵ *H Litanie musicale et égalitaire*. Az előadást 1992. május 19-én mutatták be a Théâtre des Amandiers -ban további információ: http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-generique.php?spectacle_id=57 (utolsó letöltés 2018.9.17.)

³⁰⁶ *Sextuor - L'Origine des espèces* 1993. május 3-án volt a bemutatója további információ: http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-generique.php?spectacle_id=51 (utolsó letöltés 2018.9.17.)

³⁰⁷ Igen. A *Sextuor* 1994 októberében, míg a *Commentaires* 1996 márciusában került bemutatásra.

³⁰⁸ Nem derült ki egyértelműen, hogy F.R. itt félmondattal arra utal, hogy az új helyszínre érkezvén több korábbi ATEM előadást is műsorra tűztek egy fesztivál keretében 1992-ben, (*Réprise* a.m. ismétlés vagy újrajátszás), vagy esetleg tévesen Aperghis produkciói közé sorolja hirtelen az 1995-ben nemzetközi koprodukcióban Frankfurtban létrejött *La Reprise* (eredeti német címén, Die Wiederholung) című előadást, melynek rendezője, illetve megalkotója – többek között más zeneszerzők műveinek színpadi újrafogalmazásával – Heiner Goebbels zeneszerző volt. http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-generique.php?spectacle_id=40 (utolsó letöltés 2018.9.17.)

Tourbillon,³⁰⁹ amit Martine Viard³¹⁰-nak írt, aki a *Récitations*-t is bemutatta,³¹¹ és további talán 6-7 egyéb előadás³¹² ami ott született. Utána abbahagyta ezt,³¹³ és ez lett az ATEM befejezése is.

G.S.: Mert Georges-nak más ötletei voltak?

F.R.: Azt hiszem, elege lett abból, hogy egy struktúrában működjön. Ráadásul abban az évben³¹⁴ rengeteg pénz volt *Les Amandiers*-ban, nagy produkciók, nagy színház, és Georges-nak ez nem való, mert nagyon sok felelőséggel jár, meg állandó pénzügyi gondolkodással, ami nem az ő munkája, tudod.

G.S.: Azt is gondolom, hogy ez az egész munka, amit itt végezett, átszivárgott a későbbi műveibe is. Úgy értem, a tisztán zenei jellegű darabjai is gyakran valamiféle színházi dramaturgia mentén épülnek fel.

F.R.: Nem egészen értem a kérdésetet.

³⁰⁹ *Tourbillons - Six tourbillons, cinq calmes plats* 1995. március 17-én mutatták be a kizárólag énekhangra írt művet, melynek szövegét az ATEM felkérésére Oliver Cadiot írta. további információ: http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-generique.php?spectacle_id=46 (utolsó letöltés 2018.9.17.)

³¹⁰ Martine Viard (*1945) francia színésznő és operaénekesnő, aki mindkét művészeti ágban kiemelkedő tudású, számos zeneszerzővel dolgozott együtt, közöttük Maurico Kagellel, Karlheinz Stockhausennel és John Cage-dzsel is.. ld.: https://fr.wikipedia.org/wiki/Martine_Viard (utolsó letöltés 2018.9.17.) Az előadást, hasonlóan Viard sok másik produkciójához Antoine Vitez rendezte.

³¹¹ A *Récitations* Aperghis legjátszottabb művei közé tartozik. 1978-ban komponálta szóló női hangra, bemutatója 1982-ben volt az Avignon-i fesztiválon Martine Viard közreműködésével. A *Récitations* 14 tételből álló, rendkívüli zenei és színészi virtuozitást igénylő 40 perces mű. ld.: Daniel Durney, *Quelques repères d'analyse pour les Récitations de Georges Aperghis*. in.: Musurgia Vol. 2, No. 1, Editions ESKA 1995, 52-60.

³¹² A T&M internetes adatbázisában megtalálható a korszak bemutatóinak pontos listája. http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-saison.php?saison_id=4 (utolsó letöltés 2018.9.17.)

³¹³ T.i. Georges Aperghis.

³¹⁴ 1997.

G.S.: Például abban a darabban, amit Budapesten játszottál,³¹⁵ a csellóra és cimbalomra írt kettősversenyben.

F.R.: Igen, *Le Reste du Temps*

G.S.: Számomra az a darab nagyon erősen színházi, mert rám az, hogy ki kivel van vagy ki van ki ellen, színészekkel működő dramaturgiaként hat.

F.R.: Én ezt nem tudom ennyire különválasztani, de lássuk csak. Tehát természetesen, minden nagyon más, ha színpadon vagy, vannak fények, tér...

G.S.: Kellékek, jelmez.

F.R.: Igen, minden. De valóban, ugyanaz a fejlődés látható a zeneszínházában és a zenezenéjében³¹⁶ és persze hihetetlen érzéke van a dramaturgiához. Valójában az, ahogyan ír, vagy talán ez több annál, mondhatjuk, hogy ahogyan gondolkozik, annak részese a test is.³¹⁷ Azt hiszem ilyen ember nagyon kevés van. Tehát itt nem arról van szó, hogy ez zeneszínház vagy sem, hanem csak annyiról, hogy Georges egészen különleges.

G.S.: Igen. Még egy utolsó kérdés, akkor róla. Játszottad valaha a *Les Guetteurs du Sons-t?*³¹⁸

³¹⁵ A Művészetek Palotájában az Európai Hidak 2016 keretein belül került sor a Budapesti Fesztiválzenekar hangversenyére. Az *Új hullámok Franciaországban* elnevezésű program kortárs francia szerzők műveiből állt. Az est egyik szólistája Françoise Rivalland volt, aki cimbalmon játszotta Georges Aperghis *Le Reste du Temps* (a.m. A hátralévő idő) című cimbalom és cselló szólóra valamint kamarazeneekarra írt művét. A darab jellegzetessége, hogy mindkét szólista mögött egy csoport zenész helyezkedik el. A darab dramaturgiájában fontos szerepet játszik, hogy a színpadon a szólistához tartozó zenészek által játszott anyag hogyan viszonyul az egyik vagy a másik szólista zenei anyagához. A hangverseny programja itt található: https://www.mupa.hu/program/komolyzene-opera-szinhasz/uj-hullamok-franciaorszagbol-2016-09-25_19-45-fesztivalszinhasz (utolsó letöltés 2018.9.17.) A hangverseny kapcsán az online zenei magazin a Fidelio készített interjút a művésznővel: <https://fidelio.hu/klasszikus/tartozol-magadnak-a-kivancsisaggal-13891.html> (utolsó letöltés 2018.9.17.).

³¹⁶ Eredetiben: „in his Musictheater and his music-music”.

³¹⁷ Eredetiben: „body is involved”.

³¹⁸ Aperghis műve három ütőhangszeresre, akik a hangszeres játék mellett a hangjukat és a gesztusaikat is használják a kompozíció előadásakor. ld.: <http://brahms.ircam.fr/works/work/6529/> (utolsó letöltés 2018.9.17.) A művet tavaly tanulta meg először három fiatal ütőhangszeres, akik előadták az Atlátszó Hang Újzenei Fesztiválon 2018 januárjában a Zeneakadémia XXIII-as termében, a Mozduló Hangok kurzuszáró prezentáción. ld.: <http://atlatszohang.hu/archiv/2018-2/mozdulo-hangok/> (utolsó letöltés 2018.9.17.).

F.R.: Persze, rengetegszer. Amiatt ismerkedtem meg vele.³¹⁹ Amikor először találkoztunk húsz éves voltam és játszottuk a darabot. Utána szólt, hogy tudod, „majd egyszer dolgozhatunk együtt”. Én meg csak azt gondoltam, ez kedves, persze, de nem gondoltam, hogy ez tényleg lehetséges lenne. Ezután egy évvel később hívott először.

G.S.: De az a darab³²⁰ is különleges abból a szempontból, hogy mégiscsak karakterek vannak abban is, nem?

F.R.: Nem is tudom. Igen, de számára ez olyan mint a *Le corps à corps*,³²¹ ami talán mégsem zeneszínház. Igaz valóban, hogy van benne egy karakter. Erre azonban azt is mondhatjuk, hogy mivel az első előadók aki játszották az Jean-Pierre Drouet, Willy Copuillat és Gaston Sylvestre, vagyis a *Trio Le Cercle*³²² volt, és ők olyanok, mint a darabbeli karakterek. Willy ilyen [mutatja], Gaston meg olyan, hogy [mutat egy olyan gesztus, amilyen a darabban van] stb. Ha most odaadod ezt a darabot fiatal ütőhangszereseknek, akkor fogalmuk sem lesz a fantasztikus első háromról, akik ezt játszották. A karakterek tehát most már az írott anyagban vannak benne. Tehát ez nem színjátszás.³²³ Ez egy nagyon jó észrevétel! Ez rendkívül érdekes

³¹⁹ T.i. Aperghis-szel.

³²⁰ *Les Guetteurs du Sons*.

³²¹ Aperghis 1978-ban szóló ütőhangszeres előadóra komponált műve, mely a *Récitations*-hoz hasonlóan rendkívüli előadói és hangszeres tudást követel meg, mégis mára repertoár darabbá vált. Az ütőhangszeres mindössze egyetlen dobon, a perzsa zarb nevű hangszeren játszik és közben hangjával is részt vesz az előadásban. A vokális anyag egy része utánozza a hangszer hangját, de vannak benne szöveges szakaszok is, sőt több helyen járulékos gesztusok is szerepelnek a partitúrában, hasonlóan a *Les Guetteurs*-höz. ld: <http://brahms.ircam.fr/works/work/6526/> (utolsó letöltés: 2018.9.18)

³²² Neves francia ütőhangszeres együttes a 70-es években. Rivalland életrajzában Gaston Sylvestre és Jean-Pierre Drouet-t is tanáraként említi. ld: http://www.francoiserivalland.com/?page_id=7, utolsó letöltés: 2018.9.18. A *Trio Le Cercle* nevéhez számos új mű bemutatója fűződik, így például Maricio Kagel *Dressur* című műve is. Gaston Sylvestre a *Les Guetteurs du Sons* partitúrájának előszavában azt írja, hogy számára a darab három karaktere megegyezik a *Dressur* előadóival, tehát Aperghis darabja szándékosan azokra a színpadi szereplőkre íródott, akiket a *Dressur*-ban Kagel szerepeltet. Ez azt jelentené, mintha egy drámaíró egy másik dráma szereplőire írna egy új darabot. A mű partitúráját ld: <https://drive.google.com/open?id=0B4bDGe8g1UPhaTYydm9VM31OdTA> (utolsó letöltés: 2018.9.18).

³²³ Eredetiben: „It is not acting”.

nekünk zenészeknek. Tehát mindez ténylegesen része annak, ami le van jegyezve. És valójában mi csak ugyanazt játsszuk, ez hihetetlen! De a karakterek valóban ott vannak.³²⁴

G.S.: Ha például egy zongorista Chopin-t játszik, akkor a zongoristának is van egy karaktere? Tehát egy Chopin-t játszó zongorista. Ez például már egy karakter?

F.R.: Talán.

G.S.: A zene miatt?

F.R.: Igazából, mindenképpen valamennyire színésznek kell lenned amikor kimész a színpadra.³²⁵

G.S.: A három szereplő közül melyiket játszottad?

F.R.: Mindháromat, harminc év alatt szépen mindegyiket. De először, amikor Georges-ot megismertem az elsőt játszottam, Jean-Pierre-t, a bal oldalt.³²⁶

G.S.: Hogyan van ez az énekléssel?³²⁷ A beszédet azt értem, végülis mindenki tud beszélni. De vannak olyan részek is, ahol énekelni kell végig. Azt hiszem a hármas-nak

F.R.: Nem, az egyesnek.

G.S.: Aki a baloldalon ül, a hármasnak van először szólója, és csak a legvégén van az egyesnek,³²⁸ ugye?

³²⁴ Ahogyan Rivalland korábban leírta az *Énumérations* keletkezéstörténetét, abból is megismerhettük Aperghis alkotói metódusát. Minden műve előtt hosszan dolgozik együtt az ősbemutató előadóival, akiknek a karaktere így átkerül a zene színpadi előadásába is. Ez egyáltalán nem különbözik attól az évszázados szokástól, ahogy egy-egy konkrét színház vagy társulat számára írta a darabjait Shakespeare, Molière vagy akár ahogyan manapság is dolgozik például Schilling Árpád vagy Mohácsi János vagy Pintér Béla, amikor a produkcióikban új művek keletkeznek. Ezek a darabok utána természetesen saját életüket élik, és különböző előadók is játszhatják őket. Ugyanígy működött ez zeneszerzőknél is évszázadok alatt is, W.A. Mozart sógornője adottságaira komponálta a varászfuvola Éj királynőjének szerepét. (ld. erről többek közt Paul Corneilson, *Josepha Hofer, First Queen of the Night* című tanulmányát: https://www.academia.edu/36830980/Josepha_Hofer_First_Queen_of_the_Night utolsó letöltés: 2018.9.18) Eötvös Péter is úgy komponálja általában operáit és versenyműveit is, hogy az adott előadó karakterét és zenei, technikai, színpadi adottságait veszi elsősorban figyelembe ld erről: Gryllus Samu, "Hurra, die Welt geht unter" in.: *Jelenkor*, 2016, 59/9, 943.)

³²⁵ Értsd: zenészként.

³²⁶ A három szereplő a darabban végig egymás mellett ül. Balról jobbra vannak számozva, 1-2-3.

³²⁷ A darabban számos vokális akció van az előadóknak előírva, közöttük az 1-es karakternek éneklés is. Ld. többek közt a partitúra 156-168. ütemét.

³²⁸ A darab dramaturgiaiilag fontos szerkezeti eleme, hogy mindhárom ütőhangszeresnek van egy hosszabb egyedül játszott szakasza, a harmadik előadónak kettő is.

F.R.: Igen, az elsőnek. Az éneklés után. Mit is énekeltem? Hát oda volt írva, hogy énekelj, és azt.³²⁹ A darabot nagyon sokat játszottam Christian Dierstein-nal,³³⁰ és Raül Esmerode³³¹ argentin ütőhangszeressel, aki akkor Genfben élt. Ez egy Achantes³³² rezidencia volt, ott dolgoztunk Jean-Pierre-rel is, aki nagy befolyással volt ránk. Ebben a darabban valahogy csak az energia van meg nekem. Beszélhetünk technikai kérdésekről egy csomó más mű esetében, de itt egyszerűen csak azt csinálom ami oda van írva. Ha *forte*, akkor hangosan. Ha oda van írva, hogy énekeljek, akkor énekelek. Az a gondolatom egyébként erről a darabról, hogy ha valaki végig csak megpróbálja megvalósítani a lejegyzetteket, akkor az itt elég. Ez rettenetesen sok munka. A végén ki leszel borulva, bele fogsz halni, az egész olyan, mintha meghalnál és újraszületnél, de az út, amin haladsz pontosan le van jegyezve.

G.S.: Mit tudsz a darab címéről?³³³ Tudom mit jelent, csak tudod, hogy miért ez a darab címe? Csak mert a kottában Gaston azt írja, hogy a darab...

F.R.: Igen, tudom, hogy Kagel *Dressur*-jának karaktereire íródott. Én azt hiszem, ez azért valamennyire Gaston elgondolása.

G.S.: Csak azért, mert a címben az is benne van így, hogy... Na várj, ez elég személyes, egy pillanat. Tehát én azt gondolom, hogy Georges zenéjében, illetve az ő

³²⁹ Az énekelnivaló anyag mindössze három hangmagasságra van írva. A hangokat glissando köti össze általában. A kotta egy ötvonalas kottasorban van (a hangok violinkulcsban olvasva az egyvonalas d-e-f helyén állnak), azonban a sorok elején kulcs kiírása nélkül. Ami logikus is, hiszen az, hogy egy adott ütőhangszeres milyen regiszterben tud énekelni, kiszámíthatatlan, ezért csak nagyjából érdemes a kottában jelezni ezt. Így viszont az ötvonalas kottasor válik okafogyottá, hiszen elég lenne egy vonal, amin, illetve ami alatt és fölött a három különböző hangot el lehet helyezni akár.

³³⁰ Christian Dierstein (*1965), német születésű svájci ütőhangszeres művész, az interjú elején tárgyalt berni egyetem ütőhangszer professzora. További információ: <http://www.christiandierstein.de/> (utolsó letöltés: 2018.9.18.).

³³¹ Raül Esmerode (*1955) argentin ütőhangszeres, életrajza itt található: <http://www.radioswissjazz.ch/de/musikdatenbank/musiker/16303370a866d46c1b5d0c2a0904ead0a37f98/biography> (utolsó letöltés: 2018.9.25.).

³³² Centre Acanthes-ban 1977 óta rendszeresen rendeztek kortárszenei fesztiválokat és kurzusokat. A centrum 1987 előtt az Aix-en-Provence Fesztivál, ezt követően az Avignoni Fesztiválhoz kapcsolódva zajlott. 2012 óta az Ircam, mely 2015 óta ManiFeste néven működik. További információ: <http://www.acanthes.com/historique/conthistgb.html>.

³³³ *Les Guetteurs du Sons* a.m. A hangok őrszemei.

zeneszínházában a zene annyira értékes, vagyis ténylegesen zenei, hogy a hang tulajdonképpen fontosabb neki, mint bármilyen más zeneszínházi alkotónak. És számomra ez a cím úgy is hat, mint egy manifesztum, ami kijelenti, hogy igen, minket érdekel a hang és vigyázunk rá. A hang a játék fontos eleme.

F.R.: Igen, persze. Én csak annyit gondolok még, hogy ők hárman megpróbálnak hangot létrehozni, ott várnak a hangokra. Miközben a hangok őrszemei, egyben meg is védik a hangokat. De az egész közben sokkal általánosabb, nem egy konkrét történet, vagy ilyesmi.

G.S.: Igen, persze. Menjünk akkor kicsit még tovább. Tehát azt gondolod, hogy ha egy zeneszerző lejegyez egy zeneszínházi darabot egy papírlapra, akkor ez elég ahhoz, hogy ez működjön?

F.R.: Hát ez attól függ. Ha a *Les Guetteurs du Sons*-ról beszélgetünk, akkor igen. Többé-kevésbé a *Dressur* is ilyen, szóval Kagel igen. Schnebel, igen. De ha a *Commentaires*-ről vagy az *Énumérations*-ról beszélünk, tehát ilyenfajta teljes előadásokról,³³⁴ akkor is, ha ezek is leírt dolgok, de nem annyira tisztán lejegyzettek,³³⁵ ilyen helyzetekben már nagy különbség van Kagel és Aperghis között. Ha most Kagelre gondolsz, az utolsó darab amit tőle rendeztem, az a *Repertoire*³³⁶ volt. Hihetelen munka, és nagyjából minden le van írva. Ha

³³⁴ „Show”.

³³⁵ Rivalland arra utal, hogy mindkét mű különálló lejegyzett darabokból áll, melyek a próbafolyamat során nyerik el végleges formájukat, egymáshoz való viszonyukat, térbeli és gyakran időbeli elhelyezkedésüket. Tehát ezek a művek sokkal jobban hasonlítanak egy színházi próbafolyamat után létrejövő előadáshoz, mely semmilyen formájában nem egyenértékű a szövegkönyvvel. Ezzel ellentétben például a *Les Guetteurs* ilyen munkafolyamat nélkül is előadható, amennyiben a hangszeresek a partitúrában rögzített feladataikat maradéktalanul teljesítik. A lejegyzésből kiolvasható mű egyenértékű lesz az előadással, még ha apró eltérések lesznek is a különböző megvalósulásokban. Ezek a különbségek, azonban eltörpülnek a másik típusú művekből készült előadások közti különbségekhez képest.

³³⁶ A *Repertoire* Mauricio Kagel 1967 és 1970 között keletkezett, nagyszabású művének, a *Staatstheater*-nek az első szakasza. Rengeteg különböző akció, tárgy, gesztus és egyéb zenei és színházi anyagok gyűjteménye. Adatlapja a kiadó oldalán: <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/mauricio-kagel-349/werke/repertoire-4374> (utolsó letöltés: 2018.9.18).

ehhez képest megnézed a *Commentaires*-t, minden le van írva, de az nem, hogy hol, hogy hogyan és hogy mikor.³³⁷

G.S.: Ezek mind nyitottak.

F.R.: Igen. Ez például a munkám egy része volt Bernben, hogy ezt a részét átadjam a darabnak. Nem is azt, hogy pontosan mit kell, hogy csinálj, hanem azt, hogy milyen lehet a te pozíciód az anyaghoz képest.³³⁸

G.S.: Zenészek számára?

F.R.: Színészeknek is.³³⁹ Meg tudom mutatni neked azt a 2-3 verziót amit csináltam a *Commentaires*-ből vagy az *Enumérations*-ból. Ezek sohasem ugyanazok, mégis mindig azonosak. (nevet) Az *Enumérations*-t először 2006-ban csináltuk, utoljára pedig két éve 2016-ban.³⁴⁰ Akkor szerettem volna, hogy a diákjaim dolgozzanak élő elektronikával, pedálokkal, looper-rel és élő videóval. Ezt egy év alatt készítettük elő, és a végeredmény még mindig ugyanaz a darab, ugyanaz a lelkület volt, csak új technológiával. Nagyon érdekes volt, hogy megőrizheted ezt a karaktert. És ezt megteheted más darabokkal is, nem csak Georges műveivel. Ilyen például Globokartól³⁴¹ a *Par une forêt de symboles*³⁴² is. Az ott lévő szimbólumoknak van egy jelentése akkor és van egy ma is. Azonos vajon a kettő? Ha

³³⁷ Értsd: az egész előadásban az egyes lapok egymáshoz való viszonya az írott anyagban nem adott. Mindezt a színpadra állítás folyamata döntheti el.

³³⁸ Értsd: milyen nézőpontból közelíts a megvalósításhoz. Én azt hallom ebben, hogy mivel a kottában számos - főleg színházi - paraméter nyitva van, ezért az előadónak valamilyen helyzetbe kell hoznia ezt az anyagot. Rivalland erről az attitűdről beszél. Hasonlatos ez persze ahhoz, ahogyan egy színházrendező egy színház szövegkönyvet kezel, azzal a különbséggel, hogy a *Commentaires* darabjainak időbeli sorrendje sem adott.

³³⁹ A *Commentaires* darabjai között vannak pusztán szöveges anyagok is, melyek előadása nem igényel kottaolvasási, vagy hangszeres képzettséget.

³⁴⁰ A berni egyetem hallgatóival.

³⁴¹ Vinko Globokar (*1934) zeneszerző, Jazz-harsonaművész. Franciaországban született, de Szlovéniában (Jugoszláviában) nőtt fel. Művei közül számos foglalkozik a performativitással, a hangszeres előadók mozgása, vokális akciói illetve különböző "találmány"-jellegű tárgyak, hangkeltő eszközök, vagy átalakított hangszerek gyakran szerepelnek műveiben. Életrajza a Ricordi kiadó oldalán: <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/G/Globokar-Vinko.aspx> (utolsó letöltés: 2018.9.19).

³⁴² *Par une forêt de symboles* Vinko Globokar 1986-ban bemutatott műve, melyet hat előadóra komponált. Az előadók lehetnek bármilyen hangszeresek, a darab partitúrája rövid egységekből áll, melyek zenei notációt is használnak. Ld.: <http://brahms.ircam.fr/works/work/26635/> (utolsó letöltés: 2018.9.19).

akkor³⁴³ fogtál egy kottát, és így csináltál vele,³⁴⁴ akkor az még aktuális, vagy egy mai interpretációban inkább egy táblagép kijelzőjét kell betörni? (nevet)

G.S.: Ez hasonló azért ahhoz, ahogyan egy színházi rendező előveszi a III. Richárdot és úgy olvassa ahogyan azt ma lehet.

F.R.: Ott van például Beckett, akivel rengeteg foglalkoztunk. Rengeteg instrukciót ad.

G.S.: Igen, nagyon precíz instrukciókat.

F.R.: De mit jelent ez mind ma? Például ha veszed a *Quad*-ot.³⁴⁵ Tényleg köpenyben vannak-e a szereplők, vagy tényleg azok a színek kell, hogy legyenek stb.? Most ezt csak példának mondom. De mondhatod, hogy a színek nagyon fontosak, de elgondolkozhatasz, hogy tényleg le kell takarva legyen az előadók feje például? Tehát ezek mind olyan dolgok, amiben döntéseket kell hoznod, de ez nagyon érdekes pontja a folyamatnak.

G.S.: Szólj, ha menned kell.

F.R.: Próbáljunk meg háromig maradni, jó?

G.S.: Kérdezgethetlek csak különféle zeneszerzőkről? Én mondok egy nevet és te elmondod, hogy mit gondolsz róla, ismered-e stb.

F.R.: Jó.

G.S.: Georges-ről már sokat beszéltünk. Mi a helyzet Kagellel? Mit érzel vele kapcsolatban?

³⁴³ 1986

³⁴⁴ Mutatja, ahogyan a darab egy pontján az egyik előadó odamegy a másikhoz és a kottatartóra kitett kottát az felemeli és elkezd forgatni, gyűrögetni, miközben a másik olvassa.

³⁴⁵ *Quad*, Samuel Beckett (1906-1989) „négy előadóra, fényre és ütőhangszerre” 1981-ben írott műve, melyben az előadók egy négyzet alakú térben, a tér közepén lévő 45 fokban elforgatott kisebb négyzet alakú teret mindig körbejárva különböző sorrendben, azonos tempóban, a műben rögzített jelmezben mennek. A darab lényegében egy térkoreográfia, melyben a szereplők nem beszélnek. Beckett műve azonban írott, szöveges formában rögzíti az előadást, szinte minden részletre kiterjedően. A művet Magyarországon 1986-ban mutatták be Lábán Katalin rendezésében a budapesti Székény Színház *Beckett 80* című rendezvényén. Forrás: Csámpai Zoltán: *Samuel Beckett bibliográfia*, 2005 itt található: <http://mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#t425> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)

F.R.: Hát ez nagyon attól függ, melyik darabja. Azt kell mondjam, hogy nem mindig az én esztétikám és nem mindig az én humorom.³⁴⁶ Nem vagyunk egyformák, tudod. Amikor fiatal voltam, 20 és 30 között, tudtam Kagel-t játszani, ez belefért. De mindig nehéz volt a megfelelő pozíciót³⁴⁷ megtalálni hozzá. Olyan darabok, mint az *Exotica*³⁴⁸ vagy a *Match*,³⁴⁹ amit rengeteget játszottunk, de valahogyan mindig nagy reflexióra³⁵⁰ volt szükségem. Talán túl nagyra is. Utána játszottam még a *Pas de cinq*-ot,³⁵¹ ami öt ütőhangszerest foglalkoztat.

³⁴⁶ Kagel gyakran használt darabjaiban viccesnek, mulatságosnak, parodisztikusnak szánt elemeket, kabaré jellegű színpadi humort, akár már művei címválasztásánál is. Ld. többek közt: Szent Bach Passió, Szóktetés a Konzerthaus-ból.

³⁴⁷ Művészi attitűdöt, mint korábban a tanítási élményéről beszélve is a „position” szót használta, amit a hallgatóknak tanítani tudott az adott Aperghis művek létrehozásával kapcsolatban.

³⁴⁸ Az *Exotica* az 1972-es müncheni Olimiai Játékok felkérésére született, 6 éneklő hangszeres számára, a partitúra szerint „legalább 60, nem európai, pengetős-, fúvós- és ütőhangszerre”. Mai füllel az 50 perces darab egy kolonialista World-Music paródiának hat. Mivel nem definiálja az egyes hangszereket, így nehezen számolhat azok eredeti kulturális vonzaskörével sem, így erősítve a „West and the Rest” alapállapotot, ami nyilván a szerző szándéka, már csak a címválasztásból kiindulva is. Tehát paródiája valaminek, amit véleményem szerint nem képes ettől még sem megváltoztatni, sem semmilyen értelemben felülmúlni, vagy eltávolítani. A partitúra és a hozzá tartozó leírás elérhető az Universal Edition honlapján: <https://www.universaledition.com/composers-and-works/mauricio-kagel-349/works/exotica-2397> (utolsó letöltés: 2018.9.19.). A darab egyik kritikája, hogy helyet kapott a Classic Fm internetes rádió „9 klasszikus mű, amit gyerekeknek nem szabad megismerni” válogatásában is ld.: <https://www.classicfm.com/discover-music/latest/scary-explicit-classical-music/> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)

³⁴⁹ A *Match* (a.m. Mérkőzés) Kagel 1966-os műve, a darabban két csellista és színpadon a kettőjük között helyet foglaló ütőhangszeres vesz részt. A mű szerkezete hasonló egy asztaliteniszhez, vagy más hálóval játszott labdajátékokhoz. A két hangszeres egymással verseng, miközben az ütőhangszeres középen néha a bíró, vagy a hangbeli labda szerepét játssza. A mű adatlapja a kiadó oldalán: <https://www.universaledition.com/composers-and-works/mauricio-kagel-349/works/match-3575> (utolsó letöltés: 2018.9.19.) Kagel filmet készített a darabból, ez megtekinthető a youtube-on is. <https://www.youtube.com/watch?v=8hnJzwI3-fs> (utolsó letöltés: 2018.9.19.) A darab az 1966-ban aktuális újjenei hangszeres technikáit és hangzásideálját használva építi fel színpadi megjelenésében is programszerű tartalmat. A mű a hangszeres színházi repertoár fontos és mai napig gyakran játszott része.

³⁵⁰ Nem teljesen világos, hogyan érti, valószínűleg úgy, hogy sokat kellett mérlegelnie, hogy hogyan is áll Kagel művészetéhez. Ez derül ki az ezt követő mondatból.

³⁵¹ A *Pas de cinq* Kagel 1965-ös darabja 5 előadóra és nem meghatározott ütőhangszerekre (itt dallamhangszerek – t.i. az ütőhangszerek zongoraszerű hangmagasságokat játszó fajtái, mint pl. xilofon, vibrafon, marimba stb. – használata nem megengedett. A cím kétértelmű kifejezés, egyfelől a klasszikus balett ötlépéses sorozatát nevezik így, másfelől a színházban diszkrétváltozással járó jeleneteket. A darabban az öt előadó egy ötszögletű térben lépked, kezükben ernyőt, vagy botot tartva. A darab zenei anyaga lépéseik és ütések hangja. A kompozíció azonban kiterjed így a térre, illetve a hanggal nem járó mozdulatok szervezésére is. Ld.: <https://www.universaledition.com/composers-and-works/mauricio-kagel-349/works/pas-de-cinq-4071> (utolsó letöltés: 2018.9.19)

Nagyon érdekes darab, szívesen megmutatom. Ezeket mind lehetséges ma is aktuálisan előadni, minden politikai tartalmukkal együtt is.³⁵² Ez például jó zene.

G.S.: Tényleg?

F.R.: Igen. Persze attól függ. De nem akarok én ítéskész lenni.

G.S.: Persze, értem, ez a te személyes véleményed.

F.R.: Úgy értem, hogy ezekből a művekből a mai napig lehet érdekes, aktuális jó zenét csinálni. Elég sokat rendeztem már a *Repertoire*-t is és a *Pas de cinq*-ot is meg más darabokat is. Azt gondolom, hogy nem mind ilyen. Egy részük veszélyes³⁵³ és kissé előregedett talán.

G.S.: Én úgy látom, hogy ő mindig megragadott valamilyen találmányt vagy ötletet – mindig nagyon jó ötleteket – és felöltöztette zenével, amiben mindig elég sok az idézet, vagy idézőjeles anyag, szóval valamiféle posztmodern zeneesztétika is van. Az ötletek vagy találmányok nagyon gyakran tárgyak, amik egy színházi koncepcióba is belepasszolnak. Utána pedig ehhez illeszkedik minden további.

F.R.: Az én nézőpontom³⁵⁴ mindig az, hogy megtaláljam a költészetet és a zenét Kagel darabjaiban. Szóval nem hiszem, hogy tudnék vele egyfolytában foglalkozni, érted mire gondolok?

G.S.: Igen, köszönöm. Globokar?

F.R.: Kagellel csak párszor találkoztam, de Globokart nagyon jól ismerem. Ő egészen máshogy komplikált, mint Kagel. Sok darabja van, melyek... vagy inkább melyeknek a zeneisége talán számomra ma már nem annyira aktuális. Viszont az attitűdjét nagyon

³⁵² Kagel gyakran tett darabjaival politikai kijelentéseket. Eszmeiségével része volt a 68-as politikai mozgalmaknak, gondoljunk akár csak a Csehszlovákia megszállása elleni tiltakozásul írt *Con Voce*-ra ld. erről a disszertáció 3.2.4. fejezetét.

³⁵³ Értsd: meg van a veszélye, hogy nem lehet aktuálisan előadni

³⁵⁴ Eredetiben: „my proposal”

szeretem. Tényleg. Ő az attitűdje. Manapság is még ugyanolyan, ráadásul majdnem a szomszédomban itt. Mindig látom, amikor megyek a harsonámmal az utcán.

G.S.: Tényleg itt lakik?

F.R.: Párizsban, nagyjából 15 perc gyalog. Amikor lát a harsonámmal az utcán, mindig nevet.

G.S.: Nagyon jó humora van.

F.R.: Igen, és mint ember is fantasztikus. Játszottam a *Laboratorium*-ot,³⁵⁵ a *Toucher*-t,³⁵⁶ de manapság ezeket nem olyan könnyű feladat eljátszani.³⁵⁷

G.S.: Értem. Mit gondolsz Heiner Goebbels-ről³⁵⁸?

F.R.: Kiről?

G.S.: Heiner Goebbelsről.

F.R.: Nem ismerem eléggé.

G.S.: Nem ismered eléggé? Zeneszínházat csinál, de erősen színházi aspektusból.

F.R.: Nem tudom, nem ismerem (elneveti magát).³⁵⁹

G.S.: Rendben.

F.R.: Amit csinál az legalábbis látványos.³⁶⁰ Látványos dolgokat csinál, igen, biztosan.

Zenével és színházzal.

³⁵⁵ Globokar 1973 és 85 között keletkezett több tételből álló, tiztagú zenekarra komponált műve. <http://brahms.ircam.fr/works/work/8822/> (utolsó letöltés: 2018.9.19.).

³⁵⁶ Globokar 1973-ban komponált 9 perces ütőhangszeres szólódarabja <http://brahms.ircam.fr/works/work/26652/> (utolsó letöltés: 2018.9.19.).

³⁵⁷ Azt hiszem nem technikai értelemben, hanem aktualitását tekintve. Rivalland szándékosan fogalmaz kissé kétértelműen, de érezhetően erre gondol.

³⁵⁸ Heiner Goebbels (*1952) Az Aperghis utáni generáció legfontosabb zeneszínházi alkotója, aki színházi zeneszerzőből vált autonóm zeneszínházi alkotóvá. Ugyanakkor az egészen egyedi színházi képzést nyújtó gießeni Justus-Liebig Egyetem tanára is. Ebből a színházi központból indult többek között a fontos színházi műhelynek számító Rimini Protokoll. Életrajza itt található: <https://www.heinergoebbels.com/en/about/profile> (utolsó letöltés: 2018.9.19.).

³⁵⁹ Szinte kizártnak tartom, hogy ne ismerné Rivalland Goebbels munkáját, hiszen például az ATEM második korszakában is dolgozott, illetve 2014-ben a berni egyetemen is tanított, igaz csak színházi hallgatókat.

³⁶⁰ Eredetiben: „spectaculaire”.

G.S.: Tudnál említeni olyan neveket a fiatalabb generáció tagjai közül, akik szerinted izgalmas zeneszínházat csinálnak, tehát fiatal zeneszerzőket?

F.R.: Manapság ez nagyon bonyolult. Nézd meg néhány korábbi diákomat, például Aurelio Copes-t,³⁶¹ az ő munkájában nagyon nagy szerepe van az elektronikának, ahogyan Georges is rengeteg elektronikát használ. Tulajdonképpen ő³⁶² már nem csinál zeneszínházat,³⁶³ rengeteget dolgozik videóval, élő elektronikával, ezekkel a dolgokkal. Talán a terminológia “zeneszínház” egyszerűen korlátolt. Nem tudom, hogy van ez ma, mert persze ma is sok zeneszínházi szerző van, talán azért mert ez egy szabad terep.³⁶⁴

G.S.: Azért is talán, mert ez egy sokkal összetettebb terep, ahol sok minden elfér. Sok zeneszerzőről tudnálak még persze kérdezgetni. Hallottál esetleg valaha egy osztrák zeneszerzőről, akit úgy hívtak, hogy Otto Zykan?³⁶⁵

F.R.: Nem.

G.S.: Egy nagyon különleges ember volt, jó humorral.

F.R.: Leírom és megnézem majd. Zykan?

G.S.: Igen. Jó barátja volt Kurt Schwertsik-nek,³⁶⁶ nem tudom őt ismered-e.

F.R.: Nem.

³⁶¹ Aurelio Edler-Copes (*1976), Brazil születésű Párizsban élő zeneszerző, életrajza itt olvasható: http://www.edler-copes.com/site/About_1_edler-copes.html (utolsó letöltés: 2018.9.19.)

³⁶² Értsd: Georges Aperghis.

³⁶³ Vagyis hangszeres színházat, azt a tisztán hangszeres műfajt, melynek kiindulási pontja az volt, hogy az elektronika látszólagosan elfoglalta az abszolút hang létrehozásának területét, így az előadók fizikai jelenléte szükségszerűen színházzá vált, amit a zeneszerzők előszeretettel használtak különböző akciók létrehozásánál. Az új technológia alkalmazása a színpadi műfajokban pontosan az egyik olyan pont, ami miatt az interjú elején említett Jenifer Walshe szerint ami most a hangszeres színház helyét betölteni látszik, az már nem azonos vele, hanem ez az új művészeti ág, a New Discipline.

³⁶⁴ Eredetiben „a free land”. Azt hiszem arra céloz Rivalland, hogy egy olyan terület, ahol az alkotókra sokkal kevesebb szabály vonatkozik, mint az operaszerzőkre, vagy más behatároltabb zenei műfajoknál.

³⁶⁵ Otto M. Zykan (1935-2006), osztrák zeneszerző, költő, előadóművész. Ld. a disszertáció 3.2. fejezetét.

³⁶⁶ Kurt Schwertsik (*1935,) osztrák zeneszerző, Életrajza a Boosey and Hawkes kiadó oldalán: <http://www.boosey.com/composer/Kurt+Schwertsik> (utolsó letöltés: 2018.9.19.).

G.S.: Mindegy, róla is írok a disszertációban. Meg persze valamennyit John Cage-ről³⁶⁷ is, azért is mert ő tulajdonképpen mindennek a keveréke.³⁶⁸

F.R.: És ő volt az első.³⁶⁹

G.S.: Igen, ő volt az első tulajdonképpen, aki úgy gondolt a színházra, mint a kompozíció bármilyen más objektumára. Meg azért is, ahogyan Merce Cunningham-mel³⁷⁰ dolgozott, ahogyan a zenét teljesen szétválasztották a mozdulattól.

F.R.: Igen, ami remekül működik.

G.S.: Igen. Erről van szó. Nem kell teljesen összekapcsolva lenniük, lehetnek két egymás melletti dolog is.

F.R.: Igen, de ha előadod a *Song books*-t,³⁷¹ az lehet csak zene vagy csak színház, vagy akár mindkettő, attól függ, hogy hogyan csinálod. Ismered a *Silence*-t, egy ötven perces darab egyetlen beszélő előadóra?³⁷²

G.S.: Így nem ismerem.

F.R.: Az egy fansztikus darab. Van szöveged, és van egy időbeosztásod. Adott pontokon szólalhatsz meg, van öt másodperced amikor beszélhetsz stb.

³⁶⁷ Ld. a disszertáció 2.1. fejezetét. John Cage (1912-1992), amerikai zeneszerző, a Fluxus mozgalom tagja, aki a II. világháború után nagyon nagy hatással volt a felnövekvő nyugat-európai zeneszerző generációra, így Mauricio Kagel-re is. Életrajza itt található: <https://www.britannica.com/biography/John-Cage> (utolsó letöltés: 2018.9.19.).

³⁶⁸ Stíláriis értelemben.

³⁶⁹ Rivalland úgy érti, az első aki hangszeres színházat csinált. Ld erről. a disszertáció 2.1. fejezetét.

³⁷⁰ Merce Cunningham (1919 - 2009) amerikai táncos és koreográfus, aki az egyetemi éveitől kezdve állandó együttműködésben állt John Cage-dzsel. Ld.: <https://www.biography.com/people/merce-cunningham-9263457> (utolsó letöltés: 2018.9.19).

³⁷¹ John Cage vokális kompozíciója, amit 1970-ben írt. A darabok egy része színházi akció, mások egyértelműen dalok, miközben több tétel van, ahol elektronikus eszközöket (pl. rádió) kell alkalmaznia az énekesnek. Ld.: <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/SongBooks.html> (utolsó letöltés: 2018.9.19).

³⁷² Sajnos ennek a forrását nem sikerült megtalálnom. Legvalószínűbb, hogy John Cage híres könyve, a *Silence: Lectures and Writings*, (Middletown, Wesleyan University Press, 1961) felolvasásáról lehet szó, hiszen a szöveg itt is gyakran ritmikus formában van lejegyezve. A könyv hasonló címen de rövidített illetve változtatott formában magyarul is megjelent (John Cage, *A csend-válogatott írások*, (ford.: Weber Kata) Pécs, Jelenkor kiadó, 1994.).

G.S.: Akkor a könyvre gondolsz, amiknek egy része előadási szöveg volt, mint a *Lecture on Nothing*.³⁷³

F.R.: Például. Színház annyi van benne, hogy néhány gesztusra van utasítás, egyszer ezt csinálod, egyszer azt, mégis hihetetlen erejű színház tud lenni. Tehát nem színház, mégis az. Igazából ha belegondolsz, ez egyszerre színház, és zene, és közben fontos szavak is.

G.S.: Igen. Ha kicsit visszakanyarodunk az oktatáshoz: el tudod képzelni, hogy a színészképzésből kijövő hallgatók el tudják sajátítani ezt a fajta zenei gondolkodást és színpadi létezést? Vagy ez is úgy van, mint minden mással, hogy csak meg kell tanulni?

F.R.: Azt hiszem, van egy olyan pont, ahova eljuthatunk, és ahol mi mindannyian – zenészek, színészek, táncosok, zeneszerzők – megtanuljuk egymást.

G.S.: És akkor mindannyian ugyanoda érkezünk?

F.R.: Azonos céljaink lehetnek, de nem azonos kompetenciáink. Ha például az időre gondolsz, egy színésznek és egy zenésznek sohasem lesz azonos az ideje, ha van egy végszavad, már arra nem ugyanúgy indul rá egy színész és egy zenész. De természetesen a színészeknek is sokat kell erről tanulni.

G.S.: Tehát azt mondd, hogy színészeknél és zenészeknél is a kompetencia kialakításáról szól ez. Vagyis fel kell építeni ezt a kettős kompetenciát.

F.R.: Akárhogyis, ez nem egy munkakör. Ez valami, ami segít neked a saját személyiséged felépítésében, és az ismereteid bővítésében.

G.S.: Rendben. Még egy legutolsó kérdést. Te hogy látod az opera és a zeneszínház viszonyát? Vagy úgy érzed, hogy ez nem egy aktuális kérdés már?

³⁷³ A *Silence* egyik fejezete. Magyarul *Előadás a semmiről* címmel jelent meg. (In.: (John Cage, *A csend - válogatott írások*, Jelenkor kiadó, Pécs, 1994). A szövegeket Cage valóban szöveges előadásra szánta, mégis ritkán nevezik őket előadási daraboknak. A lejegyzése elég sajátos. Az oszlopokba tördelt szöveget egy azonos tempóban haladó kottaként kell olvasni, ahol az üres sorok szünetet jelentenek az előadásban. Helyenként előadandó szöveg helyett beírt instrukciókat tartalmaz az írott anyag. Ilyen például, hogy az előadó az órájára néz, vagy más, hétköznapi akciót hajt végre.

F.R.: Talán ez nem is kérdés már, de mindenesetre elég egyszerű. Operában aranyból³⁷⁴ van minden, ezért is szeretjük. A zeneszínházban egy dolog a biztos, hogy nincsen aranyból semmi. Kagel gyakran beszélt arról, hogy ezért dolgozott inkább a zeneszínházi világban. Itt szabad volt a zeneszerzőnek, az előadónak és a színésznek is szavakat, zenét, mozdulatokat minden mást, kódok és meglévő formák nélkül használnia. Mivel minden addig létező forma, az opera, a szimfonikus zenekar, stb. kötött formákban dolgozik, ezért akartak maguknak egy ilyen szabad földrészt kialakítani. Kagel mesélte így. Nekem ez nagyon tetszik. Ez nem egy definíció, de legalább valami, amit értünk.

G.S.: Egy szabad földrészt. Értem.

F.R.: Pontosan ez az, amit tanárként át akarok adni a diákoknak. Hogy megértsék, hogy egy-egy darabban mi a szabad földrész. Mert ha ezt megérted, akkor rengeteg mindent csinálhatsz.

G.S.: Igen. Ezt értem. Még egy kérdést, amit elfelejtettem korábban a *Le corps á corps* kapcsán. Ez számodra ugyanaz a kategória, mint a *Les guetteurs*, ahol minden le van írva és elég ha ezt pontosan megcsinálod, vagy itt hozzá kell még adjál valamit?

F.R.: Nem, itt csak egyetlen színházi dolog van, amivel törődni kell, hogy hogyan fordulsz el.³⁷⁵

G.S.: Tehát az összes többi pontosan le van írva.

F.R.: Csak próbáld meg azt pontosan megcsinálni, az már önmagában egy nagyon nagy feladat, amire nem mindenki képes.

G.S.: Köszönöm, talán akkor be is fejezhetjük.

³⁷⁴ Értsd: az aranyozott operaházi miliő.

³⁷⁵ A darab bizonyos pontjain a partitúrában szerepel, hogy a széken ülő ütőhangszeres előadó merre fordítja a fejét. Ennek a mozdulatnak a belső megindoklása, hitelesítése, tehát a mozdulat „miért?”-jének megteremtése a színházi feladat, mely nem rögzített a kompozíció partitúrájában.

F.R.: Nem beszéltünk még az egyensúlyról.³⁷⁶ Akartam még neked két dolgot mondani. Az elsőt a tudásról, és az ismeretekről. Azt hiszem, hogyha bármit is szeretnél csinálni ma,³⁷⁷ akkor nagyon fontos, hogy megfelelő ismereted legyen a zeneszínházról, és erről az egész repertoárról. Akkor is, ha nem performatív dolgokat csinálsz, fontos hogy tudd, mit jelentett ez a lehetőség az előadóknak. Persze, festőként tudnod kell, mit csinált Leonardo, zeneszerzőként meg, hogy mit Mozart, de ez itt valóban nagyon fontos, mert nekünk előadóknak ez volt az első ajánlat³⁷⁸, hogy a színpadra lépjünk.³⁷⁹ Ez mindennek az alapja. A második dolog az egyensúlyra vonatkozik. Valószínűleg a lelegehetetlenebb dolog, ezt megállapítani. Vegyél példának egy művet, mondjuk a *Va et vient*-t³⁸⁰ Beckettől. Csak három előadó van a színpadon, akik beszélnek. Ha már egy picit is ritmizálsz a szöveget, ha van egy ilyen szándék, akkor a végeredmény nagyon minimalisztikus lesz, de rögtön zene lesz és színház is. És éppen ez a zeneszerző feladata, hogy ennek megteremtse a lehetőségét. Ezért lehetetlen arról beszélni, hogy egyensúlyban van-e a zene és a színház. Már a *Commentaires*-ben vagy az *Enumération*-ban sem azonos ez az egyensúly.

G.S.: Igen, egyetértek.

F.R.: Persze, ha hivatalosan Beckettet játszol, akkor az nem zene. (int a kezével, jelezve, hogy dehogynem) Gondolkozz ezen. Ha még kérdésed van, keress nyugodtan. De hidd el, hogy lehetetlen ezt a dolgot definiálni.

³⁷⁶ T.i.: a színház és a zene közti egyensúlyról, amiről az interjú legelején beszéltem neki.

³⁷⁷ Úgy érti: zeneszerzőként aktuális dolgokat létrehozni.

³⁷⁸ Eredetiben: „proposition”.

³⁷⁹ Úgy érti, a hangszeres színház előtt, az előadó személyes jelenléte a hangkeltés velejárója volt, míg a hangszeres színházban az előadó a testével, a színpadi személyiségével is tudatosan van jelen a színpadon.

³⁸⁰ Eredeti címén *Come and Go*, Samuel Beckett rövid 1965-ben keletkezett színházi darabja. Melyben a szöveg mellett, az előadók pozíciója és az előadás több más paramétere is meghatározott. Magyarul Bart István fordításában jelent meg *Jövés-menés* címmel. (in: Samuel Beckett, *Drámák*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970, 317.)

G.S.: Értem, tehát lehetetlen az egyensúlyt pontosan megállapítani. De mégis néha érezzük valamiről, hogy ez azért inkább színház, illetve azt is, hogy vannak dolgok, amit nem érdemes színházként nézni, inkább csak hallgatni kell.

F.R.: Igen, persze, ez világos. Tegnap voltam operában, itt Párizsban. A *La Princesse légère*³⁸¹ ment. Ami ott volt, az számomra nem zeneszínház. Akkor sem, ha a zenészek kimentek néha a színpadra, csináltak ezt meg azt. Szuper, de ettől még nem ebben, a mi tematikánkban vagyunk. Ezért mondom, hogy ez már a zeneszerző feladata.

G.S.: Hogy legyen egy víziója erről?

F.R.: Igen. Kagelnak van, Schnebelnek is van, Globokarnak van - ha szereted, ha nem -, Aperghisnek is van, és még másoknak is, és akkor ott vannak a mai fiatal zeneszerzők, akiknek szintén megvan. Még akkor is, ha ez egy másik aspektus már. Tudod, pl. Aurelio, neki is van, emlékszel Genoel-re³⁸² – látod, ő egy olyan pasas, aki így gondolkodik, tényleg, ha akar, ő tud így gondolkozni. Egyszóval, ez nem olyan zeneszínház, mint Aperghisé, de... de ezeknek az emberek mind megvan ez látásmódjuk. Egy csomó más zeneszerzőnek, mint például Appelbaumnak³⁸³ nincs meg, egyáltalán nincs meg ez a fajta víziójuk. Éppúgy, mint

³⁸¹ Violetta Cruz (*1986) kolumbiai zeneszerző kétfelvonásos operája. színlap: <https://www.opera-comique.com/en/seasons/2018-season/princesse-legere> (utolsó letöltés: 2018.9.19)

³⁸² Genoel von Lilienstern (*1979) Berlinben élő német zeneszerző. ld.: <https://www.lilienstern.net/> (utolsó letöltés: 2018.9.21)

³⁸³ Mark Applebaum (*1967), amerikai zeneszerző és jazz zongorista, a Stanford Egyetem professzora. darabjait gyakran komponálja saját maga által létrehozott eszközökre, sokszor használ különböző vizuális elemeket is, mozdulatokat, grafikus kottákat, videót, stb. Ld. a szerző honlapját: <http://www.markapplebaum.com/> (utolsó letöltés: 2018.9.21) Gyakran hivatkozási alap különböző fórumokon a *The Mad Scientist of Music* (a.m. A zene örült tudósa) című 2012-es TEDx előadása a zeneszerzésről. Ld.: https://www.ted.com/talks/mark_applebaum_the_mad_scientist_of_music?language=en (utolsó letöltés: 2018.9.21)

³⁸⁴ Thierry de Mey (*1956), belga filmrendező és zenész. Legismertebb munkái a szintén belgiumi születésű Anna Teresa De Keersmaeker koreográfussal közösen készített filmjei. Kompozícióiban gyakran koreografikus elemeket használ, mint például az egyik legtöbbet játszott darabjában, a *Musique de tables*, ahol a három ütőhangszeres egy asztalon a kezeivel ad ki hangokat. Izgalmas interjú olvasható vele a zene és a mozdulat viszonyáról itt: <http://digicult.it/digimag/issue-036/theierry-de-mey-music-movement/> (utolsó letöltés: 2018.9.21) Rivalland kritikája valószínű arra vonatkozik, hogy De Mey kompozícióiban kevésbé található meg az a afajta műfaji kettősség, ami a többi zeneszerző munkájában igen. Komplex látásmódjából adódhat, hogy a zene inkább a kifejezés eszköze lesz, viszont az ilyen kifejezés pontosítása, a kifejezendő nem-zenei jellegéből fakadóan a zenei autonómia idézet-jellegű viselkedését vonja maga után.

Thierre De Mey-nek.³⁸⁴ Szerintem, neki sincs meg. Akkor is, ha olyan, mintha az lenne, de mégsem zeneszínház.

G.S.: Inkább színház?

F.R.: Igen, azt hiszem, inkább az.

G.S.: Nincs benne meg az a zeneiség?

F.R.: Tudod, a legjobb zeneszerzők csinálják a legjobb zeneszínházat is.³⁸⁵ (nevetünk)

³⁸⁵ Ezt természetesen csak egy vicc volt. Annyit talán érdemes ennek kapcsán megjegyezni, hogy a beszélgetésből kirajzolódott egy kép a Rivalland által megismert különböző alkotói attitűdökről, valamint arról, hogy ő ezek közül mit tart követendőnek. Úgy tűnik Rivalland számára ideális egy olyan zeneszínházi szerző, aki ismeri a tradíciót, képes zenét és színházat dramaturgiai egységben kezelni, ugyanakkor rendelkezik a megfelelő művészi vízióval és alkotói autonómiával.

III. Interjú Koltai Katalin gitárművésszel, zeneszínházi alkotóval

2015. május 27-én, Pozsonyi utcai lakásában.

G.S.: El kell mondjuk, hogy te vagy Koltai Katalin a mikrofon másik végén – gitárművész elsősorban, ez a te hivatalos titulusod. Tehát te magadat mint zenészt definiálsz leginkább.

K.K.: Mint zenészt, abszolút.

G.S: Igen. De közben azért hangszerelsz, meg kicsit színházzal is foglalkozol.

K.K.: Igen, hát most a legutóbbi produkciónál, ami *A nagyvárosok Máriaája*,³⁸⁶ ott zenei rendezőként is fel vagyok tüntetve. És végül is ilyen már többször volt, hogy zenei rendezője³⁸⁷ lettem egy színházi produkciónak. Tehát, hogy most a zenei rendező az micsoda, hát az egy elég tág kategória nyilván, vagy nem tudom, hogy az definiálva van-e valahol, hogy mi számít zenei rendezőnek de én ezt tudtam találni. Azt éreztem, hogy ez viszonylag jól leírja azt, amit csináltam. Korábban volt egy bábszínházi produkció, Veszprémben a Kabóca Bábszínház mutatta be a *Pepita*³⁸⁸ című előadást, és akkor ott megkértek, hogy csináljam én a zenét, de ne olyan módon, hogy én zenélek, hanem hogy találjam ki, hogy mi a zene, és a színészekkel együtt hozzam létre, mármint hogy ők csinálják. Például ott csak zenei rendező voltam, nem játszottam az előadásban. De én azt szeretem, ha játszom.

G.S.: És ott végül is a színészek csinálták az előadás zenéjét?

K.K.: Részben, mert úgy éreztem, hogy az kevés. Ezért csináltam felvett anyagokat, amin gitároztam, tehát lett egy kis harmóniai alap, mert egyszerűen muszáj volt, hogy legyen valamilyen közeg, amiben a többi dolog megtörténik, Erra tudtak utána a színészek ráénekelni.

G.S.: Ezek dalok voltak főként?

³⁸⁶ *A nagyvárosok Máriaája* Astor Piazzola eredetiben: *María de Buenos Aires* Astor Piazzola zeneszerző és Horacio Ferrer költő szurreális tangó-operája, melyből Koltai Katalin készített egy rövidített monodrámái átiratot, ezt mutatták be Láng Annamária szereplésével, Rába Roland rendezésében 2014. május 30-án a Hátsó Kapu kamaraszínházban, majd később a Katona József Színház Sufni-jában forrás: <http://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI147050> (utolsó letöltés 2018 szeptember 13.)

³⁸⁷ A Koltai Katalin által használt kifejezés a színházi rendezőnek egy zenei formája, nem azonos a hangfelvételeken, hangjátékok készítésénél stb. közreműködő zenei rendezővel. Katalin esetében a „zenei rendező” a színházi előadás zenei részét színházi értelemben is rendezzi.

³⁸⁸ *Pepita*, r.: Vesztl Zsófia, Kabóca Bábszínház, Veszprém, 2012.10.07. forrás: <http://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI114382> (utolsó letöltés 2018. szeptember 14.)

K.K.: Nem dalok voltak, ez arról szólt, hogy a feketéből és a fehérből kialakulnak a színek. Ennek volt egy zenei kibomlása is, ami egészen minimál-hangokból jutott el végül is egy szép dologgá a végén. Kék vizeket lengettek a kendőkkel a színészek, és egy pár arpeggio-típusú zenei anyagra énekeltek.

G.S.: Ha az előadásról leszednénk a színházi részét és csak végighallgatnánk a zenét, akkor ugyanez a történet megszületne abban a zenében is?

K.K.: Itt a történetet nyilván nem lehetne kitalálni, azt, hogy ez arról szól, hogy a fekete-fehér stb., mert a zene elvont forma. De a fejlődés az szerintem tükrözte a történetet. A darab elején az egyik szereplő volt a fekete és a másik a fehér, és akkor kontrasztáló anyagokat adtam nekik. És aztán, ahogy a színek irányába átment minden, akkor próbáltam egy pentaton világban megtartani az egészet. Nem akartam semmiképpen elvinni későbbi tonalitás felé, hanem kicsit gyerekdal-harmóniavilágban tartottam végig, és erre ők további rétegeket, énekeltek. Később visszajöttek a korábról ismert minimál-motívumok.

G.S.: Végülis te, zenei nyelven fogalmaztál meg egy aktuális ívet. Viszont zenében behatároltad a saját munkádat úgy, ami egy bábszínházi műfajba befér.

K.K.: Nyilván bármi befér a bábszínházi műfajba, de az én ízlésembe férjen bele, én inkább így mondanám. Nem akartam elmenni valami nagyon édeskés irányba vele. Úgy éreztem akkor – pár éve volt, most már nem emlékszem, hogy hogyan hangzott, de arra emlékszem, hogy mit éreztem közben –, hogy ha pentaton jelleg, az viszonylag stílus-semleges dolog, és én azt szerettem volna, hogy maradjon stílus-semleges a zenei világ.

G.S.: Azért, hogy még bármi lehessen belőle?

K.K.: Épp az, hogy én úgy éreztem, hogy ha elmozdulok abból valamilyen létező zeneirodalmi stílus felé, azzal sokkal inkább behatárolom ezt a dolgot. Mert a témafelvetés nagyon általános, tehát az, hogy a fekete-fehérből hogyan bomlanak ki a színek, az egy elvont téma. Az nem az a történet, hogy a Piroska és a Farkas találkoznak egy erdőben. Én ezért próbáltam arrafelé terelni, hogy ha ez nem egy ilyen történet, hanem végül is egy szimbolikus dolog, akkor a zenei világ is legyen ilyen.

G.S.: Az a kérdés – ez lehet, hogy furcsán fog hatni –, hogy ha te ugyanezt a zenét kiraknád egy koncertszínpadra...

K.K.: Nem raknám ki.

G.S.: (nevetnek) Értem, már eleve nem raknád ki. Tehát már ott érzel egy határt. Pont ezt akartam kérdezni, hogy...

K.K.: Alkalmazott zene.

G.S.: Tehát ez tisztán alkalmazott zene volt, ami azt is jelentette, hogy a zenének ilyen szintű autonóm értéke nem volt ebben az egészben.

K.K.: Éppen ebben az egészben volt értéke, de önmagában nem állt volna meg a lábán.

G.S.: Igen, de érted, hogy mi felé terelem ez a dolgot? Én azt keresem, hogy lehet definiálni azt a zenét vagy azt a fajta multidiszciplinalitást, azt a fajta kettős zenei-színházi kapcsolatot, ahol a zene is és a színház is aktuális és autonóm.

K.K.: Igen, hát ez nem egy ilyen történet volt, amit elmeséltem. Vannak ilyen produkcióim, amiben azt gondolom, hogy ez megtörténik, de ez nem az a produkció volt. Tehát ez egy nagyon-nagyon hangsúlyozottan alkalmazott zenei munka volt.

G.S.: Oké. És akkor ehhez képest például...

K.K.: Ehhez képest a *Made in China*³⁸⁹ vagy a *Nagyvárosok Máriaája* az nem ilyen. És itt van még egy, a *Mezitlábás opera*.³⁹⁰ Ennek is én raktam össze, illetve hangszereltem a zenei anyagát.

G.S.: De a *Made in Chinát* nem?

K.K.: Nem, azt a zeneszerző³⁹¹ írta.

G.S.: Menjünk akkor errefelé. Tehát volt egy előadás, a *Made in China*, amiben volt egy operaénekes, egy színésznő és egy hangszeres – kategóriáikat tekintve. Így voltatok hárman. És itt, volt egy kész szöveg, előre, azt már valaki összerakta és összeválogatta.

K.K.: Ez egy dokumentum, egy riport, nem egy irodalmi szöveg volt.

G.S.: Ki csinálta, a riportot?

³⁸⁹ *Made in China - dokudráma kortárs operával vegyítve*. más forrásoknál: *kortárs doku-opera* r: Láng Annamária, Krétakör. bem.: 2008.10.01. KINO, Budapest forrás: <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI92714> (utolsó letöltés 2018.9.14.).

³⁹⁰ *Mezitlábás Opera - Nonsense operakoktél*. A darab egyveleg számos zeneszerző és költő művéből, egy dramaturgiai ívben, Bodrogi Éva operaénekes és Gyabronka József színművész, valamint Koltai Katalin és Bartek Zsolt hangszeres előadók közreműködésével. Bemutató: 2010.11.23. Országos Idegennyelvű Könyvtár ld.: http://mezitlabaszenezek.com/projects/mezitlabas_opera (utolsó letöltés 2018.9.14.).

³⁹¹ Sztojanov Georgi. bolgár származású Budapesten felnőtt zeneszerző, aki jelenleg Hágában él. ld.: <https://www.georgisztojanov.com/bio.html> (utolsó letöltés 2018.9.14.).

K.K.: Nyíri Pál.³⁹² Egy kínai nővel.

G.S.: Ez egy könyv?

K.K.: Nem, ez egy riport, ami a *Mozgó világban*³⁹³ jelent meg. Ő szerkesztette és fordította magyarra, mert ők kínaiul beszélgettek. Nyíri Pál a kínai migrációval foglalkozik. Egy Magyarországra érkezett kínai nő történetét meséli el az előadás, de ez nem egy irodalmi szöveg.

G.S.: Volt egy kész szöveg, amit ti odaadtatok Georgi-nak, aki a zeneszerző volt?

K.K.: Odaadtuk, igen.

G.S.: Azzal adtátok oda, hogy kezdjen vele valamit, vagy volt, aki dramatizálta először?

K.K.: Nem. Itt született egy döntés – amivel én nem értek egyébként egyet –, hogy nem dramatizáljuk a szöveget.

G.S.: Hanem csak húztatok és csináltatok egy formát?

K.K.: Nem dramatizáltuk a szöveget, nem húztunk és nem csináltunk egy formát.

G.S.: Tehát gyakorlatilag az interjú végigmegy az első szótól az utolsóig?

K.K.: Jó, lehet, hogy piciket húztunk, ha hosszan kifejtette, hogy a nem tudom mi, hány forint volt. Ilyeneket igen, de nem csináltunk neki formát és nem dramatizáltuk.

G.S.: De mégis, valaki eldöntötte azt, hogy elejétől végéig működik és jó lesz így. Vagy ez egy demokratikus döntés volt? Most úgy kérdezlek, hogy most már tudom, hogy nem értettél vele egyet, de most már be kell álljál a döntés mögé, hiszen a produkcióban végül is működik.

K.K.: Szerintem nem mindig működik.

G.S.: De közben van egy linearitása?

K.K.: Nagyon érdekes az, hogy miért ez a döntés született. Ez a Krétakör³⁹⁴ produkciójaként jött létre. Pont abban az időszakban, amikor a Krétakör korábbi működését megszüntette.

G.S.: De az előadás előbb jött létre, mint hogy azt a Krétakör felkarolta volna, nem?

K.K.: Nem.

³⁹² Nyíri Pál, (*1972) antropológus, történész, migráció kutató, az amsterdami Vrije Egyetem professora. Fő kutatási területe a mai kínai társadalom felső rétegeinek migrációs tendenciái. Ld.: <https://research.vu.nl/en/persons/pal-nyiri> (utolsó letöltés 2018.9.14.).

³⁹³ Nyíri Pál: Kínai Történet, in.: *Mozgó Világ* XXVI / 2, 2000. Elérhető itt: <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00002/februa5.htm> (utolsó letöltés 2018.9.14.).

³⁹⁴ A Krétakör színház 1995-ben alapította Schilling Árpád rendező. 2008-ig független színházi alkotócsoporthként működő társulat 2008 óta kortárs előadóművészeti központ és produkciós irodaként működik tovább. Ld.: www.kretakor.eu (utolsó letöltés 2018.9.14.).

G.S.: Ez az ötlet már kifejezetten az ő részükről jött? Ezt nem tudtam.

K.K.: Nem, ez a mi ötletünk volt.

G.S.: Merlinben volt először, vagy valahol Óbudán?

K.K.: Egy kínai kávéházban volt először ennek a munkabemutatója, utána pedig a Kinóban volt a hivatalos bemutató. És az is egy döntés volt, hogy nem lesz állandó játszóhelye, úgyhogy onnantól kezdve végigvándorolt az egész országon, a kőszínházakon meg a kávézókon meg mindenféle helyeken. Ez egy site-specifikus³⁹⁵ színházi előadás. Ezt mi mindig adaptáltuk az adott térre.

G.S.: Tehát ott vagyunk, hogy van egy szövegetek.

K.K.: Igen, tehát ott, hogy miért ez a döntés született. Azt hiszem azért, mert a Krétakörben valahogy a színházról való gondolkodás pont akkor indult el már nagyon erősen abba az irányba, hogy egyre inkább távolodtak az irodalmi típusú színháztól.

G.S.: Tehát a dokumentumszínház³⁹⁶ irányába mentek.

K.K.: Igen, ahol az, hogy a valódi dokumentum milyen formát, meg milyen anyagot hoz, az szent és sérthetetlen, és egy doku-szöveget is úgy kell kezelni, mintha ez a Biblia lenne.

G.S.: Mondta ezt ,aki a rendezője volt ennek az előadásnak? Ki volt az, végülis

Annamari³⁹⁷?

K.K.: Ő lett hivatalosan a rendező, de ez egy team-munka volt.

G.S.: Tehát a színházi réteget azt team-munkában raktátok össze valahogyan, de közben mégiscsak, amikor a zeneszerzőnek odaadtátok a szöveget, akkor kellett neki mondani valamit, hogy itt ilyen legyen, ott olyan legyen. Vagy azt mondtátok, hogy autonóm művész vagy, csináld ami eszedbe jut?

K.K.: Pontosan ez az, hogy szerintem nagyon erősen összeütközik a zene belső működésével ha a dokumentum adja a formát. Én a mai napig ahány produkcióban dolgozom, annyiszor

³⁹⁵ A Site-Specific Theater gyakori magyar fordítása a Tér-specifikus előadás. Olyan színházi vagy táncelőadások, performansz, vagy akár koncert, installáció elnevezése, mely egy adott, nem színházi térre, a hely adottságait figyelembe véve, a tér építészetét felhasználva szüleik meg. A *Made in China* esetében ez rugalmasságot is jelent, vagyis, hogy az előadás bármilyen térben előadható lehet némi alakítással. A térspecifikus előadásokról ld. többek közt.: Anna Birch, Joanne Tompkins (szerk), *Performing Site-Specific Theater*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.

³⁹⁶ A dokumentum- vagy verbatim színházi előadások szövegek könyve valós, nem-fikciós, dokumentum jellegű szövegek változtatás nélküli felhasználásával készülnek. Ld. erről többek közt: Will Hammond, Dan Stewart (szerk.), *Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theater*, Oberon Books, 2008.

³⁹⁷ Láng Annamária, az előadás rendezője, a Krétakör színház egyik alapító tagja. OSZMI adatlapja itt elérhető: <http://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI2821> (utolsó letöltés: 2018.9.15.).

tapasztalom meg, hogy számomra a legnehezebb abban, hogy a koncertszínházi vagy összművészeti produkciók működjenek, az az, hogy a színháznak és a zenének nagyon más az időkezelése,³⁹⁸ mármint hogy a színháznak sokkal lazább az időkezelése, mint a zenének.

G.S.: Ez technikailag is így van, a lejegyzett idő az más egy szövegnél.

K.K.: Most nemcsak olyan értelemben mondom, hogy ha egyszerre zajlanak és egy színész kicsit lassabban beszél, a zenész meg tempóban játszik, akkor szétcsúszunk, hanem ennél kicsit tágabb értelemben mondom. Azok az energiahullámok, dinamikák, amik történnek mondjuk egy előadás során akár a nagyobb motívumokat nézve, azok se bírnak feltétlenül hasonló szabályokkal a zenében és a színházban.

G.S.: Nem azonos lendülete van egy zenei anyagnak és egy színházi anyagnak szerinted?

K.K.: Más működik jól. Ezekben a produkciókban nagyon sokszor találkozom azzal a színpadon, hogy egy színész érez egy színházilag jól működő valamit, amihez társul egy időkezelés, s ha ez egy prózai előadás lenne, akkor tök jól ülne. De ezután következik egy hangszeres tétel, vagy egy dal, vagy bármi, és így már nem ül tök jól, hanem összevissza dobálja a nézőt energiában. Nem segíti egymást, hanem nem jól viszik. És ehhez jön egy ilyen eset, amikor van egy dokumentumszöveg, aminek nincsen formája. A zenének nagyon erős a formája, akármilyen zenéről van szó, mert leírsz két hangot, az már egy örült erős forma, és ez nincs így egy mondat esetében.

G.S.: Többféle lehet egy mondat esetében.

K.K.: Persze, ha költészet, akkor van, de most úgy értem, hogy ha ez egy doku, egy doku-szöveg, akkor nincs így. Nincsen ilyen fajta ritmikai ereje a szövegnek, a prózának. Ha nem irodalmi szöveg, mert olyankor természetesen van. De ha ez a szöveg nem hordoz formát, vagy a forma, amit hordoz, az – szinte azt mondom, hogy – nem jó, akkor az egy nagyon nehéz helyzet. Mit lehet akkor ezzel kezdeni. Itt összeütközött egyszerűen két esztétikai vélemény. A klasszikus zenei, ami formába szeret ágyazni, és a kortárs színházi, amit az érdekelt, hogy hitelesség, őszinteség, a dokumentumban lévő erő, amit nem szabad bántani, mert akkor elveszíti ezeket. Mindkét álláspont megáll a lábán, csak amikor egy előadásban találkoznak, akkor ez nagyon nehéz.

G.S.: Kioltják egymást?

³⁹⁸ Ld.: Az Eötvös Péterrel készült interjú első kérdését, illetve Françoise Rivalland 148. oldalán adott harmadik választát.

K.K.: Kiolthatják. Ez nagyon nehéz helyzetet hozott Georgi számára is, aki a fölkért zeneszerző volt, és aki azt mondta, hogy na-de-most-ezzel mit csináljon. Ez mi? Ez szöveg? Mit csináljon vele? Ez nem dalszöveg.

G.S.: Neki figyelembe kellett venni a szöveg formáját, vagy egyszerűen csak a tematikáját, és kellett hozzá írnia szabadon saját, összefüggő, zenei anyagot?

K.K.: Mi nem akartuk, hogy ez alkalmazott zene legyen. Tehát nem kísérőzenét kerestünk a szöveghez, ami egyébként könnyű lett volna.

G.S.: Amit te hol definiálsz? A kettő közti különbséget?

K.K.: Én ott definiálok, hogy az alkalmazott zene azt jelenti, hogy a zene kiszolgálja a színházi entitást, azt amit a színházi anyag hordoz. Aszerint épül föl, hogy teljes mértékben kiszolgálja azt. A formája nem önmagából ered, hanem a színházi entitás formájából.

G.S.: Tehát olyan, mintha egy meglévő dróthoz kötöznél hozzá valamit?

K.K.: Igen.

G.S.: Azt is jelenti, hogy nem is áll meg a saját lábán, az adott esetben?

K.K.: Jelentheti azt meg jelentheti nem azt. Ez a zeneszerző nagyságától függ, mert a *Szentivánéji kísérőzene*³⁹⁹ megáll a maga lábán. Ugyanakkor valószínűleg abban az időben mást gondoltak arról, hogy mit jelent a kísérőzene, tehát valószínűleg a példa sem jó.

G.S.: Főleg, ha esetleg táncoltak is rá.

K.K.: Igen, tehát én azt gondolom, hogy van alkalmazott zene, és van az összművészet, a koncert-színház vagy ilyesmi, amikor van a színpad, és arra mindkét vagy mindahány művészeti ág hozza a saját szabályait és a saját formarendszerét, és azt megtartja, nem adja föl.

G.S.: Én ezt a dolgozatomban vagy egyáltalán az egész kutatásban végül is Kandinsky-ra hivatkozva *Monumentalkunst*nak nevezem. Kandinsky szerint az összművészetben, már a wagneri összeművészetben, a művészeti ágak szükségszerűen egy legkisebb közös többszörös szintjén tudnak csak találkozni, hiszen mindegyiknek figyelembe kell vennie a másikat. Ehelyett szerinte olyan Monumentalkunstra van szükség, ahol mindegyik művészeti ág a saját egységében tud megjelenni. Az együttműködés nem okvetlenül minden szálon van, hanem van egy egység és egy másik egység, a kompozíciót pedig

³⁹⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 - 1847) 1826-ban komponált nyitányt William Shakespeare drámájához. Ez azonban önálló műnek szánta (op. 21) 16 évvel később komponálta a kísérőzene többi szakaszát IV. Frigyes Vilmos porosz király felkérésére (op. 61) ld. többek közt: R. Larry Todd, *Mendelssohn*, Oxford University Press, 2003, 457.

ebből a kettőből vagy akár többől lehet összerakni. Erre született a *Die Glückliche Hand*⁴⁰⁰, ami Schönbergnek egy operaterve volt. Szóval volt nekik több ilyen jellegű dolguk a *Blaue Reiter*⁴⁰¹-ben, még a világháború előtti időszakban. Persze egy olyan akkori művészetről beszélünk, ahol még nagyon kevés interdiszciplinálisnak nevezett művészeti munka jelent meg, tehát olyan alkotások amik szándékoltan két létező művészeti ág között egy új, önálló dolog. Nem volt még Sound-Art, amelyik egy olyan szobor, amelyik hangból van, vagy a performansz, ami olyan képzőművészet, ami színházból van, ezek még mind nem léteztek. De ez az egész teljesen egybevág azzal, amit mondasz.

K.K.: Igen, nyilván abban az időben, mármint az Avantgárdban talán erősebben megjelent ez az igény. Szerintem nem is erre az összművészetiségre, inkább arra, hogy együtt alkossunk, mi művészek. Schönberget nem tudom, de ha a korabeli spanyol művészetre gondolok, ahol a Lorca meg a Buñuel meg a Dalí,⁴⁰² így együtt, miközben mindenki mindent is csinál, Dalí ír, Lorca fest stb. Szerintem ez másfajta dologról szólt. Kevésbé arról, hogy ennek mi lehet a műfaja, mi lehet a formája, inkább arról, hogy mi most együtt alkotunk, és ez milyen jó nekünk.

G.S.: És mindenkit bosszantott Wagner, aki zeneszerző is, meg költő is, meg díszlettervező is, mi közben mindebből a leginkább zeneszerző.

K.K.: Igen.

G.S.: De értem, tehát ebben benne van az, hogy közösség, és együtt megyünk piknikezni, meg hasonlók.

K.K.: Igen. Most is benne van. Legalább is nekünk, vagy nekem, ezekben a munkákban volt egy ilyen jellegű kutatás, hogy ezt hogyan csináljuk. Georgival nagyon sokat dolgoztam a háttérben, azzal kapcsolatban, hogy mit lehet csinálni, hogyan lehetne az anyaghoz nyúlni.

⁴⁰⁰ Arnold Schönberg 1924-ben bemutatott négytétéles színpadi műve, melyhez ő, a "Drama mit Musik" (a.m. dráma zenével) műfaji megjelölést alkalmazta. A darab Schönberg kísérlete *Kandinsky* elméletének megvalósítására. Ld.: Ena Steiner, *The "Happy" Hand: Genesis and Interpretation of Schoenberg's Monumentalkunstwerk*, in.: *The Music Review* 41/III. Cambridge, Heffers Printers Ltd. 1980.

⁴⁰¹ *Der Blaue Reiter* (am. A kék lovas) A Wassily Kandinsky által 1909-ben alapított müncheni művészegylet a *Neue Kunstvereinigung München* alapjain kibomló művészeti mozgalom. 1911-14-ig tartó időben több kiállítást szerveztek, almanach-ot jelentettek meg, stb. A csoport tagja volt többek között Arnold Schönberg is. Ld.: Magdalena M. Moeller, *Der Blaue Reiter*, Köln, DuMont Buchverlag, 1987. A témáról ld. a disszertáció 2.3. alfejezetét

⁴⁰² Federico García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí. A három művész életének művészi közösségéről ld.. Gwynne Edwards, *Lorca, Buñuel, Dalí: forbidden pleasures and connected lives*, London, I.B. Tauris 2009.

Volt egy célkitűzés, hogy ez nem alkalmazott zene lesz. Ott volt annak a kérdése is, hogy mik lesznek a dalszövegek? Ez egy konkrét megfogható problémát jelentett, mert ha nem hozhatunk be idegen anyagot, akkor ami marad, az nem feltétlenül alkalmas rá.

G.S.: És végül Georgi tette alkalmassá?

K.K.: Egy ponton elkezdődött valami. Georgival dolgoztunk a háttérben, beszélgettünk arról, hogy mit lehetne, miközben volt egy folyamatos workshop-jellegű munka a Krétakör-bázison,⁴⁰³ amiben egyszerűen az volt a feladatunk, hogy hozzuk létre az előadást.

G.S.: Georgi-val is dolgoztatok ott? Tehát nem elküldte vagy odaadta a kottákat, hanem ő is ott volt veletek?

K.K.: Igen, de dolgoztunk nélküle is. Még nem voltak meg a zenék, mégis próbáltunk valamit kezdeni zenészként ebben a helyzetben.

G.S.: Elküldtétek neki, ami így kialakult?

K.K.: Erre már nem emlékszem, ez nagyon régen volt. Az a lényeg, hogy egy ponton Georgi is talált olyan szakaszokat, amikben látott mondjuk egy áriát, illetve elkezdett programzenében gondolkozni az instrumentális részekkel kapcsolatban, tehát, hogy az is arról szól, amit a történetben elmondunk.

G.S.: A szereplőket megfeleltetni a hangszereknek?

K.K.: Hangszernek.⁴⁰⁴

G.S.: A hangszer hangjainak.

K.K.: A hangszer hangjainak. Nem is a szereplőket, hanem a történetet, vagy a történetnek egy-egy epizódját. Például van benne egy gitárszóló, amikor elmeséli,⁴⁰⁵ hogy hogyan erőszakolták meg kislánykorában. Ennek van egy íve, például annak a történetnek, hogy először a bácsi vesz neki egy biciklit, ami után megtörténik az a dolog, amire ő nem számít. Ez mindig nagyon érdekes, mert Georgi-val több ilyen dolgon dolgoztunk, amikor színházi létezéshez úgymond programzenét adtunk. Igazából, ezt más művészek⁴⁰⁶ így sose tudják úgy

⁴⁰³ 2008-tól 2015-ig működött a a Ferencvárosi Önkormányzat tulajdonában álló kulturális, befogadó tér, amely a Gönczy Pál utca 2. szám alatt található társasház második emeletén, 600 m² alapterületen a Krétakör Bázis. Ez ideális környezet volt az Alapítvány intenzív műhelymunkát igénylő produkcióinak. további információ: <https://archive.kretakor.eu> (utolsó letöltés: 2018.9.15.)

⁴⁰⁴ Csak egy hangszernek, mivel az előadásban Koltai Katalin volt az egyetlen hangszeres, mellette egy operaénekes (Bodrogi Éva) és egy színművész (Láng Annamária) vett részt az előadásban.

⁴⁰⁵ Az előadás főszereplője.

⁴⁰⁶ Értsd: más művészeti ágak képviselői.

megfogni, mint mi. Mintha erre inkább nekünk lenne szükségünk ahhoz, hogy tudjunk ott egy belső létezésben hova kerülni. Kijelölődtek pontok, amik működtek, és megíródtak tételek, amik önmagukban meg tudtak állni zeneileg. De ettől még továbbra is fennmaradt az a helyzet, hogy van egy irgalmatlan hosszú szöveg, aminek nincsen formája, nincsen íve, rengeteg kis kanyar van benne. Abban néha, megjelennek ezek a tételek, de ettől ez még nem fog...

G.S.:...egy önálló zenei művé összeállni?

K.K.: Semmivé nem fog összeállni ettől. Megmarad azon a szinten, mint amikor egy felolvasóesten vagy egy verses-zenés esten néha elhangzik egy vers, és te játszol egy-két zenésszel. Számomra akkor vált a dolog reménytelivé, amikor elindultunk abba az irányba, hogy kis vezérmotívumokat építünk a szöveg bizonyos motívumaira. Ebben az egyik nagyon fontos motívum, a pénz volt. Egyre többet jelent meg Brecht⁴⁰⁷ neve, és a jelszavas, kitett gesztusok. Igen, van egy dokumentumszövegünk, de attól még ahhoz jogunk van, hogy néha azt mondjuk, hogy abból így csináljunk. Most felemeltem a kezem a levegőbe és egy táblát tartottam, mondjuk azt, amire az van írva, hogy „10.000 forint”, aztán meg, „5.000 forint”, aztán meg azt, hogy „sok pénz”. Mert ennek a nőnek⁴⁰⁸ a jellemében nagyon erősen ott van az anyagiasság, közben az is, hogy a gyengébbeken segíteni akar. Tehát ez nagyon ellentétes, mint mindannyiunk jelleme. Tehát elindult az egész abba az irányba, hogy vannak vezérmotívumok, amiket ki lehet jelölni egy-egy zenei gesztussal. Egyrészt elkezdtek a „pénz” vezérmotívumát használni, másrészt az elbeszélés bizonyos szereplőinek a felbukkanásához is találtunk motívumokat. Az egyik, akihez szerelmet lehetett kötni. Ezeket kiválasztottuk valahogyan. Georgi nagyon sok anyagot adott, sok töredékes dolgot, amikkel én elkezdtem szabadon gazdálkodni.

G.S.: Tehát végül ő nem egy zenei formát nem írt meg, hanem az, a próbák során alakult ki? Mondhatjuk így?

K.K.: Igen, abszolút. Vannak benne az úgynevezett letett tételek, azoknak megvan a formájuk. Ezek pár perces tételek, dalok vagy hangszeres szólók. Ezek mellett születtek gag-jellegű kórusok, amiket hárman énekeltünk, és amikhez szintén kiemeltünk a szövegből olyan

⁴⁰⁷ Bertold Brecht különféle színházi gesztusairól ld. többek között: Bob Fülöp Erzsébet DLA dolgozatának bevezetőjét. <http://szfe.hu/doktori-dolgozat/bob-fulop-erzsebet/> (utolsó letöltés: 2018.9.15.).

⁴⁰⁸ Értsd: az előadás főszereplője, a kínai üzletasszony, akivel Nyíri Pál eredeti riportja készült.

általános igazságokat, amiket a nő, saját maga számára megfogalmaz. Ez már így együtt, kiad valamit.

G.S.: Mindeközben színházi értelemben ez egy monodráma.

K.K.: Igen, mi egyébként doku-operának neveztük. Most visszautalok arra, amit korábban mondtam, arról, hogy nem értettem egyet azzal, hogy nem dramatizáltuk a formát. Egy idő után a dolog valóban reménykeltővé vált, kialakult ez a belső háló⁴⁰⁹, ami végigment az előadáson. Én mégis azt éreztem, hogy az, hogy nincsen tudatosan felépítve az, hogy ez az egész honnan hova tart és hogyan történik, az azt eredményezi, hogy az előadás csak akkor működik, hogyha az előadók a színpadon éppen jól vannak. Ha összeérzik az időket, mert valahogy jól megy az energia, akkor az előadás nagyon erős. Viszont, ha nem, és ha elkezdődnek azok a fajta színházi időkezelések, amihez a zene nem bír kapcsolódni, ami általában olyanfajta, hogy széthullik időben: túl sok megállás, túl sok az ...

G.S.: Agogika?

K.K.: Hát nem tudom, hogy agogika-e az. Túl sok civil létezés.⁴¹⁰ Olyankor a zene meghal, és borzasztó nehéz játszani. Egy több perces gitárszólóval átvenni egy teljesen civil, letett mondatból a fonalat, az egy rémálom. A hangszeres létezésnek, mindig van egyfajta pátosza. Végig úgy gondoltam, hogy egymástól vesszük át ezt a fonalat, s hogy ezek nem kiegészítő tételek, hanem ott igenis, megy tovább, de ha nem kapok egy olyan fonalat, amiből lehet játszani, akkor a háromperces gitárszólónak az első másfél percét azzal töltöm, hogy megpróbálom magamnak megszerezni a közönséget, hogy most figyeljete, mert ez most egy koncentrált dolog lesz, az egy kínszenvedés. Aztán lejátszom és aztán megint jön egy civil hang. Amikor jó előadásaink voltak – mármint, az én számomra –, akkor mindig azt gondoltam, hogy nagyon jó, olyanok vagyunk, mint egy háromfejű szörny. Valamiért nekem egy szörny. Ez egy nőalak, aki egy kicsit szörny is. Vannak szép oldalai, mégis ott ül, ural mindenféle témát, a pénzt, a szexualitást. Az egész történet nagyon keserű. Amiket ő megfogalmaz, azok mindig nagyon feketék és keserűek. Én azt gondolom, hogy ha dramatizáltuk volna a szöveget, akkor nem lenne ennyire sebezhető ez az előadás. Mert akkor

⁴⁰⁹ Értsd: a motívumok és a zenei anyagok korábban vázolt rendszere.

⁴¹⁰ Én úgy értem, az itt elmondottakat, hogy színpadi megszólalások, hangok, ritmusok, tempók viszonya inkább egy prózai, mindennapi ritmust követ, nem egy mesterségesebb, zeneibb szerkezeten belül mozog. Ez persze nagyon szubjektív megállapítás a riportban.

egyszerűen a forma is előre vinné, de így a forma nem viszi előre, csak az előadóművész, azzal, hogy formát kreál egy hálóból, ami nagyon érdekes háló, de nincs formája.

G.S.: Én úgy éreztem, amikor láttam, hogy ti tulajdonképpen egy szereplő vagytok hárman.

K.K.: Az nagyon jó, ha úgy érezted, mert mi is azt szeretnénk, hogy úgy érezze a néző.

G.S.: Így értettem a monodrámát. Abban az értelemben, hogy egyetlen szereplő van a színpadon. Hiába van még másik két ember, egy szereplő van, és ezt az egyet hárman játsszátok. Van ilyen, olyan, amolyan rétege a személyiségének. A külső szereplők, akikről még szó van, ők nincsenek jelen. Ezért mondom, hogy ez színházi értelemben egy monodráma, ahol fel van osztva zenei, énekhangbeli és prózai rétegre a szereplő személyisége.

K.K.: Igen. Az elég erőteljesen kijelölődött egy idő után, hogy a személyiségnek ki melyik oldalát játssza. Én alapvetően ezt a szegény, felkarolós oldalt képviseltem, Éva pedig – ez jelmezben is megjelent, mert Éva aranszínű dzsekiben énekelt – a pénz oldalát.

G.S.: A pénz. a sikeres üzletasszony. Igen, ez így világos.

IV. Interjú Götz Nándor szaxofonművésszel, pedagógussal

a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti és Hangszerképző Gyakorló Szakgimnázium Kreatív Zenés Színházi Műhelyének létrehozójával, 2015. február 3-án, Budapesten.

G.N.: Ha megengeded, én néha kvázi visszakérdéznék, mert nagyon érdekel, hogy te kutatásaid során mikbe ütköztél, mert én magányos farkasnak érzem magam egyelőre azokban a dolgokban amit elkezdtem, ami részben nagyon jó, részben nem.

G.S.: Na várj, akkor gyorsan összefoglalom azt a dolgot amiről mi most beszélgetünk. Az én kutatási területem a hangszeres színház, vagyis az az előadóművészeti forma ahol a zenészek egyben színészek, illetve a színészek egyben zenészek is. Ráadásul én ennek azt a speciális verzióját keresem, ahol egy – a lehetőségekhez mérten – hierarchiamentes viszony tud létrejönni, tehát ahol minden a saját autonómiájában tud megmutatkozni, ahol a zenei és a színházi réteg is önmagában érvényes, a kettőnek pedig van valamilyen találkozási pontja, egymásmellettiége, kontrasztja, összefüggése, organikussága, mikor melyik.

G.N.: Akkor azt hiszem jó személlyel beszélgetsz, mert én is pont ezeket szeretném megvalósítani. A kérdés az, hogy ez mennyire lehetséges, vagy mennyire kivitelezhető. Ez mindig persze témakörtől függ.

G.S.: Kezdjük az elejéről. Ami miatt én megkerestelek, az két dolog. Nyilván az egész működésed, de alapvetően van két olyan pont ahol találkozik ez a két dolog. Az egyik, hogy a konziban⁴¹¹ te csinálod a kreatív hangszeres színház órát. Ez a pontos neve?

G.N.: Kreatív zenés színház. Ami egy úgy nevezett szituációs módszerre épül, ami a kiindulópontja volt ennek az egésznek.

G.S.: Igen. A másik amiről reményeim szerint beszélgetni fogunk, az a Mauricio Kagellel eltöltött időszakod. Kagel, a hangszeres színház fogalmának megalkotója és ennek az egész műfajnak az atyja, ezt mondhatjuk így, Ez egy hosszú történet persze. Melyikkel kezdjük?

G.N.: A Kagellel való történettel. Ez meglepett ez a dolog most.

⁴¹¹ Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti és Hangszerképző Gyakorló Szakgimnázium.

G.S.: Lesz a disszertációban egy fejezet róla.

G.N.: Igen? A Kagellel való találkozás, illetve ez az egész dolog velem, ez nem is a zenés színházzal⁴¹² kapcsolatban volt. Hanem ez úgy történt, hogy én 1993-tól felvételt nyertem a kölni Musikfabrik⁴¹³ nevű együttesbe, ahol én azóta is játszom. Tíz évet, mint tag játszottam. Mióta családos ember vagyok és itthon élek, mint vendég lépek fel velük rendszeresen. Kagel Köln és Németország zenei életében egy különleges és kiemelkedő figura volt. Amikor ő a Musikfabrikban működött – mondhatjuk azt, hogy – fő zenei és művészeti irányt szabott meg. Annak ellenére, hogy eleinte párhuzamban volt ott egy Johannes Kalitzke⁴¹⁴ nevű karmester, zeneszerző. Ő volt a karmester, amikor én odakerültem. Ő is egy erős egyéniség volt, de Kagel az egy olyan figurája a német zenei életnek, aki akkor egy kikerülhetetlen fejezet volt. Az ő tevékenysége annyira befolyásolta az együttes működését, hogy végül többet dolgoztunk vele, mint az eredeti művészeti vezetővel. Utána sok minden változott az együttesben, de erre most nem akarok kitérni, a lényeg itt most Kagel. Én tulajdonképpen az ő hangszeres zeneszerzői munkájával léptem kapcsolatba, a kamarazenéjével kezdtünk dolgozni. Volt egy-két olyan darabja, amin – annak ellenére, hogy nem zenés színház – érződik a performansz jelleg, vagy egyéb elemek, amik nem mindig kifejezetten csak zenei elemek. A *Windrose*⁴¹⁵ nevű darabja.

G.S.: Egy ciklus tulajdonképpen.

G.N.: Ciklus, igen. Nyolc darabból áll, ezt a ciklust játszottuk egy nagyon hosszú európai turnén, Párizstól Dél-Spanyolországig, sőt még Budapesten is. Azt a koncertet én szerveztem.

G.S.: Ezt nem tudtam.

⁴¹² Götz Nándor következetesen a zenés színház kifejezést használja. Ld. az elnevezésekről a disszertáció 1.1. fejezetét.

⁴¹³ Az együttes az újzenei szcena fontos képviselője. Gyakran adnak elő hangszeres színházi műveket, és vesznek részt különböző multidiszciplináris darabok bemutatásában. Az együttes 1990-ben alakult. További információ róluk: www.musikfabrik.eu (utolsó letöltés 2018.8.20.)

⁴¹⁴ Johannes Kalitzke (*1952) Zeneszerző, karmester, jelenleg a salzburgi Mozarteum karmesterprofesszora, emellett több operát is komponált az elmúlt időszakban. www.johanneskalitzke.com (utolsó letöltés: 2018.8.20.)

⁴¹⁵ Az eredeti cím *Stücke der Windrose*, (H. Litolf's, C.F. Peters, Frankfurt, 1996). A szalonzenekarra komponált ciklus nyolc darabból áll. Az egyes darabok címei a különböző égtájak (Észak, Északkelet, Kelet stb.) Kagel a műveket 1988 és 1994 között írta.

G.N.: Budapesten a Várban, a Magyar Tudományos Akadémia dísztermében az egész ciklust eljátszottuk⁴¹⁶ és azt hiszem ez volt az egyetlen olyan koncert, ahol mind a nyolc tétel megszólalt. Kagel zenei gondolkodásmódja befolyással volt az én törekvéseimre, hiszen a darabok mindig tartalmaztak olyan elemeket, melyek a tételeknek a mondanivalójával vagy zenei világával összefüggésben voltak. Ezeket az ötleteket úgy használta, hogy bizonyos tárgyakat felhasznált az ütőhangszereseknél, vagy akár más hangszereseknél is. Olyan tárgyakat, melyek eredetileg nem hangszerek, de ő mégis valamilyen módon hangot csiholt belőlük ki, vagy összeállított több részből egy hangszert. Mondok egy példát. Fogott egy ventilátort, és hosszú papírcsíkokat szerelt rá.⁴¹⁷ Több darabból, különböző, élettelen, hang nélküli dolgokból összeállított egy szerkezetet, ami végül egy fantasztikus hanghatást keltett és nagyszerűen szimbolizálta mindazt, amit ő ki akart fejezni a tétellel.

G.S.: Mondhatjuk, hogy azt a kapcsolatot, ami számára a színház és a zene között volt, megpróbálta külső, pártatlan objektumokon keresztül bemutatni, amiket bevonva a játékba, össze tudta kötni a színházat és a zenét?

G.N.: Igen, ez így történt. Tulajdonképpen a Musikfabrik nagyon jó talaj volt erre. Egy nagyon fiatal együttesről beszéltünk, hiszen '91-ben alakult. Szerencsés módon sikerült nyitott, kreatív, tette kész, széles látókörű fiatal muzsikusokat összegyűjteni az együttesbe, akik akaraton kívül, színésszé váltak az előadások közben. Ez a színészet nem kreált, vagy kimondottan a zeneszerzők által kitalált dolog volt, hanem egyszerűen csak a darab hozta magával a helyzeteket. A zene készített minket olyasmire, ami végülis nem szorosan a zenei előadásmódhoz kapcsolható, hanem már performansz vagy valami hasonló dolog. Szóval Kagel nagyon speciális. Nem is nagyon tudok rajta kívül mondani olyat aki ilyen módon közelítene a zenei előadáshoz.

G.S.: Ő alapított egy iskolát, ezt mondhatjuk talán. A dolgozatomban a „szerepe” az, hogy ő az, aki először vett észre valamit: Az elektronikus zene megjelenésével a zeneszerzők abban bíztak, hogy most , a hangszórók használatával, majd a zene egészét

⁴¹⁶ A hangverseny 1997. október 12-én hangzott el a Budapesti Őszi Fesztivál és a Korunk Zenéje '97 keretein belül. Az estről Farkas Zoltán írt nem túl hízelgő kritikát a Muzsika 1998 januári számába. ld. <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00001/1462.html> (utolsó letöltés: 2018.8.20)

⁴¹⁷ Mauricio Kagel 1967-70-ig a Hamburgi Staatsoper AG felkérésére komponálta kilenc nagy részből álló hangszeresszínházi művét a *Staatstheater*-t. Az ötödik *Saison* című tételben, melynek alcíme *Dal-játék 65 képben* (eredetiben: Sing-Spiel in 65 Bildern), szerepel egy forgó ventilátor, melyre három méter hosszú papírcsíkokat ragasztanak, melyek a ventilátor automatikus mozgása közben folyamatosan változó zörgő hangot hallatnak. Ld.: *Staatstheater, Szenische Komposition*, Mauricio Kagel, Universal Edition Nr. 15197, 1970

fogják kontrollálni. Kagel volt az, aki észrevette, hogy egy hatalmas szelet ledarabolódott így a zene fogalmáról, amiről akkor úgy tűnt, hogy ez mind a színházhoz tartozik már. Ennek volt az egyik késői manifesztuma a *Con Voce*,⁴¹⁸ ami egy koncertszituáció, de nyilvánvalóan egy színházi performansz, mert nem a zeneiség a lényege. Jól értem tehát, hogy neked ez egy fontos iskola volt?

G.N.: Igen, nagyon fontos volt. Azt még feltétlenül el szeretném mesélni, mert az egy nagyon nagy élmény volt, hogy egyszer csak csörgött a telefon. Tudod színészek és színésznők szokták mesélni, hogy „és akkor csörgött a telefon”, amit vagy elhiszel vagy nem, de általában azért ez úgy szokott lenni, hogy ők telefonálnak valamilyen ügyben. Ez azonban tényleg így történt. Ismertük már egymást⁴¹⁹ a Musikfabrikból. Készült egy darabbal⁴²⁰ a 2000-es világkiállításra Hannoverbe, ami baritonszaxofonra és a WDR vegyeskarára írt *Burleske* címmel, ami szintén egy tárgy hangjára, egy óra ketyegésére épült. Ezt a hangot a kórus és a szaxofon effektjei állították össze. Szóval csörgött a telefon, fölhívott, mert egy darabot már játszottam vele, amiben én szaxofonoztam, miközben én klarinétosként kerültem az együttesbe.

G.S.: Ezt nem tudtam.

G.N.: Akkor még gyorsan el kell mondjam, hogy volt korábban egy darabja, a *Blue's Blue*,⁴²¹ ami tulajdonképpen egy blues improvizáció, de egy díszletet talált ki hozzá, abban ültünk. Egy lepukkant szállodai szoba volt a díszlet. Volt egy LP lejátszó, amire ő a jelenet elején föltett egy lemezt, amin egy kinyomozhatatlan származású ember énekelt – valószínűleg ő maga volt az, eltorzított módon. Egy régi bluest énekelt, miözben mi, mint turnézó zenészek ültünk a fotelokban, és ehhez a felvételhez kezdtünk el játszani. Kagel elővett egy üvegpoharat és abba énekelt. Ez volt a *Blue's Blue*. Itt derült ki, hogy én tulajdonképpen

⁴¹⁸ A *Con Voce* Kagel műve, melyben a hangszeres előadók kizárólag az énekhangjukkal immitálják a hangszerjátékot, miközben a hangszeren játszó mozdulataik hang nélküliek. Ld. erről részletesebben a disszertáció 3.2.4. alfejezetét.

⁴¹⁹ Értsd: Kagellel.

⁴²⁰ 1999-2000-ben vegyeskarra és szaxofonra keletkezett mű, Kagel a kórust nagyon változatos technikákkal használja az éneklés mellett beszéd, füttyülés, számos különféle lélegezés és suttogás is előfordul benne. A darab végig a szaxofon szólista és az őt körülvevő énekesek párbeszéde. Ld.: Mauricio Kagel, *Burleske*, Edition Peters 8999, 2000.

⁴²¹ A darab valójában korábban, a szerző kiadójánál, az Edition Peters-nél megtalálható műjegyzék (online elérhető itt: https://issuu.com/editionpeters/docs/kagel_mauricio_worklist utolsó letöltés: 2018 aug. 27) szerint 1978-79-ben keletkezett. Alcíme: *Zene-etnográfiai rekonstrukció négy előadóra* (eredetiben: Eine Musikethnographische Rekonstruktion für 4 Spieler). Ld.: Edition Peters nr. 12264.

szaxofonozom is. Ez volt az apropója annak, hogy ő megkeresett a *Burleske* bemutatója kapcsán. Annyit még tudni kell, hogy én sok hangszeren játszom, de baritonszaxofonon akkor még egy hangot sem játszottam, de szemrebbenés nélkül elvállaltam, mivel még volt egy év a bemutatóig. Addig pedig gőzerővel megtanultam a hangszert, mert ezt a lehetőséget nem akartam kihagyni.

G.S.: Götz-erővel... Nagyon szép történet, köszönöm. Kicsit térjünk át a szituációs módszeredre.⁴²² Össze tudnád foglalni, hogy mi ennek a módszertani alapja?

G.N.: Kár, hogy nem hoztam el, olyan gyönyörű szépen leírtuk már több pályázatban is, hogy mik is a célkitűzései ennek a módszernek. Amit én nagyon fontosnak tartok és jelenleg a zenei középfokú oktatásból nagyon hiányolok, vagy abban kifogásolom, az az, hogy a hangszeres zenetanulás egy nagyon nehéz folyamat, aminek van egy technikai és művészi része. Olyan technikai követelményeket szab a hangszeres előadókra az élet, hogy egy idő után elveszik belőle a kreativitás és egy technikai folyamattá silányulhat a zenetanulás, ami nem hiszem, hogy jó felé vezet. Számos olyan előadót ismerünk, aki nagyszerű virtuóza a hangszerének. Nem akarok neveket mondani, bár ez a felvétel úgyse fog kikerülni.

G.S.: Nem fog kikerülni.⁴²³

G.N.: Most játszottunk a Musikfabrikkal Milánóban a La Scala-ban.⁴²⁴ Az első részben mi játszottunk, a másodikban Pollini.⁴²⁵ Ő egy nagy név, egy nagy sztár. Beethoven három utolsó

⁴²² A Szituációs módszer Götz Nándor Kreatív Zenés Színház óráinak módszertani alapja, Götz Nándor tanári adatlapján a Weiner Leo Zeneiskola és Zeneművészeti Szakközépiskola honlapján ez áll: *Götz Nándor 2009-ben dolgozta ki a szituációs módszert a hangszeres zeneoktatás számára.*

A szituációs módszer eddigi bemutatói:

2011: *Rossini: A sevillai borbély*

2012: *John Patrick: Teaház az augusztusi holdhoz*

2013: *Történetek a világ körül - Óbudai társaskör*

2014: *Stravinsky: A katona története*

http://www.weinerleo.hu/Tantestulet/lista/Gotz_Nandor.html utolsó letöltés: 2018 aug. 27.

⁴²³ Ha az interjúk széles körben való publikálására nem is kerül sor, úgy éreztem, mint ezt a függelék bevezetőjében írtam, hogy a a beszélgetésekben foglaltak a kutatás során vizsgált témák jelenlegi, szakmai gyakorlatban betöltött szerepére világítanak rá. Ezért éreztem szükségét, hogy disszertációban szereplő hivatkozások mellett, jegyzetekkel ellátott formában függelékként csatoljam a szöveghez. Erről az érintetteket tájékoztattam, akik beleegyezésüket adták.

⁴²⁴ A hangversenyre Pollini Projekt IV. címen 2014 május 19-én került sor Milanóban.

⁴²⁵ Maurizio Pollini (*1942) világhírű olasz zongoraművész, a klasszikus és a romantikus repertoár valóban briliáns technikai előadásai mellett, nevéhez fűződik számos huszadik század neves komponista (Salvatore Scarriono, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono) új műveinek bemutatása, A művész oldala a Deutsche Gramofon oldalán: <https://www.deutschegrammophon.com/en/artist/pollini/> (utolsó letöltés 2018.aug.27)

szonátáját⁴²⁶ játszotta. Nem az én szubjektív véleményem,⁴²⁷ de megdöbbentő volt számunkra, hogy mennyire üres volt az, amit játszott. Annak ellenére, hogy egy közismert, elismert nagy művész. Amiről beszéltünk,⁴²⁸ hogy a CD és a lemez megjelenése elkényeztette a közönséget és emiatt steril előadásmódot vár az előadóktól, ami hatással van a zene- és a hangszeres oktatásra is. Mennyire a művészetről, mennyire a kreativitásról és a széles látókörűségről szól egy zenész élete, vagy mennyire válik egy mechanikus szolgáló folyamattá?

G.S.: Mondhatjuk azt, hogy kizárólagosan hangi követelményeket támasztanak, miközben a jelenlét, a közösséggel, vagy az étellel való viszony, illetve az, hogy ezekről mondjon valamit, az nem válik részévé az oktatásnak?

G.N.: Igen. Nem válhatsz úgy zeneművésszé, ha azt az egy dolgot csinálod, ami a hangszereddel kapcsolatos. A növendékek⁴²⁹ a többi művészeti ág ismeretétől teljesen elszakadnak. Hogy lehet úgy eljátszani akár egy zenekarban a *Rómeó és Júliát*, hogy egyébként fogalmam sincs, hogy Shakespeare miket írt és miről szól a darab? Ez persze csak egy durva megvilágítása a dolognak, de a széleslátókörűség és a kreativitás nagyon fontos. Ezen kívül én azt vettem észre, hogy egy korszak és egy történeten belül kialakuló korszak mennyire befolyásolja az adott stílus ismeretét és megértését. Vagy akár egy tradicionális japán zene mennyire érteti meg a mai japán zenét velünk?

G.S.: Csak a felvétel kedvéért mondjuk el, hogy tavaly év végén a *Bartók Új Zene* napon volt egy záróprezentációja a kurzusodnak. Ebben volt egy indiai és egy japán ihletésű rész, egy tangó rész Piazzola darabokkal, és a Ligeti Bagatelleknek egy európai

⁴²⁶ Ludwig van Beethoven a nagyszabású Hammerklavier szonáta után komponált három utolsó zongoraszonátája, a 109., 110., és 111. opusz számmal jelzettek.

⁴²⁷ Az idén 76 éves zongorista koncertjeiről valóban napvilágot látnak becsmérlő kritikák is. Ld. többek között a *Pollininak nyugdíjba kell mennie* címűt: Maurizio Pollini needs to retire <https://www.spectator.co.uk/2017/03/maurizio-pollini-needs-to-retire/> (utolsó letöltés: 2018. nov. 12.)

⁴²⁸ Götz Nándor itt a korábbi kérdésemre utal, ám a tematika nem teljesen azonos. Ott én a hangfelvételek megjelenésekor felmerülő gondolatra utaltam, miszerint a zenész színpadi jelenléte a zenei előadás szükséges velejárójából egy más síkra helyeződött. Ő itt azonban arról beszél, hogy a hangfelvételek tökéletes hangzása megváltoztatta a zenehallgatók elvárásait. Ami egyébként szintén egy valós helyzeten alapuló létező diskurzus.

⁴²⁹ A művészeti oktatásban általánosan használt a *növendék* kifejezés, legyen szó akár egyetemi hallgatókról is.

történetbe való beágyazása. Tehát te kulturális kontextusba helyezted ezeket a darabokat.⁴³⁰

G.N.: Egy komplex dologról van szó. Egyik része az oktatás, a másik pedig – amiről most beszélsz – a végeredmény. Itt azonban nem csak, sőt, inkább nem a végeredmény számít, hanem a folyamat. Az év végén látott előadás annak a lezárása, de itt sokkal fontosabb az a munkafolyamat, amivel eljutunk arra pontra, ami az előadás. Mindig törekszem arra, hogy ezek a dolgok ne egy utasításszerű folyamatnak a végén legyenek, hanem együtt hozzuk létre az előadást, illetve a történeteket, a zenéket. Az, amit az ember elgondol előre, vagy szeretne megvalósítani, az nem mindig úgy történik.⁴³¹ Nem minden növendékkel lehet ugyanúgy foglalkozni. Nem mindenkinek egyforma az affinitása a témával kapcsolatban. Nagyon nehéz megtalálni a hangot és az egyensúlyt aközött, hogy mennyit bízok a növendékekre, és mennyit kell nekem hozzátennem ahhoz, hogy sikeres legyen maga a folyamat.

G.S.: Hogy milyen kereteket szabsz az ő kreativitásuknak, amit még ki tudnak tölteni?

G.N.: Úgyis dolgozhattunk volna, hogy megkeressük az összes kreatív gyereket az iskolában, akik egyébként is így gondolkoznak⁴³², mondjuk akár a zeneszerzés szakról vagy akiktől tudjuk, hogy fogékonyak erre. Én szándékosan nem akartam ebből egy ilyen bennfentes, elitképzőt csinálni. Pont az volt a lényege, hogy vannak olyan növendékek, akiknek homlokegyenest más a gondolkodásmódjuk és meg sem fordul a fejükben alternatíva.

G.S.: El tudod mondani, hogy hogy nyúltok a színház részéhez a foglalkozásokon? Mi az, ami számodra a színházi kereteket jelenti?

G.N.: A színházi része úgy jön létre, hogy először egy történetet kell létrehoznunk. Én nagyon szorgalmazom, hogy ez a történet is közös erővel szülessen meg. Ez van, amikor sikerül, és van amikor nem.

⁴³⁰ A Bartók Béla konzervatórium 2013 óta évente rendez *Bartók Konzi - Új Zene* címen kortárszenei napokat. Ezen rendszeresen szerepel többek között Götz Nándor Kreatív Zenés Színházának a prezentációja is. A 2014-es eseményen négy részes előadást láthatott a közönség, melyek különböző kultúrákat voltak hivatva megjeleníteni különböző történetek illetve az ehhez kapcsolódó zeneművek által. az estről összefoglalót ezen a felvételen lehet látni: <https://www.youtube.com/watch?v=bhcACxIs5bI&list=PLihHndQTS4ZVp-aFnbHe4xJsN9szilL42Q&index=12> (utolsó letöltés 2018.aug.27.) a Kreatív Zenés Színház a felvételen 20:05-nél kezdődik.

⁴³¹ Értsd: a produkció létrehozásánál nem mindig a tervezett irányba halad egy folyamat. Ez az előző mondatban deklaráltaknak egyébként megfelel, hiszen, ha egy közösség együtt hoz létre egy előadást, akkor ezt az alkotói folyamatot nem lehet előre pontosan megtervezni.

⁴³² Értsd: a zene és színház viszonyáról úgy gondolkoznak, ami segíti a közös alkotói folyamatot.

G.S.: Tehát, hogy egy lineáris narratíva legyen, aminek van eleje, közepe és vége. Így érted?

G.N.: Igen, van egy történet. Utána ezeket részekre bontjuk és zenei asszociációkkal dolgozunk rajta. Tehát, hogy milyen zenéket tudunk hozzárendelni. Akár létező zenéket, akár írunk hozzá, vagy átiratokat készítünk. A színházi folyamat valamikor a történet oldaláról indul, de valamikor a zene indukálja a történetben.

G.S.: A kiindulási pont tehát eredendően egy történet?

G.N.: Eredendően egy történet, igen. Én azért azt meghatároztam, hogy idén legyen egy japán történet, egy indiai, argentin stb. Feldobok alapvető ötleteket, ezeket azután elkezdjük kidolgozni. Én mindig lesem a növendékeket közben. Egy-egy elejtett szó, amiről ők néha nem is gondolják, hogy mi lehet belőle, azt én mindig megragadom, és próbálom beépíteni az előadásba. Tulajdonképpen olykor észrevétlen formálják az előadást.

G.S.: Te ismered azt a koppenhágai fúvósegyüttest,⁴³³ akik feldolgozták a Ligeti *Bagatelleket*,⁴³⁴ van róla egy nagyon szép videó is.⁴³⁵ Ők nem történetekkel dolgoznak, hanem a zenei folyamatokat különféle gesztusokkal egészítik ki. Például ha a fuvola szólózik, akkor a kísérő hangszerek körbeállják. Náluk végül is pont fordítva van. Nálatok volt egy történet,⁴³⁶ náluk meg a *Bagatellek* amiknek a belső zenei gondolatait erősítik meg színházzal. De az, alapvetően egy koncert, amiben vannak színházi elemek, míg a tiétek alapvetően színházi előadás, amibe nagyon fontos és technikailag nehéz zenei rész van beleszerkesztve. Érdekes, hogy közben ugyanaz a zenei anyaga a kettőnek.

G.N.: Igen. Azért azt tudni kell, hogy én erősen színházi ember vagyok, annak ellenére, hogy zenészeknek tanultam. Színházban nőttem fel tulajdonképpen. mindig is az volt a vágyam, hogy valami ilyesmit csináljak. Mindig ez érdekelt, a színház és a zene viszonya. Nagyon sajnálom azokat a kollégákat, akik egész életüket egy zenés színházban töltik, de mindig az árokban ülnek és sohasem válnak részesévé egy előadásnak. Főiskolás voltam, amikor volt a Madách

⁴³³ Carion Wind Quintet, dán-litván fúvósötös. Koncertjeiken rendszeresen előfordul, hogy a darabok színpadi megjelenésével is komponálnak. Ld.: az együttes honlapját <http://carion.dk/> (utolsó letöltés 2018. aug. 28.).

⁴³⁴ Ld.: Ligeti György, *Sechs Bagatellen für Windquintet*, Schott Music, ED6409.

⁴³⁵ Ld.: <https://www.youtube.com/watch?v=txMwXvD8kL4> (utolsó letöltés: 2018.aug.28.).

⁴³⁶ Az esten a japán, indiai és argentin történetek mellett, a magyar történet Ligeti György művének feldolgozása volt. A történet során egy fiatal klarinétos Budapest és Bécs között siet autójával, próbák és előadások között.

színházban a *Gettó* nevű előadás,⁴³⁷ amivel most egy izraeli színház vendégszerepel a Vigszínházban.⁴³⁸ A darabot Mácsai Pál rendezte. A zenészekkel fent voltunk a színpadon. Be voltunk öltözve, ugyanúgy részesei voltunk az előadásnak. Dunai Tamással klarinétoztunk, Paudits Béla játszott benne, nagyon nagy színészek voltak ott. Nekem kellett Balikó Tamást megtanítani szaxofonozni, mint fő SS tisztet. Én tanítottam a gettó-parancsnokot szaxofonozni (nevet). Szóval ez is egy meghatározó élmény volt számomra. Amiről beszélsz, az a svéd⁴³⁹ együttes, azok is valószínűleg izig-vérig muzikusok, de bennem valahogyan ez a kettő teljesen egyenrangú.

G.S.: Igen, lehet. Miért mondd, hogy színházban nőttél fel? Már csak a történeti háttér ismerete miatt kérdezem.

G.N.: Édesapám⁴⁴⁰ díszlettervező volt, legtöbbször ő vigyázott rám, már három éves koromtól beültetett a próbákra. Ott töltöttem a fél gyerekkoromat, és az ifjúságomat is.

G.S.: De sohasem színészkedtél hangszer nélkül?

G.N.: Nem. A nővéreemből színésznő lett.⁴⁴¹

G.S.: Ketten sohasem csináltatok olyat, ahol ő is te is részt vettetek?

G.N.: Érdekes, hogy erre sohasem került sor. Én később elkezdtem színházaknak zenét írni, a bábszínházaknak is írtam, azután egy workshopra valamit, amit külföldre is vittünk. Szóval színházi zenéssel kezdtem foglalkozni. Ez a sok minden azután összeadódott, tulajdonképpen elkerülhetetlen volt az, ami most foglalkoztat, ha így jobban belegondolok.

G.S.: Egy teoretikus kérdés: ha te elmész egy általad ideálisnak tartott zenés színházba, de tegyük fel, becsukod a szemed, akkor amit hallasz, az kell, hogy zenei paraméterek mentén önállóan végig tudjon vezetni egy folyamatot? Tehát a befogadói pozíció, egy zenés színház esetében, sehol sem lép bele a zenehallgatási közegbe, hanem végig benne marad ebben a kettősségben, vagy kell, hogy olyan zenei anyagok szólaljanak meg,

⁴³⁷ Joshua Sobol *Gettó* című szindarabját a Madách Színház 1990. március 16-án mutatta be. Ld.: <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI22868> (utolsó letöltés 2018. aug. 27.).

⁴³⁸ *Ghetto*, az izraeli Cameri színház vendégjátéka a Vigszínházban 2014. március 8-án. Ld.: <http://vigszinhaz.hu/program.php?mid=uKp81pLheSBuCA> (utolsó letöltés 2018. aug. 28.).

⁴³⁹ Dán-litván együttes. Ld. 433. lábjegyzet.

⁴⁴⁰ Götz Béla (*1940), scenikus, díszlettervező. A róla szóló szócikk a színházi lexikonban itt található: <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz08/217.html> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.).

⁴⁴¹ Götz Anna (*1963) színművész. A róla szóló szócikk a színházi lexikonban itt található: <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz08/216.html> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.).

amivel akár egy koncerten is tudnál mit kezdeni egy absztraktabb zenehallgatási folyamatban? Ez utóbbi különbözik egy színházi befogadástól.

G.N.: Ez egy nagyon nehéz kérdés.

G.S.: Igen, tudom, de azért föltettem.

G.N.: Én amondó vagyok, hogy a végén, ha nagyon magas szintű megfogalmazást nyer valami, az meg kell, hogy állja mindenféleképpen a helyét. Mint mondjuk Brechnél, ahol a zenék benne vannak az egészben, persze azok songok voltak.

G.S.: Igen, a vokális zene, az egy kicsit más kérdés, az opera is, a szövege miatt. Tehát ott más szintre kerül a befogadónak is minden, mert ahol szöveg van, ott automatikusan arra figyelünk. lehet, hogy nekem is végig kell még ezt gondolnom.

G.N.: Én hiszek abban, hogy ezt még nem kell eldönteni. Egyelőre erre még nem kell erre válaszolni, mert ez még kialakulóban van. Amit én csinálok, meg amit rajtam kívül mások is másféle módon csinálnak,⁴⁴² ennek nagy jövője van most.

G.S.: Sőt, tulajdonképpen már nagy jelene is van.

G.N.: Eljuthat ez a dolog egy olyan szintre, ahol nem kell különválasztani ezt a kettőt, mert egy egységet képez a zene és a színházi előadás, vagy az előadás, egy új fogalmat, egy új réteget jelenthet.

G.S.: Igen, ebben igazad van. Én ha zeneszerzőket tanítok, akkor abban maradunk, hogy egy hangnak ötféle paramétere van, a hangintenzitás, a frekvencia, az időtartam, a térbeliség és a „miért?”. A dramaturgia az ötödik paraméter, hogy az a hang miért szólal meg. Ezzel lehet dolgozni. Akár úgy is, hogy egy előadó miért kezd el játszani egy hangot, hogy miért fúj bele a hangszerbe? Én régebben azt gondoltam, hogy leírni egy hangot csak azért, mert egy ember kijön a színpadra, a kezében van egy hangszer és abba belefúj, ez nekem nem elég. Ezt nekem meg kell magyaráznom.

G.N.: Hogy miért fúj bele? (nevet)

G.S.: Engem ez érdekelt. Utána csináltam egy csomó olyan darabot, ahol nem fúj bele. Különböző verziókban megkerestem ezt.

⁴⁴² Értsd: más alkotók.

G.N. Például Lachenmann-nál van egy csomó olyan hang, ami nem szólal meg, csak átfűjják a hangszeren a levegőt. ezeket manipulálja.⁴⁴³ Például a *Dal Niente*⁴⁴⁴ esetében. Tulajdonképpen ez is arról szól, hogy mikor kezdődik a zene, az a határvonal, ahol billeg ez a dolog.

G.S.: Mondjuk ott ezt inkább a hallgatóval játssza el, hogy mikor hallod és mikor nem hallod, és ha nem hallod, akkor zenét hallgatsz-e? Ez egy nagyon szép dolog. Ez is egy korszak. Te tulajdonképpen a klarinéton és a szaxofonon is játszol? Én úgy ismertelek, mint egy klasszikus szaxofonost.

G.N. Én klarinét művészi diplomát kaptam itthon Kovács Bélánál,⁴⁴⁵ és csak utána kezdtem el posztgraduálisan szaxofonozni.

G.S.: Azt is itthon?

G.N.: Németországba jártam több helyre. Utána pedig jazz-t tanultam, Csepregi Gyulától⁴⁴⁶. A szaxofont a jazz oldaláról kezdtem el megközelíteni, mert nagyon érdekelt az improvizáció meg az egész műfaj.

G.S.: Ez tulajdonképpen egy másik hangszer, nem? Legalábbis annyi mindenben különbözik a kettő⁴⁴⁷ egymástól.

⁴⁴³ Helmut Lachenmann (*1935) német zeneszerző. Műveiben jelentősek az újítások, a különféle új hangszeres technikák, az ú.n. Extended Technique alkalmazása terén. Lachenmann zenéjében számos alig érzékelhető hanghatás is szerepel. Ez számára ugyanakkor hangesztétikai kérdés is, nem csak technikai. Lachenmann zenei esztétikájáról ld.: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, (a.m. Zene, mint létélmény), Leipzig, Insel, 1996. A kibővített hangszeres technikák jelentőségéről az új zene mellett különféle más zenei stílusokban (pl. popzene, folkzene, jazz, stb.) is beszámol az alábbi tanulmánykötet: John McBrewhster, *Extended Technique*, WDM Publishing, 2010.

⁴⁴⁴ *Dal Niente* (a.m. Semmiből), Lachenmann szóló klarinétra komponált, közel félórás műve. Lachenmann gyakran nevezi saját műveit *Musique Concrète Instrumental*-nak, utalva ezzel a Pierre Schaffer által 1948-ban létrehozott zenei stílusra, a *Musique Concrète*-ra, melynek lényege, hogy a zeneszerzők a hangfelvétel nyújtotta lehetőségeire építve, korábban rögzített hangokat használtak a hangszórókon megszólaltatott kompozícióik alapanyagaként (Ld.: <https://www.britannica.com/art/musique-concrete>, utolsó letöltés: 2018. aug. 28.) Ezzel szemben a *Musique Concrète Instrumental* a hangszerjáték valóságát, fizikai jellegét, járulékos zörejeit állítja érdeklődésének középpontjába. Ilyen a *Dal Niente* is, mely a klarinétjáték elemi gesztusaira, – mint a hangszer megfűjása, vagy a billentyűk lenyomása – építi a kompozíciót. Ld.: <https://www.breitkopf.com/work/3857/dal-niente> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)

⁴⁴⁵ Kovács Béla (*1937) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem klarinéttanára 1957 óta. Ld.: <http://lfze.hu/-/kovacs-be-1> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)

⁴⁴⁶ Csepregi Gyula (1958-2014) magyar Jazz-Szaxofonművész, A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Jazz-szaxofontanszékének tanára volt 1980-tól (akkor még Bartók Béla zeneművészeti Főiskola) csaknem húsz éven át. Forrás: <http://csepregigyula.hu/?site=aloldal&aloldal=biografia> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)

⁴⁴⁷ A jazz-szaxofon és a klasszikus-szaxofon a zeneoktatásban és a koncertéletben is élesen elkülönül egymástól. A zenei esztétikán túl más technikai követelményeket is támaszt a kettő az előadókkal szemben. Ld. erről: Péntek Julianna szaxofontanári szakdolgozatát <http://midra.uni-miskolc.hu/document/21243/15433.pdf> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)

G.N.: Igen, de engem a szaxofonnak mind a két arca érdekelt. Az az érdekes, hogy a Musikkabrikba is úgy kerültem, mint szaxofonos. Nagy Zsolt karmesterrel dolgoztunk együtt Szombathelyen⁴⁴⁸, ott nagyon összebarátkoztunk. Jó dolgokat csináltunk együtt. Utána szeptemberben felhívott, hogy a Musikkabrikba kellene egy koncertre beugrani, és én tudok-e egyáltalán szaxofonozni. Így kerültem be az első koncertre, ahol pedig megkérdezték a többiek, hogy tudok-e klarinétozni is.

G.S.: És így lettél végül tag a zenekarban?

G.N.: Ennyire azért nem volt egyszerű. (nevet). Játszottam velük pár koncertet. Az első Kalitzke-vel volt. Messiaen *Couleurs*⁴⁴⁹ ment, ami nagyon nehéz darab. Utána kellett próbajátékon is játszanom, ahová több klarinétost is meghívtak, itt kiválasztottak. Utána egy évig próbaidős tag voltam.

G.S: Hogyan váltatok el? Azt mondtad, hogy most már csak időnként játszol velük. Vagy most is tag vagy?

G.N.: Nem, már nem vagyok tag. Körülbelül tíz évig voltam az. Amikor a lányom született, el kellett döntenem, hogy kint fogok élni vagy itt. Én mindig szívesebben voltam itthon, mint ott. Bármennyire is szerettem az együttést, sohasem éreztem magam annyira otthon. Volt egy átmeneti időszak, amíg kerestek valakit, addig én játszottam. Mióta megtalálták a megfelelő embert, azóta már csak vendégként játszom, de ez is legalább tíz koncertet jelent évadonként, tehát ez is elég sok.

G.S.: Ilyenkor szaxofonozol vagy klarinétozol?

G.N.: Mind a kettőt.

G.S.: Tehát te fenntartod mind a kettőt. Valami miatt én mindig szaxofonnal hallottalak. A Weiner konziban,⁴⁵⁰ ahol szaxofont tanítasz, mint hangszeres tanár. Jól tudom?

G.N.: A Weiner konziban szaxofon tanszakom van.

G.S.: Tehát ott csak szaxofonosokat tanítasz. Őket is mindenre, vagy csak a klasszikus szaxofonra tanítod?

⁴⁴⁸ Götz Nándor itt a szombathelyi Bartók Szeminárium programjára utal. A nyári egyetemként működő nemzetközi kurzus sokáig az új-zenei alkotók legfontosabb találkozóhelye volt. A szeminárium aktuális oldalát lásd itt: <http://bartokfesztival.hu> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)

⁴⁴⁹ *Couleurs de la Cité Céleste* Olivier Messiaen (1908-1992) francia zeneszerző 1963-ban komponált öttételes kamarazenei műve.

⁴⁵⁰ Weiner Leo zeneiskola és zeneművészeti szakközépiskola, ld. 422. l. ábrát.

G.N.: Akinek van affinitása azt egy kicsit a másik műfajra is tanítom, és kötelezővé tettem a klarinétot, mint mellékhangszert.

G.S.: Igen, ez mindig egy választás, hogy klarinét vagy fuvola, mert a kéz a fuvola, a száj meg a klarinét.⁴⁵¹ Értem. Azt hiszem, megkérdeztem amit akartam, nagyon köszönöm.

G.N.: Én is köszönöm. Nem biztos, hogy mindent érthetően el tudtam neked mondani, lehetett volna egy-két dolgot jobban megfogalmazni. Lehet, hogy még küldök neked pár dolgot.

G.S.: Én azért csinálom az interjúkat, mert a mai magyar zenei életben nincs igazán összefoglalva a téma. Horváth Balázssal szerveztünk tavaly egy fesztivált, Átlátszó Hang néven, ami azt célozta, hogy hogyan lehet ezt a fajta zeneszínházat jobban behoznunk a koncertéletbe, de lehet, hogy az oktatás inkább a kulcs. Ha a képzésben ez jelen van, akkor egy idő után kinövi magát.

G.N.: Igen, de te most a végeredményekről, a koncertekről beszélsz. Azt mondod, hogy előadás nem nagyon van, vagy kevés van. Miközben gondolj bele, hogy milyen hatással van a zenei fejlődésre a folyamat, amikor ilyeneket tanulnak.

G.S.: Igen, ez így van. Ezt majd meglátjuk.

⁴⁵¹ A szaxofon a klarinéthoz hasonló szimpla-nádas fúvókát használ, miközben a fogások a klarinét duodecima-váltó szerkezetétől eltérőek, a fuvola oktávot váltó fogásait használják.

V. Interjú Daniel Ott zeneszerzővel

a berlini Művészeti Egyetem (UDK) zeneszerzés tanszékének vezetőjével, a Münchener Biennale Festival für Neues Music Theater kurátorával

2016. április 21-én az UDK-n.

G.S.: A dolgozatom a hangszeres színházról szól, többek között az oktatásáról⁴⁵² is. Az előadóművészet terén számos dolog történik, de az oktatásban az UDK-n vagy a Bern-i egyetemen kívül nem sok központ van. Egy diák vagy zenét vagy színházat tanul, de nagyon kevés olyan van, aki mindkettőt. Ha jól tudom, te ilyen vagy, aki mindkettőt tanultad, ugye?

D.O.: Igen, bár egy idő után a hangsúly nyilvánvalóan a zenei képzésre helyeződött át. Ez egy ilyen A-B-A forma volt. Eleinte főként hangszeres képzést kaptam, utána pár évig kirándultam a színház irányába, de sohasem tanultam négy éven keresztül kizárólag színészetet vagy rendezést. mindig három-négy hónapos kurzusokon vettem részt, ami alatt pár dolgot mindig letisztázhattam magamban, és utána folytattam a zeneszerzés tanulmányokat. Utána zeneszerzőként újra belekerültem a színházi dolgokba, mert már sok színházi tapasztalatom volt, ami oda is vezetett, hogy a színházról megtudtam amit akartam, mégpedig azt, hogy a különböző munkáimhoz éppen mikor milyen irányban keressem a segítséget. Gyakran rendeztem a saját dolgaimat. De ilyenkor mindig kellett mellém legalább két dramaturg, akik kívülről tudják szemlélni a dolgokat. Mostanában a leggyakrabban rendezőkkel dolgozom együtt. Egy idő után beláttam, hogy egy rendezőnek mégiscsak másfajta szaktudás van a kezében.⁴⁵³ De persze amikor tanultam, akkor még mindezt nem tudtam. Például azt, hogy mennyi minden tartozik ehhez a dologhoz, hogy tud ez az egész csomag összeállni. Azt tudom csak tanácsolni mindenkinek, hogy szedjen össze mindkét irányból annyi tapasztalatot, amennyi csak tud. Zenészeknek fontos tudni, hogy ne becsüljék alá a színészetet, abból a szempontból, hogy ugyanúgy ahogyan valaki klarinéton gyakorol minden nap, kell, hogy egy színész a saját testét és beszédét – pont mint a hangszeres tudást – trenírozza. Ugyanazon a színvonalon. És a színészeknek is tudnia, hogy mennyi

⁴⁵² Eredeti terveim szerint a zenei és a színházi oktatásról is írtam volna a dolgozatban. Ez végül egy külön tanulmány formájában valósult meg.

⁴⁵³ Szó szerint: Másfajta kézművessége van.

fegyelmezettség és precizitás kell a hangszerjátékhoz. Egyiket sem szabad alábecsülni, ebből a szempontból sem.

G.S.: Sokan úgy tartják, hogy szükséges, hogy az embernek, a saját gyakorlatában hangsúlyosabb legyen valamelyik művészeti ág, de azt mondod, hogy mindenképpen hasznos kinyúlni a másik irányba, amennyire csak lehet.

D.O.: Ideális esetben persze mindkettőt lehet csinálni, sőt mindkettőt lehet jól is csinálni. Az persze gyakran van, hogy valaki képzett zenész, és emellett elmegy valamilyen színész workshopra párszor, és örökké „jó dilettáns” marad.

G.S.: Ez fordítva is megvan.

D.O.: Vannak ilyen emberek, mint Judith Keller⁴⁵⁴ – nem tudom ismered-e – aki Bécsben dolgozik. Ő először hegedülni tanult⁴⁵⁵ Baselban, de már akkoriban is foglalkozott egy ideig hangszeres színházzal. Én Párizsban találkoztam vele Lecoq⁴⁵⁶ kurzusán. Később úgy döntött, hogy valódi négyéves színészképzésben is részt vesz. Ő egyike azoknak akik tényleg mindkettőt professzionálisan tudják.

G.S.: Rengeteg zeneszerző van, aki úgy érzi rendező is egyben,

D.O.: Igen. A rendezés tulajdonképpen egy gyűjtőfogalom. A rendezés egyik fajtája a koncepció létrehozása, amit utána az ember egy dramaturggal kidolgoz.⁴⁵⁷ Ez például egy olyan fajta rendezés, amit sok zeneszerző meg tud csinálni. Hiszen koncepcióval és dramaturgiával dolgoznak a saját darabjaikban. Ugyanakkor a rendezéshez hozzátartozik rengeteg pszichológiai aspektus is, a színészvezetés különböző aspektusai. Egy zeneszerzőnek „egyszerű” egy hangszeresnek odaadnia egy partitúrát. Viszont ha egy színésszel dolgozik, annak nem adhat így oda egy partitúrát. Ott egészen másról van szó. A

⁴⁵⁴ Judith Keller (*1961), svájci születésű, Ausztriában élő színész, rendező, zenész, zeneszerző ld.: <http://www.judith-keller.at/> (utolsó letöltés 2018.9.23)

⁴⁵⁵ Érdekes magyar vonatkozás, hogy Keller hegedűt a baseli főiskolán Zöldi Sándornál, a Végh quartet másodhegedűsénél tanult. A quartetról ld.: http://www.mymusicbase.ru/PPB/ppb26/Bio_2659.htm (utolsó letöltés 2018.9.23)

⁴⁵⁶ Jaques Lecoq (1921 - 1999) Francia színházpedagógus, színész, pantomim művész. Számos könyv szerzője. Magyarul is elérhető *A költői test* (eredetiben: *Le corps poétique*) című művének részlete itt: http://epa.oszk.hu/03100/03124/00026/pdf/EPA03124_dpm_2000_k_015-021.pdf (utolsó letöltés 2018.9.23)

⁴⁵⁷ Rendezés itt rokon fogalom a színpadra állítással. A rendezői koncepció úgy működhet, mint a rendezői színház mindent átfogó koncepciói, melyek megvalósításához a zeneszerző akár egy dramaturggal összedolgozva valóban kialakíthatja azt az eszköztárat, ami egy hangversenytermi darab mise-en-scene-jéhez szükséges.

színésznek belső partitúrája⁴⁵⁸ van, aminek a kidolgozásához nagy szaktudás kell. Én például ilyenkor gyakran ütközöm még a saját határimba. Ezért ez az a terület amiről azt mondom, hogy ebben egy haladó dilettáns vagyok. Ilyenkor persze szívesen behozok valakit még, akivel együtt tudok dolgozni, akinek ilyen szaktudása van. A zenés színházban ez most egy nagyon érzékeny téma. Ott vannak az operaénekesek, akiknek a képzése 80%-ban éneklésből és 20%-ban színházból áll. Vannak énekesek, akik természetüknél fogva tehetségesek, de még náluk is hamar ott találja az ember magát a színjátszásnak azon a határán, amit már ösztönből nem lehet uralni. Ha ehhez jön egy rendező, aki maga is fél-dilettáns, sőt még akár az énekesekről is keveset tud, és ezt a belső-partitúra gondozást sem tudja, akkor gyakran születnek olyan eredmények, melyek nem túl meggyőzőek. Én azt hiszem, hogy nem az oktatás az, ahol ezt meg lehet változtatni. Zenészek! Ehhez az énekeseket is hozzászámítom most. Ha ki akartok menni a színpadra, akkor először is szükségetek van az alapokra! A test iskolázottságára, akár színész mesterség gyakorlatra is, ahhoz, hogy a belső partitúrát ugyanúgy tudjátok kezelni, mint a hangokat. A gyakorlatban ráadásul még az, hogy ahogyan a rossz rendezőt a jó színész meg tudja menteni, ugyanígy van ezzel az az énekes, aki önmaga össze tudja állítani a saját belső partitúráját, akkor is, ha egy rendezőtől csak mindenféle töredékeket kap.

G.S.: Hogy függ össze a belső és a külső partitúra?

D.O.: Külső partitúrának nevezek minden olyat, ami a hangokkal, a violin- és basszuskulcsokkal összefüggésben van. A belső partitúra a mű belső lefutását jelenti: a belső szándékok, mire gondolok stb.

G.S.: Akkor ezt nem is lehet lejegyezni?

D.O.: Van néhány színész, aki magának összeír ilyet, általában a példányba beleírnak olyanokat, hogy „itt odamegyek hozzá, és megölelem, pedig ő a legnagyobb seggfej”, amiben persze az is benne van, hogy „távolítást érzek tőle, de mégis azonnal beleszerettem”. Tehát ezek egyszerűen csak belső összetevők.

⁴⁵⁸ Belső partitúrán Daniel Ott azt érti, hogy egy előadásban a színész feladatai, mozdulatai, érzelmi változásai, finom szavakkal akár leírhatatlan nüanszai, egy-egy előadás nem leírt, csak az előadó által megvalósított belső partitúrájává állnak össze. Ahogyan egy zenész számára paraméterek sokaságának változásait lehet egy partitúrában rögzíteni, ugyanígy szerepel a belső partitúra láthatatlan notációjában egy színész színpadi munkájának minden rezdülése.

G.S.: Akkor végülis ezek kiegészítik egymást⁴⁵⁹ ugyanúgy, mint egy színdarabban, aminek a szövege van többnyire csak leírva.

D.O.: Igen, pontosan. Gondolj bele! Ha egy vonósnégyes eljátssza *A halál és a lánykát*⁴⁶⁰, akkor természetesen a hangokat játsszák, de mégis valami több történik. Egy jó vonósnégyes beszél a többiről, akkor is, ha nem verbálisan, de ideálisan játszanak együtt, tehát egyszerűen arról van szó, hogy a kotta textusából⁴⁶¹ hogyan lesz zene. Teljesen logikus, hogy a színpadi területeken⁴⁶² mindez ugyanígy van. Minden dolognak igényesnek⁴⁶³ kell lenni. Például ha valaki tudja, hogy most jobbról balra fogok menni, játszom három hangot és utána kimegyek, ez önmagában teljesen érdektelen. A kérdés persze az, hogy miért megyek jobbról balra? Vagy a Beckett-hagyományban⁴⁶⁴ megvan az a fajta színház is, amikor az embernek semmilyen oka sincs jobbról balra menni, de éppen ez az oka, hogy nincsen semmi oka, és ez az indoklás amivel tisztában van, az már megint csak elég az igényességhez.

G.S.: Pont mint az életben.

D.O.: Igen, mint az életben. Nem úgy tenni, mintha csinálnál valamit, hanem tényleg csinálni.

G.S.: Most ezt a kérdést a másik oldalról is megvizsgálhatjuk. Van egy csomó színész, aki jól képzett, ismeri a testét, van színpadi jelenléte, és persze kicsit a zenéhez is ért. Az tapasztalatom az, hogy amit ők a zeneiségről gondolnak, az a legtöbb esetben valamiféle stílusgyakorlat, és nagyon ritkán nevezhető aktuálisnak. Már ha egyáltalán mondhatunk bármi ilyesmit, mert természetesen ha valaki aktuálisan stílusgyakorlással foglalkozik, akkor az valahogyan mégis aktuális zene, nem?

⁴⁵⁹ Értsd: a külső és a belső partitúra.

⁴⁶⁰ Schubert no. 14. d-moll vonósnégyese, melynek második tételében a szerző egy korábbi dalának, *A halál és a lányka* címűnek harmóniáit dolgozta fel. Az eredeti dal drámai szerkezetű, a halál és a lányka párbeszéde. A vonósnégyes azonban ezt a tematikát nem követi programszerűen.

⁴⁶¹ Eredetiben „Noten-Text”.

⁴⁶² Eredetiben: „In szenischen Bereich”.

⁴⁶³ Eredetiben: anspruchsvoll, aminek a fordítása általában a magyar „igényes” kifejezés, annak ellenére, hogy mára ez a magyar szó leginkább valamilyen affektált környezetben szerepel és kissé sznob felhangokkal bír. Itt nem teljesen ez az értelme, ezért inkább használnám akár a kifejező szót, akkor is, ha az anspruchsvoll-ban a belső igény sokkal jobban benne van, mint a kifejezőerő (amit németül ausdrucksvoll-nak mondanánk).

⁴⁶⁴ Az abszurd dráma korszaka és műfaja, melynek Samuel Beckett (1906-1989) kétség kívül lehetne a névadója.

D.O.: Azt mondhatjuk, hogy valami ilyesmi gyakran hiányzik a színházi képzésből. Bár most éppen egy kollégám, Enrico Stolzenburg⁴⁶⁵, az UDK színházi professzora mondta, hogy szeretne júniusban egy hétig a hallgatókkal John Cage⁴⁶⁶ színházi darabjain dolgozni, és kérdezte, hogy vannak-e olyan zeneszerzők, akik szívesen csatlakoznának ehhez a munkához. Azt érzem, hogy az ilyen együttműködések során képesek vagyunk megismertetni a színházi hallgatókkal is egy olyan zene-definíciót, mely a XIX. század, vagy a popzene keretein túlnyúlik. Amik egyébként mind nem rossz dolgok, de mégis sajnálnám, ha a színészek beleragadnának ebbe, csak azért, mert nem ismernek mást. Ugyanígy a nem-színészek gyakran a színháznak valamilyen antik fogalmát ismerik csak, mert egyszerűen a képzésben a horizontnak ilyenfajta tágulása, tágítása nem szerepel. Az ilyen munkára természetesen kiválóan alkalmas közeg a UDK, ahol minden művészeti ág megtalálható, így a fiatal művészek egymáson is láthatják, hogy mi történik 2016-ban a különböző művészetekkel. Ehhez képest persze még mindig elég kevés dolog történik, de ezért általában csak minden professzor magát okolhatja.⁴⁶⁷ Mert gyakran van, hogy egy tanár azt gondolja: hát igen, az én tanszakom, a zeneszerzés, annyira fontos, hogy minden diáknak napi húsz órát kell komponálnia! Ezért mást már nem is tudna csinálni! Én ezt a gondolkodást tartom bűnösnek, bár én is tudom, hogy ez milyen. Tanultam zeneszerzést, zongorát is.

⁴⁶⁵ Enrico Stolzenburg (*1973) német rendező az UDK színház tanszékének professzora. Ld.: <https://www.udk-berlin.de/personen/detailansicht/person/show/enrico-stolzenburg/>

⁴⁶⁶ John Cage (1912-1992) amerikai zeneszerző, színházi munkáiról ld. a disszertáció 2.1 fejezetét.

⁴⁶⁷ „Sich selbst an der Nase nehmen” német közmondás, annyit tesz: „mindenki magával kell, hogy kezdje!”.

VI. Interjú Göttinger Pál színházrendezővel

2018. augusztus 4-én az Ördögkatlan Fesztiválon

G.S.: Most van augusztus 4-e és Göttinger Pállal ülünk az Ördögkatlan, rá vonatkozó helyszínén,⁴⁶⁸ a Kovács udvarházban, de ez igazából mindegy, az a fontos, hogy te vagy a rendező aki alapvetően sok zenével foglalkozik, erősen használ sz zenéket különböző előadásokban. A doktori kutatásomban olyan hangszeres színházi műveket elemzek, melyeket zeneszerzők írtak. Azt vizsgálom, hogy ezek a darabok mennyire színházak és mennyire zenék. Ezt a többműfajúságot keresem, illetve azt, hogy ez bárhol is megbontható-e, illetve létezik-e egy ilyen műfaji összetételben autonómiája a zenének illetve a színháznak. Eötvös Péter erre az interjú-kérdésre egyértelműen azt válaszolta, hogy nem létezik. Ő azt mondta hogy egy egységes hatás van csak. Wagner is mondott ilyesmit, csak egészen máshogyan.⁴⁶⁹ Te gondolkozol-e bármennyire is a zene autonómiájában? Nem okvetlenül a te rendezéseidben, hanem egyáltalán egy olyan helyzetben ahol ezt megengedhetjük.

G.P.: Nehezemre esik a válasz amiatt, hogy az én praxisomban nagyon kevés volt az explicite zenés színházi, tehát mondjuk operai munka. Volt valamennyi, de én ott nagyon kevésé – ahogy ma ezt csúfolni szokás – a rendezői színház igényével léptem föl, mert olyan volt a helyzet. Tehát mondjuk rendeztem Wolf-Ferrari⁴⁷⁰ *Sly*⁴⁷¹ című operáját, ami ősbemutató volt.⁴⁷² Ott egy olyan rendezői attitűd lett rajtam úrrá, hogy a mű bemutatása most az állítmánya ennek az eseménynek. Ezért fel sem merült, hogy annak a zenének az autonómiája sérthető lenne. Ráadásul ez egy verista csimbumm-cirkusz volt, ahol ha valaki leteszi a poharat az asztalra az is oda volt írva dőlt betűvel a zongorakivonatba, és a zenekari anyagban hallatszott is, hogy ott teszi le.

⁴⁶⁸ Göttinger Pál a szervezője, az Ördögkatlan Fesztivál kisharsányi Kovács Udvarház nevű helyszínének. Ld.: <http://www.ordogkatlan.hu/2010/12/helyszinek.html> (utolsó letöltés: 2018.9.22.).

⁴⁶⁹ Ld. erről a disszertáció 3.2. fejezetét.

⁴⁷⁰ Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) olasz zeneszerző, pedagógus. életrajzát ld.: <http://www.wolf-ferrari.com/en/life/> (utolsó letöltés: 2018.9.22).

⁴⁷¹ A *Sly* Wolf-Ferrari operája, melyet 1927 decemberében mutattak be Milánóban. Az opera Shakespeare *Makrancos hölgy* című művének átdolgozása.

⁴⁷² Az előadást 2016 májusában mutatták be az Erkel Színházban. A produkcióról ld.: <http://www.gottingerpal.com/2015/06/ermanno-wolf-ferrari-sly.html> (utolsó letöltés: 2018.9.22).

G.S.: Ez a második sokkal nagyobb művészet mint az első, mert beírni bárki tudja.

G.P.: Már csak kalandvágtyból is követtük ezt. Inkább már csak szórakozásból is utánamentünk ennek, és ott ez nagyon fontos volt. A másik az, hogy rengeteg zenével ügyködöm az úgynevezett prózai színházi⁴⁷³ dolgaiban, ahol elsősorban az van, hogy a színházasokat, mármint színészeket, vagy a prózai színház nézőit általában letaglózza az hogy ha valaki tényleg ért valamihez. És a zenészek ugye, zenészségben, vagy színpadi zenélésben, vagy általában a zenében van valami kérérlhetetlenség. Nahát, ő tényleg tud rajta játszani, tényleg ki tudja játszani, tényleg ki tudja énekelni, azt amit stb., amitől picit a cirkuszi mutatványhoz csúszik közel a produkció. Látunk egy színészt akit szeretünk, vagy nem szeretünk, hallottuk ezeket a szövegeket, amiket vagy ismerünk, vagy nem ismerünk, de utána ő azt lejátssza, és ez tök más. Tulajdonképpen gyerekké válik ettől mindenki. Ha ügyetlenek vagyunk, még az előadás szövetéből is kiugrik. Rosszul alkalmazott színházi zenében ez nagyon gyakori hiba.

G.S.: Vagy épp ez a zenei autonómia, nem?

G.P.: Hát lehetséges, de minden este – ez most nem hangzik túl jól, de – számomra jóval teátrálisabb hatás egy virtuóz hangszeres, mint egy ügyesen megcsinált jelenet és ezért nagyon ügyesen kell elhelyezni, hogy annak értelme legyen. Egyébként minden eszközt lehet használni bárhogy. Általában van egy biankó ellenszenvem a színpadi vetítéssel kapcsolatban, de mikor csináltuk azt a darabot,⁴⁷⁴ ahol valaki agyvérzést kap, kómába esik és nem tud beszélni, akkor nagyon magától értetődő volt, hogy fölálljon mégiscsak az ágyról, és ahol a feje addig volt, ott egy kamera legyen, és azok az emberek, akik partnerei, azok a kamerához beszéljenek, amitől én látom, hogy ő magatehetetlenül néz előre, és hozzá így beszélnek közben. A valóságos színész aki játszotta, bolyong körülöttük, de azt ugye nem látják.

G.S.: A közönséget tette be azzá az emberré, aki ott fekszik.

⁴⁷³ Értsd: a kérdésfelvetéssel szemben, nem zenés színház.

⁴⁷⁴ Michael West: *Szabadesés*. Bemutató: 2011.10.15. Bárka Színház. Ld.: <http://www.gottingerpal.com/2013/01/michael-west-szabadeses.html> (utolsó letöltés: 2018.9.22.).

G.P.: Így van. Ettől itt valahogy értelmet nyert, és nem is éreztem erőltetettnek. Egy picit a zenével is így van, hogy amikor csináltuk a Bárkában⁴⁷⁵ Dinyés Danival⁴⁷⁶ az Esterházy darabot,⁴⁷⁷ ott Esterházy és Dinyés Dani kifőztek egy jelenetet, ami egy hosszú dialóg, ahol Haydn valójában nem szólal meg, hanem a szimfóniarészletek ütemeivel válaszol mondat helyett. Csináltak valahogy belőle egy indulatos dialógust. Természetesen ez pamflet, és viccnek volt szánva.

G.S: Nyilván ott a zene autonómiája ilyen szempontból nem létezik, csak egy zenei felhasználás. Akkor most kérdezek egészen mást. Amikor elkezdtem ezt a dolgot csinálni, akkor a zene definíciójával még valahogy megvoltam. Ez se könnyű, hiszen nem létezik, de mondjuk tegyük fel, hogy tudjuk mi a zene. Viszont hogy mi a színház, ezt nagyon nehéz megmondani. Végülis a színház keveréke az összes többi autonóm művészeti ágak. Van-e neked egy olyan definíciód, amit te mint szakember abszolút elfogadsz az üres téren⁴⁷⁸ túl?

G.P.: Őszintén szólva egzakt definícióm nincsen, a legnyersebb, vagy a legvegytisztább színház az, amikor egy valaki beszél egy valakihez. Tulajdonképpen ennek a dialógnak amit mi itt éppen folytatunk, ennek is vannak színházi mechanizmusai. Ahogy komolyan veszed a gesztusaimat, vagy a hanghordozásomat. Hogyha abból a közmegegyezésből ülünk most ide, hogy elmondunk valamit, amit már elkészítettem fejben, hogy mit szeretnénk, akkor az tulajdonképpen az. De a színházasdi, ahogy mondod, pont attól számít csúcsműfajnak – különösen az opera egyébként – mert rengeteg társművészetet fogad be és tesz színházzá. Ez persze ugyanúgy az előnye, mint a hátránya, egyrészt csúcsműfaj, másrészt nagyon híg is tud lenni. Bejön egy kakas, meg bejön egy lovascsapat és akkor olyan, mintha nagyon hatásos lenne, de valójában ez egy „minden-belefér”

⁴⁷⁵ Bárka. Budapesti színház 1996 és 2015 között. Jogutód nélkül megszűnt, épülete a Nemzeti Közszoigálati Egyetem tulajdonába került. Göttinger Pál 2010-11-es évadban volt a színház tagja. Id.: <http://www.barka.hu/> (utolsó letöltés: 2018.9.22)

⁴⁷⁶ Dinyés Dániel (*1980) budapesti zeneszerző, 2007-2010-ig a Bárka zenei vezetője (Személyes közlés, 2018.9.22.).

⁴⁷⁷ Esterházy Péter *Harminchárom változat Haydn-koponyára* című színműve. Id.: <http://www.gottingerpal.com/2011/10/esterhazy-peter-harmincharom-valtozat.html> (utolsó letöltés: 2018.9.22.).

⁴⁷⁸ *Az üres tér* (eredetiben: *The Empty Space*), Peter Brook (*1925) angol színházrendező 1968-ban megjelent könyve, melyben így definiálja a színházat: „*Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli. Mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.*” in.: Peter Brook, *Az üres tér*, (ford.Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó, 1973. 13.

G.S: Csak ezen a ponton nagyon nehéz a színház autonómiáját, és a zene autonómiáját külön kezelni, hogyha a színház tulajdonképpen az összes dolog fölött ül, mint egy ernyő.

G.P.: Inkább az az érdekes, vagy feltűnő, hogy a zenénél mindig fölmerül az, hogy védeni. A zeneszerző szándékát, vagy az énekesnőt ne bolygassuk, mert azt ki kell tudni énekelni, mintha az valami védelemre szorulna. A színház nem élvezi ezt a védettséget. A színházban a magyarországi közmegegyezés értelmében, ha csöndben vagy a nézőtéren és nem rosszkodsz, akkor tulajdonképpen megvalósult a színház védelme. Az nagyon ritkán fordul elő, hogy azt mondják, hogy ott azon a mondaton ne változtassunk mert... Vagy, ez itt egy szép mondat, tehát nem lehet csúnyán, állva mondani. Igazából nem szorul védelemre ebből a szempontból, és ez egy nagyon furcsa diskurzust eredményez, mert ettől olyan a zene kezelése a színházban, mintha műtárgy lenne, amit behozunk. Színházban van, amikor sikerül díszletelem gyanánt behozni egy értékes tárgyat, ami kölcsönben van, és vissza kell adni az utolsó előadás után. Körülbelül így bánnak a zenével is. Azután ezek a srácok – mint a Rozs Tamás,⁴⁷⁹ meg mások, akik vadulnak zenélés közben, vagy a Kovács Marci⁴⁸⁰ a Mohánál⁴⁸¹ például – feltűnést keltenek, mert ők nem vigyáznak, hanem csörömpölnek, csinálják, nagyon zenélnek. De mi baj lehet? Ez a gondtalan hozzáállás – ami a színházaknak a sajátja, mert az alkotómunkájuk része, hogy nekimegyek a próbán így, és majd máshogy lesz később, de ez nem baj – a zenészeknél általában nincsen.

G.S: A zenészeknek nem is mindig van erre idejük. Ez egy időkezelés is, hogy a zenész odamegy, akarja tudni, hogy mit kell csinálni, azt megcsinálja, azután hazamegy, mert ennél több időt nem akar erre a dologra szánni, kivéve aki repül ezzel az egésszel és majd ahogy van, úgy van.

G.P.: Igen. Illetve a zenének a megvalósulásán vagy megvalósíthatóságán, van valami jobban mérhetőbb.

⁴⁷⁹ Rozs Tamás (*1960) pécsi zenész, énekes, csellista, multiinstrumentalista, színházi zeneszerző, zenepedagógus, A Szélkiáltó együttes tagja, több éven át tanított zenés mesterséget a Kapsvári Egyetem színész hallgatóinak. honlapja: <https://www.rotamus.hu> (utolsó letöltés: 2018.9.22.).

⁴⁸⁰ Kovács Márton (*1966), hegedűművész, zeneszerző, főleg színházi és filmzenét ír, gyakran szerepel színházi előadásokban is zenészként. Adatlapja: <https://port.hu/adatlap/szemely/kovacs-marton/person-107403> (utolsó letöltés: 2018.9.22.).

⁴⁸¹ Mohácsi János (*1959), színházrendező, sok előadásának a zenéjét Kovács Márton szerezte.

G.S: Ezt értem, igen. Elindult egy folyamat, a színház zeneiesedése, a '90-es vagy a 2000-es években, ahol egyre több rendező zenei struktúrákban kezeli a színházat, a Marthaler⁴⁸² vagy egy csomó olyan aki nem csak operát, hanem prózai színházat is rendez.

G.P.: Az a gyanúm, hogy ez összefügg azzal, hogy a nagyszínpadi prózai színjátszásnak leáldozott. Tehát, hogy 30-40 évvel ezelőtt teljesen magától értetődő volt, hogy azért ülünk be a színházba, hogy ott nagy színészekről szövegek elhangozzanak. És ma egy ilyen előadás már nem állná meg a helyét, a piaca is kicsi. A rendezők invenciója is képzőművészetibb irányba tolja el, másrészt a néző is igényli a látványosságot, vagy a meglepetést, vagy nem tudom mit. Az az ötlet, hogy ebben az előadásban legyen élőzene, egy színpadi zene, – és mondjuk nem egy zenés darabról van szó⁴⁸³ – ez egy ötletnek számított tizenegynéhány évvel ezelőtt. Most már feltűnést se kelt. Tulajdonképpen ez egy gazdasági problémává egyszerűsödött. Lesz benne három zenész azokat egyeztetni kell, de ötletnek nem hat.

G.S: És ezzel párhuzamosan elindult az is, hogy rengeteg színész egyre jobb szinten tud hangszeren játszani, nem? Vagy ez régebben is így volt?

G.P.: Igen, igen, ezt én is érzékelem.

G.S: És talán fordítva is igaz, hogy most már egy átlag színházi zenészt meg lehet kérni arra, hogy csináljon dolgokat.

G.P.: Igen, gyorsak és szeretnek is tanulni, nálunk, a nyíregyházi színháznál⁴⁸⁴ is sokan foglalkoznak ezzel.

G.S.: Kanyarodjunk egy pillanatra vissza a színház meghatározásához. Szűkíthetjük szerinted az „üres tér” által meghatározottakat tovább, van egy mostani definíció?

G.P.: Van, de nagyon szétágazik, tehát van.

G.S.: Van egy pár mondatos meghatározásod, miszerint „a színház az az hogy...”

G.P.: Nem, nincsen. Sőt sokan foglalkoznak azzal hogy szándékosan érvénytelenítsék ezeket a meghatározásokat.

G.S: Akármit is próbálsz róla mondani, majd megmutatom, hogy nem csak az?

⁴⁸² Christoph Marthaler (*1951) svájci rendező, korábban színházi zenész, aki rendezéseiben gyakran visz zenei eredetű struktúrákat a mozdulatokba, vagy a formákba. ld erről.: Michael Emanuel Bauer, *Zwischen den Stühlen - Musikalische Strategien im Komponierten Theater*, in.: MusikTexte 149, Köln, Verlag MusikTexte, 2016.

⁴⁸³ Értsd: a darab eredetileg nem zenés műnek íródott.

⁴⁸⁴ A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban Göttinger Pál 2017. január elseje óta főrendező. Ld.: <http://www.moriczszinhaz.hu/2017/12/gottinger-pal.html> (utolsó letöltés: 2018.9.22)

G.P: Egy fokkal annál újabb dolog, hogy olyan határterületek fele csalinkázik a színház, ahol nem szeretik a kimunkált pillanatot, hanem az ott megszületőt próbálja, mesterséges körülmények között létrehozni. A félig improvizált, a nagyon valóságos, a nézőt a legszemélyesebben megérintő dolgok kutatásáról van szó. A meztelenséggel sem lehet úgy hatni, mint azzal, hogy ő a saját személyes történetét kipakolja a színpadra. Ezek felé tolódik inkább.

G.S: Vagy az interakciónak valamilyen formája?

G.P: Ugyanakkor az érdekes, hogy a legkonzervatívabb, tehát az embernek ember által való ábrázolása, viszont nem kopik. Ennek mindig van nézője, ez mindig érdekes, mindig lehet érvényes, ez az egy rész, hogy egy ember úgy csinál mintha egy másik ember lenne. De a formák azok igen, tehát a szalon, az asztalnál, székeknél szomorúan jönnek mennek és beszélnek, ezek elaggnak.

G.S: Sőt a helyszín is tulajdonképpen, hiszen elindult, hogy menjünk ki a színházból, vagy nem?

G.P: Igen.

G.S: A harmadik dolog amit akarok mondani, hogy a színházban – bár nem tudom hogy áll a nyíregyházi színház programja, de – bármikor bemutathatsz Shakespeare *Hamlet*-et. És elfogadott kortárszínházi előadásként.

G.P: igen.

G.S: És megteheted velem, hogy ez történik, az történik amaz történik. Egy Mozart szimfóniával ugyanezt nem teheted meg.

G.P: Igen, világos.

G.S: Én még mindig ezt gondolom, hogy az örületes, hogy egy operarendező, odamehet és bármit megváltoztathat, de nem mondhatja azt, hogy az ötödik ütemben, nyomjátok egy kicsit meg a hegedűt, hogy úgy szóljon, hogy „krrrrrrr”. Ezt nem teheted meg, ahhoz nem nyúlhatsz. Ez tulajdonképpen furcsa állapot, ha úgy nézed.

G.P: Igen ez egy nagyon érdekes probléma. Én nem vagyok különösebben művelt ebben, de azért azt én is tudom, hogy ezek felhasználásra írt zenék, tehát alkalmazott zene.

G.S: Persze, rengeteg átirat is volt mindenképpen.

G.P: Igen. Szerencsés esetben remekmű, de attól még alkalmazott zenének készült eredetileg, tehát annyi fagott van benne, amennyi fagottos a színháznál akkor volt.

G.S: Ez azért más kérdés, hogy ha ő kettőt ír, az azért van, hogy az egész megtartsa az egyensúlyát, de gyakran volt, hogy nem volt ott a második fagott esetleg és akkor valaki még éppen beénekelte, bejátszotta, átrakta, stb., tehát volt egy előadói flexibilitás.

G.P: Két végletet érzékelek a saját munkámban. Az egyik ez, amit mondasz, hogy ülök a Gyüdivel⁴⁸⁵, vagy valakivel a szegedi operaházban, megy az előadásról az előkészítő beszélgetés, ami során tulajdonképpen ők rajtja készen állnak, hogy mikor lesz az, amikor azt kell mondani, hogy „Palikám, azért ezt már nem lehet, mert hát érted, a kórus nem tudja ezt mozogva kiénekelni”. Tehát van, aminek vannak szakmai részei, amiket én persze nem vitatok. Miközben a színházi előadás állítmánya, a színházi előadás maga. Ehhez felhoz eszközöket. Van díszlet, van jelmez, van zene, meg van szöveg.

G.S: Erről beszélek, mint alapprobléma.

G.P: Ezeket összelapátolom, és ahogyan a vásznat is, elszabom. Ha nem passzol oda pont jól, akkor kicsit alakítunk rajta. Így a zenén is. Ez szerintem legitim hozzáállás, de valóban nehéz átvinni egy igazi operaházon. A másik véglet amit a prózai színházban tapasztalok, az a rendezők meglehetősen zenei műveletlensége, amiből az következik, hogy a színházi zenét nem tekintik szerzői műfajnak, hanem egyszerűen csak annak, hogy ide egy ilyen valami kell. Amikor egy zeneszerző, a darab, a szereplő, a jelenet ismeretéből készít, a saját művészete és/vagy szakmája teljes fegyverzetével nyolc ütemnyi valamit, akkor azt mondják rá, hogy jó, elég a fele, tovább.

G.S: És ettől az autonómia oda. Igen.

G.P: Mondjuk Dani⁴⁸⁶ nagyon védi a zenészeknek, vagy a zeneszerzőknek az autonómiáját. Mozart is természetesen benne van ebben a körben. Dani ennek az egésznek a mély értelmében húz vagy tesz bármit.

G.S: Az a kérdés, hogy Mozart miért van benne jobban, mint Shakespeare?

G.P: Nagy kérdés.

G.S: Vagy egyáltalán kérdés-e, vagy azért mert más a két műfaj sajátja.

G.P: Egyébként van egy határeset: az operett. Már mint az operett színházi gyakorlata. Ott vannak bizonyos frázisok, vagy megoldások, amit tűzzel-vassal védenek, de az operett-

⁴⁸⁵ Gyüdi Sándor (*1959) Liszt Ferenc-díjas magyar karmester, a Szegedi Szimfonikus Zenekar igazgatója, a Szegedi Nemzeti Színház zeneigazgatója, a Vaszy Viktor Kórus vezető karnagya. Életrajza elérhető itt: <http://www.symph-szeged.hu/zenekar/vezetokestagok> (utolsó letöltés: 2018.10.14.).

⁴⁸⁶ A korábban már említett Dinyés Dániel, karmester.

hagyományban nagyon szervesen benne van, hogy alkalmazzák a körülményekhez, az énekeshez, a szituációhoz stb. A nagy operettekből, amiket Magyarországon tulajdonképpen mindenütt eljátszanak, ahol van árok,⁴⁸⁷ nehéz találni úgynevezett eredeti példányt. Az eredeti példányhoz leghasonlatosabb a Királyszínházi példány általában, de ott is ki van húzva, illetve sajnos lekávézták a negyvenedik oldalon. Az operetteknek általában nincsen kritikai kiadása. Ezért a hagyományban is benne van, hogy azt így alakítom, azt úgy húzom, ezt kivesszem...

G.S: Jó, de Brecht-et se játsszák kerettörténettel a legtöbb esetben.

G.P: Világos, csak dolgoztam ott⁴⁸⁸ a közelmúltban, és nem éreztem ezt a feszességet a zene körül. Ráadásul operaszínházi nézők⁴⁸⁹ a sznobizmussal is jóval fertőzöttebbek.

G.S: Nem tudom, hogy ez sznobizmus vagy konzervativizmus...

G.P: Én se tudom, de azt tudom, hogy amikor ráköltött negyvenezer forintot a jegyre és a legjobb öltönyében vonul be valaki, akkor mindenféle komplikált gondolatai lesznek arról, hogy mit szabad, mit nem szabad. Ilyen nincs, ilyen van, ez megalázó. Ilyen a prózai színházban nincs. Meg vagyok arról győződve, hogy ez jegyár kérdése is. 2500 forintos prózai színházban nincs olyan, hogy „ez-meg-en-ged-he-tet-len!”, hanem az, hogy „szerintem ez hülyeség”, és nem jön többet. De ha már rászánnak ketten százezer forintot, akkor azt mondja, hogy „hohó, velem itt hülyéskednek”.

G.S: Értem. Ezekről nem fogok írni, elméleti síkon maradok, pedig ez is hozzátartozik.

G.P: A zene autonómiájáról csak annyit még, hogy egy zenemű előadásánál, az előadás körülményei kapcsán, mondjuk az akusztikát veszik figyelembe. Ahol jól szól, az oké. A színháznál viszont, mivel nagyon összművészeti, a hatás is rettentő komplex. A közhiedelemmel ellentétben, benne van, hogy mi van az előcsarnokban, hogy hogy beszélt hozzád a beengedő néni, hogy kik ülnek melletted, mert azok is veled együtt reagálnak. Egy nagyon komplex és feltérképezhetetlen térkép mentén jön létre a színházi hatás. A zenénél valószínűleg egy picit egyszerűbb a helyzet.

⁴⁸⁷ Értsd.: a színpad alatti zenekari árok, ahol elfér egy operett előadásához szükséges méretű zenekar.

⁴⁸⁸ Göttinger Pál rendezte a Budapesti Operettszínházban a *Macskadémon* című új musicalt, melynek zeneszerzője Bella Máté, szövegírója Karafiáth Orsolya volt. Az előadás bemutatója 2018. március 16-án volt. ld.: http://www.operett.hu/index.php?inc=repertoar_mutat&rId=227&evadId=14&menuId=29 (utolsó letöltés: 2018.10.14.)

⁴⁸⁹ Értsd.: az operett vagy a prózai színház közönségével ellentétben.

G.S: Én pont azokkal a darabokkal foglalkozom, ahol a partitúrában benne van, hogy poharat hova teszik és mikor köhint és mikor ül le és mit csinál a zenész. Ezeknek a színházi autonómiáját próbáltam megkeresni, hogy létezik-e egyáltalán, vagy ez csak egy kis réteg a dolog tetején.

G.P: A színház nagyon sokat fáradozott azon, hogy a saját koloncait lebontsa. Sokan ölték ebbe energiát.

G.S: Mert ebben látják a megújulást, hiszen valami csak marad utána is, és ami marad, az a lényeg akkor.

G.P: Meg unják magukat. A színházba sokan bele szoktak dögleni, de inkább az életformába. Maga a színház, mint produktum teljesen más erőbevetéssel készül mint ahogyan egy komolyzenész hatéves kora óta 12 órát gyakorol. Meg vagyok győződve róla, hogy a színházi formabontó kísérletek legnagyobb részének a benzinje, az unalom. Be ne jöjjenek már a nyolcszázadik előadáson egy nagy karddal!

G.S: Azt hiszem ez a zeneszerzésben is így van. Ameddig volt egy hagyomány, ahol a régiiek szépen meghaltak, és én voltam az, amit éppen csinálunk, addig nem volt ez érdekes. De így, hogy egyszerre mindenki itt ül a nyakunkon. Felvételtől. megnézhetesz rengeteg historikus Hamlet előadást, ha akarsz. Akkor amikor a városban csak azt a Hamletet lehetett látni, amit éppen játszottak, akkor az egy egészen más viszonyítási alap volt.

G.P: Eszembe jutott egy érdekes téma, ezt lehet, hogy bevághatod: A színházi előadások – a színikritikusok meggyőződésével ellentétben – nem egymás tudatában készülnek.

G.S: Tehát egy rendező, szerinted nem tudja azt, hogy hogy csinálta ez előtt tíz évvel valaki?

G.P: Nem, ez nincs benne. Sőt, azt sem tudják, hogy körülöttük mi van.

G.S: De ez műveltségi kérdés?

G.P: A színházi próbák is este vannak. Nagyon kevés rendező jár színházba és olyan, aki azt mondja, hogy a Katonában már volt egy ilyen, vagy ezt így csinálta valaki a hetvenes években Szolnokon, az elenyésző. A *Hülyéje*⁴⁹⁰ című színdarabot eljátszották már tulajdonképp az összes pesti színházban, és az összes vidéki színházban, de amikor valaki

⁴⁹⁰ *Hülyéje*, (eredetiben: Le Dindon) Georges Feydau (1862-1921) francia író 1896-ban keletkezett vígjátéka, melyet rendszeresen tíz műsorára több magyar színház is. ld erről: <https://port.hu/kereso?q=H%C3%BCly%C3%A9je> (utolsó letöltés: 2018.10.14.).

elkezd *Hülyéje*-t rendezni valahol, akkor nem merül föl, hogy másutt hogy volt, hogy így ne csináljuk mert ők már megcsinálták.

G.S: Ez azt is jelenti, hogy a színházi referencia nem működik?

G.P: Működik, de nagyon sok áttétellel, nagyon nem reprezentatív minta alapján. Tehát a rendező azt mondja, hogy egyszer már láttam ilyet, ezért nincs kedvem ezt csinálni.

G.S: Ez fura, mert a filmben ez nem így van.

G.P: Szerintem a zenében sem így van.

G.S: Nem, a zenében és a filmben is folyamatos referencia van. Például a *Testről és lélekről*⁴⁹¹ képei között van Fassbinder⁴⁹² és minden más is.

G.P: Igen, de az, hogy valamelyik poén „mohácsis”, az a nézők, vagy a játszó színészek visszajelzéseiből jön. Ugyanígy az, hogy ez az előadás olyan „zsótéros”⁴⁹³. A rendezők nem mennek úgy neki, hogy szeretnék Zsótér-effekteket csinálni. Ebből a szempontból a színház hiperautonóm, mert minden egyes előadás az adott alkotó éppeni stádiumának lesz a jelentése, ami nem a környezete tudatában készült. Ha egy színház-csináló embernek, aki a szakma élvonalához tartozik és huszonöt játszott estéje utána szabad estéje van, az nagyon ritkán megy színházba. Olyannyira, hogy a legnagyobbjaink közül Molnár Piroska, akiről tudjuk hogy jár színházba, az feltűnést kelt. Vannak olyan fiatal zeneszerző barátaim akiknek nem említem a nevét most az interjú számára, de ezzel foglalkoznak. Egy komplikált akkordfelbontás utáni váltás után már kenik-vágják, hogy ez olyan, mint a ...

G.S: Persze.

G.P: A színházaknál ez nincsen.

G.S: Ez azt is jelenti, hogy nincs is egységes nyelv, hiszen ez a felismerés abból következik, hogy van egy nyelv.

G.P: Itt az is számít, hogy brutálisan sok a néző – mert bárki bármit mond, nagyon sok néző van – , ami egy nagy hatalom is. Valójában a színház közönsége formálja a színházak nyelvét, nem az alkotók maguk. Sikerre visznek és megbuktatnak darabokat, ami sokkal látványosabban mérhető. Ha írsz egy hegedűversenyt, akkor a koncertek számából nagyon

⁴⁹¹ *Testről és lélekről* (Enyedi Ildikó, 2017.) Személyes megfigyelésem szerint a film számos filmnyelvi utalást tartalmaz.

⁴⁹² Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) német filmrendező, 1978-ban készült híres filmje, az *in einem Jahr mit 13 Monden* egyik jelenete egy vágóhid működését mutatja be. Enyedi Ildikó filmjében szintén szerepel egy Fassbinder jelenetéhez nagyon hasonló, mely a nézőben referencia érzetet kelt.

⁴⁹³ Zsótér Sándor (*1961) magyar színész, színházrendező.

furcsa lenne levonnod a következtetést, hogy sikerült vagy nem sikerült. Nyilván van összefüggés, de mégis...

G.S: Vannak közben sikerdarabok, mint Eötvös⁴⁹⁴ *Három Nővér-e* amiről tudjuk, hogy egy sikerdarab, mert bemutatták kétszázszor a világban.

G.P: Igen de most arra mondom, hogy a színházban a ruhatárosig bezárólag mérhető, hogy valami előre gurul, vagy nem előre gurul. Nagyon kevésbé tudom, hogy a zenészeknek ez az érdemi visszajelzés mennyire intenzív. A színházban a visszajelzés nagyon primér. Azonnal érzed egy nézőtéren, hogy mi van. Mondjuk egy vidéki városban ahol százezer néző jár, azonnal tudod, hogy mi történik. Nem tudom, hogy a zenészek ilyen, első körös visszajelzést mennyire tudnak szerezni. Azt gondolom, hogy a visszajelzést ezért egymástól szerzik, és ettől van inkább az, hogy az autonómia is mintha erősebb lenne.

G.S: Igen. Közben a színház, a magyar színház a magyar nyelvterületre szorítkozik inkább, a zene pedig nem. Ezért sokkal jobban elmosódott az összkép is. Ezzel együtt, értem amit mondasz. Köszönöm szépen a gondolataidat.

⁴⁹⁴ Eötvös Péter zeneszerző, ld. a Függelék első interjóját.

Bibliográfia

Felhasznált irodalom

- Theodor Adorno: *Minima Moralia*. (ford: E.F.F. Jephcott), London – New York, New Left Books 1974.
- Diana Augaitis - Bruce Grenville - Stephanie Rebick: *MashUp: The Birth of Modern Culture*. Vancouver, Black Dog Publishing, 2016.
- Hugo Ball: *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. Frankfurt, a.M, 1984.
- Anne Philip Basart: *Serial music: A classified bibliography of writings on twelve-tone and electronic music*. Berkley, University of California Press, 1963.
- Samuel Beckett: *Collected Short Plays*. New York, Grove Press, 1984.
- Samuel Beckett: *Drámák*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1970.
- Paul Bekker: *Neue Musik – Dritter Band der Gesammelten Schriften*. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlags Anstalt, 1923.
- Anna Birch- Joanne Tompkins: *Performing Site-Specific Theater*. New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Heile Björn: *The Music of Mauricio Kagel*. Oxford, Routledge, 2017.
- Christoph von Blumröder: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Freiburg, Breisgau, Felix Meiner Verlag, 1991.
- Reginald Smith Brindle: *The New Music: The Avant-garde since 1945*. Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Peter Brook: *Az üres tér*. (ford.: Koós Anna,) Budapest, Európa Kiadó, 1973.
- John Cage: *A csend. Válogatott írások*. (ford.: Wéber Kata) Pécs, Jelenkor kiadó, 1994.
- John Cage: *4'33"*. London, Edition Peters, 1953.
- John Cage: *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961.
- Nicholas Cook : *Beyond the score - Music as Performance*. Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Paul Craenen: *Composing under the Skin: The Music-making Body at the Composer's desk*. Leuven, Leuven University Press, 2014.
- Csikós Attila: *Díszítők – Egyfelvonásosok*. Budapest, Kortárs könyvkiadó Kft, 2014.

- Michael Custodis: *Die soziale isolation der neuen Musik - zum Kölner Musikleben nach 1945*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.
- Carl Dalhaus: *Zwischen Romantik und Moderne: 4 Studien z. Musikgeschichte d. späteren 19. Jahrhunderts*. München, Musikverlag Katzbichler, 1974.
- Florence Delay - Jacques Roubaud: *Partition rouge. Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*. Paris, Edition du Seuil, 1988.
- Thomas Desi– Eric Salzman: *The New Music Theater*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Ulrich Dibelius: *Moderne Musik nach 1945*. Munich, Piper Verlag, 1998.
- Ron Driven– Eva Greene: *Arnulf Rainer over Van Gogh*. Schiedam, Scriptum Art, 2010.
- Daniel Durney: *Musurgia Vol. 2, No. 1*, Paris, Edition Eska, 1995.
- Gwynne Edwards: *Lorca, Buñuel, Dalí: forbidden pleasures and connected lives*. London-New York, I.B. Tauris, 2009.
- Jelena Hahl Fontaine : *Kandinsky and Schoenberg, Letters, Pictures and Documents*. London, Faber and Faber Ltd, 1984.
- Thomas San Galli: *Ludwig van Beethoven*. Hamburg, Severus Verlag, 1913.
- Vinko Globokar: *Laboratorium / Texte zur Musik 1967 – 1997*, Saarbrücken, Pfau 1998.
- Heiner Goebbels: *Ästhetik der Abwesenheit - Texte zum Theater*. Berlin, Theater der Zeit, 2012.
- Heiner Goebbels: *Komposition als Inszenierung*. Berlin, Verlag der Autoren, 2002.
- Gonda János: *A populáris zene antológiája*. Budapest, Fővárosi Pedagógiai Intézet, 1992.
- Anton Haefeli: *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik*. Zürich, Atlantis Verlag, 1982.
- Will Hammond:- *Dan Stewart: Verbatim: Techniques in Contemporary Documentary Theater*. London, Oberon Books, 2008.
- James Harding : *Contours of the Theatrical Avant-garde, Performance & Textuality*. Michigan, University of Michigan Press, 2000.
- Simone Heilgendorf: *Musik und kulturelle Identität (Bericht zum XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004)*. Kassel, Bärenreiter, 2012.
- Jon Hendricks: *Fluxus Codex*. New York, Harry N. Abrams Inc, 1988.
- Thomas Jensen Hines: *Collabrative Form: Studies in Relations of the Arts*. Kent, Kent

- State University Press, 1991.
- Falk Hübner: *Shifting Identities - Musician as theatric performer*, Leiden, Leiden University Press, 2013.
 - Jonathen Huener– R. Francis Nicosia: *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, New York, Berghahn Books, 2007.
 - Wassily Kandinsky: *Über Bühnenkomposition. in: Der Blaue Reiter Almanac 1912*. Munich, Piper, 1912.
 - Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Salenstein, Benteli, 1973.
 - Vasziliy Kandinszkij: *A szellemiségről a művészetben*. (ford.: Szántó Gábor András), Budapest, Corvina Kiadó, 1987.
 - Thomas Forest Kelly: *Régizene*. (ford.: Mikusi Balázs), Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2014.
 - Marianne Kesting : *Melos - Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz B Schott, 1969.
 - Sohee Kim: *The Study of the Relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandiszky during Schoenberg's Expressionist Period*. The Ohio State University, 2010.
 - Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*. Leipzig, Insel, 1996.
 - Zachár Alexander Laskewicz: *The New Music-Theatre of Mauricio Kagel*. Ghent, Nightshade Press, 1992.
 - Lendvai Ernő: *Bartók Dramaturgiája*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964.
 - Manfred Leve: *Aktionen, Vernissagen, Personen: Die rheinische Kunstszenen der 50er und 60er Jahre : eine Fotodokumentation*, Köln, W. König, 1982.
 - Charles Madden: *Fractals in Music: Introductory Mathematics for Musical Analysis*, Salt Lake City, High Art Press, 1999.
 - *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó 1997.
 - John McBrewhster: *Extended Technique*. WDM Publishing, 2010.
 - Clay McMillan: *Die Zusammenarbeit von Luciano Berio und Edoardo Sanguinetti im Bereich des Musiktheaters*. MDW, 2010.
 - Heinz-Klaus Metzger: *Die freigelassene Musik - Schriften zu John Cage*, Wien, Klever Verlag, 2012.
 - Moholy-Nagy László - Molnár Farkas – Oskar Schlemmer: *Die Bühne im Bauhaus*. Mann auf Mich, 2000.

- Bruno Monsaingeon: *Sviatoslav Richter - Notebooks and Conversations*. London, Faber and Faber Ltd, 2001.
- Magdalena M. Moeller: *Der Blaue Reiter*. Köln, DuMont Buchverlag, 1987.
- Mrozek: *A zsiráf*. (ford.: Kerényi Grácia) Budapest, Európa könyvkiadó, 1963.
- David Nichols: *John Cage*. Michigan, University of Michigan Press, 2007.
- Michael Nyman: *Experimental Music – Cage and beyond*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Michael Nyman: *Experimentális zene – Cage és utókora*. (ford.: Pintér Tibor) Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2005.
- Peter Petersen – Michael Mäckelman: *Musiktheater im 20. Jarhunderts*. Laaber, Laaber-Verl, 1988.
- Pétery Dóra: *A templom és a színház*. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2018.
- James Pritchett: *The Music of John Cage*. Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel – beszélgetőkönyv*. Budapest, Osiris kiadó, 2005.
- David Roesner – Rebstock Matthias: *Composed Theatre, Aesthetics, Practices, Processes*. Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- David Roesner: *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Oxford, Routledge, 2016.
- Katelijne Schiltz– Bonnie J. Blackburn: *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries*. Leuven, Peeters, 2007.
- Roland Schimmelpfennig: *Der goldene Drache*. Bergisch Gladbach, Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
- Arnold Schönberg: *Style and Idea*. New York, Philosophical Library, 1950.
- Larry Sitsky: *Music of the Repressed Russian Avant-garde, 1900-1929*. London, Greenwood Publishing Group, 1994.
- Erwin Stein: *Arnold Schönberg Briefe*. Mainz, Schott, 1958.
- Gerhardt Edward Steinke: *The Life and Work of Hugo Ball, founder of Dadaism*. Hague, Mouton&Co. 1967.
- Patrick Strange – Allen Strange: *The Contemporary Violin - Extended Performance*

Techniques. Berkley, University of California Press, 2001.

- Irene Suchy: *Otto M. Zykan, Materialien zu LEBEN und WERK*. Wien, Gezeiten Verlag & Kommunikation, 2008.
- Székely Katalin: *The Freedom of Sound - John Cage behind the iron curtain*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2014.
- Szinetár Miklós: *Kalandjaim: szubjektív dokumentumok*, Budapest, Magvető, 1988.
- Szirányi János: *Világhíres Zeneszerzők: Kodály Zoltán*. Budapest, Kossuth Kiadó, 2012.
- James Tenney: *A History of Consonance and Dissonance*. New York, Excelsior, 1988.
- *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 2003.
- Larry Todd: *Mandelsohn*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Peter A. Torpey.: *Media Scores – A Framework for Composing the Modern-Day Gesamtkunstwerk*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2013.
- Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig, Verlag Otto Wigand, 1850.
- Richard Wagner: *Költészet és zene a jövő drámájában*. (ford: Fischer Sándor) Budapest, Zeneműkiadó, 1983.
- Richard Wagner: *Művészet és Forradalom*. (ford.: Gy. Alexander Erzi és Radvány Ernő) Budapest, Révai, 1914.
- Wagner Richard: *Oper und Drama: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*. Leipzig, Weber, 1852.
- Richard Wagner: *Zukunftsmusik*. Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1914.
- Gareth White: *Audience Participation in Theater - Aesthetics of the Invitation*. Palgrave, Macmillan, 2013.

Könyvfejezetek, folyóiratok

- Bauer, Michael Emanuel: *Zwischen den Stühlen - Musikalische Strategien im Komponierten Theater*, in: *MusikTexte* 2016. 149.
- Coons, Edgar – Kraehenbuehl, David: *Information as a Measure of Structure in Music* in: *Journal of Music Theory*, Vol.2. No.2. Duke University Press, 1958.
- Heiner Goebbels: *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste*, in: *Komposition als Inszenierung*. Berlin, Verlag der Autoren, 2002.

- Hübner, Falk: Entering the Stage – Musicians as Performers in Contemporary Music Theatre in: *NewSound International Journal for Music* 36, 2010/II
- Krauss E. Rosalind: Sculpture in the Expanded Field, in.: *October*, 1979/Vol. 8. 30.o.
- Rehfeld, Jennifer: Ein Körper ist kein Klavier in: *MusikTexte* 2016. 149.
- Stein, Susan Alyson: Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909-12, in.: *Are We Ready to Memorialize Kandinsky? Art Journal* Vol 43. No. 1 1983/3, 61-66.
- Steiner, Ena: The "Happy" Hand: Genesis and Interpretation of Schoenberg's Monumentalkunstwerk, in.: *The Music Review* 1980./41/III. 207-22.
- Tsangaris, Manos: Gesamtkunstwerk in: *MusikTexte* 2017. 154.
- Zuber, Barbara: Theatrale Aktionen in und mit Musik. Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater, in: Bayerdörfer, Hans -Peter: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft.*, Tübingen, Niemeyer, 1999.

Előadások és filmek internetes hivatkozás nélkül

- Enyedi Ildikó: *Testről és Lélekről*, 2017.
- Eötvös Péter: *Die Tragödie des Teufels*, Bayerische Staatsoper, 2010.
- Eötvös Péter: *Vértelenül, Senza Sangue*, Festival d'Avignon, 2016.
- Horváth Patrícia, *Két nő*. Magyar Állami Operaház, 2016.
- Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*. Prága, 1787.
- Hugo Santiago: *Enumérations* 1990.
- Schuschanka, Wiener Juenmesse Kammerchor, ORF Grosser Saal, 20
- Kristine Trongquist, *Blaubarts*, Kristine Wiener Kammer Oper, 2012.

Az értekezésben szereplő internetes hivatkozások

- 9 classical pieces that no child should ever be exposed to <https://www.classicfm.com/discover-music/latest/scary-explicit-classical-music/>

- A T&M bemutatók http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-saison.php?saison_id=4 (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- Georges Aperghis: Les Guetteurs de sons. Partitúra: <https://drive.google.com/open?id=0B4bDGe8g1UPhaTYydm9VM3lOdTA> (utolsó letöltés: 2018.9.18.)
- Georges Aperghis : Les Guetteurs de sons <http://brahms.ircam.fr/works/work/6529/> (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- GeorgesAperghis: *Jojo 1990* <http://brahms.ircam.fr/works/work/6519/> (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- Georges Aperghis: Récitations <http://brahms.ircam.fr/works/work/6526/> (utolsó letöltés: 2018.9.18.)
- Geroges Aperghis: Le Corps á corps <http://brahms.ircam.fr/works/work/6526/> (utolsó letöltés: 2018.9.18.)
- Geroges Aperghis [https://www.hkb.bfh.ch/en/hkb/about-us/staff/?no_cache=1&tx_feuserlisting_pi1\[showUid\]=43&cHash=1cf99a138619f3d8701101d0961c594b](https://www.hkb.bfh.ch/en/hkb/about-us/staff/?no_cache=1&tx_feuserlisting_pi1[showUid]=43&cHash=1cf99a138619f3d8701101d0961c594b) (utolsó letöltés: 2018.9.16.)
- Mark Applebaum: The mad scientist of music https://www.ted.com/talks/mark_applebaum_the_mad_scientist_of_music?language=en (utolsó letöltés: 2018.9.21)
- Bárka Színház <http://www.barka.hu/> (utolsó letöltés: 2018.9.22.)
- Bartók fesztivál <http://bartokfesztival.hu> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)
- Bartók Konzi: Új zene <https://www.youtube.com/watch?v=bhcACxIs5bI&list=PLihHndQTS4ZVp-aFnbHe4xJsN9sziL42Q&index=12> (utolsó letöltés: 2018.aug.27.)
- Samuel Beckett bibliográfia: <http://mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#t425> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Bob Fülöp Erzsébet: A gesztus mint a hermeneutikai tapasztalat közege <http://szfe.hu/doktori-dolgozat/bob-fulop-erzsebet/> (utolsó letöltés: 2018.9.15.)
- Boulez, Hindemith, Manoury,Pintscher - német és francia kortárs művek
- <https://www.facebook.com/events/455973404577330/> (utolsó letöltés: 2018.10.15.)
- Pierre Boulez <http://brahms.ircam.fr/pierre-boulez> (utolsó letöltés 2018.8.19.)
- Oliver Cadio: Tourbillons - Six tourbillons, cinq calmes plats http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-generique.php?spectacle_id=46 (utolsó letöltés 2018.9.17.)

- John Cage *Europera* <https://www.dampfzentrale.ch/event/das-theater-um-die-muhsiiik/> (utolsó letöltés: 2018.9.16.)
- John Cage <https://www.britannica.com/biography/John-Cage> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- John Cage: Songbooks <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/SongBooks.html> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Cenrte Acanthes <http://www.acanthes.com/historique/conthistgb.html>
- Violetta Cruz: <https://www.opera-comique.com/en/seasons/2018-season/princesse-legere> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Csepregi Gyula <http://csepregigyula.hu/?site=aloldal&aloldal=biografia> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)
- Merce Cunningham <https://www.biography.com/people/merce-cunningham-9263457> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Thierry de Mey: Music movement <http://digicult.it/digimag/issue-036/theirry-de-mey-music-movement/> (utolsó letöltés: 2018.9.21.)
- Christian Diertein <http://www.christiandierstein.de/> (utolsó letöltés: 2018.9.18.)
- Jean-Pierre Drouet <http://brahms.ircam.fr/jean-pierre-drouet> (utolsó letöltés: 2018.09.23.)
- Aurelio Edler-Copes http://www.edler-copes.com/site/About_1_edler-copes.html (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Ensemble Musikfabrik www.musikfabrik.eu (utolsó letöltés 2018.8.20.)
- Énumérations de Georges Aperghis <http://www.youtube.com/watch?v=9i820nEqs7s> (utolsó letöltés 2018.9.16.)
- Eötvös Péter, *Shadows*, Edition Ricordi München (Sy3352) 1996. http://eotvospeter.com/index.phpnode=compositions&id=26&function=&targetpage=texts¤t_menu=compositions_commissions (utolsó letöltés: 2018.8.19.)
- Raül Esmerode <http://www.radioswissjazz.ch/de/musikdatenbank/musiker/16303370a866d46c1b5d0c2a0904ead0a37f98/biography> (utolsó letöltés: 2018.9.25.)
- Farkas Zoltán: A napszemüveges esernyő: <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00001/1462.html> (utolsó letöltés: 2018.8.20.)
- Horacio Ferrer – Astor Piazzola: A nagyvárosok Máriaája <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI147050> (utolsó letöltés 2018 szeptember 13.)

- George Feydau: <https://port.hu/kereso?q=H%C3%BClly%C3%A9je> (utolsó letöltés: 2018.10.14.)
- Antoine Gindt <https://www.antoinegindt.com/> (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- Vinko Globokar, <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/G/Globokar-Vinko.aspx> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Vinko Globokar: Laboratorium <http://brahms.ircam.fr/works/work/8822/> (utolsó letöltés: 2018.9.19.) <http://brahms.ircam.fr/works/work/26652/> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Heiner Goebbels: <https://www.heinergoebbels.com/en/about/profile> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Göttinger Pál: Ermanno Wolf-Ferrari: Sly <http://www.gottingerpal.com/2015/06/ermanno-wolf-ferrari-sly.html> (utolsó letöltés: 2018.9.22)
- Göttinger Pál: Esterházy Péter: Harminchárom változat Haydn koponyájára <http://www.gottingerpal.com/2011/10/esterhazy-peter-harmincharom-valtozat.html> (utolsó letöltés: 2018.9.22.)
- Göttinger Pál: Michael West: Szabadesés <http://www.gottingerpal.com/2013/01/michael-west-szabadeses.html> utolsó letöltés: 2018.9.22.)
- Götz Anna <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz08/216.html> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)
- Götz Béla <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz08/217.html> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)
- Götz Nándor http://www.weinerleo.hu/Tantestulet/lista/Gotz_Nandor.html (utolsó letöltés: 2018 aug.)
- Gyüdi Sándor <http://www.symph-szeged.hu/zenekar/vezetokestagok> (utolsó letöltés: 2018.10.14.)
- H Litanie musicale et égalitaire. http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-generique.php?spectacle_id=57 (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- HKB Bern University of Arts https://www.hkb.bfh.ch/en/hkb/about-us/staff/?no_cache=1&tx_feuserlisting_pi1%5BshowUid%5D=55&cHash=33277c2b426a053b40430bf8004e8938 (utolsó letöltés: 2018.9.16.)
- Joseph Hofer: First Queen of the night https://www.academia.edu/36830980/Josepha_Hofer_First_Queen_of_the_Night utolsó letöltés: 2018.9.18.)

- Joshua Sobol: Getto <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI22868> (utolsó letöltés 2018. aug. 13.)
<http://vigszhaz.hu/program.php?mid=uKp81pLheSBuCA> (utolsó letöltés: 2018. aug.13.)
- Maruicio Kagel: Exotica <https://www.universaledition.com/composers-and-works/mauricio-kagel-349/works/exotica-2397> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Mauricio Kagel: Pas de cinque <https://www.universaledition.com/composers-and-works/mauricio-kagel-349/works/pas-de-cinq-4071> (utolsó letöltés: 2018.9.19)
- Mauricio Kagel: Repertoire <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/mauricio-kagel-349/werke/repertoire-4374> (utolsó letöltés: 2018.9.18)
- Mauricio Kagel: Worklist https://issuu.com/editionpeters/docs/kagel__mauricio_worklist utolsó letöltés: 2018 aug. 27.)
- Mauricio Kagel : A match: <https://www.universaledition.com/composers-and-works/mauricio-kagel-349/works/match-3575> (utolsó letöltés: 2018.9.19.) <https://www.youtube.com/watch?v=8hnJzwI3-fs> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Johannes Kalitzke www.johanneskalitzke.com (utolsó letöltés: 2018.8.20.)
- Judith Keller <http://www.judith-keller.at/> (utolsó letöltés 2018.9.23.)
- Kovács Márton <https://port.hu/adatlap/szemely/kovacs-marton/person-107403> (utolsó letöltés: 2018.9.22.)
- Krétakör Bázis <https://archive.kretakor.eu> (utolsó letöltés: 2018.9.15.)
- Krétakör www.kretakor.eu (utolsó letöltés 2018.9.14.)
- La Reprise http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-generique.php?spectacle_id=40 (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- Láng Annamária :<http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI2821> (utolsó letöltés: 2018.9.15.)
- Jaques Lecoq: A költői test (részletek) http://epa.oszk.hu/03100/03124/00026/pdf/EPA03124_dpm_2000_k_015-021.pdf (utolsó letöltés 2018.9.23)
- Ligeti György: *Sechs Bagatellen für Windquintet*. Schott Music, ED6409
- Genoel von Lilienstein <https://www.lilienstern.net/> (utolsó letöltés: 2018.9.21)
- Michael Lonsdale <https://www.imdb.com/name/nm0003909/> (utolsó letöltés: 2018.9.17.)
- Macskadémon http://www.operett.hu/index.php?inc=repertoar_mutat&rId=227&evadId=14&menuId=29 (utolsó letöltés: 2018.10.14.)

- Made in China: dokudráma kortárs opererával vegyítve <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI92714> (utolsó letöltés 2018.9.14.)
- Philippe Manoury: Jupiter <http://brahms.ircam.fr/works/work/6499/> (utolsó letöltés 2018.9.16.)
- Mezitlábás opera – nonszensz operakoktél http://mezitlabaszeneszek.com/projects/mezitlabas_opera (utolsó letöltés 2018.9.14.)
- Mozduló hangok kurzus <http://atlatszohang.hu/archiv/2018-2/mozdulo-hangok/> (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- Nyíregyházi Móricz Színház <http://www.moriczszinhaz.hu/2017/12/gottinger-pal.html> (utolsó letöltés: 2018.9.22.)
- Nyíri Pál <https://research.vu.nl/en/persons/pal-nyiri> (utolsó letöltés 2018.9.14.)
- Nyíri Pál: Kínai történelem <http://epa.oszk.hu/01300/01326/00002/februa5.htm> (utolsó letöltés 2018.9.14.)
- Ördögkatlan fesztivál <http://www.ordogkatlan.hu/2010/12/helyszinek.html> (utolsó letöltés: 2018.9.22.)
- Par une forêt de symboles Vinko Globokar <http://brahms.ircam.fr/works/work/26635/> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Pénteki Julianna: A klasszikus és jazz szaxofonozás technikájának összehasonlítása <http://midra.uni-miskolc.hu/document/21243/15433.pdf> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)
- Maurizio Pollini <https://www.deutschegrammophon.com/en/artist/pollini/> (utolsó letöltés 2018.aug.27)
- Rivalland, Françoise interjú <https://fidelio.hu/klasszikus/tartozol-magadnak-a-kivancsisaggal-13891.html> (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- Rozs Tamás <https://www.rotamus.hu> (utolsó letöltés: 2018.9.22.)
- Dieter Schnebel <https://en.schott-music.com/shop/autoren/dieter-schnebel> (utolsó letöltés: 2018.9.16.)
- Kurt Schwertsik <http://www.boosey.com/composer/Kurt+Schwertsik> (utolsó letöltés: 2018.9.19.)
- Édith Scob <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-1531/biographie/>
- Sextuor - L'Origine des espèces http://theatre-musique.com/site_v2/spectacles-generique.php?spectacle_id=51 (utolsó letöltés 2018.9.17.)

- Enrico Stolzenburg <https://www.udkberlin.de/personen/detailansicht/person/show/enrico-stolzenburg/>
- Théâtre & Music www.theatre-musique.com (utolsó letöltés: 2018.9.16.)
- Théâtre des Malassis <http://lemouffetard.com/content/salle-des-malassis-de-bagnolet> (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- Thompson Damien: Maurizio Pollini needs to retire <https://www.spectator.co.uk/2017/03/maurizio-pollini-needs-to-retire/> (utolsó letöltés: 2018. aug. 28.)
- Újhullámok Franciaországból https://www.mupa.hu/program/komolyzene-opera-szinhaz/uj-hullamok-franciaorszagbol-2016-09-25_19-45-fesztivalszinhaz (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- Universitat der Künste Berlin <https://www.udkberlin.de/en/courses/klangkunstbuehne/archive/> (utolsó letöltés 2018.9.16.)
- Végh Quartett http://www.mymusicbase.ru/PPB/ppb26/Bio_2659.htm (utolsó letöltés 2018.9.23.)
- Veszli Zsófia: Pepita <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI114382> (utolsó letöltés 2018. szeptember 14.)
- Viard Martine https://fr.wikipedia.org/wiki/Martine_Viard (utolsó letöltés 2018.9.17.)
- Wind Quintett Carion [/carion.dk/](http://carion.dk/) (utolsó letöltés 2018. aug. 28.)
- Ermanoh Wolf-Ferrari <http://www.wolf-ferrari.com/en/life/> (utolsó letöltés: 2018.9.22.)
- Hans Wütrich https://www.musinfo.ch/en/personen/komponisten/?pers_id=79&abc=W (utolsó letöltés: 2018.9.16)

Képek, illusztrációk jegyzéke

19. oldalon: kottalap, John Cage, Concerto for Piano and Orchestra (1957-58), Peters Edition EP 6705, a partitúra 9. oldala. Forrás: <https://thesampler.org/news-opinion/performing-john-cages-solo-piano/>

20. oldalon: fotó, John Cage, David Tudort a Merce Cunningham Dance Company tagjai a *Variations VII* előadása közben. Forrás: <http://baltic.art/whats-on/exhibitions/john-cage-variations-vii>

21. oldalon: fotó, John Cage, David Tudor és Yoko Ono a Music Walk előadása közben 1962. Október 9-én, Tokyoban a Bunka Kaikan koncertközpontban. Forrás: https://post.at.moma.org/content_items/562-of-stone-and-sand-john-cage-and-david-tudor-in-japan-1962

71. oldalon: szerkesztett, torzított fotó, saját felvétel, Az eredeti képen Ittész Gergely és a közönség egy ismeretlen tagja látható a *Monument II* előadása közben 2014. május 18-án este a FUGA Budapesti Építészeti Központ Tér/Zene című rendezvényén.

75. oldalon: kottalap, saját tulajdon. A *Fahrendenenden-Monument III.* című mű kottája.

78. oldalon: könyvrészlet. A kép forrása: Samuel Beckett, *Collected Short Plays*, Grove Press, New York, 1984. 196. (saját digitalizálás)

101. oldalon: Kottalap, James Tenney *Koan, For Malcolm Goldstein* (1971) Forrás: <https://blogthehum.wordpress.com/2016/05/31/james-tenneys-postal-pieces/>

119. oldal

Festmény reprodukció, Giovanni Paolo festménye, *Musical Fête - 1747* Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pannini,_Giovanni_Paolo_-_Musical_F%C3%AAate_-_1747.png

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Dr. Tallér Zsófiának, aki nagy türelemmel, fáradhatatlanul segítette, valamint értékes tanácsaival, javításaival lehetővé tette, hogy a dolgozat jelenlegi formájában megszülethessen. Hálával tartozom továbbá családomnak, akiktől időt és támogatást kaptam a szükséges munka elvégéséhez. Dr. Stöhr Lórántnak, és az általa vezetett csoportos konzultációk résztvevőinek, a szövegek első bírálóinak. Bíró Dániel Péternek, aki sok évvel ezelőtt, munkáimból érződő ösztönös érdeklődésemet látva, értékes kérdésselvetéseivel járult hozzá, hogy a témát tudatosan kutassam. Azoknak a művészeknek akik a kutatáshoz kapcsolódó alkotásaim bemutatásában részt vettek: Horia Dumitrachenak, Feuer Yvette-nek, Feuer-Grillusz Tóbiásnak, Ittész Gergelynek, Fazekas Györgynek, Rohmann Dittának, Tallián Mariannak, Gazda Bencének, Bán Zoltán Andrásnak és Csikós Attilának, Kőváry Katalinnak, Dőry Virágnak, Kis Kádi Juditnak valamint Tóth Gábor Annának. A Nemzeti Kulturális Alap Zeneművészet Kollégiumának, amiért alkotói támogatás révén segítették munkámat valamint a kutatásomat számos szempontból segítő Átlátszó Hang Újzenei Fesztivál szervezőinek és munkatársainak. Ezen túl köszönettel tartozom mindazoknak akik észrevételeikkel és javaslataikkal segítették az értekezés és az abban foglaltak formálódását az elmúlt öt év során.

Mellékletek

1. A 3.2. fejezethez tartozó mellékletek.⁴⁹⁵
2. Bán Zoltán András: A zene csendháborítás? (szövegkönyv)
3. Out-On-Stage - Monument I (partitúra)⁴⁹⁶
4. FloubleAgent - Monument II (partitúra)
5. Fahrendenenden - Monument III (partitúra)
6. Trió (partitúra)

⁴⁹⁵ Otto M. Zykan műveinek digitalizált verzióit Irene Suchy, A zeneszerző özvegye és a Zykan archívum vezetője bocsátotta a rendelkezésemre. A fejezethez tartozó mellékletek ilyenek, a negyedik melléklet kivételével, ennek forrását ott jelzem.

⁴⁹⁶ A 3-5. mellékletek, eredetileg fekvő A3 formátumúak. Az értekezés mellékleteként A4-es méretű kicsinyítésük látható.

3.2. fejezethez tartozó mellékletek

Nachtstück für ein Schiff

1a, a hangszeres kotta első két oldala:

Nachtstück für ein Schiff

Otto M. Zykan

Geradlinig, schlicht (♩ = 50)

Violoncello

Klavier

pp ohne Agogik, metronomisch genau

4

Vc.

Kl.

7

Vc.

Kl.

Vc. ¹⁰

Kl.

(ohne Rücksicht auf den Cellisten fortfahren!)

Vc. ¹³

Kl.

Vc. ¹⁶

Kl.

1b, a narráció lejegyzése:

Es liegt lange zurück und schon damals war es ein Rückzug auf der Suche nach verlorenen Möglichkeiten tonartbezogenen Komponierens. Ich lebte in der Schweiz.

(START)

Skupellos frei von zweifelnder Unentschiedenheit.

Eine ruhige elegisch epische Zuversicht ließ mich draufloskomponieren. Im Umfeld einer Gesellschaft, die kompositorische Probleme, ja Komponisten nur vom Hörensagen kennt, kann man weit unbekümmerter agieren.

Takt 25 (2: 03)

Und doch stachelte eine von Heimweh durchsetzte Sehnsucht nach spitzer Aufmüpfigkeit wienerischer Lebensart.

So nürte ich die Gelegenheit eines Gastspiels der Wiener Philharmoniker bei den Luzerner Festspielen um einige meiner alten Freund und Studienkollegen zu treffen. Auch damals schon spielten sie -die inzwischen Mitglieder des namhaften Orchesters geworden waren - Mozart Brahms Beethoven und Schubert.

Takt 41 (3.10)

In der Pause des Konzertes begab ich mich, um gleichzeitig einem bedrängenden Bedürfnis befreiende Abhilfe zu schaffen, auf die Toilette der Künstlergarderobe und gerade dort, wo es nicht unbedingt zu erwarten war, begegnete ich jenem laissezpp faire, jener Lebenshaltung, derethalben ich angesreist war.

Takt 49 (3: 57)

Einer aus der Gruppe der Cellisten ging auf eine der verschließbaren Kabinen zu, fand sie aber besetzt. Er scheiterte bei der zweiten aus gleichem Grund und letztlich auch bei der dritten. Er machte Kehrt und murmelte ausreichend verständlich: No ja, es muß ja net heut sein.

Takt 56 (4: 36)

Was bedeutet es eigentlich, wenn etwas, das schon gestern möglich gewesen wäre, erst heute unternommen wird? Ist man zu spät dran, oder kam die Möglichkeit zu früh?

Genügt es, etwas zu sagen zu meinen zu singen, unabhängig von Raum und Zeit, nur weil man einem bedrängenden Bedürfnis befreiende Abhilfe zu schaffen sucht?

Schon damals - vor langer Zeit also - war diese Musik überholt anachronistisch und deplaziert (wenn man von der Schweiz und anderen Ländern der 3. Welt absieht, die diese Problematik nicht interessiert). Aber warum in aller Welt, sollte für dieses spezielle Stück nicht recht sein, was für die Nöte jenes gelassenen Cellisten billig war: es muß ja nicht heute---- daß Euch dieses Stück gefällt.

1c. a szöveg magyarul Dr. Zipernovszky Kornél fordításában:

Otto M. Zykan: *Nachtstück für ein Schiff*

Hosszú ideje történt, és már akkor is visszalépés volt a hangnemekhez kötődő komponálás elveszett lehetőségét keresni. Svájcban éltem.

(ZENE INDUL)

Gátlástalanul mentesen minden kétségbeejtő határozatlanságtól.

A békés, elégikus-epikus bizakodás lehetővé tette, hogy nekiessek a komponálásnak. Egy olyan társadalomtól körülvéve, mely a zeneszerzési problémákat, vagy magukat a zeneszerzőket is csak hallomásból ismeri, az ember alaposabb körültekintés nélkül cselekedhet.

(25-26. ÜTEM)

És mégis belém nyilallt a honvágytól átszőtt sóvárgás a lázadó bécsi életmódra. Így hát megragadtam a lehetőséget, hogy a Luzerni Ünnepi Játékokon a Bécsi Filharmonikusok vendégszereplésének alkalmával néhány barátommal és korábbi évfolyamtársammal találkozzam. Ők már akkor is – mert azóta sokan a neves zenekar tagjaivá váltak – Mozartot, Brahms-t, Beethovent és Schubertet játszottak.

(41. ÜTEM)

A koncert szünetében – azért, hogy a szorongató szükségétől felszabadító enyhülést nyerjek – hátrasétáltam a művészöltözőknél található mellékhelyiséghez, és éppen ott, ahol erre nem feltétlenül számíthat az ember, találkoztam azzal a Laissez-fair-rel, azzal az életszemlélettel, ami miatt ide jöttem.

(49. ÜTEM)

A csellósólamból egy férfi a bezárható fülkék egyikéhez lépett, azonban azt zárva találta. Ugyanilyen okokból a második ajtónál sem járt sikerrel, és végül ugyanígy járt a harmadik fülke ajtajánál is. Megfordult és közben tisztán, érthetően azt dünnyögte:

“Hát jó, nem muszáj épp ma...”

(56. ÜTEM)

Mit is jelent az tulajdonképpen, hogyha valamire, amire már tegnap lehetett volna, csak ma vállalkozunk? Elkésett ilyenkor az ember, vagy éppen a lehetőség érkezett túl korán? Tényleg elég volna, ha pusztán csak azért mond; gondol; énekel valamit az ember, tértől és időtől függetlenül, mert szorongató szükségétől felszabadító enyhülést keres?

Már akkoriban is – tehát már hosszú idővel ezelőtt – elavult, anakronisztikus és oda nem illő volt ez a zene (már ha éppen Svájcól, vagy a harmadik világ valamely olyan országától, melyeket az ilyesfajta problematika egyáltalán nem érdekel, eltekintünk).

De az ég szerelmére, miért ne felelne meg éppen ennek a darabnak, ami a lezser csellistának szorongató szükségében megfelelt: Nem muszáj épp ma...

tetsszen nektek ez a darab.

2a. A *Trio für solo Violine* partitúrájának első négy oldala.

Trio für Solo-Violine

Otto M. Zykan

I.

[♩ = 112]

Violine *mf dolce*

Sprechgesang*)
ta, ta, ti, ta, ti, ta, so ist's gut

Klavier *mf*

4 VI. Spr.G. ein wenig crescendo.

Kl.

7 VI. Spr.G. ja, und leicht zurück, aber dennoch intensiv bleiben und

Kl.

2

10

VI. 

Spr.G. ja, da, da, da, da, da, da, da, da, ... Vordersatz zu Ende,

Kl. 

13

VI. 

Spr.G. Nachsatz in Moll, ja, di, da dim, 

Kl. 

16

VI. 

Spr.G. ja, di, da, 

Kl. 

19

VI. 

Spr.G.  *crescendo zum* *ff* ja, *ff* ja, *ff* und

Kl. 

22

VI. 

Spr.G.  *cis-moll, meine Damen und Herrn! Bässe! da, dam, und hinauf-*

Kl. 

25

VI. 

Spr.G.  *-steigen zur Wiederholung des Hauptthemas: ja, di, da,*

Kl. 

4

28

VI.

Spr.G.

di, da, da, so, ist's gut, und wieder:

Kl.

31

VI.

Spr.G.

ja, da, di, dam, dranbleiben, Violine!

Kl.

34

VI.

Spr.G.

dennoch Klavier hervortreten

Kl.

2b. Az első hat oldal szövegének magyar nyelvű fordítása:

ta-da-di-ta-di-da, így most jó.

egy kis crescendo, majd könnyedén vissza, megtartva az intenzitást, és,

ja-da-da-da-da-da-da-da-da,

előtag vége.

Utótag mollban:

ja-di-da-dim,

crescendo fortissimóig.

Igen, fortissimo.

Igen, fortissimo.

És cisz-moll, hölgyeim és uraim!

Basszus hangok: *da-dam*

és felemelkedünk a főtémához:

ja-di-da-di-da-da,

így most jó,

és megint:

ja-da-di-dam,

tartsd a tempót, hegedű!

miközben a zongora előre lép,

egy, két há,

és bele a zárótémába:

jam-da-ra-ra-ri-tja-ra,

átéléssel,

da-di-da,

és visszazamegy, és lezárásként egy glissando:

Kadencia!

Crescendo fortissimóig, piano subito de újra jön, egy-két-há-egy...

3a. Beethovens Pferd teljes partitúra (két lap):

Beethovens Pferd zykan

Símme
3 Ta ge rei tet Ta ge 3 rei tet Beet ho ven rei tet 3 Ta ge Beet ho ven das Beet ho ven 3

VIOLA
marcato

5 Ta ge rei tet das ge schenk te das 3 ta ge rei tet Beet ho ven ge schenk te Pferd ge schenk te

9 3 Ta ge rei tet Beet ho ven das Pferd und Pferd 3 Ta ge rei tet Beet ho ven das ge schenk te

12 Pferd und ver gaß und 3 Ta ge rei tet Beet ho ven das ge schenk te Pferd ver gaß es ver gaß 3 Ta ge

16 rei tet Beet ho ven das ge schenk te Pferd und es vol lends es 3 Ta ge rei tet

20 Beet ho ven das ge

21 schenk te Pferd und ver gaß vol lends vol lends 3 Ta ge rei tet Beet ho ven das ge schenk te Pferd und ver

f *mf*

25 gab es vol lends am vier ten Tag am fünf ten Tag am sechs ten

28 siem ten nach ei ner Wo che 2 Wo chen 3

30 4 nach 2 Mo na ten 3 Mo na ten 4 5 nach ei nem hal ben Jahr nach ei nem

33 zen Jahr nach 2 3 4 nach ei nem hal ben Jahr zehnt

39 Als der Stall knecht ihm die Fut ter rech nung für die lan ge Zeit ü ber reicht

43 die ei zu ho len nicht bil lig a ber zu recht hört Deet ho ven schon schlecht

46 Ot to ist da rob er schüt tert daß ei ner rei tet und nicht fut tert

3b. Az elhangzó szöveg magyar fordításai:

(Nyersfordítás: G.S.)

Beethoven 3 napja lovagol az
ajándék lovon. És mindent elfelejt.

A negyedik napon, az ötödiken,
a hatodikon, a hetediken,
egy fél év múlva,
két, három, négy év múlva,
egy fél évtized múlva.

De az istálló megküldi a hosszú idő
alatt felhalmozódott takarmány-
számlát, ami nem olcsó, de jogos,
viszont Beethoven már rosszul hall.

Otto pedig azért dühös, mert
valaki lovagol de nem abrakol.

Tornyiné Dóry Zsuzsanna átírata:

Beethoven lova

Beethoven az ajándékba kapott
lován három napja vágatott.
Majd teltek a hetek és hónapok
de ő nem fizette az abrakot.

Mikor a gazda a számlával eléállt
arról, amit a lova felzabált,
– drága idény, jogos igény –
Beethoven már nagyot hallott.

Ottót bántja a gondolat,
hogy lovasa nem eteti a lovat.

4. Mauricio Kagel *Con Voce - für drei stumme spieler* című művének háromoldalas partitúrája (1972), Litolff, © 1992. (A kiadványban több nyelven szerepel a háromoldalas mű, itt az angol nyelvű verziót közlöm, mely az eredeti kiadvány 6-8. oldalán található)

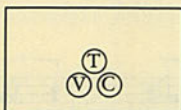
6

CON VOCE

for three mute players

MAURICIO KAGEL, 1972

- 1 Each of the three players - wearing a black suit with black bow tie - can use *any* woodwind, brass, string or plucked instrument.
- 1.1 The performers all come onstage together, forming a tightly-knit group. They enter discreetly, not making any noise, *remain quite long in playing position* and begin just before the listeners' level of attention is in danger of crumbing.
- 1.2 Two of the players could sit, and the third stands (or versa).
For example: the cellist (V) and clarinetist (C) sit; the trombonist (T) stands close behind them, with the slide of his instrument gliding between the other two players' shoulders. They keep gazing forwards.



Public

- 1.3 Apart from the two chairs, the stage is completely bare. No props or music stands.
The piece should be played from memory.
- 1.4 Use just one or two spotlights, either from above or with bright lightning from the side.
The rest of the stage should be in darkness.
- 1.5 Performances with 2 or 3 trios are conceivable.
- 2 *Throughout the piece, no instrumental sound is produced, only oral events (singing, humming, whistling etc.) which are synchronised with the mute movements on the instruments (see Point 3: Playing models).*
- 2.1 Here, the precondition for a tight interpretation is rigour and complete seriousness. It is to be expected that at first the audience will misunderstand the situation. One will counter this with an even intensive calm and concentration.
- 2.2 Within the course of a minute, each participant can produce 0 - 3 events; their duration is ad libitum. To this end, he has at his disposal Models I-V, which he can draw upon as required and perform in any order.
- 2.3 There is no limit on the length of a performance; it could already be over after a minute.
At any rate: stop playing before there is any slackening of tension.

3 Playing models

3.1 For Woodwinds

- I Unstable tone production; middle register; soft
- II Fluttersong; very low register; loud
- III Trills, with a slow transition to tremolo; low register; very soft
- IV Crassly overblown at first, then gradually letting the sound vibrate regularly; very high register; soft
- V Single tongue-slaps; low/medium register; very soft

3.2 For Brass

- I With (plunger or hat) mute: (slide) vibrato, valve or lipvibrato; very slow register; loud
- II With (plunger, hat or straight) mute: rapid sequences of double- or triple-tongued entries; very low/low register; soft. The mute is to be slowly removed during the course of the action.
- III Without mute (but holding it in one's hand): chord (produced with 'b'-articulation: lips pressed together, and singing at the same time); middle register; soft. (The two-part sound can also be produced by whistling, while simultaneously singing and humming.)
- IV Tongue-slap on the mouthpiece + glissando; low register; soft
- V With (plunger, hat or straight) mute: fluttersong; very high register; very soft

3.3 For Strings

Some of these models are also applicable to plucked instruments. Always come onstage holding the mute; put it on shortly after entering, and then hold back from starting.

- I Col legno, first at the bridge, then gradually sul tasto; low register; soft.
(Imitation of the desired instrumental sound by sliding one's tongue along the gums, from the incisors back to the throat.)
- II Flautando, double trills; very high register; soft
- III Pizzicato, senza vibrato; low register; loud
- IV Stroke on body of the instrument; muffled; soft
- V Extreme bow pressure (straight sound production); low register; loud

4 Melodic Material

For all those kinds of articulation that involve a melodic process, a reservoir is offered below, from which the three players can take any sections they wish.

Note the following:

1. The melody can be transposed by any interval.
2. The notes are to be produced using particular playing techniques and timbres (models I-V): pizzicato, fluttersong, repeated notes, vibrato etc.
3. The melodic process can be broken off at any double bar.
4. Isolated events should predominate; these can also be repeated using varied timbres and any kinds of articulation.

Grave (♩ = ca. 40)

First practice with appropriate instrument,
then imitate the corresponding sounds.

long bows for strings can be changed

dynamics ad. lib.: **ppp** - **ff**

① ② ③

④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨

[Fermate
ad lib.]

5a. A Pas t/rés töt partitúrájának első oldala:

OTTO M. ZYKAN
1935 - 2006
© irene.suchy@orf.at

PA S T/ RE S TÖ T
für
Violine & Klarinette

$\text{♩} = 100$

pizz arco
sfz p
sfz P
sfz p
sfz pp
p
f
p
sfz p
p
pp
f
p
pp
f
sfz p
sfz p
sfz p
sfz p
p
sim.
sim.
mf
p
mf
sfz p
mf

5b. A Pas t/rés töt negyedik oldala:

The image shows a musical score for the fourth page of the piece 'Pas t/rés töt'. The score is written for two staves, likely violin and cello, and consists of seven systems of music. The measures are numbered 78, 82, 86, 90, 94, 98, and 101. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, p, f, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (variable Anschläge, ord, pizz, arco, mitsummen, summen). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, triplets, and slurs. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (ppp). The performance instructions include 'variable Anschläge' at measure 78, 'ord' at measure 79, 'pizz' and 'arco' at measure 82, 'mitsummen' at measure 98, and 'summen' at measure 101. The score is printed on a white background with black ink.

5c. *A Pas t/rés tôt ötödik oldala:*

The image shows a musical score for a piece titled "5c. A Pas t/rés tôt ötödik oldala". The score is written for a piano and voice, with measures 105 through 145. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The lyrics are in German and include the words "ganz", "leis", "ein", "la", "so", "con sord", "s. sord", "summen", "mitsummen", "summen", "arco", "ganz", and "leis". The score is divided into systems, with measures 105-110, 111-117, 118-125, 126-132, 133-138, 139-144, and 145-150. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part is written in a 3/4 time signature and the voice part is written in a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The lyrics are in German and include the words "ganz", "leis", "ein", "la", "so", "con sord", "s. sord", "summen", "mitsummen", "summen", "arco", "ganz", and "leis".

105
ganz
ganz

111
ganz leis ein la
so

118
con sord
MM=80
sehr zart
mi do re mi re do re mi
s. sord
summen

126
mi re do re mi re do re mi
summen

133
pizz
mitsummen
summen
arco
ganz
leis

5d. *A Pas très tôt* hatodik oldala:

The image shows a page of a musical score for a piece titled "A Pas très tôt". The score is written for two staves, likely violin and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The page contains measures 151 through 181. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). There are several performance markings such as *s.p.* (sordina pedale), *ord.* (ordinario), *plizz* (pizzicato), *arco* (arco), and *wolfs* (wolf tone). The lyrics, which appear to be in German, are: "euch ge", "arco", "Feld", "springt ge", "fällt", "fällt", "wenns", "ins", "Feld", "wenns". The page number -6- is centered at the bottom.

5e. A *Pas t/rés tôt* partitúrájának utolsó sora:

The image shows the final measure of a musical score for the piece 'Pas t/rés tôt'. The score is written for two staves, both in treble clef. The first staff begins with a first ending bracket labeled '1' and contains a melodic line with a fermata over the final note. The second staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The measure is divided into four measures by bar lines. The first measure has a dynamic marking of *ff* and a fermata over the final note. The second measure has a dynamic marking of *pp*. The third measure has a dynamic marking of *pp*. The fourth measure has a dynamic marking of *pp* and a fermata over the final note. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'trist ab'.

Bán Zoltán András: A zene csendháborítás?

Utasítások egy klarinétosnak

NARRÁTOR

El kellene kezdeni. Kezdd el! Mindenki erre vár. Egyszer el kell kezdeni.
És a kezdetben már ott a vég is. Csak az érhet véget, ami elkezdődik.
Nem félj! Emeld fel a hangszert! Fújd meg a bánatod és örömed! Hiszen a zene nem
csendháborítás.

Most jobb szeretné, ha nem lenne itt. De a hangszer nem ereszti. Rabja évtizedek óta.
És nem ereszti a feladat sem. Az ő feladata.

Most jobb szeretné, ha nem lenne itt. Ha máshol lenne. De azt már nem tudja, hol. Eljátszik
ezzel a gondolattal.

Most jobb szeretné, ha nem néznék. És még jobban azt, ha ő sem tudná nézni őket. Behunyja
a szemét. De most az zavarja, hogy látják, amint behunyja a szemét. Fél, talán. Mert a nézők
szemét ő nem tudja lehunyni.

Most arra gondol, hogy a zene képes rá, hogy a nézők lehunyják szemüket. Csak játssz
tovább, fiam, és előbb-utóbb valaki lecsukja a szemét. Például az ott jobbra, az a középkorú
férfi. Vagy az a szemüveges nő. Gondolatban eljátszanak veled.

Csábíts el valakit! Nézz ki magadnak egy embert, például azt a csinos nőt ott középen. Vagy
azt a szakállas férfit hátul. Lasszó lesz a futam, vagy háló, melyben egy hallgató biztosan
fennakad.

Most szomjazik. De nincs szivacs, és más módja sincs az enyhülésnek.

Most a hangszer mélyére kúszik, bele a csőbe, a fekete tölcsérben keringő levegőbe, melyet ő
maga fúj bele. Úgy érzi, saját magát fújja ki a cső végén. Fölkereng a levegőbe, szétterjed a
teremben. Azt szeretné, ha ő maga lenne a zene.

Most azt szeretné, ha nem néznék, hanem csak hallgatnák. Eljátszik ezzel a gondolattal

Most azt szeretné, ha nem lenne most. Ha nem lenne semmi.

Most arra gondol, hogy szakállt növeszt. Vagy lófarkba köti a haját. Megkísérte ez a gondolat.

Most szeretné elkerülni a hamarosan következő rendkívül nehéz futamot. De nem lehet. Noha megtehetné, hiszen senki nem venné észre, ha kihagy valamit. Csak a zeneszerző venné észre, akiről nem tudja, hogy itt van-e a teremben. Nem látja itt. De valószínűleg itt van. Fél a futamtól, noha sokat gyakorolta. Játssz, ne gondolkozz ezen!

Most legszívesebben felállna és elkezdené járkálni. Odalépne a nézőkhöz, belebámulna az arcukba. De nem lehet. Mert nem engedem meg neki. A helyzet sem engedi, persze. Fogoly vagy, barátocskám, és a helyzet nem ereszt. Ez koncert, nem szabadidő. Foglyok vagyunk. Mindenki. A nézők is.

Most arra gondol, hogy hirtelen felrobban a terem. Szerteszét repül minden. Ő és a világ. Eljátszik ezzel a gondolattal.

Most már várja a tapsot. Várja a véget. **Amikor bevégeztetett.** Azt reméli, a nézők is várják. Milyen öröm lesz egyesülni a végben!

Most arra gondol, hogy a zene csendháborítás. Be kellene fejezni, fiam. Fejezd már be! Elég! Vége! Vége!

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A hangszeres színház többműfajúsága

című doktori értekezés 3-6. mellékletei

3. Out-On-Stage - Monument I
4. FloubleAgent - Monument II
5. Fahrendenenden - Monument III
6. Trió

Grillusz Sámuel

2018

Témavezető: Dr. Tallér Zsófia

boxed text is optionally to be narrated with soft, whispering voice, but interpreted with an attitude after the performers choice (live or pre-recorded) or as text material can be projected behind the instrumentalist.

Out On Stage - Monument I.

Gryllus Samu
Text: Bán Zoltán András

Prológ

Clarinet in A

0.1 Kezdd el!
0.2 Kezdd el!
0.3 Mindenki erre vár. Egyszer el kell kezdeni.

Cl.

0.4 És a kezdetben már ott a vég is.
0.5 És csak az érhet véget, ami elkezdődik.
0.6 Ne félj!
0.7 Ne félj! A zene nem csendháborítás.

I.

glissandi and microtones in the lower register are always performed with modification of the embouchure position.

1.1 Most jobb szeretné, ha nem lenne itt. De a hangszer nem ereszti. És nem ereszti a feladat sem.

1.2 Most jobb szeretné, ha nem lenne itt. Ha máshol lenne. De azt már nem tudja, hol. Eljátszik ezekkel a gondolatokkal.

9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

glissando with voice, over the trill. (transposition of vocal range is possible if needed)

21 22 23 24 25 26

with slightly pulsating movements reaches his left arm to reach the score for turning pages. (it is obvious, that he is counting the time)
grabs the first page and stays moveless until the end of the measure, (counting the time)
with the same semi-rhythmic movements tries to put down the first page on the floor. he obviously does this with the intention to not to disturb the performance.
FREEZE's his position with the first page in his hand, slightly bended to the left side, sheet is still approx. 35 cm above the floor

II.

2

2.1
Most jobb szeretné,
ha nem néznék.

Drops down
the sheet and
sits back to
playing position
with his instrument
and FREEZE

2.2
És még jobban azt,
ha ő maga sem tudná
nézni őket.

2.3
Behunyja a szemét.

2.4
Zavarja, hogy látják,
amint behunyja a szemét.

Cl. 27 $\approx 5''$ 28 $\approx 3''$ 29 $\approx 6''$ 30 ≈ 60 31 32 FRE. ($\approx 3''$) 33 34 35 36 37 FRE. ($\approx 6''$) 38 39 40 41 FRE.

mp *mf* *mp*

2.4 Most arra gondol,
hogy a zene képes rá,
hogy a nézők lehunyják
szemüket

vibr.

O2	o	G#
x		
-	x	
	o	
Eb	x	

vibrato-like blowing,
lower note continuous

Cl. 42 ($\approx 5''$) 43 44 45 46 47 48 49 50 51 FRE.

f *ppp* *f*

2.5 előbb-utóbb valaki lecsukja a szemét.
Például az ott jobbra, az a középkorú férfi.
Vagy az a szemüveges nő.

x	x
Bb	x
B	x
-	x
	x
	x
Eb	x

Cl. 52 ($\approx 12''$) 53 54 55

pp *mp*

A
x
o
x
-
x
x
F
x

Cl. 56 57 58 59 60 accel.

f *mp* *f*

Cl. 61 62 63 64

Cl. 65 ≈ 84 66 67 68 $\approx 6''$

f

non-attacca.
Turns pages,
prepares for the next
movement, as usual.

3.1
Csábíts el valakit! Nézz ki magadnak egy embert, például azt ott középen.
Vagy azt ott hátul. Lasszó lesz a futam, vagy hálót, melyben egy hallgató
biztosan fennakad.

III.

Cl. $\text{♩} \approx 112$

69 o.s. ff submp mf f FRE. $\approx 16''$

Cl. $\text{♩} \approx 112$

74 f mf f mp f p subff submp ff subpp fff $\approx 16''$

waits a few seconds after the movement.

IV.

Like finding some deformation on the reed, tries to examine it. Takes it out of his mouth, makes it more wet, tries out with some funny noises. Finally stares at it, and FREEZES

4.1
Most szomjazik. De nincs szivacs....
és más módja sincs az enyhülésnek.

Continues his action with more sounds, finally he stares again at the reed and FREEZES

Cl. $\text{pp} - \text{mp}$

82 $\approx 7''$ 83 $\approx 8''$ 84 $\approx 4''$ 85 $\approx 3''$

V.

with strongly (not artificially) animated body- and head-motion until the end of the movement.

5.1
Most a hangszer mélyére küszik, bele a csöbe, a fekete tölcsérben keringő levegőbe, melyet ő maga fúj bele. Úgy érzi, saját magát fújja ki a cső végén. ... Fölkereng a levegőbe, szétterjed a teremben. Azt szeretné, ha ő maga lenne a zene.

5.2
Most azt szeretné, ha nem lenne most. Ha nem lenne semmi.

Cl. $\text{♩} \approx 66$

86 p fff $\text{mp} > \text{ppp}$ ppp f pp ppppp $\approx 7''$

(any appearance of additional subharmonics are welcome)

5.3
Most arra gondol, hogy szakállt növeszt. Vagy lófarokba köti a haját. Megkísérti ez a gondolat.

turns pages slowly and carefully than sits back to playing position and FREEZES

Cl. $\text{♩} \approx 66$

95 pp ppp mf fffmf $\approx 5''$ 101 $\approx 5''$

accel. $\text{♩} \approx 76$ vibr. $\approx 5''$

VI.

♩ ≈ 50 **accel.** ♩ ≈ 90
 - legato possibile

Cl. 102 103 104 105
 mp f
 FRE. ≈ 29" attacca

6.1
 Most szeretné elkerülni a hamarosan következő rendkívül nehéz futamot. De nem lehet. Noha megtehetné, hiszen senki nem venné észre, ha kihagy valamit. Csak a zeneszerző venné észre, akiről nem tudja, hogy itt van-e a teremben. Nem látja itt. De valószínűleg itt van. Fél a futamtól, noha sokat gyakorolta. Játssz!

VII.

♩ ≈ 66

Cl. 106 107 108 109 110 s. 111 112 113 114 115
 ff p ff fffmf-mp ff mf ff submf

7.1
 Most arra gondolt, hogy hirtelen felrobbant a terem. Szertszét repült minen. Ó és a világ. Eljátszik ezzel a gondolattal.

♩ ≈ 108

Cl. 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125
 ff fffmf > mp f > mp f subpp f ff mp subff fff

8.2
 Várja a végét. Amikor bevégeztetett.

8.3
 Azt reméli, a nézők is várják.

8.2
 Milyen öröm lesz egyesülni a végben!.

VIII.

8.1
 Most már várja a tapsot.

♩ ≈ 52

Cl. 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135
 pppp mp mp mp ff

8.1
 Most már várja a tapsot.

8.2
 Várja a végét. Amikor bevégeztetett.

8.3
 Azt reméli, a nézők is várják.

8.2
 Milyen öröm lesz egyesülni a végben!.

IX.

presto possibile

Cl. 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148
 fff f mf p pp ppp ppppp

9.1
 Most arra gondol, hogy a zene csendháborítás.

9.2
 Be kellene fejezni.

9.3
 Fejezd már be!

9.4
 Fejezd már be!

9.5
 Elég!

9.6
 Elég!

9.7
 Vége!

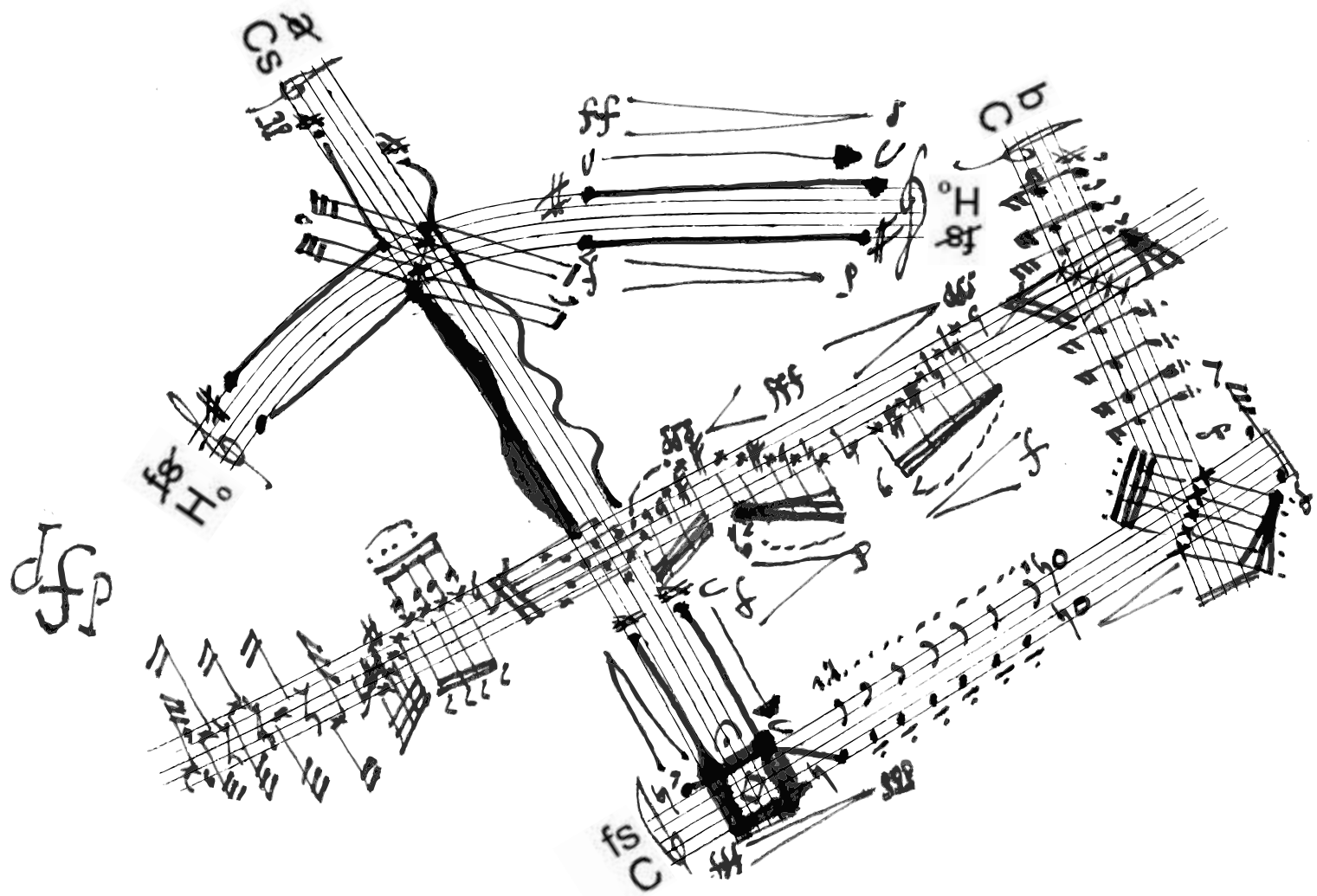
9.8
 Vége!

makes a tiny but recognizable movement than FREEZEs again until the end of the piece

FloubleAgent - Monument II

12 szituációtanulmány fuvolistára és hangversenyközönségre Ittész Gergelynek

A tanulmány lapjait a darab elhangzása előtt szét kell osztani az előadás közönségének tagjai között. A fuvolista a terembe lépve a tételeket a számozás szerinti sorrendben kell hogy eljátssza, a közönség tagjai által számára felmutatott lapokról. Az egyes oldalak eljátszásakor a közönség tagjai forgathatják a lapokat vagy akár letakarhatják bizonyos részleteit, ezzel folyamatosan irányítva a zenei előadást. A fuvolista célja a lapokon jelzett időkereten belül előadni az általa a prima vista leolvasott kottalapot. A darab előadásához ajánlott glissando-fuvolafej használata. A lapokon található grafikus illetve akusztikus ketősfogások jelzéseinek magyarázata megtalálható Ittész Gergely Flouble című kiadványában, illetve a www.flouble.com weboldalon. A lapokon jelzett fogások az egész lapra érvényesek, de ezek szolgálhatnak egyfajta centrumként is, tehát az ettől való elmozdulás csak ezek központi jellegének megőrzése mellett lehetséges. A zenei jellegű notációk általános kottairási jelekre épülnek, ezek egy része talán nem általánosan ismert, ezért ezek magyarázatát itt közlöm: Az U jel különböző pozíciói a befúvás különböző pozícióit jelentik, ahol a balra döntött U a test felé fordított fuvolafejet jelenti, a jobbra dönött pedig a kifelé fordítottat. A jelek fölötti üres vagy teli körök a hangok „levegősségét” jelölik, üres karika a lehető leglevegősebb hangot jelenti. A két jel, vagy ábra közötti nyíl általában a folyamatos átmenetet jelöli egyik állapotból a másikba, kivételes esetekben (mint a VII. tétel) az olvasás sorrendjét is jelölheti. Az X kottafejek fuvola-pizzicato-t, a kottafejek nélküli ritmusok billentyűzörejeket jelentenek.

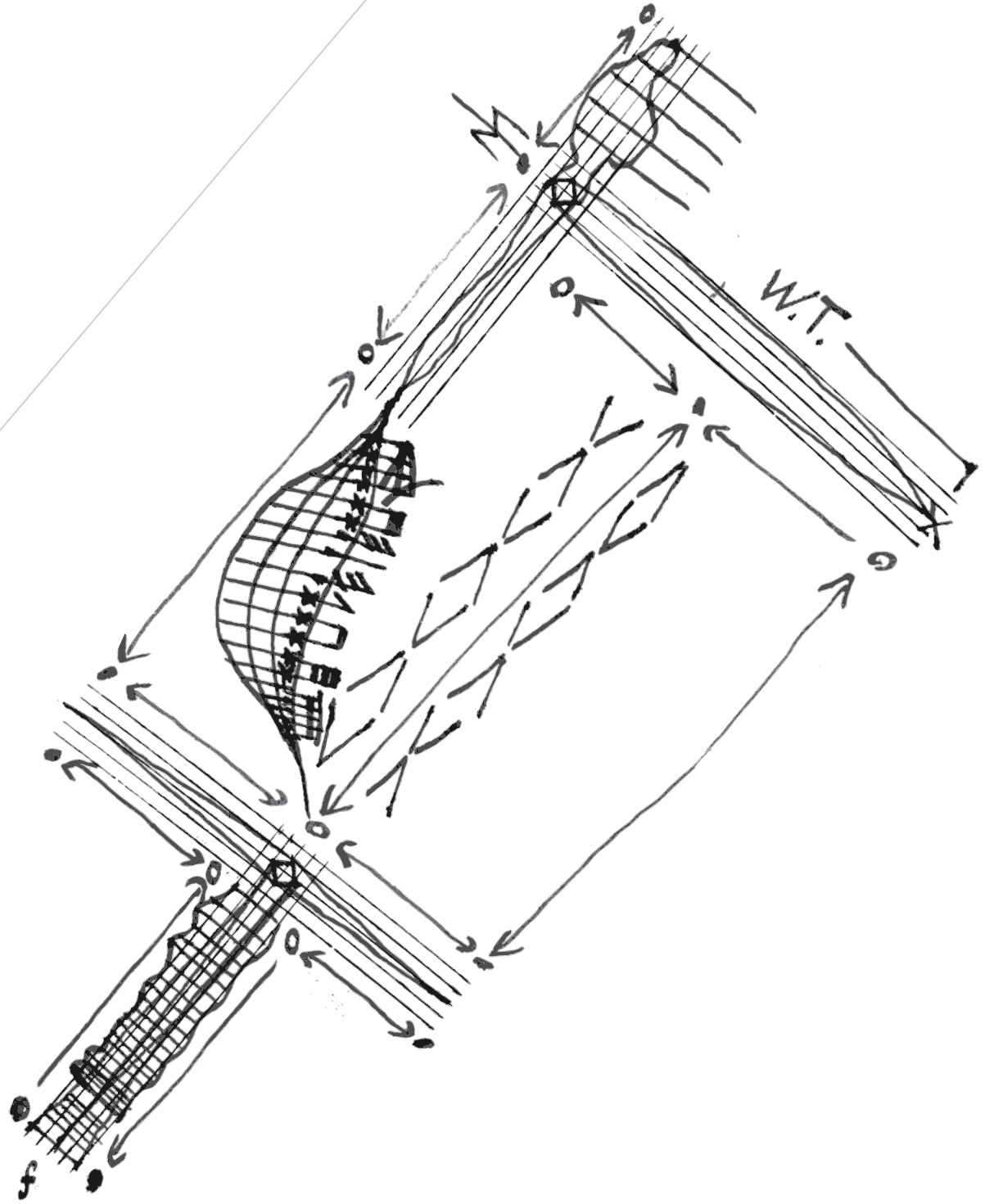


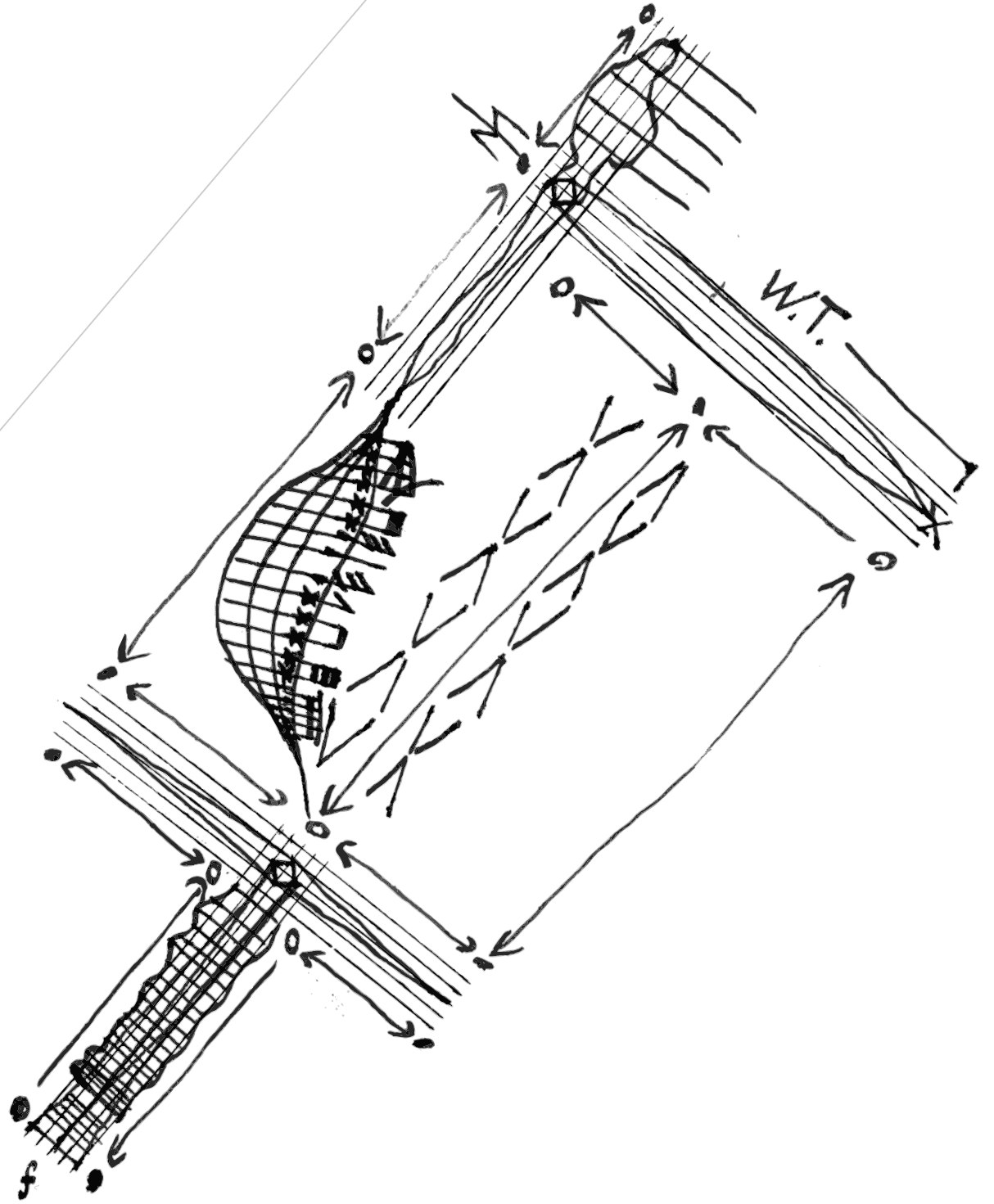
PRESTO POSSIBILE M

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic markings, accidentals, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, with the top staff starting with a treble clef and a sharp sign. The notation includes notes, rests, and some complex rhythmic patterns. The score is framed by two large, hand-drawn, curved lines on the left and right sides. The bottom staff ends with a double bar line and a sharp sign.

M
PRESTO POSSIBILE

A complex handwritten musical score featuring several staves and sketches. At the top, a large, irregular scribble contains musical symbols like a sharp sign (#) and a flat sign (b). Below this, a central staff is heavily annotated with lines and arrows, pointing to various parts of the score. To the right, there are several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like *ff*. Below these, there are more staves with notes and some illegible handwritten text. At the bottom, there are several staves with notes and some illegible handwritten text. The overall style is that of a rough, exploratory musical sketch.





Handwritten musical score on five staves, featuring wavy lines, scribbled patterns, and various musical notations.

Staff 1 (Top): Includes a treble clef and the notation c^2 . The staff contains a prominent wavy line. Below the staff are the labels "CS" and "Tas CS".

Staff 2: Features a complex, dense scribbled pattern. Arrows point from this staff to other parts of the score.

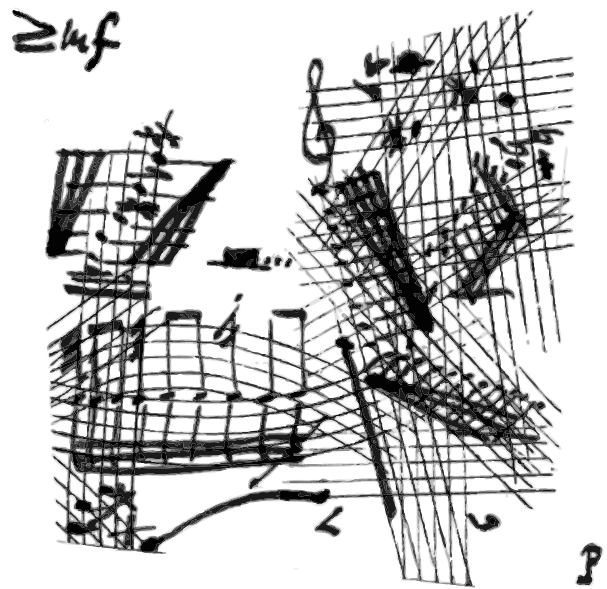
Staff 3: Contains a series of wavy lines. Labels "CS" and "pfc" are visible below the staff.

Staff 4: Shows a series of wavy lines. Labels "sp", "b", "a", "F", and "E" are visible below the staff.

Staff 5 (Bottom): Contains a series of wavy lines. Labels "C", "F", and "C" are visible above the staff.

Additional elements:

- A box on the left side of the page contains the letters "L S W".
- A small diagram with a circle and a cross is located near the top right.
- Arrows indicate relationships and flow between the various musical elements and staves.
- Labels "sp", "b", "a", "F", "E", "C", "F", "C", "CS", "Tas CS", "pfc", "L S W" are scattered throughout the page.

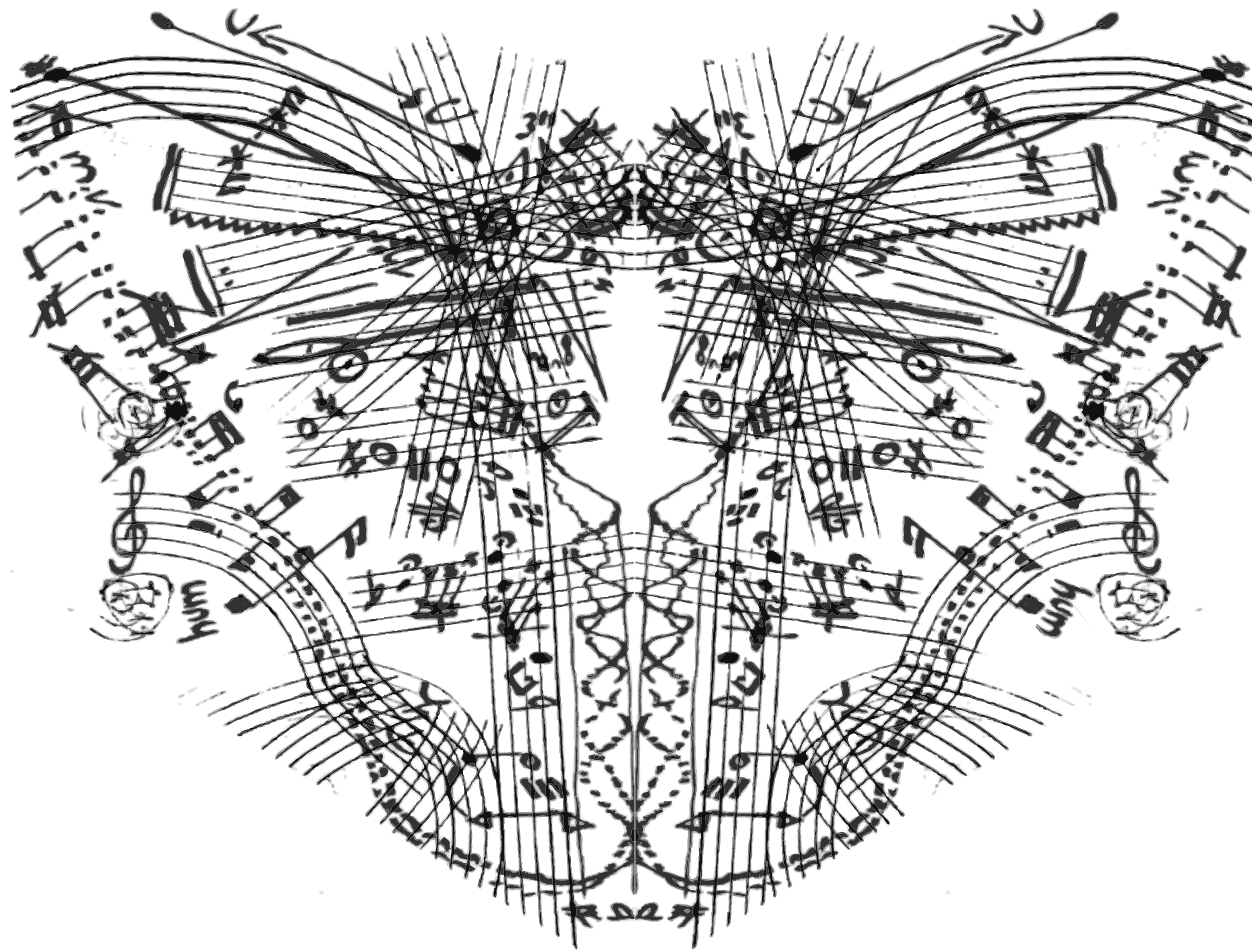


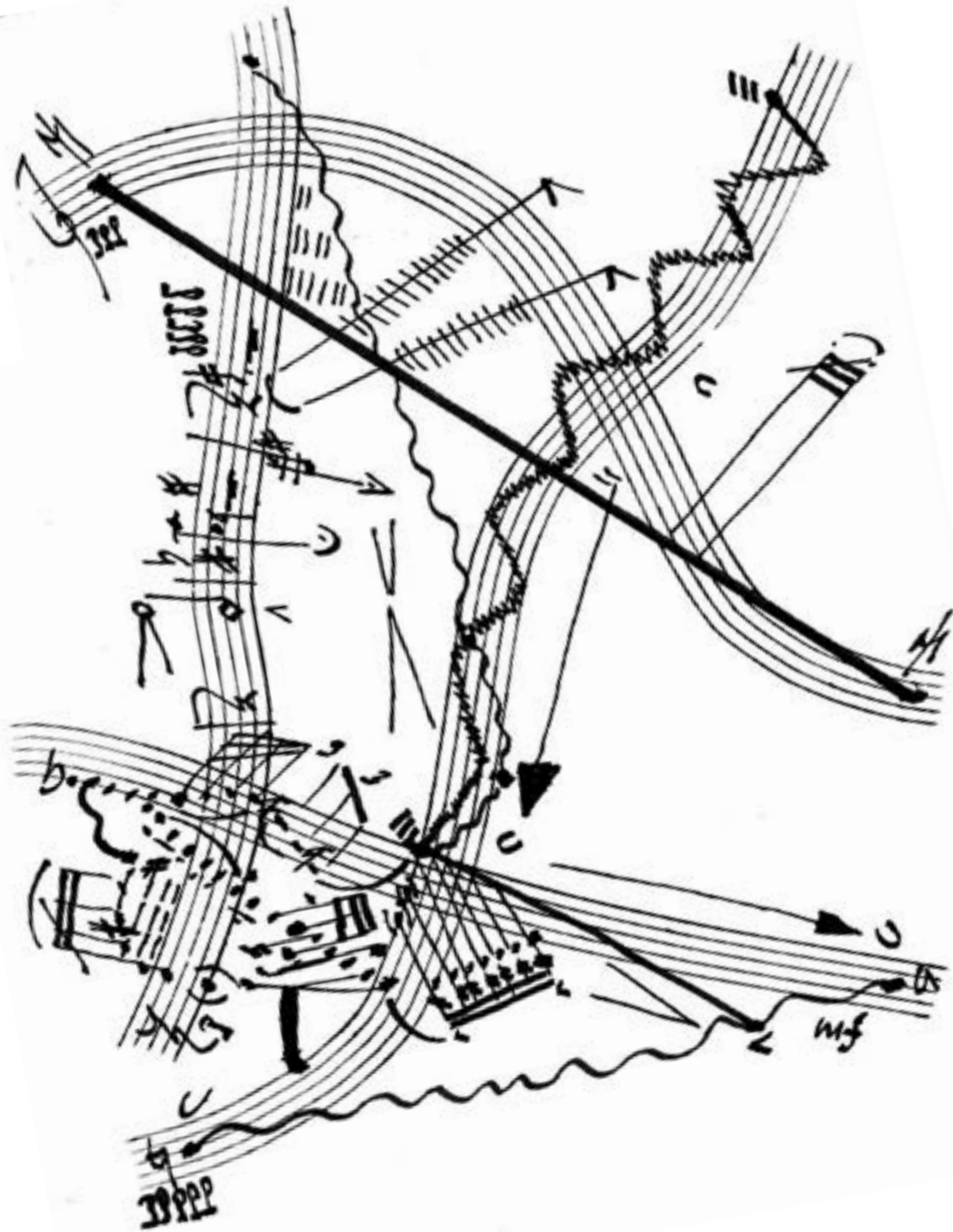
A dense, chaotic handwritten musical score consisting of multiple staves. The notation is highly overlapping and scribbled, with many lines crossing each other. Several tempo markings are visible: $\text{♩} = 210$ at the top left, $F = 200$ at the top center, $F = 140$ at the top right, and $\text{♩} = 105$ on the right side. There are also dynamic markings such as ppp and ppp scattered throughout the score. The overall appearance is that of a highly complex and possibly experimental musical composition.

The diagram illustrates a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols and performance directions:

- Staff 1 (Top):** Features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a single note on the first line (F#5) and a dynamic marking of *p* (piano). The word *tranquilla* (tranquil) is written below the staff.
- Staff 2:** Contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a single note on the second line (G5) and a dynamic marking of *f* (forte). The word *tranquilla* is written below the staff.
- Staff 3:** Contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a single note on the third line (A5) and a dynamic marking of *f* (forte). The word *tranquilla* is written below the staff.
- Staff 4 (Bottom):** Features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a single note on the fourth line (B5) and a dynamic marking of *f* (forte). The word *tranquilla* is written below the staff.

Additional elements include a large, stylized bracket on the left side of the staves, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings scattered throughout the score.





Trió

Hangszeres színház 3 előadóra
Csikós Attila szövegére

Gryllus Samu

I.

Mindhárom előadó a székén ül. Mindannyiukra egy reflektor irányul, mely ki van kapcsolva. Kottavilágításuk be van kapcsolva. Anna reflektorának fénye lassan felúszik.

$\text{♩} = 60$
Tempo di Sarabande

Violin 1 (Bruno)
Violin 2 (Anna)
Violoncello (Juliette)

f *mf* *mp* *p* *f*

A hangszeréért nyúl. Kiveszi a tokjából, előkészíti, felhózza a vonót...stb, mint aki egyedül a szobájában gyakorolni készül.

mp *mp* *f* *mf* *f* *submp* *mf* *mp*

pizz. *arco* *submp* *espr. ma dolce ord.*

$\text{♩} = 60$

Vln. (B.)
Vln. (A.)
Vc. (J.)

p *sp.*

Játszunk végre? Senki... Akkor elmondom, mi van... Az van, hogy Te... szerelmes vagy belé. És, ha jól vettem ki tegnap éjjel, ahogy a fűlembe lihegtél, szerelmes vagy belém is.

p *sp.* *mp* *ord.*

2

5''

pizz.

mf

3''

arco

poco accel.

p

mf

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Azt értem, hogy
öt... szereted,

1/8 4/4

elvégre a feleséged.

Azt is értem, hogy
engem is szeretsz,

hiszen üde vagyok
és elbűvölő...

p

f

p

f

mp

mf

mf

mf

==

Più mosso

libero

Tempo primo

un poco libero

METAL

tr

9

7

6

mf

p < f

sf

p

elgondolkozva

f

tr

sf

pp

pizz

mf

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

subito
♩ = cca. 112

molto rit. . . .

mint aki egyedül maradt és gyakorolni kezd.

Vln. (B.) *mf* " 6 6 6 6 3

Vln. (A.) Szeretek... Olyan jó a szagod...Olyan puha vagy és védelmező... Kőlnben is... Emlékszel? Juliette szerencsére beteg volt, itthon maradt...

Vc. (J.)

a sorok közül szabadon választva, gyakorlás szerűen változtatva ismételteti őket, esetleg esetenként gikszerként beleakadva valamelyik futamba, és visszaismételve azt.

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Vln. (A.) Ketten sétáltunk csak, mintha tényleg csak ketten lettünk volna, és a Dómnál, amikor az csapat hippie molesztálni kezdett, te eléjük álltál, és ékes németiséggel elküldted őket a picsába! Jaj, bocsánat, tudom, utálad, ha trágár vagyok... Nem áll jól, azt mondom. Csak az ágyban. Szóval elküldted őket a fenébe, és megvédtél! Milyen kár, hogy Juliette felépült! Istenem! Olyan békés volt minden! És ott, a Dómnál... ott vallottad meg, hogy még nem vallottad be neki... Akkor az is olyan idilli volt. Ketten voltunk, Juliette betegesen feküdt, te fogtad a kezem, és ketten játszottunk csak, két hegedű... Szeretek veled játszani. Olyan magabiztos vagy.

Vc. (J.) Leteszi a hangszerét, készül a jelenetre, Anna monológja alatt lassan felmegy rajta a fény

4

Vln. (B.) *legato possibile* *poco á poco sp.molto rit.*

Vln. (A.) *szabadon és kissé átszellemülten* *Ha csak pengetsz is... már az is olyan, mintha játszanál!*

mp *p*

Vc. (J.) *Jó reggelt Anna!*

a futam hangjainak intonációját gyakorolja egyenként, minden hanzatot valamivel hosszabb mint 1 sec-ig tartva néha kicsit igazít a fogott hangmagasságon

Vln. (B.) *ord.* *pp*

Vln. (A.) *Tessék? Ja... Én csak leporoltam, drágám... Nem vagyok idegen.*

Vc. (J.) *Megtudhatom, hogy miért babrálod a férjem hangszerét? Te csak ne porold le, drágám! Tudod, utálja, ha idegen nyúl hozzá... Mivel is kezdünk ma? Harmadik tétel?*

Vc. (J.) *arco* *allegro assai* *mf* *f*

poco libero
az akkordmenet trilláit gyakorolja
♩≈54

Vln. (B.) *mp*

Vln. (A.) *Majd ő megmondja... kell-e a harmadik egyáltalán. Én nem szeretem, a közönség is unja... Mi a baj? Olyan sápadt vagy. Nem akarsz hazamenni? Feküdni pár napot? Semmi cselló, semmi próba, semmi izgalom...*

Vc. (J.) *Tessék? Miért ne kéne? Nem lehet kihúzni... Miket mondasz! Csak a fejem. Nem bírom a frontokat.*

poco accelerando
poco crescendo

5

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Szoktál otthon gyakorolni...vele...?

Te csak nézed?
Tényleg sápadt vagy.
Köln előtt is azzal kezdődött, hogy a fejed fájt...

Sosem tudni...

Próbálnunk kell, tudod.

Egyedül játszik.
Mindig egyedül.

Akkor járvány volt.
Mindjárt elmúlik.

Ó is mindig csak ápolna. Drága...

álmodozón

ppp

Baroque

teljes ismételt frázis végén határozottan befejezi

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Olyan figyelmes...

Szeretnéd?

Nem. Ha beteg lennél...

Mondjuk..., mondjuk tudnál mozogni.
Csak koncertezni nem.

Fontosabb a zene, mint Ó???

Szerintem annak örülne a legjobban, ha mindég csak gyógyíthatna.

Ha ápolna?

Nem bírnám elviselni. Félek a mozdulatlanságtól.

Megölném magam.

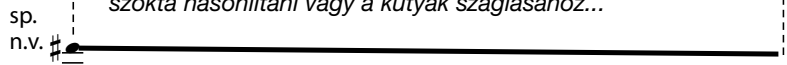
p

Vln. (B.) Leteszi a hangszert, készül a jelenetre

Vln. (A.) *A szerelem maga a zene!* *Romantikus példák...* *Szerintem igaza van.*

Vc. (J.)

Nem is tudom. Ezen még sosem gondolkoztam el. De... Azt hiszem, fontosabb a zene, igen. *Neked fontosabb a szerelem, mint a zene?* *Ezt el ne mondd neki! A zene szent.* *A szerelem számára csupán annyi, amennyit mi a vágyból felfoghatunk. A boldogság egyetlen színe csak... mintha ő látná a szívárvány színein túli színeket is! Egyetlen szín! A valódi boldogságot a denevér hallásához szokta hasonlítani vagy a kutyák szaglásához...* *Ő a nem látható, az általunk nem tapasztalható valóság tartományait kutatja... Mint egy gyerek!*

sp. n.v. 

pp

==

$\text{♩} \approx 60$

Vln. (A.) *Csodás!* *Mennyei!*

Vc. (J.) *Néha azt is hiszem, tényleg olyan, mint egy denevér. Röpdös a kiterjesztett szárnyaival, és hallgatja a mikrohullámokat...* *Repül a felhők mellett, a holdfényben, az égbolton, és mindent hall, amit mi nem...* *Hallja a bolygók brummogását,* *az*

sp. punta d'arco

ppp *pp* *mp* *pp* *mp*

ppp *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vln. (A.)

Vc. (J.)

A szférák zenéjét! a múlt hangjait!

Talán még azt is hallja, ahogy Bach játszott valamikor... Bach nem jó az ágyban!

ősröbbanást, a csillagok mordulásait...

Bach!!! kipróbáltam volna! Egy csomó gyereke volt... Valamit biztosan tudott.

(hangot ad J. nek)

(beszélgetés közben hangol)

{IndivSpFad(0.1)}

pp mp pp mp pp mp pp mp pp ord.

mp pp mp pp mp pp mp ord.



Vln. (A.)

Vc. (J.)

Bach-ra nem lehet szeretkezni. Inkább Mozart! Közben szólna a Requiem... Azt kérném, írja a bőrömrre a szólamomat! Te beszélsz? Aki Bach-ra szeretkezik?

hangolni kezd {IndivSpFad(0.1)} (non-espr. hangolás jelleggel) folytatja a hangolást

max.mp

Deee! Egy klavikordon...! Igaz! Pazar! Hátborzongatóan perverz... (kéjesen) Na ez már beteges... Próbáld ki egyszer... Negyvenötös fordulaton...

(non-espr. hangolás jelleggel)

max.mp

8 $\text{♩} = 104$
ironikusan

Vln. (A.) *mp*

Vc. (J.) *Felfoghatatlan gyönyör!*
sul G legato possibile
mf
ossia: {Impr;X,LT,X,Romant,Feel,Lev(1.0+)}

Vln. (A.) *poco á poco espr. molto*
f

Vc. (J.) *gliss. gliss.*
f
vibr. molto
ff

Vln. (A.) *non espr.* *sóhajok, felszisszenések ad lib.*
submp

Vc. (J.) *poco á poco dolce con vibr. ord.*
ad lib. *add sóhajok, felszisszenések ad lib.*

megjelenik, figyeli a többieket, egyszercsak határozottan és lelkesen megszólal

Jó reggelt, hölgyek! Ezt már szeretem! Szárnyalunk, szárnyalunk!

Vln.
(B.)

Így kell állapotba jönni a próba előtt.
Erről beszéltem mindig is. Könnyedség,
álom, éteri állapot! Akkor a második tétel.
Újra. A harmadikat majd holnap... Kezddhetünk?

rep. ad lib.

Vln.
(A.)

poco á poco legato possibile

A. és J. figyelnek B.-re, várják az instrukcióit,
majd kikeresik és lapozgatják a kottáikat

Vc.
(J.)

(FinishYourIdea,X,AirSound,Feel)

A. és J. figyelnek B.-re, várják az instrukcióit,
majd kikeresik és lapozgatják a kottáikat

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violin B, which is mostly empty with a few rehearsal marks. The middle staff is for Violin A, featuring a melodic line with slurs and accents, and a 'poco á poco legato possibile' instruction. The bottom staff is for Violoncello, with a rhythmic accompaniment and a '(FinishYourIdea,X,AirSound,Feel)' instruction. There are two text boxes on the right side of the page, one for each of the lower staves, containing performance instructions for players A and J.

II.

10 **Andante**

Vln. (B.) *mf* *mp* *mf* *piu f* *meno f* *f* *mp*

Vln. (A.) *mp* *mp* *mf* *mf* *p* *mp*

Vc. (J.) *mp* *<mf* *mp* *mp* *mf* *mf* *p*

A. színpadi fény, lemegy A-ról és J-ről.
B. "egyedül marad."

Vln. (B.) *p* *mp* *mf* *mp* *f* *p* *pizz.* *p sempre*

Vln. (A.) *p* *tr* *mf* *p* *f* *p* *pizz.* *p sempre*

Vc. (J.) *p* *mf* *p* *f* *p* *p sempre*

(arco sempre)

Mintha az eredeti zongorakottát próbálna egy hegedűvel eljátszani, néha akadozva, keresve a legalkalmasabb pozíciót...stb

Vln. (B.) *mp* *p* *mf*

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Più mosso

poco accel.

Vln. (B.)

Ide... ide kéne még valami svung!

Ide szenvedély kell!

Vln. (A.)

A jelenet alatt végig játszik, gyakorolja az intonációt ezért külön eljátssza az egyes hangzatokat

poco libero

arco

≈ 72

METAL

a dialógus alatt szabadon változtatja a hangminőséget, és az egyes hangzatok időtartamát, néha rövid lélegzátvételnél szüneteket tart, majd folytatja ahol megállt.

a dialógus alatt Brúnó időnként egy-egy kitartott hangot játszik az üres e-húron (mp,ord) mint aki már szeretne inkább nekikezdeni a gyakorlásnak. a tartott hangnál tovább azonban sohasem jut.

Brúnó: Szenvedély! Nem szenvelgés, nem álmodozás, de nem is harag, erő! Cafatokra szedik a harmóniát, mert nincs bennük erő. (Belép Juliette. Bőrönd van nála.) Szervusz drágám! Csókolom a macskakörmeid. Ide költözöl? Csak nem?

Juliette Ide, képzeld el, ide! Egrészt, amit te tőlem követelsz, azt csak az állandó, huszonnégy óras gyakorlással tudom megvalósítani, másrészt otthon nem bírok aludni a szomszéd televíziójától... de hiszen ezt pontosan tudod.

Brúnó Tudom.

Juliette Te is itt vagy...

Brúnó Itt vagyok...

Juliette Mindig... és...

Brúnó Tudom, mire akarsz kilukadni.

Juliette Mire?

Brúnó Hogy így legalább együtt lehetünk...

Juliette Ugyan már...! Dehogyan tudod te, hogy mire gondolkodok! Arra, hogy így legalább együtt lehetünk...

Brúnó Mondom.

Juliette (meglepődik) Tényleg... Na! De jó ötlet, nem? Hoztam sütit... Házi! Mézes! Sütisüti... Jó lesz itt... Mint akadémista korunkban... Semmi komfort, rezsó, romantika... Nem örülsz...

Brúnó Hát nem. Azért itt gyakorlok, mert a gyakorláshoz magány kell. Ha társaság kellene, veled gyakorolnék.

Juliette Nem értelek én téged...

Brúnó Mi a baj?

Juliette Az, hogy nem értelek...

Brúnó A hangokat értsd... engem csak szeress.

Juliette Látod? Ez a bajom. Hogy szeressek valamit... bocs, valakit, akit nem értek? Menekülsz előlem.

Brúnó Ismered a rejtekhelyem... Ismered a szokásaimat. Tudod, hogy a zene az egyetlen, amiért önmagam is feláldozom... Tudod? Ugye tudod?

Juliette Tudom...

Brúnó Akkor mért játszol mindig mást? Akkor mit modulálsz mindig? Valami vibrato vagy staccato mindig benne kell, hogy legyen?

Juliette Mi van? Te most rólunk beszélsz?

Brúnó Igen!

Juliette Hangold már be magad... Megadom a kezdő hangot! Rólam van szó! Egyedül vagyok!

Brúnó A művész... a művész mindig egyedül van! Senki se vele. Senki mellette. Senki!

Juliette (megnyugszik, feláll) Komolyan mondom, kezdem érteni. Egy nagy hegedű vagy.

Brúnó (lehiggad) Jó, jöjjön a poézis! Te azt szeretnéd, ha úgy játszhatnál rajtam, ahogy a csellódon is... Te tulajdonképpen azt akarod, hogy én egy cselló legyek!

Juliette Nem. Illetve nem egészen. Szeretném, mondjuk, ha velem lennél egyszer egy hetet. Ha elutaznánk valahová. Semmi hangszer. Nem kotta, hanem térkép és útikönyv...

Brúnó Útikönyv...

Juliette (kiabál) Veled élek és hiányzol! Nem érted?

Brúnó Mindig rosszkor lépsz be.

Juliette Mi lesz így velünk?

Brúnó Elmászik az ütem. Szétesik a darab. A szerző a sírjában forog...

Juliette Biztonságra vágyom! Valami kiszámítható életütemre, érted? Arra, hogy végigmenjen a koncertprogram, hogy szeress...

Brúnó Milyen igazad van... El kéne utaznunk...

KÖZZENE
(mindenki jeleneten kívül)

12 ♩ = 72

Vln. (B.) *mp* poco accel.

Vln. (A.) METAL *mp*

Vc. (J.) arco *mp*

rit.

Brúnó A szennyest azért hoztad el, hogy otthon érezzük magunkat? Vagy ez is csak egy mellényúlás, egy rossz hang a csellón, hogy tudjuk, van még némi elrendezni valónk? Jel? Bizonyíték? Metafora? (nevet) Mindig alábecsüllek. Tele vagy poétikával!

Juliette Fáj a fejem. Nem értem, hogy nem érted. A legjobb lenne, ha megfojtanál egy hegedűhúrral. Megpendíthetnél rajtam egy üres C-t...

Brúnó Nem vagyok gitáros. Nem pendíték meg semmilyen üres C-t.

Juliette Szeretsz?

Brúnó (őszintén) Szeretlek.

Juliette Most olyan boldog vagyok.

Brúnó Tudom.

♩ ≈ 60

Vc. (J.)

Azt képzelem, a tengeren vagyunk, valahol délen, seagull sul D

előttem az izgága helybéliek. Mindig sietnek, mindig úgy tűnik, sietnek, pedig csak élnek... Valóban, teljesen és megkérdőjelezhetetlenül élnek. Ahogy a szél száguld át a sziklák között, ahogy a tenger hullámai nekicsapódnak a köveknek, minden szándék és tudatos készletés nélkül... cél nélkül, anyagi mivoltukban is éterien...

hangszerjátékával illusztrálja a képeket, gyorsít, lassít, változtatja a vonónyomást, a balkéz és a vonó pozícióját, váratlan expozív akcentusokat iktat közbe.

mp

Vln. (B.)

Hallom.

Vc. (J.)

A kezemben egy pohár bor, fekszem a homokon, és hallgatózom. A tömeg zsidong, tarajosodik, meglódul, feltorlódik a szirt előtt, és szétrebben. A hangok szertefröcskölődnek. Az élet végignyaldossa a lábamat, a fővény kavicsait, aztán elszivárog, visszakúszik a végtelenbe.

sp. *rit.* (♩)

pp

Csend van...

Juliette Mit kívánnál, ha egy kívánságod lenne?

Brúnó Ezt.

Juliette Ezt?

Brúnó Csendet.

Juliette Tudod, néha olyan vagy, hogy mindent meg tudok neked bocsátani!

14 $\approx 9''$ III.

Vln. (B.) *ppp* *mp* *senza dim.*

Vln. (A.) *mf* *jeleneten kívül*

Vc. (J.) *mf* *eltűnik a színről*

Abban a félpercnyi áporodott csöndben, ami körbevett minket az előbb, felfogtam végre, hogy neked nem elég a házasság.

Azt hittem, ha elveszlek, megnyugszol. Ha megfogsz, elengedsz.

Tiszta fizika.

Mi hiányzik még? Mivel maradtam adós?

Vln. (B.) *f* *ff* *nyugodtan* *kevesbbé magabiztosan* *mf* *leggiero ma deciso*

Vln. (A.) *p* *METAL*

Vc. (J.) *p* *METAL II. I.* *ord.*

$\text{♩} = 160$

Amikor Bázelen voltam... a nászutamon... te itthon maradtál... na jó, az nem sikerült túl jól, te nem jöhettél,

kicsit elgondolkodik J. távolmaradásának okán

próbajátékok volt...

elmentem egyedül, ez igaz, erre joggal lehetsz dühös... de onnan hoztam neked ezt a cszímát, amit kinéztél abból a katalógusból, amit szintén én hoztam neked Rómából!...Róma...szép volt. 15

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

espr. f

mp p

legato possibile

legato possibile

legato possibile

≈ 110 legato possibile

lassú változások ad lib. $\approx 110 \leftrightarrow 198$ st \leftrightarrow sp

lassú változások ad lib. $\approx 110 \leftrightarrow 198$ st \leftrightarrow sp

f p

Bolyongtam a Colosseum körül, mint valami megháborodott. Lángokban láttam a lelkem és gyönyörködtem magamban. Fiatal voltam, végzett hegedűművész, szerelmes, és boldog, hogy fájhat a magány, hogy Te nem jöhettél velem, mert belázasodtál az indulás napjának éjjelén. Hiányoztál.

Nyüszítettem, hogy egyedül kell látnom ezt... Hogy Te nem láthatod Rómát. Hogy nem mondhatom el minden kőnek a történetét, nem mesélhetek Verdiről, akit úgy szeretsz, nem láthatod Fellini kedvenc trattoriáját sem,

és nem mondhatod azt, hogy "most olyan boldog vagyok..."

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

gyorsabb, váratlanabb változások a tempóban és a hangminőségben

$p-f$

{ NoteFader ($\rightarrow 0.0$), Sprinkle } Freeze

gyorsabb, váratlanabb változások a tempóban és a hangminőségben

$p-f$

{ NoteFader ($\rightarrow 0.0$), Sprinkle } Freeze

16

Undorodtam magamtól. Undorodtam, mert boldog voltam. Boldog voltam, hogy undorodhatok. Hát így vagyok most is veled. Nem tudom, mi ebben a bonyolult. Na ja! Nem bújhatok beléd...

Vagy beléd bújnak? Ha magamra öltöm a jelmezed, megértelek? Rendben. Nem esik ki a kezemből a vonó. Nem mondhatod, hogy nem igyekszem megoldani a kapcsolati gondjainkat.

(leül, igyekszik magára erőltetni a csizmát) a hegedűjét cselló módjára az ölébe teszi

Vln. (B.)

♩=102
dolce
sul G
különféle intonációs változtatásokkal kísérletezik
mp

{Pointilism, SpFad (0.5), NoteFad (0.5), Tempo(0.2↔ 0.8)Sprinkle []}

Vln. (A.)

pp - mp

{Pointilism, SpFad (0.5), NoteFad (0.5), Tempo(0.2↔ 0.8)Sprinkle []}

Vc. (J.)

pp - mp



Ó! Nahát! Milyen más! Rálátok... Már értem a bizonytalanságokat. Nem a magasság a megdöbbentő, nem is a bokaszalagokra gyakorolt hatás...

Ez egy pulpitus. Katedra. Nehéz lehet, valóban, nehéz úgy mindig így kiállni az emberek elé.

Már megyek is. Megyek, kipp-kopp-kopogok... Szaladok, rohanok hozzád szerelmem...

Állj! A végén még egészen magamra izgulok...

Vln. (B.)

accel.

♩ = 148

jelentőségteljesen (periódus végénél)

mintha az előző motívuma basszuszólamát pengetné mellékesen (félbeszakítva)

(félbeszakítva)

pü f

Level (→1.0+)

Vln. (A.)

sempre pp - mp

Vc. (J.)

Level (→1.0+)

sempre pp - mp

IV.

továbbra is az ölében csellóként tartott hegedűn

♩=86 accel. ♩=148 *sentimento* *leggiero* *sim.* **molto rit.** 17

Vln. (B.)

Vln. (A.) jelölt húrt a fogólap felső végénél letompítva

Vc. (J.) jelölt húrt a fogólap felső végénél letompítva

mf *mp* *mf* *mp* *mf* megjelenik a jelenetben

f

Vln. (B.) *piú lento* **A tempo**

Vln. (A.) *mp* *mf* *tr* *gliss.*

Vc. (J.)

Vln. (B.) **molto rit.**

Vln. (A.) *f* *mf* 6 6 6 6 6 6 3 *ppp*

parodisztikus beleéléssel

Vln. (B.) *Brúnót keresed? Elszaladt hegedűhúrért... Rögtön jön, szívem...*

Vln. (A.) *Drágám...*

Vc. (J.) *"mf"*

ord

vibr.molto

st.

Á, vagy úgy?! Mindig tudtam, hogy külön egy alak vagy, s hogy mindent kipróbálsz, amit nem értesz az első pillanatban, de most sikerült meglepned... Csinálj úgy, mintha rúzsoznál! Csak egy kicsit! Nem is tudom... Azt hiszem... szeretkezni akarok veled!

Kívánlak... Akarlak, most...

- Brúnó *Brúnó elment... mondom, hegedűhúrért ment...* "formációhoz"... Meghallgattál. Felvettél. Lefektettél.
- Anna *(öleli, csókolja) Öllelek, csókollak, felizgattál, tudod...* Beléd szerettem. Másodhegedűs vagyok. Amióta ismerlek nem hordok bugyit, hogy inspiráldalak. Mi a faszom baj van velem?
- Brúnó *Magamat is... Meglep. Bár bizonyára bolond vagyok. Hogy neked milyen kevés elég... Állj! Nem lehet. Juliette bármikor itt lehet.* Brúnó *Ezt most komolyan mondom...*
- Anna *Hogy hogy? Hát nem otthon...* Anna *Én komolyan mondom, nem értelek...*
- Brúnó *Nem. Ideköltözött. Ha kívánjuk egymást, haza kell mennünk, mint tisztességes férj és feleség...* Brúnó *Egyeztessetek!*
- Anna *Abszurd...* Brúnó *Neked kéne egyeztetned végre... magaddal.*
- Brúnó *Nekem mondd? Jelen pillanatban úgy néz ki, hogy te leszel a feleségem és a feleségem a szeretőm.* Brúnó *Velem? Olyan meghasonlottak érzem magam. (lassan leveszi a csizmát) Visszalényegülök... Így kéne a második tételt játszani. Ebben az állapotban. Akkor megszólalna végre. De egyébként... Mi nem értesz? Hogy együtt vagyunk? Hogy Juliette idehurcolkodott? A mi kis szerelmi tanyánkra, a menedékemre. Na és! Tomboljuk ki magunk! Az életünk olyannyira egyforma, hogy nem látok már semmi különbséget köztem, közte és közötted... semmit. Mire vársz? Válsz el? Kérjem meg a kezét? Semmi akadálya. Juliette is "csak" a szeretőm volt, mielőtt... Volt egy másik lány is, egy ütős... Jegyben jártunk, amikor meghallottam Juliettet játszani. Ökölbe szorult a szívem, szívem, érted?*
- Anna *Hogy hogy ideköltözött?* Brúnó *Beethoven volt, azt hiszem... A nyálam csorgott, pedig még nem is láttam. Az ütős lány mindig betegeskedett, hát otthon maradt, amíg én Juliettet hallgattam a koncertjein. Sokat fáj a feje, talán a dob meg a xilofon miatt... Nem tudom. Juliette bolond volt, vad és odaadó. Szeretkeztünk. A nagyteremben, az öltözőben, a hangszerraktárban... tulajdonképpen mindenhol dugtunk, talán csak a két vonalas c-én nem...*
- Brúnó *Több időt akar a férjére fordítani.* Brúnó *Mindenhol, ahol velem...*
- Anna *A kurva!* Brúnó *Még nem is ismertelek.*
- Brúnó *Akkor hazamegyünk?* Anna *Sosem gondoltál rá... közben...? A nagyteremben, a hangszerraktárban, a...*
- Anna *Ez így olyan kiábrándító...* Brúnó *A hangszerraktárba nem vittelek soha...*
- Brúnó *Mindig a feleségem akartál lenni. Hát most az vagy.* Anna *Bocs...*
- Anna *Ja...* Brúnó *Kérsz sütit? Házi... mézes... Sütisütisüti...*
- Brúnó *Szeretsz mosogatni?* Anna *Jaj, ne csináld ezt, kérlek...*
- Anna *Vedd le azt a csizmát. Nevetséges...* Brúnó *Elvigyelek Kölnbe?*
- Brúnó *Az előbb még izgatott...* Brúnó *Aktív vagyok?*
- Anna *Az előbb egy nagy, szenvedélyes és örült kaland voltál az életemben. Remény és vágy... Arra gondoltam, ha Juliette-et elhagyod, majd elveszel... Most viszont én vagyok Juliette... A megcsalt, az elárult...*
- Brúnó *Ó, nem, Juliette én vagyok! Tipegek-topogok, keresem a hangot, de nem találok el...* Anna *Mindenesetre... Szörnyű, szörnyű megalázó.*
- Anna *El kell mondanunk neki.* Brúnó *Te tényleg Juliette vagy. Megkeresem Annát, és szeretkezem vele.*
- Brúnó *Tessék?* Brúnó *Anna*
- Anna *Átéreztem a helyzetemet...* Brúnó *Anna*
- Brúnó *Már nősi voltál, amikor megismertelek. Egy fénymásolt papíron láttalak meg először, az Akadémia öltözőjében, a mosdó bejárata előtt. Hegedűst kerestél egy új* Anna *Most viccelsz?*
- Anna *Aktív vagyok?* Brúnó *Jamais! Vidd haza a szeretődet, bárki is az, ha akarod. Vidd! Légy boldog, akivel akarsz...*
- Brúnó *Aktív vagyok?* Brúnó *Hát jó! Akkor legalább kihasználom magam... (el)*

♩ = 100
pizz.

poco á poco {X,Bossa,Feel}

Vln. (B.)

p
ossia:

Szép álmokat! Gyere te bőrönd, gyere a hegedű mellé. Beszéljetek. Panaszkodjatok. Micsoda egy ember. Vadállat. Rettenet. Csirizből van, bélből sodorták, fémből feszítették... Ledobja magáról minden, ami emberi... Az érzései? Csak legato (kötve)... A lelke? Staccato (szaggatottan)... Hogy viselkedik mással, ha a feleségével ilyen?

Vln. (A.)

V.

ad lib.
Gmaj7

Dmaj9

Gmaj7

C6

C#°

Vln. (B.)

mp

inni kezd, az üveggel vagy más keze ügyébe kerülő eszközzel hangokat ad ki, melyekkel reflektál a háttérben hallható zenére.

Vln. (A.)

pizz.

Vc. (J.)

Vln. (B.)

D9

Bm7

Em7

A7

Dmaj7

Vc. (J.)

Vln. (B.)

G6

G#°

A(sus4)

A6

Rep. ad lib. Am7

D7

Az ismétlések alatt fokozatosan elhalkul, majd belép a jelenetbe.

Vc. (J.)

A jelenet alatt tovább kísérletezik a Beethoven szonáta átvezetőjének dzsessz-átíratával, akkordokat játszik, dallamokat talál ki rá, különböző basszusmenetekkel próbálkozik. Az első négy ütem szabadon ismételhető bevezetőként vagy közjátékként is bármikor

20

Vln. (B.)

Gmaj7 Dmaj9 Gmaj7 C⁶ C[#] D⁹ Bm⁷ Em⁷ A⁷

Vln. (B.)

Dmaj7 G⁶ G[#] A(sus4) A⁶ A(sus4) A⁶ A(sus4) A⁶ Am⁷ D⁷

[pl.]

Vln. (B.)

mp

Vln. (B.)

Vln. (B.)

Juliette Megjöttem, drágám! Mit kérsz, kaviárt vagy hideg sültet? Pezsgót vagy bort?

Anna (nem látszik) Rumot!

Juliette Anna?

Anna Én. Azt hiszem. Bár majdnem... Na mindegy!

Juliette Hol van a férjem?

Anna A férjem? A férjem? Úgy tudjátok ezt mondani, mint valami varázsszót. Amit csak ti ismertek, ami csak nektek engedelmeskedik, ami mindenre megoldást jelent...

Juliette Anna! Ne bohóckodj, kérlek! Hol van Brúnó?

Anna Otthon. Hazament. Engem is hívott, de én inkább itt maradtam.

Juliette Te részeg vagy.

Anna Én? Még mindig jobb, mintha olyan boldog lennék. Neked jobb... Legalább...

Juliette Miket beszélsz?

Anna Ááá... semmi... Részeg vagyok. Na és? Fekhetnék egy pihe-puha ágyban, egy pihe-puha karban, egy pihe-puha... hát ez jó... Pihe-puha fütyülővel, és gyakorolnám a második tételt, ami nem megy... nem megy, akárhogyan erőltetem.

Juliette Mit jelent az, hogy "téged is hívtam..."?

Anna Azt játszottuk, hogy én vagyok te és te vagy én... Ki áll a kör közepén? (nevet)

Habár nem volt túl mulatságos játék, neked lennem, tudod? Nem volt jó érzés, hogy átversz... Elvégre barátok vagyunk...

Juliette Mi a fenéről beszélsz? Szedd már össze magad!

Anna: Iszol? (felemel egy rumos üveget) Most válaszolj, mert majd akarsz. De addigra nem lesz... Csak két üveg van, Brúnó... a fééérjed személyes tartalékaiból. Na?

Juliette Nem, köszönöm.

Anna Te tudod. (iszik)

Juliette Anna! Elég! Elég! Elég!

Anna Még egy korty, soha nem elég...

Juliette Mit jelentenek azok a szavak, miszerint "engem is hívtam", "átverlek"... mit jelentenek?!

Anna Miszerint...? Ez jó szó...! Olyan jogászi... Bíró nő kérem, súlyosbításért fellebbezek! Gyilkoljon le! Én bűnös vagyok...

Juliette Mit jelentenek!? (már majdnem sír) Mit jelentenek...

Anna Azt...

Juliette (lerogy a földre, a rum után nyúl) Mióta...

Anna Hónapok... évek... mit számít... Amióta együtt vagyunk így, mi hárman... A két lator és ő... ő..., hogy ne legyek istenkáromló... bocsánat, Uram... micsoda egy bűdös nagy kurva vagyok... Na mi van? Iszol, vagy csak kapaszkodsz?

Juliette Dögölj meg!

Anna Tudom... tudom... ez most fáj... nekem is... Annak az ütősnek is fáj... a feje is meg aztán a szíve... Tényleg a xilifonról volt a migrénje? Mindegy is. Nem erről beszélek. Mert fáj... Tudd meg, hogy igenis fáj, mert nekünk ilyen szív jutott, ami fáááj. Te tehetsz róla? Nem. Én tehetek róla? Nem. A xilifonos? Nem. Na látod! De el kellett mondanom. Ha gyűlölsz is. Gyűlölj, ha jobb. De tudnod kellett. Titkolhattam volna, ha elmegyek ma vele, haza... bocs... fenét haza, hozzád! Észre se vetted volna, huss, már reggel is van, és itt van veled, mint mindig... De rájöttem, hogy ez így nem mehet tovább... Ez nyissz!

Juliette Mit akarsz? Mondjak köszönetet?

Anna Elég, ha ide adod a rumot...

Anna A rohadék...

Juliette Máris egyetértünk.

Anna Kérsz sütit? Itt találtam... nem valami jó...

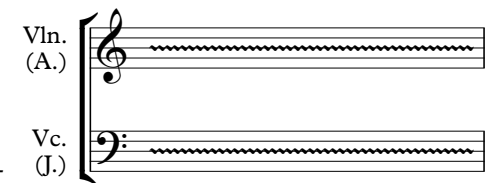
Juliette Én sütöttem... neki...

Anna Azért nem jó. Kérsz?

Vln.
(B.)

Juliette	Tudod mit ennék most? Homárt. A tengerparton...	Anna	Én sem...		
Anna	A sötétbarna ébenfa asztalon, amit még a mókók hoztak valahonnan... honnan is jöttek a mókók?	Juliette	Nem is vagy olyan buta, mint amilyennek gondoltalak.	Anna	A házban. Sosem láttam. Írt. Vagy szerelt.
	Mindegy! Az asztalon fehér damaszt abrosz és gyönyörű kristályok... (nevetgél) Hülyeség...	Anna	Mindenki hülyének néz. Ezért vagyok szerető.		Miatta kellett a negyedik szoba. De volt. Tudom, hogy volt.
Juliette	És alkony. Pirosborús alkony... A háttérben egy zongora... Valaki Chopin-t játszik...	Juliette	És kedves is vagy.	Juliette	Lesz is, én biztos vagyok benne...
Anna	Naná! Mindig Chopint... Shoppent? Shoppantok! És egy üveg pezsgő behűtve... (iszik)	Anna	Kösz. Te sem vagy egy hárpia...	Anna	Köszönöm...
Juliette	Egy szál rózsa a metszett kristály vázában előttem...	Juliette	Tudod miről álmodoztam kislánykoromban? Hát nem arról, hogy a férjem szeretőjével iszom le magam egy próba-teremben... Arról álmodoztam, hogy nagy muzsikusz leszek. Nem a hírnév érdekelt, nem is a fény... Arra vágytam, hogy egyszer megértsem mindazt, fenét mindazt, csak egy töredékét annak, amit Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven írt... Hogy belelássak a fejükbe, a szívükbe... Mert ha megérteném őket, a zenéjüket, akár csak egyetlen-egy dallamot is, a világ válna megértetté egy kicsit... Érted?	Juliette	Most... ahogy nézlek... olyan, mintha őt látnám... Mintha az ő szája beszélne hozzám...
Anna	Hullámzik a tenger, kéken, mint a tinta... (iszik)			Anna	Ő mondott ilyen szépeket... Pont így biggyed el, ahogy a tiéd... Gyakoroltátok?
Juliette	És messze egy vitorlás...			Juliette	Ó ilyen szarkasztikus... minden romantikus pillanatban...
Anna	Na persze, a vitorlás... Anélkül szart sem ér!	Anna	Én mindig arról álmodoztam, hogy feleség leszek.	Anna	Gyűlöli a romantikát... (megsimítja Juliette arcát)
Juliette:	Értem jön.	Juliette	Most gondold el, mennyi csodát teremtettek...! Micsoda regényeket írtak, milyen pompás, a mindenséget átfogó műveket komponáltak...	Juliette	Gyűlöli... Szenvelésnek tartja...
Anna	Engem kint hagysz a parton?	Anna	Egyik sem volt a férjed. Hazug áruló.	Anna	De milyen szépen tudja gyűlölni...
Juliette	Értünk... Két fess kapitány, fehér egyenruhában...	Juliette	Nem szidom, amíg a férjem... Neked könnyű, már ne haragudj...	Juliette	Gyönyörű, amikor gyűlöli...
Anna	Melyik vitorlásnak van két kapitánya?	Anna	Dehogy. A strici!		
Juliette	Egy nagynak, cseszd meg, egy kurva nagynak! Nem mindegy, ha álom?	Juliette	Szerettem benne, hogy olyan szenvedélyes, vad, mohó, fékezhetetlen, lobbanékony...		
Anna	Akkor jó, ha van... Kormányossal nem érem be...	Anna	Stricistricistrici...		
Juliette	Aztán kivisznek minket a vízre, a habok nyaldossák a lábunk, ami kilóg a csónakból, halak dobják fel magukat, a pikkelyükön megcsillan a bíbor, sárgásila ég... A hajón már szól a zene...	Juliette	Semmit nem tudott fél gőzzel csinálni. Mindenben elégette magát. Minden a kaland volt, minden a titok és a csoda. A nászénakánkon meztelenül zongorázott nekem a szállodában... Minden megváltozott, ahogy elvett... feleség lettem. Főleg feleség. A zene munka maradt, mint ahogy munka a takarítás, a gépelés... Tulajdonképpen nem is hibáztathatom, amiért veled... Unalmas, hülye piccsa voltam... (elengedi a zakó ujját)		
Anna	Nyilván itt is Chopin...	Anna	Én is...		
Juliette	Gyertyák égnek az árbócok körül, és a taton egy nagy ágy, megvetve...	Juliette	Pedig nem voltak nagy álmaim. A zene is csak kislányjáték volt, babázás helyett. Talán a lovakat szerettem igazán. Szerettem volna egy saját lovat... Vágtatni a mezőn... Láttam magam előtt a távoli erdőt, kékeszöldek voltak a fák, a törzsük meg majdnem piros. Az erdő szélén egy kis ház. Három szoba... vagy négy. Maximum. Az erdő felé kert, retekkel, répával, friss paradicsommal... Rozmaringbokor a végében, zsálya, jázmin... Az erdőből patak csobog le a völgy felé, a kertből hidacska nyúlik át felette... Hát ilyesmirel álmodoztam én akkoriban... semmi különös...		
Anna	Te nem éhes vagy... Te...te, te, te...				
Juliette	Ki ne mondd!				
Anna	Pedig úgyis az a vége, hogy megdugnak és ott hagynak egyedül a nyílt vízben. Jó étvágyat a homárodhoz... Mindig ez a vége.				
Juliette	Ááá... Már úgyis elrontottad... Mért nem lehet kicsit álmodozni arról, hogy van remény...				
Anna	Ne haragudj, Juliette, de ennél hülyébb mondatot már régen hallottam. Álmodozni a reményről? Ez micsoda?				
Juliette	Most úgy beszélsz... mint ő...				
Anna	Mégis csak a szeretőm volt...				
Juliette	(nevet) Furcsa... Hogy te meg ő...				
Anna	Tudom.				
Juliette	Nem szerette a szőkét...				
Anna	Kivéve engem...				
Juliette	Nem azért mondtam...				

Az utolsó mondatok közben és után a két nő a jelenet során végig jelenlévő hegedűkíséret hangulatához, hangneméhez és tempójához illeszkedő rövid vokális akciókból álló duettet kezd, dudorászással, dallamfosz lányokkal egy két levegősebb hanggal akár füttyüléssel is.



VI.

22 Egy hunyásnyit nem aludtam... Egyedül forogtam csak. Éjjel nincs hova menekülni. Szörnyen érzem magam. Olyan magányos vagyok... Olyan konvencionális. Feleségem van, van szeretőm... Szeretőt tartani annyira kispolgári... megszokott dolog... Gyerekkoromban festő akartam lenni... A nők miatt, persze. Meg akartam festeni a világ legnagyobb női arcképcsarnokát. Minden nőt meg akartam örökíteni magamnak, minden szerelmet, minden éjszakát... Újra akartam alkotni mindnyájukat. A nők egy valami felett nem tudnak uralkodni soha, - a képzeleten. Ha elragadja őket nyomban belehalnak, Bovarynék, Tatjánák... ha meg akarják szelídíteni, megölik... Ezért nem szeretik a durva szavakat. Csak sötétben... Akkor gyilkolják a fantáziát.

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

B. monológja alatt egyre ritkuló és halkuló hangok, melyek diegetikus vagy non-diegetikus jellege nem eldönthető.

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Anna? Hol van Juliette? Állj! Ti együtt aludtatok? Együtt aludtatok? Ti... ezt nem hiszem el. És én meg otthon egyedül... Mi folyik itt?

Brúnó? Én. Mit keresel te itt... Aha. Főzöl egy kávét? A csalók magányában... igen.

Juliette? Ki az a Juliette? Jó reggelt, drágám! Úgy tűnik. Minden kiderült...

Andante

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Ti... ti... összeesküdtetek ellenem.

Ha nem főzöl, főzök én. Kérsz, drágám?

vár a válaszra, közben halkan füttyöl

ppp

Leporello nem véd már tovább. (suttogva) A szobor elátkozott. Nem. Mi, mi ketten esküdtünk össze

arco *f* pizz. *p* arp. sim.

molto rit.

Lento et libero

Vln. (B.) *Mi van?*

Vln. (A.) *Elhagylak. Nem csinálom tovább. Kész, vége, nyissz!* elhagyja a jelenetet *METAL pizz.* *mp* *legato possibile arco*

Vc. (J.) *pár éve. Nagy különbség, nagyon nagy!* *IV.* *III.* *Az van, drága jó férjem, hogy vége...* *Hosszú éveken át játszottad Don Giovanni szerepét, aránylag nagy sikerrel, de most vége... A publikum más darabra vár.* *arco* *mf* *mp* *pp*



Più mosso

Hát én menten megőrülök! Ti ketten...most... Ti lefeküdtetek?

$\text{♩} = 72$

Vln. (B.) $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vln. (A.) *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

Vc. (J.) *poco sp.* *Azt a fantáziadra bízom, édes.* *A marha nagy, férfias fantáziadra.* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ *sf* *p* *sf* *p* *sf*

Vln. (B.) *Úgy érted... El akarsz válni? De hát... Az ember társas lény...*

Vln. (A.) *p f p f mp*

Vc. (J.) *Én pedig beadom a válókeresetet. Úgy. Nézd... ez így nem megy tovább. El én.*
pizz. arco pizz. arco pizz. arco +
mp f mp p

Vln. (B.) *De... nem akarsz... én... beszéljünk róla, szívem... kérek...*

Vln. (A.) *p mp subp mp subp mp subp mp subp*

Vc. (J.) *Egy bizonyos mértékig szívem. Attól függ, mekkora az a társaság...*

Vln. (A.) *mp subp mp subp mp subp mp subp*

Vc. (J.) *Nem. Egy szót se. Felesleges. Vége. Slussz! Ebben a jelenetben ennyi van. Nem több. Pá, drága!* elhagyja a jelenetet

Vln. (B.) *Menjetez csak! Tőlem! Nőki! Pá, drága! Te jó ég! Hát ezek itt hagytak.. elhagytak... itt hagytak... Ezek elárultak!*

Vln. (A.) *mp*

Vc. (J.) *mp*

Összefeküdtek, és elárultak... Te jó ég! Ezek lefeküdtek! Ezek szexeltek...? Ki sem merem mondani.... Atyavilág!

Beteg a világ... Megromlott...

Vln. (B.)

Vln. (A.) *sp*

Vc. (J.) *mf*

Micsoda.... fertő! Igen! Ez a jó szó! Fertő! Ezek... megcsaltak.

A feleségem megcsalt a szeretőmmel...

Vln. (B.)

Vln. (A.) *f*

Vc. (J.) *mf* *f*

A szeretőm meg... Pá... Ha nem főzöl kávét, majd főzök én... Hát hová lett a rend?

Vln. (B.)

Vln. (A.) *submp* *mf subp*

Vc. (J.) *submp* *sempre sul C* *mf subp*

Hová lettek a régi, tisztességes nők... akiket mindig meg akartam örökíteni?

Vln. (B.)

Vln. (A.) *p*

Vc. (J.) *p*

mintha egy skálagyakorlatot játszana

Vln. (B.)

Vln. (A.) *sul D & A sempre*

Vc. (J.)

elgondolkodik, előveszi a hegedűt

VII.

Vln. (B.) *arco mp*

Vln. (A.) *arco mp*

Vc. (J.)

mintha hangolni készülne

mintha gyakorolna

Egyedül vagyok, mint az ujjam.

Nekem szükségem van valakire...

Én nem tudok egyedül élni.

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

a rövid szóló után azonnal folytatja a beszédet hangszerrel a kezében.

1 7'' 2 6'' 3 **Presto** 4 5 **Allegro** 6 8'' 7 m.sp. 8 5'' 9 2''

Vln. (A.)

húrtartón c.l. c.l.b. sul D 3'' mp pp ppp < p > pp

10 ♩ = 60 poco sp. 11 sempre 12 sul D&A 4'' 13 vibr.m. 5'' 14 pizz. 1'' 15 1.5''

Vln. (A.)

ppp p pppp p ppp pp ppp mf mp p

A művészet rövid távon nem szolgált bizonyítékokat semmire. A művész hiábavaló. A művész önmaga ellenszéruma. A művész hiú. És a művész az egyetlen bizonyítéka annak, hogy a művészet létezik. Mindezek után felmerül, hogy tehát, hogy szükség van-e a művészekre egyáltalán? Vagy elegendőnek bizonyul az imprimált butaság? Azért vannak még kérdéseink... Mennyire kiszámítható az ember? Kiléphetünk-e a kétismeretlenes párcapcsolatokból? Domesztikálható-e a szerelem? Van-e testen kívüli fajtalankodás? Kisebb vagy egyenlő-e a megalkuvás? Az ember létezésének szükséges, de nem elégséges feltétele-e csak az élet? Ki látta átlagos alkatú, behízelt modorú elveszett becsületemet? Tudnunk kell a válaszokat, hiszen Csak a darált hús idomítható a végtelenségig. Juliette... Legalább a ruhádat pakoltad volna el magad után! (összeroskad)

Vln. (B.)

a 15 számozott ütem közül szabadon válogatva játszik B. monológja alatt. Az egyes ütemek között 3"-4" szünetet tart

Vln. (A.)

{RelTo,X,A.,X,Match,SpFad (0.5)}

Vc. (J.)

{FYI,X,SpFad(→1.0)}

{ExitSlowly}

Vln. (B.)

Vln. (A.) *Mi van? Összetörtünk? Lógatjuk az orrunk? Vége a világnak?*

Vc. (J.)

Brúnó Anna...
 Anna Állj talpra!
 Brúnó Anna...
 Anna Szedd össze magad!
 Brúnó Anna...
 Anna Légy férfi!
 Brúnó Anna... én szeretlek.
 Anna Remek terápia.
 Brúnó Pia... Az kéne... Anna!
 Anna Hát idd le magad! Nektek az a varázsszer mindenre.
 Brúnó Mit tegyek?
 Anna Egyébként én is...
 Brúnó Te is mi?
 Anna Én is szeretlek...
 Brúnó Anna... Olyan jó ezt hallani...
 Úgy érzem nincs erőm...
 végigcsinálni... egyedül...
 Művész vagyok... érzékeny...

Anna Egy strici vagy.
 Brúnó Az. Tudom. Belátom...
 Anna Juliette olyan... jó nő!
 Brúnó Az...
 Anna Nem érdemelte meg, hogy ezt tedd vele.
 Brúnó Nem...
 Anna Puhák és édesek az ajkai...
 Brúnó Ne tedd ezt velem...
 Anna Érzéki, vad és szenvedélyes...
 Brúnó Gyilkos! Ti tényleg... ti valóban...
 Anna Lényegtelen.
 Brúnó Mért kínozol?



Anna Elveszel?
 Brúnó El. El én...
 Anna Nem hiszem.
 Brúnó Szeretlek! Szükségem van rád!
 Leszel a feleségem?
 Anna (odamegy a férfihoz, mellé guggol, lágyan és szerelmesen mondja) Szedd össze magad. Szükség lesz az erődre. Itt a koncert... a válás... az esküvő... Gyere! Főzök egy jó kávét neked... Gyere, ülj le, ne is, heverj ide! Pihenj, drágám! Jó így? Nem kemény a szivacs? Pihenj, pihenj édesem... (lefektet, betakarja)

Vln. (B.) *Pihenek... Olyan jó a kezed... (félalomban motyogva) Ma az ember nem engedheti meg magának, hogy egyedül legyen... Szingli bárki lehet, de... a tisztességes magány ritka, luxus, szinte reménytelen.. Olyan jó vagy... Olyan drága vagy... Szeretlek...*

Vln. (A.)

Vc. (J.)

ppp *pp*

arco, poco sp. legato possibile

pp

♩ = 112
pizz.

VIII.

♩ = 112

4x

Vln. (B.) *Halló!...*

Vln. (A.) *sempre poco sp. et legato possibile*

Vc. (J.) *pizz. sempre*

sim.

mp Már ke-res-tem. Több ször is. Mer-re járt?

Suttogó beszéd sprechgesang jelleggel, a hangszeres anyagokhoz illeszkedő, szabadon változtatható hangmagasságokkal (X. Match). A szavak természetes ritmusban ejtendőek, leírt ritmus segíti a ritmikai unisonót, de ha a beszéd természetes ritmusa úgy diktálja változtatható

Vln. (B.) *Nem mindegy? Egyébként is, ki maga?*

Vln. (A.) *Lé-nyeg-te-len. Fe-l-el-ni-e kell.*

Vc. (J.) *Lé-nyeg-te-len. Fe-l-el-ni-e kell.*

Végül is... Aludtam, igen. Próbáltam... egyedül... És...álmomban... Ameriká-ban jártam. Igen. New Yorkban voltam egy Tony nevű lánnyal. 4x

az ismétlések alatt folyamatos glissando

Gon do lom még so sem járt

Sosem. De megkapó volt. Bár, őszintén szólna jobban hasonlított Tanger-ra, vagy Marokkóra.

New York-ban. Ott se járt so-ha.

New York-ban. Ott se járt so-ha.

Ez is igaz. Nem is tudom miért. És honnan tudhatnám, hogy Marokkóra hasonlított? Éreztem. Éreztem, hogy ez New York, és éreztem, hogy Tanger-ra hasonlít. Kicsoda maga?

Ak-kor hon-nan tud ja, hogy New York volt? az ismétlések alatt folyamatos glissando

Nem én. Ismerjük egymást? Nem. De akkor úgy tűnt.

Nem ér zi? Nem. De To nyt, azt a lányt, a ki vel New York ban volt, is mer te már?

Nem ér zi? Nem. De To nyt, azt a lányt, a ki vel New York ban volt, is mer te már? III. IV.

poco accel.

Più mosso

Vln. (B.) Pitát ettünk egy szerájban. Nem.

Vln. (A.) Mit csi nál-tak New York-ban? Le-fe-küd-tek az-tán? To-nyn az a szí-nes, vi-rág-min-tás ru-ha

Vc. (J.) Mit csi nál-tak New York-ban? Le-fe-küd-tek az-tán? To-nyn az a szí-nes, vi-rág-min-tás ru-ha

Vln. (B.) Igen. Kicsoda maga, és milyen jogon faggat? Ez az én álmom. 3x Miért keresett? Mit akar?

Vln. (A.) volt, szé-les ki-vá-gás-sal a há-tán? Ne gon dol-ja!

Vc. (J.) volt, szé-les ki-vá-gás-sal a há-tán? az ismétlések alatt folyamatos glissando Ne gon dol-ja!

Vln. (B.) Akartunk? Mit jelent a többes szám?

Vln. (A.) Be-szél-ni a-kar tunk ma-gá-val. Nyu-god-jon meg! Ma-gá-nak nem tör-tén-het ba-ja. Fel-té-ve, hogy min-dent be-vall.

Vc. (J.) Be-szél-ni a-kar tunk ma-gá-val. Nyu-god-jon meg! Ma-gá-nak nem tör-tén-het ba-ja. Fel-té-ve, hogy min-dent be-vall.

Mit képzél?! Mégis mit kéne bevallanom?

Biztos. De ha lefepaküdtem volna vele,
akkor se lenne semmi köze hozzá!

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

Ma-ga sze rint. Sze-rin tünk vi-szont

Biztos, hogy nem feküdt le Tonyval?

Ma-ga sze rint. Sze-rin tünk vi-szont

Kik szerint? Nem mentem. De csak álmodtam.

i-gen. A-kik tud-ni a-kar-ják, hogy mért jött New York - ba. Eddig erről beszél-gettünk. Nem. Ma-ga

i-gen. A-kik tud-ni a-kar-ják, hogy mért jött New York - ba. Nem. Ma-ga

Hagyjon békét, kérem...
hagyjon békét... inkább ^{5x}
bevallom... lefeküdtem
vele... bevallom... Nem
akarok beszélgetni...

Nem is is-merem.

ott járt. És le-fe-küdt To-ny- val... az ismétlések alatt folyamatos glissando

Ve-lem sem? Kü-lő-nös. Mi-lyen cél-lal u-ta-zott New York- ba?

ott járt. És le-fe-küdt To-ny- val... Ve-lem sem? Kü-lő-nös. Mi-lyen cél-lal u-ta-zott New York- ba?

Vln. (B.)
Nem mentem semmilyen céllal. Egyszer csak ott voltam. Álmodtam. Álmodtam csak... Álmodtam, könyörgöm, hagyjon békén... Hagyjon békén...

Vln. (A.)
Más kor jobbanvigyázzon, mit álmodik össze!
Jobban vigyázzon, mit álmodik! Jobban vigyázzon.

Vc. (J.)
az ismétlések alatt folyamatos glissando
Más kor jobbanvigyázzon, mit álmodik össze!
Jobban vigyázzon, mit álmodik! Jobban vigyázzon.

10"
TACET

IX.

34

Juliette Szabad vagyok! Tele vagyok kíváncsisággal, tetterővel... Egyedül eljátszanám az összes Beethoven kvartettet. Olyan energia feszül bennem, mint egy teletömött kávéfőzőben! Komolyan mondom, szétrobbanok! A tárgyaláson hamar túl leszünk, a vagyongegosztás, a költözés meg egyszerű, mint kimondani azt, hogy igen, akarom. Akarom, hogy az elvált házastársad legyek. Fiatalnak érzem magam, tehetségesnek, és tele vagyok reménnyel és bizakodással, mintha most léptem volna ki az akadémia ajtaján. Csókolni akarom az életet, minden pillanatát ölelni, szeretni kívánom... Az ügyvédnél ült egy férfi... Magas, értelmes tekintetű, öltönyös... Éreztem, hogy figyel. Hát, így van! Tetszettem neki! Érzem, hogy úgy fog menni a harmadik tétel, mint még soha! Szakadjon a húr...! (Belebotlik Brúnóba, aki a szivacson alszik, s a rúgásra felnyög)

Ó, a férjem... Apró öröm az életemben... Úgy terveztem, hogy a lakást neki hagyom. Lakajos ketrec, de gyűlölöm... Hány magányos órát betegeskedtem benne át! A nyaraló viszont az enyém. Én tapétáztam. Szervusz, férjem... Kidőltél kicsit? Rápihensz? Mire? Ugye nem engem sajnálsz a nyálad folytatva, a karodba harapva, farkad behúzva? Olyan esendő vagy, ahogy így szuszogsz... (Brúnó felébred, álmosan felnéz a nőre. Látszólag megnyugodott, valamit visszanyert az erőből, amit birtokolni szándékozik.)

Brúnó Te?

Juliette Milyen romantikus vagy.

Brúnó Te, itt?

Juliette Ahogy te is.

Brúnó Szép vagy.

Juliette Köszönöm.

Brúnó Végre látom a lábad. Az is... szép.

Juliette Sose mondtad.

Brúnó Olyan egyértelmű volt. Amint az is, hogy vagy... Jól áll a magas sarkú... .

Libero

meno mosso et con sentimento

Sose rejtse el magad. Soha többé...

Vln. (B.)

Vc. (J.)

Kiemeli az izmaid

Jó, hogy nem csizmát viselsz. Így látszik. Így érinthető.

Tornázom...

Meguntam, hogy elrejtsem magam.

Sose rejtse el magad. Soha többé...

mf *mp* *mp* *mf* *mf*

p *mp* *mf* *mf*

X.

Vln. (B.) *IV. = 60* *f* *submp* *sp.* *p*

Vln. (A.) *4/4* *p*

Vc. (J.) *4/4* *f* *submp* *espr. ma dolce* *ord.* *mf mp* *sp.* *p*

Boldog vagyok. Olyan jól alakult minden. Hát eljegyeztél... ahogy megígérted...

Na jó, kicsit segítenem kellett, az igaz, de... végül is rászántad magad. És a süti is jól sikerült. Minden jól alakul. Sütisüti-süti... Neked...

Vln. (B.) *≈ 60* *f* *pizz.* *arco* *p* *mf* *p*

Vln. (A.) *mf* *Már látlak...* *Bent ülsz a negyedik szobában és... engem az sem érdekel, mit csinálsz... ha gyakorolsz, ha komponálsz...*

Vc. (J.) *mp* *mf* *mf* *mp* *7* *6* *sf*

Ha nagyon kívánom, még az a ház is meglesz... a kert, a patak... És a házban Te...

Vln. (B.) *sf* *p*

Vln. (A.) *mp*

Vc. (J.) *pp* *pizz* *mf*

Nem baj, ha elmész... ha jössz, ott vagyok. Ha megcsalsz? Nem tudom. Nem fogom tudni, soha. Nem mondd el... nem kérdzem.

Juliette Jó reggelt, Anna!
 Anna Jó reggelt, Juliette.
 Juliette Holnap lesz a tárgyalás.
 Anna Ilyen hamar?
 Juliette Minek halogatni.
 Anna Minek. Kérsz sütit? Friss...
 Juliette Nem, kedves vagy. Te sütötted?
 Anna Ma reggel.
 Juliette Jó az illata.

 Jól nézel ki.
 Anna Te is...
 Juliette Ugye nem mondtad el neki?
 Anna Nem én.
 Juliette A mi titkunk, hogy mi történt akkor...
 Anna A miénk...

Anna Front van?
 Juliette Mert?
 Anna A fejem... megfájdult.
 Juliette Csak nem?
 Anna Borzasztó...
 Juliette Nem akarsz hazamenni? Feküdni pár napot? Semmi hegedű, semmi próba, semmi izgalom...
 Anna Próbálnunk kell, tudod.
 Juliette Tényleg sápadt vagy.
 Anna Beveszek egy tablettát... Nincs nálam. Nálad?
 Juliette Sosincs nálam. Mindig ő adott...
 Anna Milyen figyelmes.
 Juliette Igen. Ő nagyon figyelmes, és adakozó...

Ő is mindig csak ápolna.
Drága...

Vln. (A.)

Vc. (J.)

arco

mp

Olyan figyelmes...

Anna Szerintem annak örülne a legjobban, ha mindég csak gyógyíthatna.
 Juliette Szeretnéd?
 Anna Ha ápolna?
 Juliette Nem. Ha beteg lennél...
 Anna Talán...
 Juliette És ha nem tudnál játszani... koncertezni...
 Anna Nem volna kellemes, de... kibírnám.
 Juliette Nem fontos, hogy zenélj?
 Anna Nem is tudom. Ennyire? Nem... Van sokkal fontosabb.
 Juliette El ne mondd neki, hogy van fontosabb, mint a zene... megölné...
 Anna Tudom.
 Juliette A zene szent.
 Anna Ó tudja... ő egy zseni...

Vln. (B.)

Vln. (A.)

Vc. (J.)

kedves iróniával

Repül a felhők mellett, a holdfényben, az égbolton, és mindent hall, senki sem...

Hallja a bolygók brummogását, az ősrobbanást, a csillagok mordulásait...

A múltat... és a jövőt...

hangtalanul játszik tovább

pp

kedves iróniával

Néha azt is hiszem, olyan, mint egy mesebeli madár.

Röppen a kiterjesztett szárnyaival, és mindent lát, hall, amit mi nem...

Mennyei!

A szférák zenéjét! a múlt hangjait!

hangtalanul játszik tovább

pp

≈ 60

Hoztam kávét.
 Az izgalomra.
 Hölgyeim?
 Akkor?
 Kezdetünk?

Allegro

határozottan

Violin 1 (Bruno)

Violin 2 (Anna)

Violoncello (Juliette)

f *menof* *f* *menof* *mf*

mf *f* *mf*

mf *mp*

gyanakvással *tr*

11

Vln.

Vln.

Vc.

ppp

mp

mp

sp → ord.

20

Vln.

Vln.

Vc.

A

mp *f*

mp *f*

f

6 3

38 29

Vln. *mf*

39

Vln. *f*

Vln.

Vc.

46 **B**

Vln. *p* dolce

Vln. *mf*

Vc. *mf* *p* *mf*

55 39

Vln. Vln. Vc.

mp

tr

This system contains measures 55 through 39. It features three staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#). The Violin I part has a melodic line with a trill (tr) in measure 39. The Violin II part has a more rhythmic accompaniment. The Violoncello part provides a steady bass line. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present at the end of the system.

65 C

Vln. Vln. Vc.

pizz. arco *f* *mf* *mf* arco *mp*

tr

This system contains measures 65 through 74. It features three staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.). A section marker 'C' is placed above measure 65. The Violin I part has a melodic line with a trill (tr) in measure 74. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *pizz.*, *arco*, *f*, and *mf*. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *pizz.*, *arco*, and *mp*. The dynamic marking *mp* is also present at the end of the system.

75

Vln. Vln. Vc.

mp *mp* *mp*

This system contains measures 75 through 84. It features three staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part has a melodic line with a dynamic marking *mp*. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking *mp*. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking *mp*. The dynamic marking *mp* is present at the end of the system.

84 dolce

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts feature sixteenth-note patterns with sixteenth rests, marked with '6' for sixteenth notes and '3' for a triplet. The Violoncello (Vc.) part provides a bass line with sixteenth-note patterns and rests. Dynamics include *f* and *ff*. The word 'dolce' is written above the first measure of this system.

92 **D**

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts continue with sixteenth-note patterns. The Violoncello (Vc.) part features a more active bass line with sixteenth-note patterns. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. A box containing the letter 'D' is placed above the first measure of this system.

102

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts feature sixteenth-note patterns with sixteenth rests. The Violoncello (Vc.) part provides a bass line with sixteenth-note patterns and rests.

109

Vln. *p dolce*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

This system contains measures 109 through 117. The first violin part (Vln.) features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *p dolce*. The second violin (Vln.) and cello (Vc.) parts provide a more melodic accompaniment, with the cello marked *mf*.

118

Vln. *tr*

Vln. *mp*

Vc.

This system contains measures 118 through 127. The first violin part (Vln.) includes a trill (*tr*) in the final measure. The second violin (Vln.) is marked *mp*, and the cello (Vc.) continues with its melodic line.

128 **E**

Vln. *mp*

Vln. *pp* *mp*

Vc. *mp*

This system contains measures 128 through 137. Measure 128 is marked with a box containing the letter 'E'. The first violin part (Vln.) is marked *mp*. The second violin (Vln.) has dynamic markings of *pp* and *mp*. The cello (Vc.) is marked *mp*.

42

F

137

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts feature melodic lines with dynamic markings of *f*, *mf*, and *f*. The Violoncello (Vc.) part provides a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *mf* and *ff*. A fermata is placed over the final measure of this system.

146

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts play a continuous sixteenth-note pattern, with each note marked with a '6' (fingerings). The Violoncello (Vc.) part continues with a rhythmic accompaniment.

153

Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) parts continue with the sixteenth-note pattern, marked with '6' fingerings. The Violoncello (Vc.) part continues with a rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system, which also includes a *ff* dynamic marking.

160

Vln. *mf* *mp* *mf*

Vln. *mf* *mp*

Vc. *mp*

ad lib (cadenza)

169

Vln. *mf*

Vln.

Vc. *mf*

175

Vln.

Vln.

Vc.

H

Musical score for measures 180-186, marked **H**. The score is for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Violin I (Vln.):** Measures 180-186 feature a complex melodic line with many slurs and accents. Dynamics range from *p* to *f*.
- Violin II (Vln.):** Measures 180-186 feature a rhythmic accompaniment of sixteenth-note chords, marked with a '6' above the notes. Dynamics range from *p* to *f*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 180-186 feature a melodic line with slurs and accents, mirroring the Violin I part. Dynamics range from *p* to *f*.

I

Musical score for measures 187-198, marked **I**. The score is for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Violin I (Vln.):** Measures 187-198 feature a complex melodic line with many slurs and accents. Dynamics range from *ff* to *f*. A tempo change is indicated by a symbol $\text{♩} = \text{♩}^3$ at the start of measure 190.
- Violin II (Vln.):** Measures 187-198 feature a rhythmic accompaniment of sixteenth-note chords, marked with a '6' above the notes. Dynamics range from *ff* to *f*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 187-198 feature a melodic line with slurs and accents, mirroring the Violin I part. Dynamics range from *ff* to *f*.

Musical score for measures 199-206. The score is for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Violin I (Vln.):** Measures 199-206 feature a rhythmic accompaniment of sixteenth-note chords, marked with a '3' above the notes. Dynamics range from *ff* to *f*.
- Violin II (Vln.):** Measures 199-206 feature a melodic line with slurs and accents. Dynamics range from *ff* to *f*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 199-206 feature a melodic line with slurs and accents, mirroring the Violin II part. Dynamics range from *ff* to *f*.

208 **J**

Vln. *ff* *p*

Vln. *ff* *subp*

Vc. *ff* *subp*

220

Vln. *f*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

229 **Meno mosso**

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vc. *mp* *p*