

BUCZ MAGOR

THE LITTLE MATCH GIRL PASSION.
KOMPOZÍCIÓS ELVEK ÉS TECHNIKÁK
DAVID LANG MŰVÉSZETÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődés- történeti tudományok besorolású
doktori iskola

THE LITTLE MATCH GIRL PASSION.
KOMPOZÍCIÓS ELVEK ÉS TECHNIKÁK
DAVID LANG MŰVÉSZETÉBEN

BUCZ MAGOR

TÉMAVEZETŐ: FEKETE GYULA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
1. David Lang stílusa	
1.1. Elvei és önmeghatározása	1
1.2. David Lang algoritmikus technikái.....	10
1.3. Kategorizálási kísérletek.....	21
1.4. A vokális szerző	33
2. The Little Match Girl Passion	
2.1. Háttér és előzményei	36
2.2. Szövegforrások	44
2.3. Bemutató és fogadtatás	54
2.4. Magyarországi elhangzások.....	57
3. Részletes analízis	
3.1. A nagyforma dramaturgiája.....	61
3.2. Tonális centrumok és hangkészlet.....	70
3.3. Tematikus motívumok	80
3.4. Algoritmikus jelenségek	92
3.5. Egyszerű imitációk és politmikus ütköző- vagy ellenritmusok	101
3.6. Szöveg és zene viszonya	106
Bibliográfia	114

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Fekete Gyulának, aki már a doktori iskolába való jelentkezésemet megelőzően is ellátott tanácsokkal, a kutatás és disszertációírás szakaszában pedig rendszeresen megosztotta velem észrevételeit, meglátásait, amelyek nélkül az értekezésem aligha nyerhette volna el mai formáját.

Hálás vagyok a doktori iskola hallgatóinak, kiemelten a zeneszerzés-kollégium tagjainak, akikkel a COVID okozta nehézségek ellenére is kialakult a kölcsönös bizalom és egymásra figyelés.

Köszönet a doktori iskola tanárainak és előadóinak, akik szakmai és formai szempontból is megannyi hasznos tanácscsal láttak el.

Szeretném kifejezni köszönetemet Rácz Zoltánnak, Dobri Dánielnek és Bánó Barnabásnak, akik személyes interjúk keretében álltak rendelkezésemre.

Hálás vagyok a Red Poppy Musicnak, hogy rendelkezésemre bocsátották a kutatásomhoz szükséges kottákat és a Hal Leonard Corporationnek, hogy a közbenjárásuknak köszönhetően engedélyt kaphattam a kottapéldák közlésére.

Köszönöm családomnak és páromnak, hogy bíztattak és támogattak.

Végül, de nem utolsó sorban köszönöm David Langnek, aki miután értesült ambícióimról, támogatásáról biztosított, és készséggel válaszolt kérdéseimre. Ez a gesztus nagy löketet adott munkámhoz.

Budapest, 2025. 08. 31.



Bucz Magor

Bevezetés

2014-ben, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem hallgatójaként találkoztam először David Lang névvel, aki abban az évben a *The Little Match Girl Passion*, azaz a *Kis gyufaárus lány passiója* című művének magyarországi bemutatója kapcsán járt Budapesten. A hallgatók körében jelentős visszhangja volt a látogatásnak, talán azért is, mert Lang eleget tett a felkérésnek, hogy mesterkurzust tartson fiatal zeneszerzőknek. Bár a kurzusnak nem voltam résztvevője, szaktársaim részletesen beszámoltak az eseményről. Néhány évvel később, Paolo Sorrentino Oscar-díjas filmje, a *La Grande Bellezza* ismét David Langre irányította figyelmemet. A film gondolatisága és képi világa olyan összhangban volt a zenével, amelyet ritkán tapasztal egy magam fajta mozibajáró, aki nem csak szemmel és szívvel, de füllel is figyeli az alkotást. Utánanéztem a filmben felhasznált műveknek, és több Lang-kompozíció is szerepelt köztük. Az újabb találkozás már nem maradt következmények nélkül: elkezdtem mélyebben megismerni az amerikai zeneszerző munkásságát.

A zenetörténet vokális műveinek – bizonyára az irodalomhoz és színházművészetéhez való szoros kötődésem okán – mindig is kitüntetett figyelmet szenteltem, és az ilyen alkotásokat gyakran helyeztem elemző tevékenységem fókuszába. David Lang életművében is hamar felfedeztem a *Kis gyufaárus lány passióját*, amely első hallgatásra megragadott. Először egyéni, gyakorlati szempontból vizsgáltam; leginkább az foglalkoztatott, hogy alkotóként mit tanulhatok belőle. Később tágabb kontextusból szemléltem. Bár a generációm, és a nálunk fiatalabbak nagyfokú érdeklődést mutatnak a David Lang által is képviselt posztminimalista stílus iránt, az ezirányú hazai szakirodalom erősen szegényes, pedig a témát nyilvánvaló közérdeklődés övezi. Úgy éreztem, hogy egy David Langgel foglalkozó, magyar nyelvű – és önkénytelenül is közép-európai nézőpontú – disszertáció, a személyes motivációm on túl, közösségi érdekeket is szolgálhat.

David Lang a 21. századi amerikai klasszikus zene egyik legismertebb alakja. 1957. január 8-án született Los Angelesben.¹ Zenei pályafutásának kezdetei sokrétűek és változatosak voltak. Általánosiskolás korában harsonán tanult, de más hangszerekkel is

¹ Kyle Gann: „Lang, David (Avery).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 14. kötet, 232-233.

próbálkozott: fagott, cselló, tuba, kürt.² Középiskolai évei alatt Henri Lazarofnál folytatott

zeneszerzés-tanulmányokat, mellette kórusban énekelt, gitározott és zongoraórákat vett.³ Felsőfokú képzését – családi nyomásra – kémiaszakon kezdte meg,⁴ de a zenei pálya jobban vonzotta, ezért váltott: zeneszerzésdiplomát (1983), majd doktori fokozatot (1989) az Iowa, illetve a Yale Egyetemen szerzett. Tanárai voltak többek között Martin Bresnick, Jacob Druckman és Hans Werner Henze.⁵ Julia Wolfe-val és Michael Gordonnal karöltve megalapította a jelenleg is működő *Bang on a Can* újjenei kollektívát, amely 1987-ben egy formabontó koncertmaratonnal robbant be a New York-i köztudatba.⁶ Ennek folytatásaként, 1992-ben megalakult a *Bang on a Can All Stars*nak keresztelt ensemble is. David Lang, mint a szervezet egyik művészeti vezetője, mai napig aktív szerepet vállal az amerikai kortárszenei élet előmozdításában és szervezésében.⁷ Tanárként is tevékeny, 2008 óta a Yale School of Music zeneszerzés professzora.⁸

Az elmúlt közel negyven évben több, mint kétszáz opuszt komponált a legkülönbözőbb műfajokban és apparátusokra: zenekari-, és versenyművek, kis- és nagylétszámú kamaradarabok, szólók, duók, zenés színházi művek és táncjátékok, kórusok, operák, dalok, filmzenék. Legnépszerűbb alkotásai közé – az ütőhangszeres darabjai mellett – a vokális, azon belül is a kórusra, illetve énekegyüttesre írt kompozíciói tartoznak. A *The Little Match Girl Passion* kétségkívül az eddigi életmű opus magnuma, amelyet a 2007-es bemutatója óta évente átlagosan negyven-negyvenöt alkalommal adnak elő szerte a világban, és az előadások száma emelkedő tendenciát mutat. A mű 2008-ban Pulitzer-díjat hozott szerzőjének,⁹ amit számos más elismerés is követett: többek között a Musical America *Az év zeneszerzője* díja (2013),¹⁰ vagy a *Simple Song*

² David Lang: „Keynote Speech.” New Haven: Yale School of Music, 2015. <https://vimeo.com/130152492> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

³ David Lang: „Career Strategies: David Lang.” <https://www.youtube.com/watch?v=btFhcfQ5Hc> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

⁴ I.h.

⁵ N.N.: „David Lang.” <https://music.yale.edu/people/david-lang> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

⁶ Julia Wolfe: *Embracing the Clash*. PhD disszertáció. Princeton: Princeton University, 2012. (Kézirat). 8.

⁷ N.N.: „About.” https://bangonacan.org/about_us/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

⁸ N.N.: „David Lang.” <https://music.yale.edu/people/david-lang> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

⁹ N.N.: „Biography.” <https://davidlangmusic.com/about/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

¹⁰ A Musical America *Az év zeneszerzője* díját az 1992-es díjalapítás óta olyan zeneszerzők is magukénak tudhatják, mint John Corigliano, Elliott Carter, George Crumb, Louis Andriessen, George Benjamin, Arvo Pärt, Tan Dun, Steve Reich, John Adams, Thomas Adès. N.N.: „Musical America Award Winners.” <https://www.musicalamerica.com/pages/?pagename=honorees1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

#3-ért járó Golden Globe (2015),¹¹ illetve Oscar-jelölések (2016).¹² Számos rangos felkérése és együttműködése közül kiemelkedik, hogy a 2013/14-es évadban a Carnegie Hall rezidens zeneszerzője volt.¹³

Disszertációm fókuszában – mint az életmű kitüntetett jelentőségű kompozíciója – a *Kis gyufaárus lány passiója* áll. Az első fejezet célja, hogy mélyebb betekintést adjon David Lang zeneszerzői karakterébe, bemutassa kompozíciós elveit és jellegzetes technikáit, összefoglalja ars poeticáját, és támpontokat adjon a műveinek stílári kategorizálásához.

A második fejezet műfajtörténeti kontextusba helyezi a Lang-passiót, meghatározza az életműben elfoglalt helyét, bemutatja szövegforrásait, összefoglalja a bemutató körülményeit, valamint beszámol a mű fogadtatásáról és utóéletéről. Utóbbihoz kapcsolódóan külön alfejezet értekezik a magyarországi elhangzásokról – 2025 szeptemberéig bezárólag.

A harmadik fejezet a mű részletes analízisét foglalja magába. Kiemelt szempontjaim a következők: forma, tonalitás, hangkészlet, tematikus motívumok, algoritmikus jelenségek, poliritmikus és imitációs szerkesztések, szöveg és zene viszonya. Az elemzés során számos olyan felismerést és megfigyelést közlök, amelyekkel más értekezésekben nem találkoztam. A műben fellelhető algoritmikus jelenségek felkutatása és rendszerezése – az életmű ütőhangszeres műveinek tükrében – különösképp hiánypótló. Olyan, a VII. tételre vonatkozó értelmezési kérdéseket is feszegetek, amelyre a zeneszerző saját megfogalmazása szerint, „még senki nem volt annyira kíváncsi, hogy megkérdezze” róla, pedig „van rá válasz”.¹⁴ A vitás kérdéseket kiemelem, bemutatok minden ismert álláspontot, és megoldási javaslattal élek. A minimalista és posztminimalista folyamatokra alkalmazott angolnyelvű terminus technicusokra magyar megfelelőket alkalmazok, abban a reményben, hogy az utánam következők a szélesebb körű használatra is érdemesnek találják szóalkotásaimat.

¹¹ N.N.: „Simple Song #3 nominated for Golden Globe.” <https://davidlangmusic.com/news/simple-song-3-nominated-for-golden-globe/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

¹² N.N.: „Simple Song #3 nominated for a 2015 Academy Award.” <https://davidlangmusic.com/news/simple-song-3-nominated-for-2016-academy-award/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

¹³ N.N.: „David Lang Appointed Carnegie Hall Composer-In-Residence.” <https://davidlangmusic.com/news/david-lang-appointed-carnegie-hall-composer-in-residence/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

¹⁴ Bucz Magor: „Interjú David Langgel.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 08. 19.) (Levelezés).

A mű növekvő népszerűségének köszönhetően a David Langel és passiójával foglalkozó szakirodalom egyre bővül, azonban szinte kizárólag angolnyelvű tanulmányokra és disszertációkra korlátozódik. Ezen értekezéseken kívül kiemelt forrásul szolgáltak számomra a zeneszerző műveinek kiadott kottái, vele készült interjúk, valamint olyan online elérhető videós tartalmak, amelyek David Lang által tartott szakmai előadásokon, workshopokon készültek. Nagy örömömre néhány a *The Little Match Girl Passion*re vonatkozó formai kérdést közvetlenül a zeneszerzőnek tehettem fel. A témámhoz kapcsolódott továbbá számos Hans Andersennel, a passióhagyománnyal, és a 20. század második felének amerikai zenéjével foglalkozó írás. A magyarországi elhangzások körülményeit személyes interjúk keretében térképeztem fel.

1. David Lang stílusa

1.1. Elvei és önmeghatározása

David Lang zeneszerzői karakterének része, hogy interjúkban, nyilvános előadásokon, kurzusokon és podcastekben szemmel láthatóan nagy lelkesedéssel osztja meg mindazokat a gondolatait, amelyek művészetét, önmagát, valamint a zenéhez és az alkotáshoz fűződő viszonyát értelmezik. Ilyenkor a legritkább esetben beszél zeneszerzéstechikai részletekről, a szűk szakmai közeg helyett inkább szélesebb csoporthoz szól. Történeteket oszt meg, amelyek formálták elvrendszerét, tételeket fogalmaz meg, amelyek közvetlenül, vagy közvetve, de az alkotásai nagy részén nyomot hagytak, továbbá olyan eszmefuttatásokba bocsátkozik, amelyek indokolják műveinek megszületését. A reflexiói az ő egyéni, szubjektív önértelmezését tükrözik ugyanakkor nagyfokú következetesség jellemző rájuk, ezért hasznos támpontul szolgálnak a Lang munkásságát megérteni igyekvőknek.

1.1.1. A „borzalmas zenész”

David Lang úgy véli, a zeneszerzők nagyobb részét a hangszerjáték, vagy maga a hangszer vezeti rá arra, hogy alkosson; szinte akaratlanul következik egyik a másikból.¹ Az ő esetében azonban másként történt. Hamarabb formálódott meg benne a komponálás iránti szándék, minthogy megkezdte volna hangszeres tanulmányait.² Ez annak tudatában még különlegesebb, hogy Lang szülei, bár kulturálisan ingergazdag környezetben éltek, zeneileg „analfabéták voltak”. Édesapja orvosként, édesanyja könyvtárosként dolgozott.³ A klasszikuszenét nem a családján keresztül fedezte fel, hanem az iskolában.⁴

Egy nap, amikor kilencéves voltam és általános iskolába jártam, esett az eső, ezért nem mehettünk ki játszani. Bevittek minket egy előadóterembe, és hogy csöndben legyünk levetítettek egy Leonard Bernstein-féle ifjúsági koncertet. Persze a gyerekek

¹ David Lang: „Career Strategies.” <https://www.youtube.com/watch?v=btFhcfFQ5Hc&t=860s> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

² Felipe Barral: „Interjú David Langgel.” <https://www.youtube.com/watch?v=DEgOoAAou8s> (Interjú közzétételének dátuma: 2013. 01. 17.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

³ David Lang: „Career Strategies.” <https://www.youtube.com/watch?v=btFhcfFQ5Hc&t=860s> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

⁴ Hilary Hahn: „Interjú David Langgel.” <http://www.youtube.com/watch?v=XsgNL8UYkTA>. (Interjú közzétételének dátuma: 2010. 01. 04.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

kiabáltak, ordítottak, dobálóztak, de számomra csodálatos élmény volt, nagyon élveztem. Sosztakovics első szimfóniáját játszották. Bernstein a közönséghez beszélt, mégis mintha hozzám szólt volna: „Gyerekek, Sosztakovics ezt a darabot tizenkilencévesen írta, majd egyik napról a másikra világhírű lett.” Emlékszem, hogy akkor azt gondoltam: „Nekem még tíz évem van”.⁵

„Borzalmas zenésznek” tartja magát,⁶ de a zenészlét sosem érdekelte igazán.⁷ Nem játszik jól egy hangszeren sem, de nem is gondolja, hogy a komponálás és a hangszerjáték feltétlen összefüggésben állna.⁸ Saját bevallása szerint a zenei jelenségeket, bármely stílusról is legyen szó, egész életében, kizárólag zeneszerzői szemszögből figyelte. Mindig is az adott alkotó, vagy alkotócsoporthoz tartozók döntései, és a döntések nyomán létrejövő hangzások összefüggése érdekelte. Úgy fogalmaz: „Csakis zeneszerzői nézőpontból ismerem a zenét, ami szerintem egy elég szokatlan kiindulópont.”⁹

1.1.2. A nagykép bűvöletében

A fentiek fényében nem meglepő, hogy David Langet sosem a hang-hang kapcsolatok, vagy azokra épülő kisebb logikai sorok, zenei fordulatok sarkallják alkotásra, a fő mozgató mindig a nagykép. Új darab írásakor „gyakorlatokat” készít, „grooveokat” generál, és néha visszatekint korábbi műveinek és vázlatainak ritmikai és melodikus szerkezetére. Ezután megírja az általa „sablon”-nak nevezet vázlatot. A mű által felvetett kérdésekre válaszokat keres, közben feltárja és tisztázza a darabhoz való viszonyát. Emlékeiből és személyes élettörténetéből merít.¹⁰ Pontosan eltervezi, hogy mi fog történni, mi lesz a szerkezet, hova vezetnek a folyamatok. Ha ez már mind megvan, akkor következik az utolsó fázis: a hangjegyek konkretizálása. Szembehelyezkedik a tanárai

⁵ David Lang: „Career Strategies.” <https://www.youtube.com/watch?v=btFhcfFQ5Hc&t=860s> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

⁶ Richard Carrick: „Interjú David Langgel.” https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzZpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma: 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

⁷ N.N.: „Interjú David Langgel.” <https://www.youtube.com/watch?v=-C5uRCME-cY> (Interjú közzétételének dátuma: 2014. 02. 07.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

⁸ David Lang: „Career Strategies.” https://youtu.be/btFhcfFQ5Hc?si=h9f_k8OKPhPUSaJg (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

⁹ N.N.: „Interjú David Langgel.” <https://www.youtube.com/watch?v=-C5uRCME-cY> (Interjú közzétételének dátuma: 2014. 02. 07.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

¹⁰ Victoria Ascheim: *David Lang's Archive*. PhD disszertáció. Princeton: Princeton University, 2018. (Kézirat). 4.

által is képviselt szeriális hagyománnyal,¹¹ amelyet Stockhausen nevével fémjelez. Így emlékszik vissza: „Az oktatásunk nagyrésze a hangjegyekre épült. Meg kellett számolni őket, és mindenféle hihetetlen matematikai számítást kellett végezni, hogy hogyan kapcsolódnak egymáshoz.” A kis építőelemekből az egész felé haladó kompozíciós gondolkodás mindig természetellenes volt számára, mert ez „pontosan az ellentéte annak, ahogyan zenét hallgatunk”. Ugyanakkor elismeri, hogy az algoritmikus struktúrák alkalmazása révén saját módszereinek vannak közös jellemzői a szeriális gondolkodással.¹²

A nagykép nem csak zeneszerzésttechnikai értelemben fontos számára, hanem gondolkodói minőségében is. Az alábbi idézetből is kitűnik, hogy a komponálást alapos szellemi előkészület előzi meg:

Megpróbálok megfigyelni valami olyat, amit a klasszikuszenében eddig figyelmen kívül hagytak, valamit, ami szórakoztató lehet, ami létezhetne, de eddig még nem létezett. Aztán hatalmas mennyiségű kávé iszom és nagyon sokáig gondolkodom rajta. Néha évekbe telik. Mielőtt neki fogok, pontosan tudni akarom, hogy miért alkotom meg az adott művet.¹³

Műveivel az esetek többségében valóban átfogó zenei vagy eszmei problémát tematizál, inspirálja, ha a kompozíciót egy jól behatárolható kérdésfelvetés mozgatja. *Death Speaks* – mi lenne, ha összegyűjtenénk az összes olyan szövegrészletet a Schubert-dalokból, amelyben a *Halál* közvetlenül hozzánk szól, és arra készülné dalciklus? Talán teljesebb képet kaphatnánk a *Halál* karakteréről.¹⁴ *The Whisper Opera* – mi lenne, ha egy darab annyira csendes, annyira intim és személyes volna, hogy szinte semmit sem hallanánk belőle? – hacsak nem vagyunk közvetlenül az előadók mellett.¹⁵ *Prisoner of the State* – mi lenne, ha készülné egy olyan opera, amely a Fidelio vázára épül, de a librettóból kihagyunk minden olyan dramaturgiai szempontból félrevezető mellékszálát, amelyek

¹¹ Fontosabb tanárai voltak többek között: Lou Harrison, Martin Bresnick, Leland Smith, Jacob Druckman, Roger Reynolds és Morton Subotnick. Kyle Gann: „Lang, David (Avery).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 14. kötet, 232-233.

¹² Ascheim, i.m. 1.

¹³ Richard Carrick: „Interjú David Langgel.” https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzPpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma: 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

¹⁴ David Lang: Program Note.” *Death Speaks*. (New York: Red Poppy Music, 2012.) <https://davidlangmusic.com/music/death-speaks/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

¹⁵ David Lang: „Program Note.” *The Whisper Opera*. (New York: Red Poppy Music, 2013.) <https://davidlangmusic.com/?s=whisper> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

elhomályosítják a – valószínűleg Beethoven számára is legfontosabb – lényegi mondanivalót: a szabadságeszményt?^{16 17} *Cheating, Lying, Stealing* – hogy hangozna egy olyan darab, amely megmutatja mindazt, amit a zeneszerző hibának tart saját magában? Egy olyan zene, amely megpróbál önéletrajzi ihletésű lenni, és rávilágítani arra, hogy a szerzője – saját bevallása szerint – „mennyire csaló, mennyire hazug, mennyire tolvaj”.¹⁸ De említhetnénk a jelen disszertáció fókuszában álló *The Little Match Girl Passion* is, ahol az indíték így hangzik: milyen lenne egy olyan passió, amely a szenvedéstörténetet, mint egyetemes érvényűt jeleníti meg, ugyanakkor nem kapcsolódik közvetlenül az evangéliumhoz?¹⁹

1.1.3. Az idealista

A zeneművészet egyik legnagyobb erejének azt tartja, hogy közösséget formál, hidat képez ember és ember között. Úgy véli, ezt egyfelől a koncerteken való együttlét varázsa miatt tudja megtenni, másfelől azért, mert a zene alapvetően az elemi érzelmekre hat. Az előbbi kapcsán megjegyzi, hogy manapság, egy „frakciókra esett világban”, ahol alapvető tényekben sem tudunk megegyezni, a zene „az egyetlen terület, ahol van utópisztikus módja a kapcsolatok kiépítésének”.²⁰ Az utóbbi pedig annyira fontos számára, hogy egyenesen a zeneszerzéssel való elköteleződését indokolja vele. Úgy nyilatkozik, hogy azért lett komponista, mert a zene valamiféle „elementáris érzelmi üzenetet hordoz, ami szavakban nem kifejezhető, nem racionalizálható, és nem feltétlenül kontrollált az elme által”.²¹

¹⁶ David Lang: „Program Note”. *Prisoner of the State*. (New York: Red Poppy Music, 2019.) <https://davidlangmusic.com/?s=the+prisoner> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

¹⁷ N.N.: „David Lang: why I freed Fidelio’s other prisoners.” *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2020/jan/10/david-lang-beethoven-opera-fidelio-prisoner-of-the-state> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

¹⁸ Richard Carrick: „Interjú David Langgel.” https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzZpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma: 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

¹⁹ David Lang: „Career Strategies: David Lang.” Egyetemi Fórum. New Haven: Yale School of Music, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=btFhcfFQ5Hc> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

²⁰ Johanna Burton: „Interjú David Langgel”. https://www.youtube.com/watch?v=dV_7GvrqXAE&t=14s (Interjú közzétételének dátuma: 2021. 04. 07.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

²¹ N.N.: „Interjú David Langgel”. <https://www.youtube.com/watch?v=FbRIhWSGPY0> (Interjú közzétételének dátuma: 2015. 12. 10.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

1.1.4. A zeneszerző helye a hierarchiában

A zeneszerzői szerepet az előadók és közönség viszonylatában nem alá-fölé rendelt modellben képzelem el. Felelősnek érzi a zeneszerzőket abban, hogy „szakadék keletkezett” a komponisták és a zeneművészet többi szereplője között. „Mi teremtettük ezt a szakadékot, mert ettől úgy éreztük magunkat, mintha különlegesek lennénk. Mintha egy hegycsúcs tetején ülnénk, és az előadók a hegycsúcs tövéből néznek fel ránk bölcsességet óhajtva.” Saját önértékelése szerint a zenészekkel végzett munkái során mindig próbált egyenlőként jelen lenni.²² Kritikával illeti a valahai tanárai által képviselt, általa modernistának nevezett szemléletet, amelyet a következőképpen interpretál: úgy gondolták, hogy „a zeneszerzők istenek, akik a Földön járnak”, ők ismerik a titkos gondolatokat, és „csak kevés ember volt a világon valaha is, akik elég képzetek lettek volna ahhoz, hogy ezeket megértsék”.²³ Úgy véli, hogy, ha a zene célja a kommunikáció, akkor kell lennie erősebb üzenetnek is, minthogy „tudok egy titkot, amit te nem tudsz”. Ő ezzel szemben a zenészek és hallgatók bevonásában motivált, hogy tudassa velük: a jelenlétük szükséges és értékes.

1.1.6. Az élő előadás varázsa

Számára alkotói kihívást jelent, hogy a közönséget minél jobban érdekeltté tegye az élő zenehallgatásban. Ma, a rögzített média korszakában még mindig számos érdeklődőt vonz az élő koncert. Úgy véli, ennek egyik oka a közösségi élményben keresendő, mert másokkal együtt zenét hallgatni „fantasztikus élmény”. De van egy másik ok is: az átélhető „küzdelem”. Amikor valaki a szemed előtt szenved meg azért, hogy megszólaltassa az adott darabot. „Figyeled őket, kivetíted magad, emlékeztet a saját életed küzdelmeire. Sok különböző módot kitaláltam, hogy az élő élményt szükségessé tegyem.” Az egyik ilyen eszköz, hogy olyan játszanivalót ír, amely szubjektív előadói megoldás nélkül megvalósíthatatlan. A *Men* című szóló harsonára és ensemble-ra írt kompozíciójában például tudatosan olyan hosszú hangokat ír elő a fúvós szólamoknak, amelyek teljesíthetetlenek. Ezzel ösztönzi küzdelemre, egyszersmind egyéni

²² Felipe Barral: „Interjú David Langgel.” <https://www.youtube.com/watch?v=DEgOoAAou8s> (Interjú közzétételének dátuma: 2013. 01. 17.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

²³ I.h.

megoldásokra a hangszereseket.²⁴ A fentebb is említett *The Whisper Opera* – amelyet egy 2021-es interjúban az egyik legkedvesebb darabjának nevez²⁵ – egy további eredményes kísérlet az élő előadás szükségessé tételére: „Írni fogok egy annyira halk zeneművet, hogy képtelenség legyen rögzíteni.”²⁶ További eszköze, hogy színpadi értelembbe vett cselekvéseket ír elő az előadóknak. A *The So-Called Laws of Nature* című ütőhangszeres mű előszavában úgy fogalmaz, hogy a kompozíció „egyszerre zenemű (piece of music) és egyszerre színdarab (piece of theater)”, amit arra szán, hogy „lássák és hallják is”. Majd egy sor dramatikus utasítással látja el az előadókat.²⁷

1.1.7. Az outsider

David Lang a Yale Egyetem Pulitzer-díjas oktatója, mégis a mai napig klasszikus zenei „outsider”-nek éli meg magát – holott sosem vágyta ezt a státuszt.²⁸

Nem zenésznek születtem. Már az egyetemen is kémiát tanultam alapképzésben, mert apám miatt először orvosira kellett járnom. Bár teljesen belemerültem a klasszikus zenébe, és birtokában vagyok a lehető legmagasabb képesítéseknek, mégis mindig a klasszikus zene megfigyelőjének éreztem magam. Egy kicsit kívülállónak. Figyelem a történeteit, szeretem, ez az én világom, az én életem, de megkérdeztem magamtól, hogy miért fogadjuk el a dolgokat természetesen úgy, ahogy vannak. És miért pont úgy vannak, ahogy? Miért olyanok az intézmények, amilyenek? Miért az határozza meg a zenéről való gondolkodásunkat, hogy mi működött az előző generációnál, vagy száz évvel ezelőtt?²⁹

²⁴ David Lang: „Music and Its Secret Powers for Good and Evil.” Egyetemi előadás. Iowa City: Iowa University, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Sf6cMCmBYXQ> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

²⁵ Johanna Burton: „Interjú David Langgel”. https://www.youtube.com/watch?v=dV_7GvrqXAE&t=14s (Interjú közzétételének dátuma: 2021. 04. 07.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

²⁶ David Lang: „Music and Its Secret Powers for Good and Evil.” Egyetemi előadás. Iowa City: Iowa University, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Sf6cMCmBYXQ> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

²⁷ David Lang: „Program Note.” *So-Called Laws of Nature*. New York: Red Poppy Music, 2002.) <https://davidlangmusic.com/music/so-called-laws-of-nature/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

²⁸ John Schaefer: „Interjú David Langgel.” <https://www.youtube.com/watch?v=VyXhOObzHjw> (Interjú közzétételének dátuma: 2016. 01. 15.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

²⁹ David Lang: „Music and Its Secret Powers for Good and Evil.” Egyetemi előadás. Iowa City: Iowa University, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Sf6cMCmBYXQ> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Talán ez a kívülálló nézőpont, a megfigyelői alapállás ösztönzi arra is, hogy nagyfokú szabadsággal szemlélje a stílusirányzatokat, gondolkodjon azok átjárhatóságán. A Bang on a Can újjenei kollektíva társalapítójaként már 1987-ben célul tűzi ki, hogy meghaladja a manhattani kortárszenei élet megosztottságát, amely *uptown*ekben és *downtown*ekben gondolkodott. Előbbiek az európai kortárs akadémizmus hatása alatt komponáltak, bonyolult struktúrákat alkottak, főleg a schönbergi dodekafóniára és annak származékaira hivatkoztak. Utóbbiaknak kevésbé komplex zenéjük volt, náluk a *konceptualizmus* és a *minimalizmus* számítottak fő vonulatnak, amelyekhez csatlakoztak *artrock* és szabad improvizációs irányzatok.³⁰ A Bang on a Can alapítói nem csak az *uptown* és *downtown* közti határokat szerették volna felszámolni, hanem mindenféle stílári korlátot.³¹ Feltették a kérdést: mi lenne, ha egyszerően fogná az egyes világok nagy újítóit, stílustól függetlenül és egymás mellé tennék őket? David Lang így fogalmaz:

Jazz, klasszikus zene, opera, világzene, rock and roll, rockabilly, punk, country-western, mindegyiknek megvan a maga kis doboza. Mi azonban nem arra ébredtünk reggelente, hogy azon gondolkodunk, miként illenénk bele valamelyik dobozba, hanem azon járt az eszünk, hogy van egy kis ilyenem, ugyanakkor foglalkoztat más is, és ezek mi módon keveredhetnek.³²

Nem hisz abban, hogy a különböző zenei irányzatokat mereven el kellene választani egymástól – habár látja hasznát, mert a csoportosítás segíti a tájékozódást. A stílus szerinti kategorizálásnál fontosabbnak tartja, hogy irányzattól függetlenül értékelje, ha valamely zene jó.³³

1.1.9. A zeneszerző felelőssége

Sajátos elvei közül kiemelhető egy, amely talán a leginkább befolyásolja esztétikáját: a zenével való szellemi és érzelmi manipuláció minimalizálása. Ezen ambíciójának

³⁰ Kyle Gann: *Music Downtown*. (Berkley: University of California Press, 2006), XIII.

³¹ Frank J. Oteri: „Interjú a Bang on a Can alapítóival.” <https://newmusicusa.org/nmbx/bang-on-a-can/> (Interjú készítésének dátuma: 1999. 05. 01.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

³² John Schaefer: „Interjú David Langgel.” <https://www.youtube.com/watch?v=VyXhOOBzHjw> (Interjú közzétételének dátuma: 2016. 01. 15.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

³³ N.N.: „Interjú David Langgel.” <https://www.youtube.com/watch?v=405E8nzo-aA> (Interjú közzétételének dátuma: 2014. 01. 30.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

szükségességét, a *Music and Its Secret Powers for Good and Evil* című egyetemi előadásában, a következő történettel támasztja alá:

Minden reggel a *National Public Radiot* hallgatom, a híreket, nagyjából negyven éve. A hírek általában rosszak, ugye? Emlékszem egy napra, úgy tizenöt évvel ezelőtt [2001 körül], amikor valami igazán érdekes történt. Bekapcsoltam a rádiót és nagyon jó zenét sugárzott, nem volt szó szörnyű harcokról, robbanásokról, terroristaakciókról, katasztrófákról, háborúról, helyette egy megkapó zene szólt. Nagyszerű afrikai muzsika, gitárok, ének, pop, amire jó táncolni. Jó kedvre derültem tőle. Utána mondták el a zene hátterét: ez egy ruandai zeneszerző és zenekarvezető alkotása, Simon Bikindi. A szám arról szól, hogy a hutu népcsoport nagyszerű, szóval gyereink öljük meg a tuszikat. A szöveg a hutu büszkeségről szólt, és a gyilkolásra való felbujtásról. Feküdtem és próbáltam túltenni magam azon, hogy itt van egy borzalmas céllal született zene, amit én tényleg élveztem.³⁴

Valószínűleg azért sugározták ezt a számot, mert azokban a napokban fogták el Simon Bikindit, és kezdődött meg a tárgyalása a Hágai Nemzetközi Bíróságon. Végül börtönbüntetésre ítélték népiirtásra való buzdítás miatt.³⁵ David Lang számára megrázó felismerés volt, hogy a zene nem más, mint egy közvetítőeszköz, amely nyitottá teszi a hallgatóságot az üzenetek – sokszor kritikátlan – befogadására. Jelenthet jót is, rosszat is, hasznosat is, ártalmat is. „Hogy mi ez az üzenet, az a zeneszerző függvénye.”³⁶

Szeretjük azt gondolni, hogy a zene jó, hogy a zene a virágokról, a békéről, a lepkékről és a szerelemtől szól, de valójában a zene teljesen neutrális. A zene révén bizonyos üzeneteket intellektuális megkérdőjelezés nélkül fogadunk el, általa rávehetnek minket csupa olyasmire, amiket talán nem is akarunk. Egyik pillanatban sírj, a másikban neved, vegyél meg egy autót, szavazz erre vagy arra a politikusra.³⁷

³⁴ David Lang: „Music and Its Secret Powers for Good and Evil.” Egyetemi előadás. Iowa City: Iowa University, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Sf6cMCmBYXQ> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

³⁵ N.N.: „Singer urged Rwandans to genocide.” *BBC News*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/7760456.stm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

³⁶ David Lang: „Music and Its Secret Powers for Good and Evil.” Egyetemi előadás. Iowa City: Iowa University, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Sf6cMCmBYXQ> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.) Saját fordítás.

³⁷ I.h.

A ruandai példa extrém, de megvilágító erejű számára: alkotóként óriási felelőssége van abban, hogy a zenéje, milyen üzenetet közvetít. De ennél tovább is jut. Nagyfokú óvatossággal viszonyul minden olyan zeneszerzői eszközhöz, amely függetlenül attól, hogy pozitív vagy negatív hatású – nem mindig megállapítható –, de egy konkrét irányba befolyásolja a közönséget. E szerint a heves érzelmeket, szenvedélyes módon felkorbácsoló kompozíciók, nem kívánatos manipulációt hajtanak végre a közönségen. Ezzel szemben ő olyan zenét igyekszik komponálni, amelyek több szabadságot hagynak a hallgatóknak.

Zeneszerzőként azon kezdtem gondolkodni, hogy miként viszonyulok ehhez a jelenséghez. Arra jutottam, hogy nemes cél volna olyan zenét komponálni, ami nem akar manipulálni. Olyan zenét írni, amiből a lehető legnagyobb mértékben hiányzik minden, a hallgatóságot befolyásoló zeneszerzői szándék.³⁸

Lang – retorikus túlzással –, de egyenlőségjelet húz a zenetörténet legnagyobb hatású művei és a marketing-, illetve propagandacéllal született alkotások között, hiszen úgy véli, hogy egyik sem óvja kellőképpen a hallgatóság tagjainak érzelmi és szellemi szuverenitását:

A zene révén bizonyos üzeneteket intellektuális megkérdőjelezés nélkül fogadunk el, általa rávehetnek minket csupa olyasmire, amiket talán nem is akarunk. Egyik pillanatban sírj, a másikban neved, vegyél meg egy autót, szavazz erre vagy arra a politikusra.³⁹

Az emberek egységesítése helyett az a célja, hogy ugyanazon mű elhangzásakor az egyes befogadók, a személyes lelkiállapotuk függvényében akár teljesen más érzelmi reakciókat is átélhessenek. E szándékától még az olyan, hangulatában kötöttnek vélt műfajok esetén sem áll el, mint a gyászzene.

Írtam egy darabot egy barátom halálára. Ezzel a művel nem az volt a célom, hogy megmondjam a hallgatóságnak, hogy pontosan mit érezzen, hanem valami olyasmit akartam közvetíteni, hogy én egy kontemplatív közegben vagyok,

³⁸ I.h.

³⁹ I.h.

és invitállak benneteket arra, hogy ha szeretnétek, akkor legyetek velem együtt ebben a kontemplatív közegben. Ez számomra tisztességesebb és nemesebb szándék, kevésbé manipulatív.⁴⁰

Nem célja, hogy az őt ért, személyes fájdalmat a közönség egészére testálja. Ehelyett egy kontemplatív, rituális jellegű közeg létrehozásával az egyéni megéléseket ösztönzi. Elvei közül ez az, amely a leginkább meghatározza stílusát, és mindinkább minimalista hangvételre készíti. A meditatív hangzó tér strukturális alapját pedig rendszerint algoritmikusan is értelmezhető szerkesztési eljárásokkal hozza létre.

1.2. David Lang algoritmikus technikái

Az algoritmus olyan alkalmazott szabályok, eljárások és utasítások pontosan meghatározott egymásutánja, amely egy bizonyos logikai folyamatsor létrehozására vagy probléma megoldására hivatott.⁴¹ Anélkül, hogy összekevernénk a forma megtervezését a logikai sorokat direkt módon alkalmazó algoritmikus technikákkal, kijelenthetjük, hogy minden – a zeneművészet természetes részét képező – folyamatszerző modell szoros kapcsolatban és történeti kölcsönhatásban áll egymással.⁴² Ebből következik, hogy a mára klasszikussá vált zeneszerzői eljárásoknak és formáknak is vannak algoritmikus értelmezési lehetőségei. Ligeti György szerint a zenei befogadás folyamatának általános jelensége, hogy minden újonnan tapasztalt jellemzőt spontán módon összehasonlítunk a korábbi tapasztalatainkkal, és ebből az összehasonlításból következtetéseket vonunk le a forma további alakulására vonatkozóan.⁴³ Ligeti úgy véli, hogy az asszociáció, az absztrakció, az emlékezés és az előrejelzés előfeltétele annak, hogy kialakuljon egy viszonyrendszer, amely végeredményben lehetővé teszi a zenei forma koncepcióját.⁴⁴ Minél világosabbak a modellek, annál inkább serkentik a befogadót, hogy a jelenben megélt hangzásélményhez a forma további alakulásának percepcióit társítsa. Nem meglepő tehát,

⁴⁰ I.h.

⁴¹ Fritz Reinhardt–Heinrich Soeder: *Atlasz matematika*. Ford.: Dr. Mórítz Péter. (Budapest: Athaneum Kiadó Kft., 1999.) 116.

⁴² Michael Edwards: „Algorithmic Composition: Computational Thinking in Music.” *Communication of the Association for Computing Machinery*. 54/7 (2011. július): 58–67. 58.

⁴³ I.h.

⁴⁴ Ligeti György: „A forma az új zenében.” In: Kerékfy Márton (ford., közr.) *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2010.) 210–222. 211.

hogy a matematikai eszközökkel is kifejezhető különféle folyamatszervező modellek mindig is természetes részei voltak a zeneművészetnek, hiszen a komponisták minden korban figyelembe vették a zenei megismerés ezen tulajdonságát.⁴⁵

Az algoritmikus szerkesztés során az előre meghatározott logikai sorok és szabályok nagyfokú következetességgel szervezik a zenei folyamatot. Ilyenkor a komponista elsődleges feladata magának a rendszernek a megalkotása, amely alapján egy adott énekhang vagy hangszer – legyen az akusztikus vagy számítógép által végzett hangszíntézis – realizálja a művet. David Lang művészetében sarkalatos fontosságúak az algoritmikus folyamatok, hiszen leginkább e technikák által tud Lang zenéje az 1.1. fejezetben is taglalt elveinek hű közvetítője lenni. A logikai sorokra épülő komponálás révén az alkotó képessé válik arra, hogy a mű strukturális alapjait kiszervezze a saját érzelmi-szubjektív megéléséből. A manipuláció minimalizálása Lang egyik legfontosabb zeneszerzői ideája. Az algoritmikus technikák lehetőséget adnak olyan repetitív folyamatok megalkotására, amelyek nagyobb lélegzetű felületeket kontemplatív hatással, de a monotonitást kerülve töltenek ki. David Lang ezt olyan logikai sorok megalkotásával éri el, amelyekben a paraméterek kis mértékben, de viszonylag gyakran változtathatók.

Bár a logikai sorokra épülő folyamatszervezés Lang egész életművét áthatja – a hangszeres darabjait épp úgy, mint a vokálisokat –, feltételezésem szerint legtisztábban az ütőhangszeres művekben érvényesül. Ebből adódóan észszerűnek tartottam, hogy a Lang által alkalmazott alapvető algoritmikus technikák tanulmányozását az életmű legfontosabb ütőhangszeres darabjainál kezdjem,⁴⁶ majd azokból kiindulva keressek kapcsolódási pontokat, esetleg azonosságokat, a *The Little Match Girl Passion*ben tapasztalható kompozíciós eljárásokkal (3.4. alfejezet).

⁴⁵ I.h.

⁴⁶ *The Anvil Chorus* (1991), *Scraping Song* (1997, rev. 2001), *The So-Called Laws of Nature* (2002), *Unchained Melody* (2004).

1.2.1. Metrikus rétegzés⁴⁷

A metrikus rétegzés során a zeneszerző különböző súlyviszonyú patterneket helyez egymásra, amelyek együtthangzása – az általában eltérő periódusidőnek köszönhetően⁴⁸ – a hallgatóság súlyérzetét eltolja, kizökkenti.⁴⁹ A rétegek között metrikus disszonancia és ütemszúly-polifónia jön létre, amely a hallgatóságban, a várthoz képest mindig változó metrumérzetet eredményez.

A *The Anvil Chorus* (1991) című mű második formarészében láthatunk példát a jelenségre (1. kottapéllda).



1. kottapéllda. David Lang, *The Anvil Chorus*, a kompozíció második formarészének eleje⁵⁰

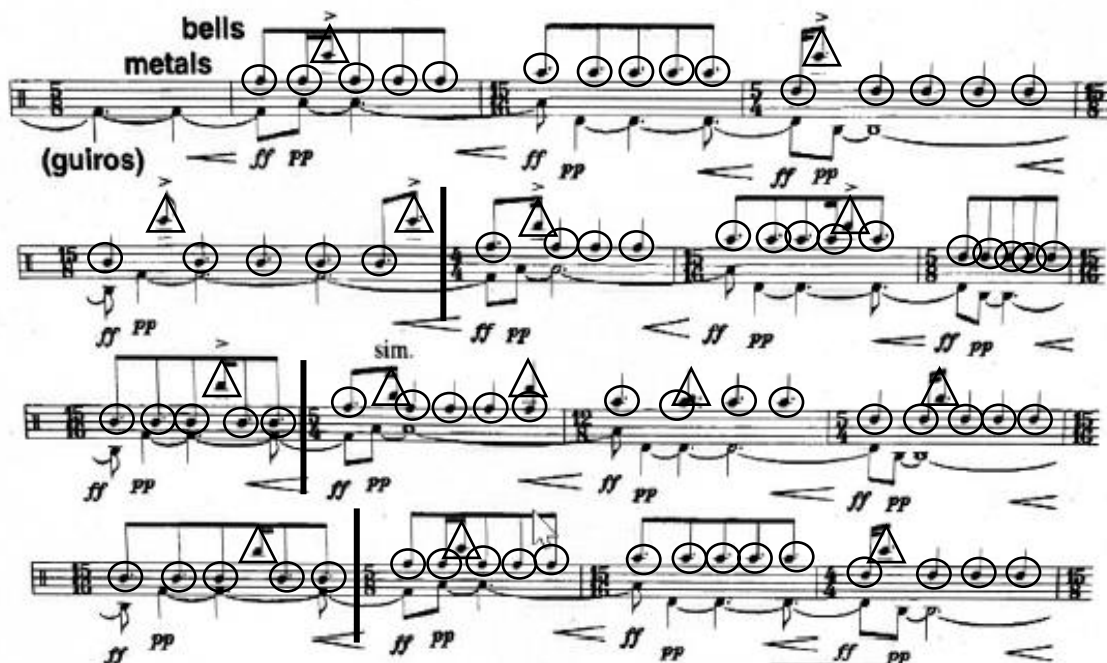
Miközben a nyolcnyolcados ütemmutató változatlan, az alsó sor ötödik vonala fölött jelölt hang következetesen öt tizenhatodonként szólal meg. Hat ilyen megszólalás után a folyamat megszakad, és hirtelen az ötödik vonalon lévő hang négy tizenhatodonkénti elhangzása következik. A felső sorban notált *woodblock* réteg az első ütemben megteremti a nyolcnyolcados ütemmutatóhoz hű súlyviszonyokat, de a második ütem alsó sorának történései már kizökkentik azt. Az eltérő hosszúságú periodicitás miatt a metrumérzet fokozatosan eltolódik, miközben a *woodblock* által megszólaltatott véletlenszerű, gyakran szinkópáló ritmika fokozza a tárgyalt formarész komplexitását.

Egy másik szemléletes példát a zeneszerző *Scraping Song* (1997, rev. 2001) című művében találunk (2. kottapéllda).

⁴⁷ Az eljárást az angolnyelvű szakirodalomban *metric superimposition*ként említik, a *superimposition* jelentése *valami másra helyezve*, a fordításban ezért választottam a *rétegzés* kifejezést. N.N.: „Superimposition.” In: N.N. (szerk.): *The Oxford English Dictionary*. 10. kötet. (Oxford: University Press Oxford, 1913.) 1016.

⁴⁸ A periódusidő egy ismétlődő jelenség időbeli jellemzésére szolgál. Azt az időt adja meg, amely után a vizsgált jelenség visszatér ugyanazon állapotába. Fritz Reinhardt–Heinrich Soeder: *Atlasz matematika*. Ford.: Dr. Mórity Péter. (Budapest: Atheneum Kiadó Kft., 1999.) 116.

⁵⁰ David Lang: *The Anvil Chorus*. (New York: Red Poppy Music, 1991.)



2. kottapéllda. David Lang, *Scraping Song*, a kompozíció második formarészének eleje⁵¹

A komplex metrumérzetet két, egymással metrikus disszonanciában álló réteg hozza létre. Az egyiket a változó ütemmutatóhoz hű güirók és fémhangok alkotják, a másikat az ettől eltérő súlyviszony szerint működő csengők. A körrel jelölt fém színezetű hangok öt-, illetve négytagú pulzációban szólalnak meg ütemenként változó hosszúságú ritmusértékekben. A ritmusértékek a negyedik taktusig fokozatosan egy nyolcadnyit hosszabbodnak, majd a hetedik ütemig ugyanígy rövidülnek. Ezután a folyamat megismétlődik. Ehhez képest a háromszöggel jelölt csengők négy ütemes periodicitást mutatnak, és huszonhárom tizenhatodonként, akcentuált hangokkal szólalnak meg.

1.2.2. Variációs helyettesítés

Az itt használt fogalmak megértéséhez matematikai kitérő szükséges. A variálás egy kombinatorikai művelet, amely a permutáláshoz és kombináláshoz hasonlóan véges halmazokba való elrendezéssel, és az elrendezés különböző lehetőségeinek alkalmas körülmények között való megszámlálásával foglalkozik.⁵² Az ismétlés nélküli variálás megmutatja, hogy n számú, különböző elem közül hányféleképpen tudunk kiválasztani és sorba rendezni k számú elemet. Ezeket a sorrendeket n elem k -adosztályú variációinak

⁵¹ David Lang: *Scraping Song*. (New York: Red Poppy Music, 2001.)

⁵² Reinhards-Soeder, i.m., 445.

nevezzük. Ismétléses variálásról beszélünk, ha a sorba rendeződő elemek között azonosság is lehetséges.⁵³ Például egy A és B elemeket tartalmazó halmaz másodosztályú, ismétléses variációinak száma 4 , azaz $n^k = 2^2$ (1. táblázat).

A-A	A-B	B-A	B-B
-----	-----	-----	-----

1. táblázat. A és B elemeket tartalmazó halmaz másodosztályú ismétléses variációi

Ezen a ponton kell megjegyeznünk, hogy a David Langgel foglalkozó szakirodalom számos esetben tévesen permutációt említ variáció helyett. A permutáció fogalma csak akkor helytálló, ha $n=k$, hiszen ilyenkor a permutáció a variáció egy speciális esete, ellenben ha $n \neq k$, akkor permutációról nem, csak variációról beszélhetünk.⁵⁴ Például egy A és B elemeket tartalmazó halmaz harmadosztályú ismétléses variációinak száma 8 , azaz $n^k = 2^3$ (2. táblázat).

A-A-A	A-A-B	A-B-A	B-A-A
A-B-B	B-A-B	B-B-A	B-B-B

2. táblázat. A és B elemeket tartalmazó halmaz harmadosztályú ismétléses variációi

A variációs helyettesítés – amelyet a szakirodalom olykor ciklikus helyettesítésnek is nevez⁵⁵ – meghatározó jelentőségű Lang művészetében.

A módszer szerint egy hang vagy hangjegycsoport fokozatosan helyettesítésre kerül egy vagy több különböző hanggal vagy hangjegycsoporttal. A szisztematikusan végigvezetett sorozat eredményeképp az egymástól elkülönülő elemek összes lehetséges variációja elhangzik, miközben a folyamat mechanikussága a hallgatóság számára általában rejtve marad.⁵⁶ A *The Anvil Chorus* kezdő ütemei például szolgálnak a kételemű, másodosztályú ismétléses variációs helyettesítésre.⁵⁷ Az egyik elem az adott hang nyolc nyolcados, míg a másik elem a hét nyolcados pulzációja (3. kottapélda).

⁵³ Király Balázs–Tóth László: *Kombinatorika jegyzet és feladatgyűjtemény*. (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2011.) 15.

⁵⁴ I.h.

⁵⁵ Kevin, i.m., 7.

⁵⁶ Lewis, i.m., 7.

⁵⁷ Andrew Michael Bliss: *David Lang: Deconstructing a Constructivist Composer*. DLA disszertáció. Lexington: College of Fine Arts at the university of Kentucky, 2008. (Kézirat). 28.

3. kottapéllda. David Lang, *The Anvil Chorus*, a kompozíció eleje.

A váltakozó ütemmutatók is egyértelműsítik a jelenséget: a nyolcnyolcados hangismétléseket, fokozatosan felváltják a hétnyolcados pulzációk, miközben a másodosztályú, kételemű halmaz minden lehetséges ismétléses variációja elhangzik (2. táblázat).

Ütemszám:	1–2.	3–4.	5–6.	7–8.
Hangismétlés:	8-8	7-8	8-7	7-7

3. táblázat. David Lang, *The Anvil Chorus*, a kompozíció elején elhangzó variációs helyettesítés szemléltetése

Ugyanez a technika figyelhető meg a *Scraping Song* korábban taglalt részletének fémhangrétegében, ahol a hangismétlések egy az előzőnél bonyolultabb kételemű, negyedosztályú variációs sort adnak ki. Az egyik elem az adott hang ötszörös, míg a másik, a négyszeres ismétlését jelenti (4. kottapéllda).⁵⁸

⁵⁸ I.m., 58–59.

4. kottapélda. David Lang, *Scraping Song*,
a második formarész fémhangrétegének kivonata

A táblázatba foglalt sorozatból jól kivehető, ahogy az ötszörös hangismétlések helyén, szisztematikusan a négyszeres pulzációk válnak uralkodóvá. A 69. ütemtől a 132. ütemig tartó terjedelmes szakaszban minden lehetséges variáció elhangzik (4. táblázat).

Ütemszám:	69–72.	73–76.	77–80.	81–84.	85–88.	89–92.	93–96.	97–100.
Hangismétlés:	5-5-5-5	4-5-5-5	5-4-5-5	5-5-4-5	5-5-5-4	4-5-5-4	5-4-5-4	5-5-4-4

101–104.	105–108.	109–112.	113–116.	117–120.	121–124.	125–128.	129–132.
5-4-4-5	4-5-4-5	4-4-5-5	4-4-4-5	4-4-5-4	4-5-4-4	5-4-4-4	4-4-4-4

4. táblázat. David Lang, *Scraping Song*, a kompozíció második formarészában
elhangzó variációs helyettesítés szemléltetése

A variációs helyettesítés különleges esete, amikor a különböző elemek fokozatos felcserélődése a tonalitásérzet változásával jár együtt. Ilyenkor lényegében moduláció történik, amely azonban a klasszikus értelemben vett eljárásoktól eltérő módon zajlik le. Az *Unchained Melody* (2004) című mű elején a harangjátékon megszólaló *f-moll*

harmóniát fokozatosan váltja fel az *e-moll* hármashangzat által létrejövő új tonalitás (5. kottapélda).⁵⁹



5. kottapélda. David Lang, *Unchained Melody*, a kompozíció kezdő ütemei⁶⁰

Ez egy kételemű, harmadosztályú variációs helyettesítés, amelyben az egyik elem (A) egy *e-moll* harmóniahang, míg a másik (B) az *f-moll* hármashangzat része.

Ütemszám	45.	46.	47.	48.	49.	50.	51.	52.
Elemek	A-A-A	B-A-A	A-B-A	A-A-B	B-A-B	B-B-A	A-B-B	B-B-B

5. táblázat. David Lang, *Unchained Melody*, a kompozíció elején elhangzó variációs helyettesítés szemléltetése

1.2.3. Ritmikai áthelyeződés

A ritmikai áthelyezés során a zeneszerző ismétlődő motivikus elemet alkalmaz, amelynek része, vagy egésze folyamatosan áthelyeződik egy a korábbihoz képest változtatott pozícióba. Az elmozgatott részelemek törvényszerűen fedik vagy kilökik a korábban ott elhelyezkedő hangokat, miközben a folyamatosan ismétlődő séma többi része változatlan marad.

A jelenség megfigyelhető a *The So-Called Laws of Nature* (2002) című műben, ahol egy szünet tizenhatod-pillanatról tizenhatod-pillanatra vándorol.⁶¹ A ritmikai képlet többi része – az eltolásból eredő változtatást leszámítva – négy ütemes periodicitásban, pontos ismétlést mutat (6. kottapélda).

⁵⁹ I.m., 69.

⁶⁰ David Lang: *Unchained Melody*. (New York: Red Poppy Music, 2004.)

⁶¹ Robert L. Hubley: *David Lang and the So-Called Laws of Nature*. DMA disszertáció. Houston: The Faculty of the Department of Music University of Houston, 2015. 45–46.



6. kottapélda. David Lang, *The So-Called Laws of Nature*,
a kompozíció első harminc üteme⁶²

1.2.4. Palindróma

A palindróma esetén a ritmus-, hangszín-, vagy hangmagasságsorok szimmetrikusan, a folyamat közepén található tükörtengely két oldalán helyezkednek el. Az *Unchained Melody* elején, a szögletes zárójellel határolt szakaszban az *asz* és *g* hangok előfordulása palindromát alkot. A tükörtengely a 16. ütemben található bekeretezett *g* hang (7. kottapélda).⁶³



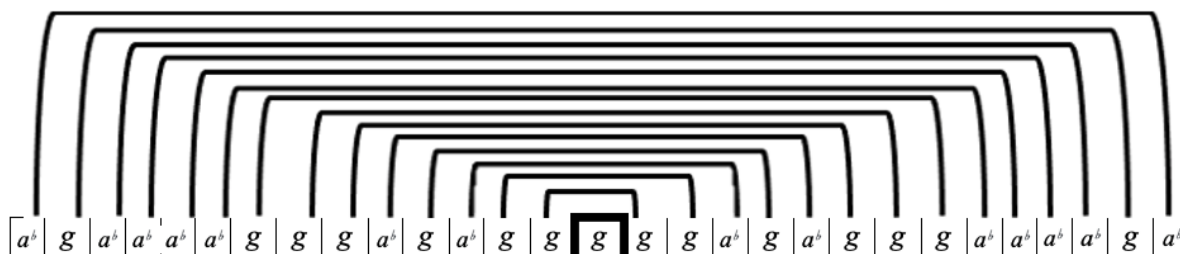
⁶² David Lang: *The So-Called Laws of Nature*. (New York: Red Poppy Music, 2002.)

⁶³ Bliss, i.m., 70–71.



7. kottapéllda. David Lang, *Unchained Melody*,
a kompozíció kezdő ütemei

A következő ábrán célzottan szemléltetem a fenti zenei részletben előforduló *asz* és *g* hangok elhelyezkedését annak érdekében, hogy a palindróma jelensége még világosabb legyen. A rubrikák az ütemeket, a középen bekeretezett hang a tükörtengelyt, az összekötővonalak pedig a szimmetrikus azonosságokat jelölik.



1. ábra. David Lang, *Unchained Melody*,
a kompozíció kezdő ütemeinek palindromba rendeződő hangjai

1.2.5. Kánon

A kánonszerkesztés is az algoritmikus folyamatok közé sorolható, hiszen e speciális polifonikus eljárás szabályainak összessége valójában egy algoritmus, amelynek lefuttatása, megoldása esetén realizálódik a teljes mű. A 15. század végén született módszer során „egy szólamot írtak ki, és utasításokat adtak az énekeseknek, hogy ebből származtassák a további szólamokat. Az utasítást vagy szabályt, amely alapján ezeket a további szólamokat levezették, kánonnak nevezték, ami »szabályt« vagy »törvényt« jelent. Például a második szólamot utasíthatták arra, hogy ugyanazt a dallamot énekelje, [mint az első] bizonyos számú ütéssel vagy ütemmel az eredeti után;”⁶⁴

A *The So-Called Lows of Nature* második tételéről maga a szerző jelentette ki, hogy a visszhang ideájával komponálta. A négy szólam kánonszerű viszonyban áll egymással, de a szólambelépések közötti távolságok minden gesztussal változnak, táguló illetve szűkülő mintázatot mutatnak. Ez a változékonyság megakadályozza, hogy

⁶⁴ Donald Jay Grout–Claude V. Palisca: *A History of Western Music*. (New York: W.W. Norton & Company, 1996.) 843.

kiszámítható legyen a folyamat. Lang ezt úgy nevezi: „zene, amely szabadnak hangzik”, pedig teljes egészben algoritmikus törvények vezérlik.⁶⁵



8. kottapélda. David Lang, *The So-Called Laws of Nature*,
a kompozíció kezdő ütemei

A David Lang által alkalmazott algoritmikus technikák – úgy, mint a metrikus szuperimpozíció, a variációs helyettesítés, a ritmikai áthelyeződ, palindróma és kánon – lehetővé teszik, hogy több, önmagában egyszerű elem egymásmellé vagy egymásra helyezésével végül bonyolult struktúrák szülessenek meg. A komplexitás élményét fokozza, ha a zeneszerző a befogadó idő- és metrumérzetét elhomályosítja, vagy kizökkenti. Lang egy 2006-ban készült interjúban így fogalmaz:

Nagyon szeretem a zene mechanikáját, az anyákat és csavarokat. Ami a kompozícióimat összeköti, az nem a közös hangzáskép, stílus vagy tonalitás, hanem sokkal inkább a mindegyikben tetten érhető mechanikus folyamatok, amelyek a művek struktúrájáért felelnek.⁶⁶

A fenti idézetből is kitűnik, hogy David Lang zenei gondolkodását alapjaiban, a különféle logikai folyamatokra épülő szerkesztési technikák határozzák meg, amelyekhez nem csupán elvi, de érzelmi vonatkozást is társít. Művészi hitvallása szerint

⁶⁵ Hubley, i.m. 53.

⁶⁶ Kevin, i.m., 7.

ezek a kompozíciós eljárások életművének kötőanyagai, amelyek a művei között egységet teremtenek.

1.3. Kategorizálási kísérletek

David Lang honlapján szereplő leírás szerint Lang szenvedélyes, „termékeny és összetett zeneszerző, a nyughatatlan innováció jellemzi. Egyszerre van mélyen beágyazva a klasszikus tradícióba és egyszerre elkötelezett a kategorizálhatatlan, mindig új formákat kereső zene iránt.”⁶⁷ Sokféle zenei tradícióból merít, – a klasszikus és minimalista hagyományon túl experimentális, illetve konceptuális hatás is jellemzi, de megjelennek nála világzenei, artrock és pop idiómák is. Ebből következően Lang besorolhatatlansága nem alaptalan kijelentés, ugyanakkor azt mégsem állíthatjuk, hogy teljesen ellenállna mindennemű kategorizálási kísérletnek.

1.3.1. Előzmény: a minimalizmushoz közel, a szerializmustól távol

Az Egyesült Államok kortárszenei életét az 1960-as, 70-es években áthatotta a dodekafóniát illetve szerializmust, valamint a minimalizmust követők éles szembenállása.⁶⁸ New Yorkban ez az ellentét az akadémizmust képviselő *uptown*erek, és az arra alternatívát kínáló *downtown*erek vitáiban nyilvánult meg. A minimalizmus emblemikus alakja, Steve Reich így emlékszik vissza: „Schönberg hatása Amerikában az 1950-es és 60-as években igen jelentős volt, és aki nem szeriális vagy aleatorikus zenét írt, az egyszerűen nem volt méltó a legcsekélyebb figyelemre sem.” A régebbi stílus akadémikus mesterei számára az új stílus visszalépésnek hatott, túl egyszerűnek, naivnak, ezáltal szükségtelenek tűnt a régi stílus kidolgozottságához, fejlettségéhez, információgazdagságához képest.⁶⁹ Az új generáció egyes képviselőinek a „komplex, szigorú” zenével szemben – amelyben „nem volt megengedett, hogy egy frázist csak azért

⁶⁷ N.N.: „Biography.” <https://davidlangmusic.com/about/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

⁶⁸ Kyle Gann szerint La Monte Young munkásságából fejlődött ki a minimalizmus esztétikája az 1950-es évek végén. Kyle Gann: *American Music in the Twentieth Century*. (New York: Schirmer Publishing, 1997.) 187. Mások Terry Riley 1964-es *In C* című művéhez, míg megint mások a belga zeneszerző Karel Goeyvaerts 1950-es évek eleji kísérleteit, sőt John Cage 1940-es évekbeli zenéjét tartják az irányzat elődjének. Kyle Gann–Keith Potter–Pwyll ap Siôn: „Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities.” In: Keith Potter–Kyle Gann–Pwyll ap Siôn (szerk.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. (New York: Ashgate Publishing, 2013.). 1–16. 1.

⁶⁹ Gann, *American Music in the Twentieth Century*, 185.

[írjon le a szerző], mert tetszik [neki]”⁷⁰ – igénye lett a szabályos ritmusok és tonalitás újrafelfedezésére. Úgy vélték, hogy „Stockhausen, Berio és Boulez [...] hitelesen ábrázolták, hogy milyen a második világháborút követően összeszedni egy szétbombázott kontinens darabjait”, de számukra ez a zenei nyelv – „Chuck Berry és a milliós szám eladott hamburgerek valós kontextusában” irrelevánsnak hatott.⁷¹ A minimalisták azzal a szándékkal léptek fel, hogy helyreállítsák a kapcsolatot zeneszerző, előadó és hallgatóság között – és ez sikerült is nekik: a szerializmus képviselőihez képest jóval szélesebb közönségréteget nyertek meg a kortárszene számára.⁷²

David Lang fiatalkorának meghatározó időszaka ez. A minimalista zenével középiskolás korában találkozott először, és nagy hatással volt rá. Egy lemezboltban dolgozott akkoriban, ahol meghallgatta Reich *It's Gonna Rain* című művét. „Nem, nem voltam felkészülve arra, hogy ilyesmit halljak” – nyilatkozza Lang. „Emlékszem, hogy azt gondoltam: Ez a legmenőbb dolog, amit életemben hallottam. 17 éves voltam. Elkezdtem gondolkodni, hogy a zeneszerző feladata a kísérletezés, a kutatás és az új dolgok felfedezése.”⁷³ Ezt követően hasonló zenéket keresett, megismerte többek között La Monte Young, Meredith Monk, Philip Glass, Tom Johnson munkásságát. Aztán találkozott valakivel, aki „erről a fajta zenéről kicsit többet tudott. Ő azt mondta: Tudod, hogy mi a közös azokban a zeneszerzőkben, akiket hallgatsz? Hogy mindannyian egy háztömbnyire laknak egymástól Alsó-Manhattanben.” David Lang ekkor döntött úgy, hogy ő is ezen a környéken fog élni: később Los Angelesből New Yorkba költözött – ott végezte doktori tanulmányait –, és azóta is Manhattanben él.^{74 75} Tanulmányai során gyakran került összetűzésbe azokkal a véleményformálókkal, akik a második bécsi iskola és a szerializmus eredményeit kizárólagossá tették, és az újonnan születő kompozíciók értékét, csakis azok elemezhetőségi potenciáljaiban látták. Amikor a posztgraduális képzéseket nézegette, csalódottan tapasztalta, hogy a zene, amely közel állt hozzá,

⁷⁰ I.m., 187.

⁷¹ Edward Strickland: *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. (Bloomington: Indiana University Press, 1991.) 46.

⁷² Gann–Potter–Siôn, i.m., 3.

⁷³ Gail Weil: „Interjú David Langgel”. *NPR Music*.

<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/10/16/141349736/at-75-steve-reich-is-still-the-center-of-attention> (Interjú közzétételének dátuma: 2011. 10. 16.) (Szöveges dokumentum.)

⁷⁴ John Schaefer: „Interjú David Langgel.” <https://www.youtube.com/watch?v=VyXhOOBzHjw> (Interjú közzétételének dátuma: 2016. 01. 15.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

⁷⁵ N.N.: „David Lang.” <https://music.yale.edu/people/david-lang> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

gyakorlatilag elérhetetlen volt a formális oktatásban.⁷⁶ Egy 2001-ben tartott előadásán így fogalmaz:

Nagyon szerencsés voltam, hogy sok elkötelezett tanárom volt, akiktől tanulhattam, de azok a zeneszerzők, akiknek a zenéjét [...] hallgattam – Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, Meredith Monk – kívül voltak az akadémiai rendszeren.⁷⁷

Amennyire közelinek érezte a minimalista szerzőket, épp annyira viszonyult szkeptikusan a dodekafóniát illetve szerializmust követőkhöz – utóbbiakra rendszeresen modernistaként hivatkozik. Számára nem a műveik hangzasképe volt taszító – ellentétben számos minimalistával –, hanem első sorban az általuk teremtett járulékos körülményekkel volt problémája.

A modernizmus nagyon-nagyon furcsa dolog volt számomra és a korosztályom számára. [...] [A professzorok] azt tanították, hogy van egy igaz út, ami a helyes módja egy zenemű megalkotásának, minden mást el kell kerülni, [...] mert az rossz.

David Lang viszolygott ettől, és aggodalommal nézte a kortárszene közönséggel való kapcsolatának meg bomlását. Akkoriban a zeneszerzőhallgatók azt írtak, amit a szakma elvárt tőlük, „amit muszáj volt írni, és nem azt, amit az emberek hallani akartak”.⁷⁸ A legnagyobb problémája az volt, hogy ez a közeg azt sugallta, mintha a zeneszerző egyfajta „sámán” volna, aki „titkos tudással” rendelkezik. Olyan tudással, amelyhez egy átlagos koncertlátogató nem férhetett hozzá.⁷⁹

A közönség elidegenedet azoktól a zenéktől, amelyeket a [modernista] zeneszerzők írtak. [...] Ők a zenéiket úgy mutatták be a közönségnek, hogy „ezt nem fogjátok megérteni, és nem fog tetszeni, de bíznotok kell bennünk, hogy ezek a zeneszerzők zsenik, és ha ti is zsenik lennétek akkor megértenétek, de ti nem vagytok zsenik, és ezt be is tudjuk bizonyítani, hiszen nem értitek.” [...] Nem akarom eltagadni

⁷⁶ David Lang: „A Lecture of the Future of Music”. Egyetemi előadás. San Diego: University of California, 2001. <https://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/lang.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁷⁷ I.h.

⁷⁸ Justin Davidson: „Interjú David Langel”. <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial/> (Interjú közzétételének dátuma: 2014. 05. 20.) (Szöveges dokumentum.)

⁷⁹ Meadhbh McHugh: „David Lang: Minimalism existed for about a minute” *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/culture/music/david-lang-minimalism-existed-for-about-a-minute-1.2120463> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

egyáltalán, hogy ez a világ sok igazán nagyszerű zenét alkotott, de az probléma, hogy sok embert elűldözött.⁸⁰

A minimalizmusban ennek ellenerejét látta, amely életképes alternatívát nyújtott, és újra utat talált a közönséghez. A minimalista stílus képviselőit felkutatva, követte munkásságukat. Nem csak elismerően, de mai napig érzelmmel teli hangon nyilatkozik róluk. „Nagyon szeretem [Steve Reich] *Three Tales* és a *The Cave* című [darabjait]. Erősségük nagy része abból fakad, hogy videóinterjú vagy tévéinterjú formájában készültek.” Máshol azt mondja: Glass *Einstein on the Beach* című műve kapcsán megjegyzi, hogy „az egész darabot imádom, még lemezeiről ismerem, még abból az időből, amikor a Glass Ensemble turnézott az első felvonással. [...] [Amikor hallgatom], az az érzés [fog el], hogy gyönyörű, és tarthatna akár örökké is”. A minimalisták egymáshoz való viszonyát is csodálattal nézte:

Lenyűgöző, ahogy ezek az emberek kapcsolódtak egymáshoz és hatottak egymásra. Elmentek egymás koncertjeire; Steve és Phil egymás darabjaiban játszottak, és valóban ösztönözték egymást. Ez a fajta közösségiség érdekel engem igazán.⁸¹

Véleménye szerint a minimalisták nagy kihívással néztek szembe, felvállaltak egy küldetést, hogy a zenét „megszabadítsák a modernista túlzásoktól”.⁸²

Lang minimalizmushoz való kötődését a konceptualizmusról vallott elismerő szavai is érzékeltetik, hiszen a két izmus bizonyos mértékig átfedésben van egymással. A konceptualizmus és minimalizmus összefüggését Kyle Gann a következőképpen fogalmazza meg: „A minimalizmus csendben nőtt ki a konceptualizmus premisszáiból”. Lang úgy nyilatkozott, hogy amikor megismerte Sol LeWitt 1967-es *Paragraphs on Conceptual Art* című írását, máshogy kezdte látni a világot. Lang Sol LeWitt munkáját „valami elleni reakciónak, a piac elleni reakciónak, az absztrakt expresszionizmus elleni reakciónak” nevezi. A

⁸⁰ Richard Carrick: „Interjú David Langgel.” https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzZpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma: 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

⁸¹ McHugh, i.h.

⁸² Justin Davidson: „Interjú David Langgel”. <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial/> (Interjú közzétételének dátuma: 2014. 05. 20.) (Szöveges dokumentum.)

minimalizmussal párhuzamba állítva a konceptualizmust szintén az európai gyökerű akadémizmussal szemben álló mozgalomként láttatja: „[A második világháború] után volt egy parallel reakció valami ellen, Boulez, Stockhausen, Berio, Nono ellen.”⁸³

A minimalista zeneszerzők éles hangon bírálták a szeriálizmust és kapcsolt irányzatait. Philip Glass Boulez és az európai szeriális zeneszerzők alkotásait „pusztaság”-nak nevezte, „amelyet ezek a mániákusok, ezek a hátborzongató alakok uralnak, akik mindenkit arra akarnak rávenni, hogy ilyen őrült, hátborzongató zenét írjanak”. John Adams így fogalmazott: „Az 1960-as évek közepén és végén, amikor egyetemista voltam, nagyon frusztráltnak éreztem magam a zeneszerzés világában. [...] Saját személyes történetem arról szólt, hogy kiszabadítsam magam abból, amit az akadémiai avantgárd hideg, halott markának éreztem”. Reich így emlékszik vissza Luciano Berioval való együttműködésére, és a szeriális zene megismerésére: „Olyan volt, mintha a büntény helyszínén lettem volna az egyik fő bűnözővel.”⁸⁴

Bár Lang jól érezhetően közelebb érzi magát a minimalistákhoz, ő sosem nyilatkozik ilyen kemény hangon a modernizmusról. Mindennemű viszolygásával együtt is, ő leginkább abban volt érdekelt, hogy felülírja és meghaladja ezt az ellentétet. A Bang on a Can elnevezésű újjenei kollektíva egyik alapítójaként is azt tűzte ki célul, hogy világok között álljon, és összekapcsolja azokat. Az első, 1987-es Bang on a Can Marathon egy tizenkét órán át tartó esemény keretében vonultatta fel a legkülönbélebb, újító zenéket.

Fogtunk egy nagyon korai darabot Milton Babitt-tól, és nagyon-nagyon korai művet Steve Reichtől, és egymás mellé tettük őket. És nem mondtuk a közönségünknek, [...] hogy ha tetszik az egyik darab, akkor egész életedben gyűlölnöd kell a másikat. [...] Mindkét zeneszerző jelen volt, és mindkét zeneszerző mesélt egy csomó viccet, és a közönségünk mindkét darabot imádta. A hihetetlen az egészben, hogy mindkét zeneszerző nagyon keményen dolgozott azon, hogy ne lássák egymást, ne beszéljenek egymással, és ne hallják egymás darabjait.⁸⁵

⁸³ Ascheim, i.m., 109.

⁸⁴ I.m. 54.

⁸⁵ David Lang: „Career Strategies: David Lang.” Egyetemi Fórum. New Haven: Yale School of Music, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=btFhcfFQ5Hc> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

Ezen a fesztiválon *downtown*erek *uptown*erekkel léptek fel egy színpadon, 20. századi klasszikusok, minimalista darabok, és dodekafon-szeriális művek kerültek egymás mellé.⁸⁶ Phil Niblock multi-track drone zenéje Stravinsky újjáéledő neoklasszicizmusával, John Zorn jazzenéje George Crumb vonószenéjével találkozott. A Bang on a Can azóta is új művek írására ösztönzi a zeneszerzőket – financiaális értelemben is –, saját ensemble-bal és lemezkiadóval rendelkezik, a Marathon pedig rendszeresen megrendezésre kerül.⁸⁷ David Lang úgy véli, hogy ő is hozzájárult ahhoz, hogy az új évezredre ez az ellentét jelentősen mérséklődött, 2014-ben így fogalmaz:

Látom, hogy [most] a fiatal zeneszerzők elmennek egymás koncertjeire és segítik egymást, és ezt nagyon szeretem. Azt hiszem, én is hozzájárultam ahhoz, hogy ez így legyen. Nekünk kihívást jelentett kitörni azokból a keretekből, amelyekben felnőttünk. Az aktuális generáció nehézsége pedig az, hogy mivel ezek a stilisztikai keretek eltűntek, nehezebb zeneszerzői döntéseket hozni.⁸⁸

Bár a szerializmust és minimalizmust reakció-ellenreakció viszonyban szokás értelmezni.⁸⁹ Ez nem azt jelenti, hogy ne lennének közös pontjaik. Mindkettő szigorú matematikai és algoritmikus modellekre alapoz, amely eljárás az alkotót személytelenebbé teszi, a zeneszerzői jelenlétet szándékosan elhomályosítja.⁹⁰ Ahogy már az 1.1-es alfejezetben is rávilágítottunk, a zeneszerzői jelenlét elhomályosítása és az algoritmikus folyamatszerzés David Lang számára is kulcsfontosságú (1.1.9. A zeneszerző felelőssége), és ezekhez az ambíciókhoz nem csak a minimalizmus, de szerializmus vívmányai is közelebb segíthették. Tehát a szerializmussal kapcsolatos kritikája nem jelenti azt, hogy az egyetemen tanultakat ne tudta volna bőséggel kamatoztatni, és – a minimalizmus esztétikáján átszűrve – a saját zenei nyelvének részévé

⁸⁶ Julia Wolfe: *Embracing the Clash*. PhD disszertáció. Princeton: Princeton University, 2012. (Kézirat). 175–176.

⁸⁷ N.N.: „Bang on a Can Marathon.” https://bangonacan.org/bang_on_a_can_marathon/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁸⁸ Justin Davidson: „Interjú David Langgal”. <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial/> (Interjú közzétételének dátuma: 2014. 05. 20.) (Szöveges dokumentum.)

⁸⁹ Kyle Gann: *American Music in the Twentieth Century*. (New York: Schirmer Publishing, 1997.) 184–185.

⁹⁰ Ascheim, i.m., 52.

tenni. Továbbá David Langról azt sem lehet állítani, hogy a minimalisták minden tételével egyetértene, például Steve Reich-hel ellentétben – „Azt akarom, hogy a zenémben végig hallható legyen maga a történés, a kibontakozó folyamat.”⁹¹ – neki nem célja magának a szerkesztési eljárásnak az előtérbe helyezése:

A zeném erősen strukturált, *pattern*alapú, alkalmazok matematikai módszereket is, számolom a hangokat. A darabok néha hónapokig tartó tervezés alapján készülnek. De amikor a közönség elé kerül, nem akarom, hogy erre koncentráljanak. Az előkészületek az élményt szolgálják. Az érdekes a megosztásra, és nem a mögöttes álló tervezés.⁹²

Saját művészetében a minimalista nyelvezetet huszonnégy éves kora után erősítette meg, de néhány év múlva úgy döntött, el akarja kerülni, hogy ráéggjen bármely szigorúan behatárolható stílus – beleértve a minimalizmus is –, és az elvárások elvegyék alkotói szabadságát. Ehhez az elhatározásához egy konkrét történetet is kapcsol. 1982-ben, a Carnegie Hallban bemutatták *Illumination Rounds* című művét.⁹³ A honlapja tanulsága szerint ez a legkorábbi olyan kompozíciója, amelyet ma is opuszként vállal. Lang hiteles képet fest a műről: „feltűnő, izgalmas, virtuóz hegedű-zongoradarab”-ként nyilatkozik róla. Ezután számos felkérést kapott, hasonló művek írására. De kételkedni kezdett: „Vajon azért írtam ezt a nagyon mutatós darabot [...], mert ez vagyok én, vagy azért, mert azt akartam, hogy az emberek szeressenek?” A dilemmájára végül azt a megoldást találta, hogy az újabb megbízásokra szándékosan olyan műveket írt, amelyek az *Illumination Rounds* ellentétei voltak: „letisztult, minimalista” darabokat. Ugyanakkor látva Philip Glass helyzetét, hamar rájött, hogy nem akarja a szigorúan vett, keményvonalas minimalista hangütést sem kizárólagos stílusjegyévé tenni.

Láttam az olyan zeneszerzőket, mint Philip Glass, [akkoriban mutatták be az Akhnaten]. [...] Neki van egy speciális hangzása, rájött hogyan tegye ezeket [...] a védjegyévé. Nem akarok semmi rosszat mondani a zenéjével kapcsolatban, mert nagyszerű zeneszerző, de az ő esete is példázza, hogy a klasszikus zene azt várja el

⁹¹ Steve Reich: *Writings on Music. 1965–2000*. (Oxford: Oxford University Press, 2002.) 34.

⁹² N.N.: „Interjú David Langgel.” <https://15questions.net/interview/fifteen-questions-interview-david-lang/page-1/> (Interjú közzétételének dátuma: 2016.) (Szöveges dokumentum.)

⁹³ David Lang: *Illumination Rounds*. (New York: Red Poppy Music, 1990.)

a komponistáktól, hogy azt az egyetlen dolgot, amit csinálnak, egyfajta árucikké tegyék. Ha megvan, hogy miről ismernek, [...] akkor soha nem változtathatsz.⁹⁴

Végül arra jutott, hogy szigorú stílári meggyőződések helyett – a konceptualizmushoz közeledve – a darabok mögött húzódó gondolatot, az ötletet teszi meg alapvető mozgatóerőnek – „A darabjaim [...] mind nagyon koncepcióvezéreltek.”⁹⁵ –, és nem zárkózik el attól sem, ha ez adott esetben stílári sokféleséget eredményez.⁹⁶

Mindezzel együtt, – az eddigi életmű egészét nézve –, a minimalizmus az, amely a művei hangzásképe a legmarkánsabb hatást gyakorolta. Bár az utóbbi konkrét állítást ő maga, nem erősítette meg, a minimalizmusra jellemző redukált eszköztár, statikus textúra, és egyszerűség bevallottan irányadóak számára: „van egy bizonyos fajta zene, amit nagyon szeretek: nem díszített, nem hivalkodó, nem különösebben dallamos, nem épül nagy érzelmi hullámzásokra. Arra a kérdésre, hogy „aszkéta zenének” írná-e le a sajátját, így válaszol: „Szeretek többé-kevésbé egy állapotban maradni, a szuper kifinomult hangszerelésekkel nem érzem magam komfortban. [...] Számomra vagy van fuvola, vagy nincs. [...] Szeretem, ha a zeném a lehető legegyszerűbb”.⁹⁷

1.3.2. Posztminimalista, avagy totalista

A kritikaírás és szakirodalom David Langre legtöbbször posztminimalistaként hivatkozik. A kilencvenes években Joshua Kosman a *San Francisco Chronicle*-ben,⁹⁸ Keith Potter, a *The Independent* hasábjain alkalmazta David Langre ezt a terminust.⁹⁹ Robert Fink muzikológus, 1998-ban megjelent írásában a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején feltűnt posztminimalista zeneszerzőgeneráció egyikeként említi David Langet, azok között, akik „megpróbálták újracsomagolni – és így megváltani – a

⁹⁴ Richard Carrick: „Interjú David Langgel.” https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzZpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma: 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

⁹⁵ Justin Davidson: „Interjú David Langgel”. <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial/> (Interjú közzétételének dátuma: 2014. 05. 20.) (Szöveges dokumentum.)

⁹⁶ Richard Carrick: „Interjú David Langgel.” https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzZpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma: 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

⁹⁷ Justin Davidson: „Interjú David Langgel”. <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial/> (Interjú közzétételének dátuma: 2014. 05. 20.) (Szöveges dokumentum.)

⁹⁸ Joshua Kosman: „Kronos Picks Up a Theater Credit.” *San Francisco Chronicle*. <https://www.sfgate.com/entertainment/article/Kronos-Picks-Up-A-Theater-Credit-Diversely-2998274.php> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁹⁹ Keith Potter: „Classical Music: Icebreaker; Queen Elizabeth Hall, SBC, London.” *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical-music-icebreaker-queen-elizabeth-hall-sbc-london-1312942.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

zenei modernizmust”.¹⁰⁰ A kétezres években *The New Yorker* „posztminimalista fenegyerek”-nek nevezte Langet, aki „a Pulitzer-díj megnyerésével megszilárdította helyét az amerikai mesterek között”.¹⁰¹

K. Robert Schwarz 1996-ban megjelent *Minimalists* című munkája az egyik első zenetudományi tanulmány, amely közvetetten tárgyalta a posztminimalizmus megjelenését.

A terminus nála egy „új stílusirányzatra” utal, amelyet az Egyesült Államokban és Európában a minimalizmus kiterjesztésének és továbbfejlesztésének nevez. ¹⁰² Schwarz szerint a posztminimalizmus elfordul a totális mechanikusságtól, a kötött logikai sorokra épülő folyamatokat megtöri, és sűrűbben változó harmóniamenetekkel dolgozik. A minimalizmusnál szélesebb eszköztár, eklektikusság jellemzi.¹⁰³

Timothy A. Johnson is kutatta a minimalizmus fejlődését *Minimalism: aesthetic, style, or technique?* című írásában. Johnson megemlíti a minimalista zene 1970-es években kezdődő „mutációját”, amely során a minimalizmus átalakult és más kompozíciós elvekkel „keresztezve” folytatódott. Bár megállapít újszerű jellemzőket – a forma kisebb részekre tagolása, a ritmikai és dallami minták változatossága, komplex harmonikus paletta – tartózkodik a posztminimalista terminus bevezetésétől.¹⁰⁴

Four Musical Minimalists (2000) című munkájában Keith Potter azt állítja, hogy az úgynevezett „keményvonalas minimalizmus” az 1970-es évek közepén véget ért. Ezt követte a posztminimalizmus, amelynek fő jellemzői között a „melodikus jelleget, a hangszínbeli változatosságot, valamint a „melódia és a kíséret egyértelmű szétválasztását” említi. Szerinte a posztminimalizmus közelít a zenetörténet klasszikus korszakainak stílusaihoz, amennyiben azokhoz hasonló, egyértelműbb narratív struktúrákkal dolgozik, valamint a „melodikus anyagok és harmóniai folyamatok” előtérbe helyezésére koncentrál. Megjegyezi, hogy a „keményvonalas minimalizmus szándékosan figyelmen kívül hagyta” ezeket a tényezőket.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Robert Fink: „Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon.” *American Music* 16/2 (1998. nyár): 135–179. 145.

¹⁰¹ N.N.: „Biography.” <https://davidlangmusic.com/about/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

¹⁰² K. Robert Schwarz: „Minimalists.” *American Music* 17/2 (1999. nyár): 225–229. 217.

¹⁰³ Schwarz, *Minimalists*, 9, 10 és 77.o

¹⁰⁴ Timothy A. Johnson: „Minimalism: aesthetic, style, or technique?” *The Musical Quarterly* 78/4 (1994. tél): 742–773. 751.

¹⁰⁵ Keith Potter: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 16–17.

Robert Fink szerint a posztminimalizmus megőrizte és adaptálta a minimalizmus számos kulcsfontosságú jellemzőjét, ugyanakkor annak nem eredménye, vagy származéka, hanem a minimalizmus, a modernizmus és a populáris zene kombinációja.¹⁰⁶ Ez egybevág David Lang egy kissé provokatívnak szánt önmeghatározásával: „Az én szubkultúráim egyfajta senkiföldje az experimentális klasszikus és kísérleti popzene között.”¹⁰⁷

A fenti definíciós kísérletek megegyeznek abban, hogy minimalizmusból ismert, gondosan szerkesztett kontrapunktikus, ritmikus folyamatokat – amelyek háttérben numerikus szerkezetek állnak –, a posztminimalizmusban is meghatározónak.¹⁰⁸ A korlátozott tematikát szintén közös jellemzőnek vélik, bár a posztminimalista művek kevésbé szigorúak, gyakran több anyagot használnak, és azokat sűrűbben variálják. A minimalizmus rigorózus strukturális szemléletű, nagyformákon átívelő repetitív folyamatok jellemzik, a posztminimalizmus ezzel szemben a rendszerek és szabályok enyhítésére törekszik, és rövidebb szakaszokban gondolkodik – ahelyett, hogy hagyná a logikai sorokra épülő folyamatokat teljes egészében kifutni, gyakran intuitív alapon beavatkozik, megtöri azokat.¹⁰⁹ Ezek a posztminimalista kritériumok mind jellemzőek David Lang zenéjére.

A másik olyan jelző, amellyel Kyle Gann *American Music in the Twentieth Century* című, 1997-ben megjelent zenetudományi írása nyomán illetni szokták: a totalista. Ebben az értekezésben Gann szűkebben értelmezi a posztminimalizmust, amelyet az 1970-es évek végéhez köt, és a „a minimalizmus által kínált új lehetőségekre adott egyéni, általában elszigetelt válaszok” csoportjának tekint. Gann szerint a minimalizmusban az algoritmikus szerkezet a befogadó számára átlátható és jól érzékelhető, a posztminimalista zeneszerzők fókuszában nem ez áll, ők inkább „elrejtik logikájukat a felszín alá, sejtelmességet teremtve egy egyébként meglehetősen átlátható zenei környezetben”.¹¹⁰ Bár az utóbbi gondolat David Lang ambíciójával egybevág, – miszerint a „hallgatói fókusz”, soha nem a folyamatra kell irányuljon, hanem az érzelmi

¹⁰⁶ Fink, i.m. 146.

¹⁰⁷ Collin Rae: „Interjú David Langgel.” chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://davidlangmusic.com/wp-content/uploads/sites/3/2019/07/naxos_pierced-1.pdf (Interjú készítésének dátuma: 2009. 03. 31.) (Szöveges dokumentum.)

¹⁰⁸ Gann, *American Music in the Twentieth Century*, i.m., 323.

¹⁰⁹ Gann–Potter–Siôn, i.m., 32–37.

¹¹⁰ Kyle Gann: „A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning.” In: Keith Potter–Kyle Gann–Pwyll ap Siôn (szerk.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. (New York: Ashgate Publishing, 2013.). 39–60. 59.

reakciókra –, Gann kezdetben Langet nem fogadja el posztminimalistának.¹¹¹ Kijelenti, hogy a zeneszerzők Amerika-szerte éltek a minimalizmus által kiharcolt „új kompozíciós szabadsággal”, azonban „az egyetlen hely, ahol a stílus nem virágzott, New York.”¹¹² Tehát e szerint a definíció szerint David Lang nem lehet posztminimalista, hiszen az ő munkássága New Yorkhoz kötődik. A totalizmust Gann a következőképpen jellemzi:

Olyan zene, amely érzéki és ösztönös szinten hat a hallgatóságra, ugyanakkor elég komplex és bonyolult ahhoz, hogy a kifinomultabb közönséget is megnyerje. Általában állandó, artikulált löktetéssel rendelkezik, és gyakran rock vagy világzenei elemek fűszerezik.¹¹³

Kifejti, hogy a totalista zene első hallásra egyszerűnek hat, mert állandó, szinte rockos beatekhez hasonló löktetése van, és a dallamai könnyen megjegyezhetőek. Azonban minél részletesebben vizsgáljuk a kompozíciókat, annál bonyolultabbnak bizonyulnak. Gyakran alkalmaznak komplex poliritmiát, változó metrumot, és a harmóniaviláguk is meglehetősen összetett. Míg a posztminimalistáknál túlsúlyban vannak a lágy textúrák és a konszonáns hangzások, addig, a totalizmus erőteljesebb hatást kelt, és nem tesz különbséget disszonancia és a konszonancia között.¹¹⁴

Gann a totalistákat többek között a Bang on a Can újjenei kollektíva zeneszerzőivel azonosítja, amelynek tagja David Lang is. Ugyanakkor Langet habozik teljes mértékben totalistának nevezni. „Lang darabjai kevésbé szisztematikusak és ritmikailag kevésbé komplexek, mint totalista kollégáinak zenéi; ő inkább a teátrális gesztusokra fogékony. Kevesek tudják úgy összekötni a New York-i zenei élet *uptown* (elit) és *downtown* (underground) köreit, mint ő”.¹¹⁵ Kifejti, hogy mivel a tárgyalt stílusokat képviselő zeneszerzők csoportja igen sokszínű a zenéjük is meglehetősen változatos, a posztminimalizmus és a totalizmus jellemzői általában elegyet alkotva jelennek meg a munkásságaikban.

Laura Jonker megvizsgálva Gann fogalomhasználatát arra a következtetésre jut, hogy a Gann-i értelemben vett posztminimalizmus és totalizmus közötti különbségek, az azonosságaihoz képest elhanyagolhatóak. Ami megkülönbözteti a két terminust az

¹¹¹ Bliss, i.m., 19.

¹¹² Gann, *American Music in the Twentieth Century*, i.m., 327.

¹¹³ I.m., 355.

¹¹⁴ I.h.

¹¹⁵ Gann, *American Music in the Twentieth Century*, i.m., 378.

egyrészt a földrajzi besorolásuk – miszerint a posztminimalizmus szerinte nem New York-i jelenség –, másrészt pedig az, hogy a totalizmuson jobban nyomot hagytak az art rock hatásai. Ezzel szemben elmondható, hogy mindkét irányzat gyakran tonális, alapvető szerkesztésmódjukban megegyeznek: egyenletes lüktetés, erőteljes ritmizálás, komplex algoritmikus struktúrák. Mindkét stílusra hatással van a világzene, a jazz-, és a populáris zene, és fő előképük a minimalizmus. Gann szerint tehát – zeneelméleti szempontból – a posztminimalizmus és a totalizmus nagyjából ugyanazokkal a jellemzőkkel rendelkezik. Laura Jonker ennek fényében joggal veti fel a kérdést, hogy a totalizmus fogalmának bevezetése feltétlenül szükséges-e?¹¹⁶

Talán maga Kyle Gann is revidálta elképzeléseit, hiszen 2005-ben már árnyalja a posztminimalizmus földrajzi jellemzőiről vallott nézeteit: „Inkább egy kiterjedt nemzeti mozgalom volt, mintsem valami, ami Manhattanre jellemző, de William Duckworth és Elodie Lauten példák a New York-i posztminimalistákra”,¹¹⁷ továbbá egy 2013-ban megjelent, posztminimalizmusról szóló írásában az irányzat legfontosabb képviselői között David Lang nevét is említi.¹¹⁸

1.3.3. A kategorizálás elutasítása

Az 1.1.-es alfejezetben már értekeztünk róla, hogy David Lang elkerüli a stiláris kategóriák szerinti csoportosítást, mert olyan korlátot lát benne, ami megakadályozza a szabad gondolkodásban. Nem meglepő tehát, hogy a kategorizálást a saját művészete kapcsán is elutasítja. Véleménye szerint a minimalista, posztminimalista, totalista kifejezések csak kereskedelmi szinten, a tájékozódást segítő hasznosak. Így fogalmaz:

Szerintem ennek akkor volt értelme, amikor még voltak lemezboltok, [és azt szolgálta], hogy a bolt rossz szegletében való keresgéléssel ne pazarold az idődet. Ma már nincsenek lemezboltok, ezért nem tudom, mi más értelme van annak, hogy olyan világot alakítsunk ki, amely azt állítja: „vágjuk fel [a zenét] a lehető legkisebb darabokra”. Nem hiszem, hogy a legtöbben ébredés után azon gondolkodnának: „hogyan tudok ma is beleilleni pontosan egy skatulyába”.¹¹⁹

¹¹⁶ Laura Jonker: *Bang on a Can-ism*. Szakdolgozat. Amsterdam: University of Amsterdam, 2015. (Kézirat). 76–77.

¹¹⁷ Kyle Gann: „Downtown Music”. <https://www.kylegann.com/downtowndefined.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

¹¹⁸ Gann–Potter–Siôn, i.m., 41.

¹¹⁹ Karl Larson: *The Solo Piano Music of David Lang*. DLA disszertáció. Bowling Green: Graduate College of Bowling Green State University, 2012. (Kézirat). 33.

Bár a stílári besorolások az online platformokon, kereskedelmi szempontból mai napig relevánsak, Lang továbbra is úgy érzi, hogy ez elvonja a figyelmet a művészetről és az egyes zeneszerzők egyéni erőfeszítéseiről; kijelenti: „nem tetszik, hogy az emberek azért kategorizálják a zenét, hogy addig se kelljen [az egyes műveket] alaposan meghallgatniuk.”¹²⁰

1.4. A vokális szerző

Bár David Lang a legkülönbébb instrumentális műfajokban is alkot, mára első sorban úgy ismerjük, mint vokális szerzőt. Ennek oka, hogy azok a művei, amelyek átütő szakmai elismerést és szélesebb körű nemzetközi hírnevet hoztak el számára, mind énekhangot foglalkoztatnak.¹²¹ Ennek fényében meglepő lehet, hogy Lang ezirányú repertoárja csak negyven éves kora után kezdett kibontakozni, de akkor látványos mértékben. 2000 előtt két kórusművet, és két operát írt,¹²² míg az azt követő két és fél évtizedben – a legkülönbébb vokális műfajokban – ennek a sokszorosát jegyzi.¹²³

„Az énekhang nagyon fontossá vált a munkámban. [...] Úgy érzem, hogy van valami igazán erőteljes abban, ahogyan a hang, a zenében kifejezi a mély érzelmeket. A zenéd ezáltal hihetetlenül közvetlen lesz, és az énekhangban van valami, ami emberibbé teszi, és kiemeli az érzelmi tartalmat.” – fogalmazza meg benyomásait Richard Carrick, a Berklee Egyetem zeneszerzés tanszékének vezetője egy Langgel folytatott beszélgetésében.¹²⁴ A viszontreakcióból kiderül, hogy az életmű énekes kompozícióinak gyarapodása leginkább a *The Little Match Girl Passion* sikerének köszönhető – munkásságának azelőtt is része volt a vokális zene, de nem kiemelt szerepben. A Pulitzer-díj megnyerése után – ahogy ő fogalmaz – elárasztották megrendelésekkel. Ezekkel

¹²⁰ Larson-interjú

¹²¹ Az átütő szakmai elismerés főleg a *The Little Match Girl Passion*nek köszönhető, ismertté pedig további olyan művei tették, amelyek feltűntek az Oscar-díjas rendező, Paolo Sorrentino nagysikerű filmjeiben – a *Youth*, és a *La Grande Bellezza* valamelyikében: *Simple Song* (2015), *World to Come* (2003), *I lie* (2001).

¹²² A 2000 előtt íródott két opera közül az egyiket nem önállóan jegyzi, hanem Michael Gordonnal és Julia Wolfe-fal közösen. David Lang: „Műlista. Opera / Music Theater.” <https://davidlangmusic.com/music/opera-music-theater/> (Utolsó elérési dátuma: 2025. 08. 31.)

¹²³ David Lang: „Műlista. Chorus / Vocal.” <https://davidlangmusic.com/music/opera-music-theater/> (Utolsó elérési dátuma: 2025. 08. 31.)

¹²⁴ Richard Carrick: „Interjú David Langgel.” https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzZpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma: 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

kezdetben nem tudott mit kezdeni, mert nem volt az énekes zene rajongója, nem mutatott felé különösebb érdeklődést: „nem mondanám, hogy szeretem a kórusokat vagy a vokális zenét”. Ugyanakkor a zeneszerzői kihívás, hogy a mindenkori szöveget a zene eszközeivel hogyan tudja a lehető leghatékonyabban megtámogatni – vagy épp ellenkezőleg, eltéríteni mindattól a jelentéstartalomtól, amikben „állítólag mindannyian egyetértünk” –, szórakoztatja és inspirálja.

Ahogy intenzívebben kezdett vokális művek – főleg kórusok – komponálásával foglalkozni, és „hatalmas mennyiségű szöveg” került a látóterébe, ráébredt, hogy mennyire hiányzott az ilyen irányú zeneszerzői munka az életéből. A „nagy dolgot” kereste, azt, ami „kívül esik a zenén” és a személyén, „ami nagyobb, mint pusztán egy zenemű hangjegyeinek megalkotása”. Ezt a „nagy dolgot” a szövegközpontúságban találta meg.

Ez egy másik módja annak, hogy kommunikáljak az emberekkel. [...] A zene felhasználható arra, hogy [a szöveget] megkérdőjelezhetetlenül aláhúzza, elmélyítse, vagy épp szembe menjen, kompromisszumot kössön vele, kifordítsa a jelentését mindazoknak a dolgoknak, amikben állítólag egyetértünk. [...] Azóta írtam néhány tisztán instrumentális darabot, [...] és szeretem őket, nem akarok semmi rosszat mondani róluk, de a szöveggel való munka különösen megfogott.

Ahogy korábban is többször kiemeltük David Lang a szöveg elsőbbségét vallja, ezért nála a szöveg összeállításának művelete a komponálási folyamat lényegi részének tekinthető. Gyakran több szövegforrásból merít, töredékekkel dolgozik, egyéni fordításokat használ. Nem azért nyúl a szöveghez, hogy ürügyet szolgáltatson az énekeseknek a hangjuk megcsillogtatására, hanem azért van szüksége énekesekre, mert ők „kiválóan animálják a szöveget”.

A vokális zene más jellemzőjét is említi, amely számára kiemelten fontos: a közvetlensége.

Amikor egy zongoristának írsz, [...] akkor megkapod a zongorista hihetetlen muzikalitását, azt a hihetetlen képzettséget, virtuozitást, átgondoltságot, tehetséget, és elképesztő képességeket, amikkel egy zongorista rendelkezik. És kapsz egy óriási bútordarabot a színpadon, ami eltakarja a kilátást, ami elválaszt a zongorista belső magjától. [...] [Ezzel szemben] az énekessel azt kapod, ami a legközelebb van ahhoz,

aki te is, mint egyén vagy. Valaki ott áll előtted, nincs biztonsági háló, nincs közvetítő eszköz, nincsenek trükkök, nincs képernyő, nincs semmi.¹²⁵

A szerzői és előadói szándék instrumentum bevonása nélkül juthat el a hallgatósághoz. Szerinte ez az áttételnélküliség az átadás „legegyszerűbb és legteljesebb módja”, amely számára egyet jelent a tökéletes azonosulhatósággal.

Bár David Lang vokális műveit önmagukban a rájuk jellemző közös zenei nyelv is összetartaná – diatonikus harmóniák, algoritmikus szerkesztések, kontemplatív folyamatok, rituális cselekmények, redukált eszköztár –, ami még inkább koherenssé teszi az életmű ezen részét, az a témaválasztás. A művei legtöbbször a szociális felelősségtudat, egyenjogúság tárgykörében mozognak, és gyakran használ vallásos eredetű szövegeket szekuláris kontextusban.¹²⁶ A világiasítás ugyanakkor számára sosem a szövegek emelkedettségétől való megfosztását jelenti, épp ellenkezőleg, a hétköznapiaságot is metafizikai jellemzőkkel látja el. A fentiek együttes jelenléte a vokális műveinek sajátosan pszeudo-szagrális jelleget kölcsönöz.

¹²⁵ Richard Carrick: „Interjú David Langgel.” https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzZpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma. 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

¹²⁶ *Again – after ecclesiastes* (2005), *The Little Match Girl Passion* (2007), *I never* (2010), *Oh Graveyard* (2010), *The Same Train* (2012), *A House* (2016), *Sleeper's prayer* (2019), *Let Me Come In* (2021).

12. The Little Match Girl Passion

A *The Little Match Girl Passion*, azaz *A kis gyufaárus lány passiója* egyike David Lang legnagyobb hatású, legismertebb és legtöbbet játszott műveinek. A mintegy harmincöt perces alkotás egy profán szenvedéstörténet, amely – bár tartalmaz evangéliumi áthallásokat –, a magára hagyott, ártatlan ember archetípusát Andersen híres mesehőisével ábrázolja.

David Lang passiója két változatban ismert, ezek zenei anyagukban megegyeznek, apparátusuk viszont eltérő. Az eredeti, 2007-ben bemutatott verzió négy szólóénekest foglalkoztat (szoprán, alt, tenor, basszus), akik a darab során kisebb ütőhangszereket is megszólaltatnak; míg a későbbi, 2008-ban született változatban a szólistákhoz egy kamarakórus is csatlakozik.

2.1. Háttér és előzményei

2.1.1. Műfajttörténeti áttekintés a 19. századig

A passió latin eredetű szó, jelentése: szenvedés.¹ Szűkebb értelemben Krisztus szenvedésének és halálának története, amelynek szövegei a négy evangélium alapján szerkesztettek és/vagy íródtak.² A történettudomány nem tudja a pontost választ arra, hogy mikortól kezdtek el a passiószövegeket énekelni, de a jelenség valószínűleg összefüggésben lehet a templomterek méretének növekedésével, hiszen a szavak énekelve távolabb hatnak. Valószínűleg egy fokozatosan végbemenő folyamatról beszélhetünk, amely az 5-10. század közti időszakban bontakozott ki. Eredetileg csak egy személy énekelt, a diakónus, valószínűleg monoton, recitáló hangon.³ A keresztények kezdetben elzárkóztak a bibliai történetek dramatizálásától, hiszen a színházművészet Római Birodalomban tapasztalható megnyilvánulási formájával nem tudtak azonosulni, ugyanakkor a keresztyén istentisztelet egyre dramatikusabbá vált és „emögött kialakul a történelemnek egy olyan szemlélete, amely az üdvtörténet keretébe ágyazza a

¹ Darvas Gábor: „Passió.” In.: Darvas Gábor (szerk.): *Zenei Zseblexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 180–181. 180.

² Kurt von Fischer–Werner Braun: „Passion” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 19. kötet. 200–211. 200.

³ Andrew Shenton: „Musical Settings of the Passion Texts.” In: Oliver Larry Yarbrough (szerk.): *Engaging the Passion: Perspectives on the Death of Jesus*. (Minneapolis: Fortress Press, 2015). 111–148. 114.

világtörténelmet, amelyet kozmikus drámának tekint.”⁴ A dramatizálás eszménye nem veszett ki végleg, egy „olyan időszakokban, amikor a teatralitás és a belső dramatikusság ismét aktuális lett, új mélységeket kapott és teológiailag új megvilágításba került.”⁵

A 9–10. században megszületett a liturgikus dráma, amelyet kezdetben még a szertartás részének tekintettek.⁶ Egyre elkülönítettebben ábrázolták a karaktereket, a 12. századra már konkrét hangmagasságokat jelöltek, a 13. századi források pedig bizonyítottan több személy közreműködéséről számolnak be. A legelső ismert többszólamú passió a 15. század közepén íródott, és a következő századokra utat nyitott a responzoriális, valamint a motettapassió megszületésének. Előbbinél az Evangélista egyszólamú, „a turbák és az egyéb szereplők, esetenként Krisztus szólama többszólamú. Az utóbbi pedig „a passió motettaszerű elemekkel való szabad” feldolgozása, végig többszólamú.⁷

A műfaj történet aranykora a barokkhoz köthető, megjelenik az oratorikus passió. „Az egyszólamú choraliter előadott szólamokat monodikus recitatívók váltják fel, esetenként szabad, gregoriánszerű recitációk – mint Schütz-nél –, korálok, áriák és kórustételek ékelődnek” az evangéliumi szövegbe, továbbá zsoltárok, versek egészítik ki.⁸ A zenekar kibővül; a zene lejtése és a hangszerkíséret megjeleníti és jellemzi az egyes szereplőket.⁹ A passió műfaja egyre közelebb kerül az oratóriuméhoz, annak alcsoportjává válik.¹⁰ Ez a folyamat vezet el J. S. Bach *Máté-passiójához* (1727),¹¹ amely a *János-passióval* együtt a műfaj egészének *par excellence* példájává válik.

Míg Bach a recitatívókban ragaszkodik a bibliai szövegek szó szerinti áttemeléséhez, addig szép számmal születnek olyan kompozíciók is, amelyek elrugaszkodnak tőle. Christian Friedrich Hunold (1704) és Barthold Heinrich Brockes (1712) költeményei alapján íródnak a passió-oratóriumok, amelyek a pietista mozgalom

⁴ Bolyki János: *János Evangéliuma a görög tragédiák tükrében*. (Budapest: Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2002.) 25–26.

⁵ Hans Urs von Balthasar: *Theodramatik I. Band, Prolegomena*. (Einsiedeln: Johannes Verlag, 2009.) 139–140.

⁶ Kustárné Almási Zsuzsanna: *Életre kelt történetek. Bibliai történetek katechetikai feldolgozása a báb és dráma eszközeivel*. PhD disszertáció. Debrecen: Debreceni Református Hittudományi Egyetemen, 2021. (Kézirat.) 81–82.

⁷ Karl H. Wörner: *A zene története*. (Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007.) 226.

⁸ I.h.

⁹ Darvas, i.m.181.

¹⁰ Shenton, i.m., 123.

¹¹ I.m.,124.

indíttatására,¹² a hittételek jobb megértését segített, végig eredeti költői szöveget és már-már operai hatáskeltést alkalmaznak. „Az oratóriumszerűen komponált passió lemond a bibliai szövegről, a történetet a vallási dráma műfaja szerint alakítja, mind a szöveg, mind a kompozíció az emocionális hatást és a megrendülést célozza.”¹³ A passió-oratóriumok közé tartozik Carl Heinrich Graun *Der Tod Jesu* című műve, amely a 18. század leggyakrabban előadott passiója volt, és népszerűsége a Máté-passió újrafelfedezéséig (1829) töretlen maradt,¹⁴ de példaként említhetünk G. F. Händel *Brockes-passióját* is.

A század végéhez közeledve a felvilágosodás eszméi egyre népszerűbbek lettek, a Francia Forradalom (1789) végképp felbolygatta az európai társadalmakat. Az egyház arra kényszerül, hogy az addig betöltött társadalmi befolyását és szerepét részben feladja, ezzel párhuzamosan a művészetekkel való összefonódása is megkérdőjeleződik. „Többé már nem csupán a keresztyén tanítások, szimbólumok, és a Biblia jelentették az ihletforrást az alkotók számára, és a legfőbb cél nem a transzcendenssel való kapcsolat kifejezése, megjelenítése volt, hanem egyre inkább előtérbe kerültek az egyéni törekvések és önkifejezési módok.”¹⁵ A művészet egyre függetlenebbé válik, és „erejét önnön létéből meríti, amelyben az esztétikum hordozza a szakralitás utáni vágyat.”¹⁶ Nem meglepő tehát, hogy a 19. századra a passió műfaja is kikerült a zeneszerzők látóteréből. Ebből a korszakból esetleg Liszt Ferenc *Krisztus-oratóriumát* (1862–66) említhetjük,¹⁷ amelynek harmadik része a *Szenvedés és feltámadás* címet viseli. Ugyanakkor minden tematikus kapcsolódásával együtt is, Liszt oratóriuma egy meglehetősen egyéni újraértelmezés; formai előképe sokkal inkább Händel *Messiás* című oratóriumában keresendő, mintsem a passióhagyományban.

¹² „Ez a szöveg egy korabeli vallási mozgalom dokumentuma: a pietizmus a 17. és 18. században az evangélikus egyház köreiből terjedt el, Philipp Jacob Spener (1635–1705) teológus kezdeményezése nyomán. Elnevezése a latin pietas (jámorság) szóból ered, maga a mozgalom pedig a vallásos gondolkodás tudatosabbá tételét tűzte ki céljául, a hittételek összefüggéseinek jobb megértését és megértetését, tanító jellegűt. A pietista szövegek idővel érzelgőssé váltak – az utókor elemzői a Brockes-passió librettóját is bírálják itt-ott megnyilvánuló dagályosságáért és szóvirágaiért.” Csengery Kristóf: „Handel: Brockes-passió.” Programfüzet. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.bach-cantatas.com/Pic-Other-BIG/Handel-Brockes-Passion-Arman-H-R01e%5BVideo-20160326-prog%5D.pdf> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

¹³ Wörner, i.m., 244.

¹⁴ Joshua Shank: *A Plainspoken Tragedy: The Construction of Two Simultaneous Tourist Gazes in the Passion Genre*. DLA disszertáció. (Austin: University of Texas, 2019.) 6.

¹⁵ Kustárné, i.m. 89.

¹⁶ Kovács-Gombos Gábor: *Transzcendencia a művészetben, mint az idea „felragyogása” az anyagban*. DLA disszertáció. (Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2009.) 11.

¹⁷ Liszt Ferenc: *Christus*. (Budapest: Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 1972.)

2.1.2. A 20. századtól a *The Little Match Girl Passion* bemutatójáig

Általánosságban elmondható, hogy a passió műfaja a 20. század nagyobb részében továbbra sem volt népszerű.¹⁸ Valódi áttörést a lengyel zeneszerző, Krzysztof Penderecki monumentális műve, az 1966-ban bemutatott *Passio Et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam*, azaz a *Lukács-passió* hozott el. Penderecki bár formailag és szövegében tradicionális művet írt, kijelentette, hogy számára Krisztus szenvedéstörténetének feldolgozása egyet jelent a holokausztra való emlékezéssel:

A passió archetípusához nyúltam vissza. Ez egy kétezer éves történet, amely nem csak Krisztus szenvedését és halálát fejezi ki, hanem napjaink kegyetlenségét is, Auschwitz kegyetlenségét. Azt akartam, hogy a zeném vallomás legyen; az örök témák őszinte, modern megfogalmazását kerestem.¹⁹

Penderecki azzal, hogy a művét egy Biblián kívüli szenvedéstörténettel kapcsolta össze, megtette az első lépést egy a műfajt mai napig meghatározó irányba: számos komponista a passió formájára és hagyományára hivatkozva, de evangéliumi szereplők nélkül, világi vagy nem keresztény kontextusban kezdett oratóriumokat írni.

A *Lukács-passió* bemutatója után két évvel Nicolas Flagello nyilvánult meg a műfajban; művében a baptista lelkész és feketejogi aktivista, Martin Luther King a főszereplő (1968). Daniel Pinkham Júdás-passiót írt egy gnosztikus evangélium alapján (1975). Mikis Theodorakis egy korai keresztény zsidó szektát, a szadduceusokat helyezte középpontba (1982). Mauricio Kagel az „ironikus reflexiók játékterévé alakítja” a passió műfaját; *Sankt-Bach-Passion* című oratóriuma (1981–85) Bach életéről és szenvedéseiről szól.²⁰

1966–99 között legkevesebb huszonhét befejezett műről van tudomásunk.²¹ A fenti példákon kívül hagyományos felfogású passiók is születtek szép számmal, köztük van Arvo Pärt *Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem Passion* című alkotása is (1982), amely az egyik legikonikusbb példája a zeneszerző egyedi, a *tintinnabuli*

¹⁸ Shenton, i.m., 130.

¹⁹ Mieczysław Tomaszewski: *Penderecki: Politics and Reception. Studies, Essays and Materials*. (Krakkó: Akademia Muzyczna, 1995.) 19.

²⁰ Wörner, i.m., 575.

²¹ Shank, i.m., 66–67.

technikájának.²² ²³ Pärt, a maga szakrális minimalista hangvételével legalább akkora hatással volt a műfaj jövőjére, mint Penderecki.

Csak akkor válok megszállottá, ha valami ismeretlent, számomra újat és jelentőségteljeset tapasztalok. Úgy tűnik azonban, hogy ezt az ismeretlen területet leginkább a redukció, mintsem a növekvő komplexitás útján lehet elérni. A redukció természetesen nem egyszerűsítést jelent, hanem egy út, amely [...] a dolgok lényegére való intenzív koncentrációhoz vezet.²⁴

Közvetve, Pärt zenéje olyan későbbi passiókompozíciókon hagyott nyomot, mint a jelen értekezés központjában levő David Lang-mű (2007),²⁵ vagy Philip Glass *The Passion of Ramakrishna* (2006),²⁶ és Craig Hella Johnson *Considering Matthew Shepard* (2016) című kompozíciói.²⁷

A 21. század első évtizedében még gyorsabb ütemben gyarapodott a műfaj: 2000–2010 között legkevesebb huszonkilenc olyan mű született, amely címében vagy műfaji megjelölésében használja a passió kifejezést.²⁸ Az ezredfordulót követő hullámra nagy hatással volt az úgynevezett *Passion Project 2000* nevű kezdeményezés is, amelynek keretében Helmut Rilling és az Internationale Bachakademie Stuttgart felkért négy zeneszerzőt, hogy az új évezred, valamint Bach halálának kétszázötvenedik évfordulója alkalmából új passiókat alkossanak. A felkérés értelmében a komponistáknak Bach *Máté-passióját* kellett alapul venniük, és arra ösztönözték őket, hogy bátran reflektáljanak mindarra, amit teológiai és zenei szempontból relevánsnak tartanak a jelenkorra nézve.²⁹ A kiválasztott zeneszerzők különböző országokból származtak, más

²² N.N.: „Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem. Short description.” <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/work/530/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

²³ A *tintinnabuli* összekapcsolja a hangmagasság horizontális és vertikális aspektusait. Jellegzetes hangzását a diatonikus skálák és hármashangzatok keveréke eredményezi, amelyben a harmóniai állandóságot a – tényleges, vagy implicit – tonikai hármashangzat folyamatos jelenléte adja. A kétszólamú textúra egy *melodikus* és egy *tintinnabuli szólamból* áll – hang hang ellen. Előbbi nagyrészt lépésekben mozog, – emiatt folyamatosan váltakozó konzonáns-disszonáns viszonyban áll a másik szólammal –, miközben utóbbi statikusan az adott hangrendszer alaphármasának hangjait szólaltatja meg. Paul Hillier: Arvo Pärt. (New York: Oxford University Press, 1997.) 90–92.

²⁴ Geoffrey J. Smith: „Sources of Invention: An Interview with Arvo Pärt.” *The Musical Times* 140/1868 (1999. ősz), 19–22., 24–25. 19.

²⁵ Johann Jacob Van Niekerk: „David Lang’s The Little Match Girl Passion. A Conductor’s Guide.” *Choral Journal* 56/2 (2015. szeptember): 8–20. 11.

²⁶ Philip Glass: *Passion of Ramakrishna*. (New York: Dunvagen Music Publishing, 2011.)

²⁷ Craig Hella Johnson: *Considering Matthew Shepard*. (Milwaukee: Hal Leonard, 2016.)

²⁸ Shank, i.m., 67.

²⁹ Marcia Adair: *The Passion Project 2000*. Szakdolgozat. Manchester: Royal Northern College of Music, 2001. (Kézirat.) 2–4.

anyanyelvet beszéltek, és eltérő kulturális-vallási háttérrel rendelkeztek: Tan Dun buddhista kínai, Osvaldo Golijov katolikus latin-amerikai, Wolfgang Rihm ateista német, Sofia Gubaidulina ortodox orosz gyökerű.³⁰ A kulturális különbözőségeik a műveikben is megnyilatkoztak: Dun a víz elem köré építette rituális jellegű kompozícióját, és Jézus megkeresztelkedését részévé tette a dramaturgiának.³¹ Golijov a latin-amerikai szegények szemszögéből láttatja a szenvedéstörténetet.³² Argentín üttöhangszereket, népi szólistákat, afro-kubai táncosokat is alkalmaz.³³ Rihm megszabadította a passiót a bonyolult elbeszélő közlésektől, szövege modern hangvétellé.³⁴ „A »szenvedő emberiséget«, a »szenvedő Isten« mellé helyezi, ezzel radikálisan átalakítja az eddig uralkodó passiókonceptiót”.³⁵ Gubaidulina ötvözi a János evangéliumából beemelt szövegeket a Jelenések könyvével, amely így fokozottan drámai, sötét hatást kelt. Ezt még az sem kompenzálja, hogy a mű Jézus feltámadásának történetét is magába foglalja.³⁶

A négy passiókompozíció közül Dun és Golijov darabjai azok, amelyek a leginkább helyet kaptak a koncertrepertoárban. Előbbi a különleges spiritualitásával és buddhista vonatkozásaival, utóbbi a latinos vitalitásával és szociálpolitikai üzenetével ragadta meg az előadókat és közönséget.³⁷ A *Passion Project 2000* után a műfajra hivatkozó új kompozíciók száma szinte robbanásszerűen megnőtt: tíz év alatt nagysárendileg ugyanannyi passió készült, mint az azt megelőző négy évtizedben.

Összességében az 1966 óta született passiókról elmondható, hogy bár mind egyfajta keresztút-narratívát követ, és címükben, vagy alcímükben szerepel a passió kifejezés, ezek a kompozíciók igen sokfélék. A hagyomány egyes elemeit megőrzik, míg másokat teljesen elvetnek, miközben meglehetősen egyéni hangzásvilággal dolgoznak. Egyesek az evangéliumok „teljes szövegét használják, mások más szövegekből vagy más vallási”, illetve profán „hagyományokból merítenek ihletet, megint mások ötvözik a régi és az új szövegeket, vagy szelektíven merítenek különböző forrásokból.” Számos zeneszerző

³⁰ Johann Jacob Van Niekerk: *Messiah and Pariahs: Suffering and Social Conscience in the Passion Genre from J.S. Bach's St. Matthew Passion (1727) to David Lang's The Little Match Girl Passion (2007)*. DLA disszertáció. Washington: University of Washington, 2014. (Kézirat). 47.

³¹ Tan Dun: *Water Passion After St. Matthew*. (New York: Schirmer Publishing, 2000.)

³² N.N.: „Golijov's Passions,” *NPR Music*.

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1147976>, (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

³³ Osvaldo Golijov: *La Pasión Según San Marco*. (New York: Ytalianna Music Publishing, 2002).

³⁴ Wolfgang Rihm: *Deus Passus* (Bécs: Universal Edition, 2000.)

³⁵ Niekerk, *Messiah and Pariahs*, i.m. 53.

³⁶ Sofia Gubaidulina: *Johannes-Passion*. (Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 2000.)

³⁷ Niekerk, *Messiah and Pariahs*, i.m., 61.

kifejezetten arra helyezte a fókuszot, hogy a passiótörténet és „a saját származási kultúrája közötti interakciót dolgozza fel”.³⁸

Penderecki és Pärt művei, valamint a *Passion Project 2000* katalizáló hatása mellett, mi okozza, hogy a műfaj évszázadokig tartó elhanyagoltság után ilyen intenzíven a kortárs zeneszerzők látókörébe került? Ahogy Jennifer Kerr Budziak is részletesen kifejti, ennek oka a posztmodern gondolkodásban keresendő. A posztmodern zene a maga „örökségét sajátjaként vállalja, ugyanakkor egészében újragondolja”. A keretek a végtelenségig tágíthatóak, a zeneszerző „szabadon felfedezhet és szabadon felhasználhat, a határok magas és alacsony, elvont – művészi – és populáris között gyakran megszűnnek,” vagy elmosódnak; a származási, kulturális és földrajzi determinációk felülíródnak. „A struktúra, a linearitás, az idő és a narratíva korábban magától értetődő határai már nem elfogadottak; elhagyhatók, megszakíthatók vagy teljesen átalakíthatók.” A passió, mint nagymúltú, gazdag hagyománnyal rendelkező műfaj új formában való felélesztése „alapvetően posztmodern taktika” – „már maga a döntés is, hogy korunk zeneszerzői passió írására adják a fejüket, posztmodern tendenciának tekinthető”.³⁹

2.1.3. David Lang viszonya a passióhagyományhoz

David Lang zsidó zeneszerzőként hivatkozik magára. Bár nem vallásos, gyökereit kulturális és némiképp hitbeli értelemben is megélte. Gyermekkorában héber iskolába járt.

Úgy tekintek magamra, mint valakire, aki próbálja kitalálni, mennyire akar a valláshoz kötődni. Ez számomra fontos kérdés, pedig nem vagyok különösebben vallásos ember, de fontos számomra, hogy megtaláljam a helyes viszonyt. A héber iskolában, egy „David” nevű zsidó fiúként nőttem fel – aki zenész volt.⁴⁰

Ebből adódóan a klasszikus zene nagyszámú egyházi, illetve keresztény vonatkozású repertoárja mindig is okozott számára némi belső konfliktust.

³⁸ Jennifer Kerr Budziak: *Passion Beyond Postmodernism: The Choral Passion Settings of Ešenvalds and Lang, Viewed through a Liminal Lens*. DLA disszertáció. Evanston: Northwestern University, 2014. (Kézirat). 32.

³⁹ I.m. 32–33.

⁴⁰ Marc Alburger: „Bang on an Ear: An Interview with David Lang.” *21st Century Music* 7/9. (2000. szeptember): 1–14. 14.

Amit klasszikus zenének tartunk, annak nagy része a keresztény hagyományból ered, az egyházhoz kötődik. Ez számomra mindig is rendkívül furcsa volt. [...] Hallgatod Bach zenéjét, azt gondolod, hogy „ez a legelképezetőbb zene, amit valaha írtak”, de ott az a néhány momentum, amitől összererezzesz, és azt mondod: „ez a zene tényleg gyönyörű, de nem zsidóknak való.”⁴¹

Ez nem azt jelenti, hogy a keresztény vonatkozású művektől befogadóként, elemzőként, vagy akárcsak előadóként elzárkózna – diákéveiben tagja volt egy gregorián énekegyüttesnek is, amit saját elmondása szerint nagyon szeretett⁴² – mégis átélt feloldatlanságokat. Ez a kettősség a krisztusi szenvedéstörténet esetén fokozottan érvényesül nála: egyfelől Bach *Máté-passióját* csodálja, a nyugati civilizáció egyik csúcspontjának tartja,⁴³ ugyanakkor zsidóként mindig is távolságot érzett az evangéliumi tematikától. Máshol így fogalmaz:

Az első dolog, ami megütött – ami minden zsidó zenészt megüt –, az volt, hogy egész életemben keresztény zenével foglalkozol, de valamilyen módon mindig kívül állsz ennek a vokális hagyománynak a középpontján. [...] Nagyon szeretem [Bach *Máté-passióját*], de mindig nagyon furcsa hallgatni, mert a zsidók nem hősei ennek a darabnak, ezért nagyon zavarba ejtő a zsidók számára.⁴⁴

Amikor Paul Hillier felkérte új mű komponálására, úgy érezte, ez egy jó alkalom, hogy megoldja a zsidósága és a klasszikus zenei elköteleződése között feszülő konfliktusát.

Paul nem vallásos ember. Mégis, az életében rögzített felvételeinek nagy része vallásos zene. [...] Rájöttem, hogy ez ugyanaz a régi probléma, amin már millió éve gondolkodom, és talán most itt az ideje, hogy megoldjam, ezért megpróbáltam olyan darabot írni, amivel kapcsolatban mindketten kényelmesen érezhetjük magunkat, ami vallásos tematikájú, de nem Jézusról szól.⁴⁵

⁴¹ John Schaefer: „Interjú David Langgel”. <https://www.wnyc.org/story/40718-lang-wins-pulitzer-prize/> (Interjú közzétételének dátuma: 2008. 04. 08.) (Digitális hangfelvétel.)

⁴² David Lang: „Music and Its Secret Powers for Good and Evil.” Egyetemi előadás. Iowa City: Iowa University, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Sf6cMCmBYXQ> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁴³ John Schaefer: „Interjú David Langgel”. <https://www.wnyc.org/story/40718-lang-wins-pulitzer-prize/> (Interjú közzétételének dátuma: 2008. 04. 08.) (Digitális hangfelvétel.)

⁴⁴ Dominic Wells: „In the Footsteps of Bach’s St. Matthew Passion: The Passion Settings of David Lang and James MacMillan.” *Tempo* 67/264 (2013. április): 40-51. 42.

⁴⁵ John Schaefer: „Interjú David Langgel”. <https://www.wnyc.org/story/40718-lang-wins-pulitzer-prize/> (Interjú közzétételének dátuma: 2008. 04. 08.) (Digitális hangfelvétel.)

Ez a folyamat vezette el olyan alapkérdésekig, hogy „mi a kereszténység lényege?“, „mi a keresztény zene lényege?“, „mi a passió és különösen a passiókompozíciók lényege?“. Arra jutott, hogy, ami „a *Máté*-, vagy *János-passió*hoz hasonló darabokat igazán mozgatja,” az a tehetetlenség, hogy végig kell nézzük „valaki más szenvedését”.⁴⁶ Végül Lang felesége – akinek a darabot dedikálta – javasolta,⁴⁷ hogy használja Hans Christian Andersen *A kis gyufaárus leányka* című meséjét.⁴⁸

Arra gondoltam, hogy alapul venném a *Máté-passió* történetét, de Jézus helyére beilleszteném a kislány szenvedését. Így a darab nagyon tisztelettudó, ugyan nem keresztény, de nem is istenkáromló. [...] Ha egy ember szenvedése elég ahhoz, hogy világkultúrát és vallást építsenek köré, akkor talán egy másik ember szenvedése is lehet ugyanolyan nemes.⁴⁹

Ehhez kapcsolódóan fontos megjegyezni, hogy keresztényi nézőpontból a két szenvedéstörténet, csak úgy említhető egy napon, ha a kislány sorsát a krisztusi áldozatra való emlékeztető motívumként értelmezzük. Ugyanis Jézus megkínzásának és kereszthalálának teológiai jelentősége nem csupán az emberi szenvedés archetipikus ábrázolásában rejlik. A keresztény tematikájú passióknak nem elhanyagolható a többlettartalmuk: egyrészt Jézus – bár emberként jár a földön – Isten fia, aki Istennel és a Szentlélekkel egylényegű, másrészt a keresztdíjat, a kislány értelmetlen halálával ellentétben céllal, a megváltás ígéretével történik, a bűnök bocsánatára.⁵⁰

2.2. Szövegforrások

„Soha nem akartam kóruszerző lenni, inkább amolyan szöveg-komponistának érzem magam.” – vallja David Lang. Ahogy az 1.4-es alfejezetben rámutattunk, nála a szövegek kiválasztásának, értelmezésének, szerkesztésének fázisa épp annyira a komponálás lényegi része, mint a hangokban való önkifejezés. Nála a szöveg összeállításának művelete részletekbe menően determinálja a zenei formát, valamint a később alkalmazott

⁴⁶ I.h.

⁴⁷ Niekerk, *Messiah and Pariahs*, i.m., 82.

⁴⁸ Szendrey Júlia fordítása. *Andersen Meséi*. (Pest: Lampel Róbert Kiadó, 1858.) 45–46.

⁴⁹ Wells, i.h.

⁵⁰ Véghelyi Antal: „Megváltásról – engesztelésről – megigazulásról – kegyelemről.” *Teológiai Szemle* 62/1 (2019.): 120–123. 122.

kompozíciós technikákat. A zenét a szöveg szolgálóleányának tekinti, és ha választania kell a kifejezőbb történetmesélés vagy a tökéletes hangzaskép között, akkor mindig az előbbi mellett dönt.⁵¹ Gyakran több forrásból merít, töredékes szövegeket használ, saját maga által átdolgozott és újrafogalmazott anyagokkal dolgozik.

A *The Little Match Girl Passion* David Lang által összeállított librettója három szövegforrásra támaszkodik: Hans Christian Andersen *A kis gyufaárus leányka* című meséjére, Christian Friederich Henrici – alias Picander – Bach *Máté-passiójához* írt lírai költeményeire, valamint egy Máté evangéliumából átemelt töredékre.⁵² A kompozícióban kétféle tételtípus váltakozik szabályos rendben. A páros számozású, *recitativo* típusú tételek a gyufaárus lány történetét mesélik el, és cselekményt előremozdító szerepük van, a páratlan számozású *korál* vagy *ária* típusú tételek pedig a kislány szenvedéstörténetére reflektáló lírai kommentárok.

2.2.1. A páros számozású tételek szövegforrása

Annak ellenére, hogy a dán romantika aranykorának írója,⁵³ Hans Christian Andersen színműveket, verseket és regényeket is alkotott – nem is eredménytelenül⁵⁴ – a neve meseíróként ivódott be a köztudatba. A mesét, mint irodalmi műfajt, a romantika fedezte fel. Sokan követték a Grimm-testvérek által kijelölt utat, köztük Andersen is, aki – Szerb Antal szerint – azáltal, hogy „éppen a mesét emeli művészi tökéletességre, korának talán leginkább reprezentatív írója”. Meséi „formájuk szerint gyermekeknek, de tartalmuk szerint inkább felnőtteknek szólnak”.⁵⁵ Számos története foglalkozik a halállal, amelyet – a megszokott mesei befejezésekkel ellentétben – úgy ábrázol, mint mindennek végét, az elkerülhetetlent, ami ugyanakkor kaput nyit egy másik világba.⁵⁶ Számára a lélek halhatatlan és örökké úton van, sőt, a halál után is fejlődhet tovább:⁵⁷ a régi élet véget ér és elkezdődik egy új.⁵⁸

⁵¹ Niekerk, *Messiah and Pariahs*, i.m. 81.

⁵² David Lang: „Program Note.” *The Little Match Girl Passion*. (New York: Red Poppy Music, 2007.) <https://davidlangmusic.com/music/little-match-girl-passion/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁵³ Gergye László: *A dán regény aranykora*. (Budapest: Universitas Könyvkiadó, 2015.) 8.

⁵⁴ A nemzetközi elismertséget például első regénye, az *Improvisatoren* hozta el számára. Gergye, i.m. 36.

⁵⁵ Szerb Antal: *A világirodalom története*. (Budapest: Magvető Kiadó, 1962.) 712.

⁵⁶ Johan de Mylius: „Religious Views in Hans Christian Andersen’s Works – and their Literary Implications.” *Orbis Litterarum* 62/1 (2007. február): 23–38. 26.

⁵⁷ Mylius, i.m., 23.

⁵⁸ I.m., 35.

A kis gyufaárus leányka (1845) Andersen egyik leghíresebb meséje. A történet népszerűségét mutatja, hogy megjelenése óta már nagyszámú adaptációt megélt: irodalmi átköltések, képzőművészeti alkotások, animációs és élőszereplős filmek, zenék születtek erre a témára. Utóbbiak között nem csak Lang művét említhetjük, hanem musicaleket és Helmut Lachenmann *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* című operáját is (1997).

A *The Little Match Girl Passion* páros számozású tételaimben (II, IV, VI, VIII, X, XII, XIV) a mese teljes szövege, változtatás nélkül hangzik el. A tételek mindig egy-két bekezdésnyit haladnak a történetben. A zeneszerző Susanna Mary Paull 1872-es fordítását használja,⁵⁹ a legtöbbször kiadott angol nyelvű változatok közé tartozik.⁶⁰ Keletkezési évét tekintve, a magyar olvasó számára Szendrey Júlia 1857-ben készült Andersen-fordítása áll hozzá közel.⁶¹

A mese egy szegény kislányról szól, aki Szilveszter napján gyufát árul az utcán, de egy szálát sem vesznek tőle, és alamizsnát is hiába kér. Félpár papucsát ellopják, gyötri a hideg és az éhség. Gyufákat gyújt, hogy megmelegítse a kezét. Közben látomásai vannak, álomszerű jelenésekben terített asztal, feldíszített karácsonyfa, majd szeretett nagymamája dereng fel neki. Hullócsillagot lát, amely egyszerre jelképez beteljesülést és elmúlást,⁶² majd így szól: „»Nagyanyám!« kiáltott a kis leányka. »Oh, vigy magaddal! Jól tudom, te is eltávozol, ha a gyufa kialszik; eltűnsz, mint a meleg kályha, mint az a gyönyörű libasült, s az a pompás, nagy karácsonfa!«” Végül fagyhalál következtében életét veszti, lelke békében hagyja el a földi világot, nagymamájához tér az isteni fénybe.⁶³

2.2.1. A páratlan számozású tételek szövegforrásai

⁵⁹ Susanna Mary Paull (1812-1888), leánykori nevén Susanna Mary Peacock, de Mrs. H. B. Paull vagy H. P. Paull-ként is említik. Troy J. Bassett: „Susanna Mary Paull.” https://www.victorianresearch.org/atcl/show_author.php?aid=996 (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁶⁰ John W. Griffith–Charles H. Frey: *Classics of Children's Literature*. (New York: Macmillan Publishing, 1992.) 94.

⁶¹ Gulyás Judit: „Andersen meséinek korai magyar recepciója (1840 – 1858).” In: Török Zsuzsa (szerk.): *Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyilvánosság 1820-1920*. (Budapest, Reciti Kiadó, 2020.) 91–131. 119.

⁶² Mylius, i.m., 36.

⁶³ Hans Christian Andersen: *Andersen Meséi*. Ford.: Szendrey Júlia. (Pest: Lampel Róbert Kiadó, 1858.) 46.

Ezek a tételek Bach *Máté-passiójának* librettójára támaszkodnak. Lang túlnyomó részt olyan költeményeket adaptál, amelyek Christian Friederich Henrici (1700-1764),⁶⁴ írói álnevén Picander tollából valók, kivétel a XI. tétel, amely Máté evangéliumának sorait idézi.

A páratlan számozású tételek (I, III, V, VII, IX, XI, XIII, XV) a kislány szenvedésére reflektálnak. David Lang kiemelt jelentőséget tulajdonít ezeknek a szakaszoknak, hiszen öt nem önmagában a történetmesélés foglalkoztatja:

Színpadra vitték, leforgatták, eltáncolták. Mindenki a kislány történetét akarja elmesélni, mert ez egy drámai Hans Christian Andersen-mese – de számomra ez a legkevésbé érdekes benne.⁶⁵

David Langnek a passió műfaját leginkább az teszi érdekessé, hogy a történet előmozdítására törekvő szövegeken túl, más céllal született betoldásoknak is helyük lehet. A műfaj történet korábbi évszázadainak – olykor liturgikus keretek között zajló – passiói is arra hívták a gyülekezetet, hogy ne csak passzív befogadói legyenek a történetnek, de vállalják a Jézussal való közösséget is. Lang rámutat arra, hogy a kommentárok és a történetmesélés együttes jelenléte olyan hatást kelt, mintha a hallgatóság része lenne az eseményeknek. „Azáltal, hogy az előadók kifejeződésre juttatják mindazokat a reakciókat, amelyeket a történet [a közönségből is] kivált, eléri, hogy a néző több legyen, mint a színpadon zajló szomorú események szemlélője”.⁶⁶ Tehát a mű megírását önmagában nem a kislány szívszorító története, vagy a keresztút szekularizálása motiválta, hanem az, hogy kiaknázza az anderseni mese és a passióhagyomány együttthatásában rejlő lehetőségeket. Az evangéliumi sorok és Picander-költemények adaptálása kapcsolatot teremt Bach-hal és a műfaji előzményekkel, bevonják a közönséget a cselekménybe, továbbá kifejezik azt a szerzői gondolatot, miszerint „Andersen ezt a történetet egyfajta példázatul meséli el, vallási és erkölcsi egyenértékűséget teremtve a szegény lány és Jézus szenvedése között.”⁶⁷

Lang Picander szövegeit jelentősen átdolgozta és nagyfokú szabadsággal kezelte. A következő táblázat szemlélteti, hogy a *The Little Match Girl Passion* I. tételében, a zeneszerző milyen változtatást hajtott végre az eredeti szövegen. Felül a Picander-féle

⁶⁴ Walter Kolneder: *Bach-lexikon*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.) 165.

⁶⁵ Budziak, i.m. 145.

⁶⁶ David Lang: „Program Note.” *The Little Match Girl Passion*. (New York: Red Poppy Music, 2007.) <https://davidlangmusic.com/music/little-match-girl-passion/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁶⁷ I.h.

eredetét és fordítását,⁶⁸ alatta pedig az abból készült Lang-féle adaptációt és fordítását közöljük:

I. tétel	Eredeti	Fordítás
Picander	Kommt ihr Töchter, helft mir klagen, Sehet – Wen? – den Bräutigam, Seht ihn – Wie? – als wie ein Lamm! Sehet, – Was? – seht die Geduld, Seht – Wohin? – auf unsre Schuld; Sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen! O Lamm Gottes, unschuldig Am Stamm des Kreuzes geschlachtet, Allzeit erfunden geduldig, Wiewohl du warest verachtet. All Sünd hast du getragen, Sonst mü.ten wir verzagen. Erbarm dich unser, o Jesu!	Jöjjetek lányok, sírjatok velünk! Nézzétek - kit? - a Vőlegényt, Nézzetek rá - hogyan? - mint egy Bárányra, Nézzétek - mit? - nézzétek béketűrését, Nézzetek - hová? - bűneinkre! Nézzétek Őt, ki keresztfét Szeretetből és irgalomból önmaga vitte Ó, Isten ártatlan Báránya, Akit a keresztfán megöltek. Mindig türelmes voltál, Noha mindig megvetettek. Minden bűnünket te hordoztad, Különben el kellett volna csüggednünk. Irgalmazz nekünk, ó Jézus!
Lang	Come, daughter Help me, daughter Help me cry Look, daughter Where, daughter What, daughter Who, daughter Why, daughter Guiltless daughter Patient daughter Gone	Gyere, leány Segíts, leány Segíts sírnom Nézd, leány Hol, leány Mi, leány Ki, leány Miért, leány Ártatlan leány Türelmes leány Eltávozott

Picander a Sion leányait,⁶⁹ azaz a hívőket közös siratásra hívja. Lang kihagyja az isten fiára való utalásokat, kontextusából kiragadja a szavakat, ezzel egy töredékes, homályos értelmű, mantra szerű szabadverset hoz létre – ez a további tételekre is jellemző lesz. A leány itt nem közölünk való, akivel együtt kesergünk, itt ő a főszereplő, akire érzéseinket irányítjuk.

⁶⁸ J. S. Bach: *Matthäus Passion*. (Lipce: Edition Peters, 1967.)

Henrici, Christian Friedrich: *Máté-passió. Librettó*. Ford.: Winkler Lajos. (Kézirat.) chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://doulos.hu/szovegkonyvek/bach244.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁶⁹ Az ókorban a városokat női alakként személyesítették meg, és lakóikat az illető város gyermekeinek nevezték. *Sion leányai* Jeruzsálem lakosságát jelenti, tágabb értelemben a hívők teljes közösségére vonatkozik. Székely János: „A magyar Sion Kifejezés eredete és jelentése.” In: Székely János (szerk.): *Magyar Sion* 43/1 (2007.) 5–21. 7.

A korálszövegből csak az *ártatlan* és *türelmes* jelzők maradnak meg, amiket egy betoldás követ: *eltávozott*. Mintha Lang behívná a hallgatóságot a leány sorsa felett való elmélkedésbe, és megelőlegeziné a tragikus végkifejletet.

A III. tétel összehasonlító táblázatát alább közöljük:

III. tétel	Eredeti	Fordítás
Picander	Herzliebster Jesu, was hast du verbochen, Dass man ein solch scharf Urteil hat esprochen? Was ist die Schuld, in was für Missetaten Bist du geraten?	Szeretett Jézusunk, mi rosszat tettél, Hogy ilyen kegyetlen ítéletet hoztak ellened? Mi a vétked? Milyen bűnbe estél?
Lang	Dearest heart Dearest heart What did you do that was so wrong? What was so wrong? Dearest heart Dearest heart Why is your sentence so hard?	Drága szívem Drága szívem Mi tettél, ami oly rossz volt? Mi rosszat tettél? Drága szívem Drága szívem Miért olyan súlyos a büntetésed?

Az ezt megelőző, II. tételben megismerjük az alapszituációt: az iszonyú hideget, a sötétet, látjuk a kislány kirekesztettségét, nyomorát, tapasztaljuk az emberek érdektelenségét, és rosszakaratát, hogy a félpár papucsát is ellopják. A III. tétel erre rezonál. Lang Jézus nevét a *heart*, azaz *szív* szóra cseréli, amely elsődlegesen a kislány szeretetteljes, bensőséges megszólítása – *drága szívem* értelemben –, de másodlagosan beleláthatjuk azt is, ahogy a kislány sorsát szemlélők saját szívüket – *legdrágább szív* –, mint a lelkiismeret szimbólumát szólítják meg, és saját felelősségükre kérdeznek rá.⁷⁰ A *dearest heart* többször is elhangzik, és refrén szerűen tér vissza.

V. tétel	Eredeti	Fordítás
----------	---------	----------

⁷⁰ Niekerk, *Messiah and Pariahs*, i.m., 104.

Picander	Buß und Reu Knirscht das Sündenherz entzwei, Dass die Tropfen meiner Zähren Angenehme Spezerei, Treuer Jesu, dir gebären. Ich bin's, ich sollte büßen, An Händen und an Füßen Gebunden in der Höll. Die Geißeln und die Banden Und was du ausgestanden, Das hat verdienet meine Seel.	Vezekléstől és bűnbánattól szakad meg a bűnös szív, Hogy könnycseppjeim Neked, drága Jézus enyhet adjanak. Én vagyok az, bűnhődnöm nekem kellene, Összekötött kézzel És lábbal a pokolban! Az ostromozást és megkötözést És mindazt, amit elszenvedtél, Az én lelkem érdemelné.
Lang	Penance and remorse Tear my sinful heart in two My teardrops May they fall like rain down upon your poor face May they fall down like rain My teardrops Here, daughter, here I am I should be bound as you were bound All that I deserve is What you have endured Penance and remorse. Tear my sinful heart in two My penance My remorse My penance	Bűnbánat és büntudat Törd ketté bűnös szívem A könnyeim Hadd hulljanak, mint az eső szegény arcodra Hadd hulljanak, mint az eső A könnyeim Itt vagyok, leány, itt vagyok Úgy kellene gúzsba kötve lennem, ahogy téged megkötöztek Megérdemlem mindazt Amit elszenvedtél Bűnbánat és büntudat Törd ketté bűnös szívem Bűnbánatom Büntudatom Bűnbánatom

A IV. tételben hangzik el a „Hópelyhek takarák hosszú szőke haját, mely szép göndör fürtökben borult nyakára;” szövegrész. Az V. tétel folytatja ezt a képet, de itt hópelyhek helyett a szemlélők könnyei hullanak úgy, mint az eső. David Lang adaptálja a keresztényi érzelmet, miszerint a megfigyelők, önmaguk bűneinek tudtában, lelkiismereti okokból és együttérzésből átvállalnák az ártatlan szenvedő kínjait. Az egyes szám első személy – *Úgy kellene gúzsba kötve lennem, ahogy téged megkötöztek* – valószínűleg az egész társadalomra vonatkozik, és arra utal, hogy az elnyomottak sorsa kollektív felelősség.

VII. tétel	Eredeti	Fordítás
------------	---------	----------

Picander	Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen. Leid ich wider meine Schuld Schimpf und Spott, Ei, so mag der liebe Gott Meines Herzens Unschuld rächen.	Türelem! Amikor hamis nyelvek szúrkálnak. Ha vélt bűnömért gyalázatot és gúnyt kell tűrnöm, Torolja azt meg a jó Isten Szívem ártatlanságáért.
Lang	Patience. Patiene!	Türelem. Türelem!

Picander felszólítása – „Türelem!” – az isteni igazságszolgáltatásba vetett meggyőződésből fakad, Langnél ugyanez – a kihagyások miatt – többértelmű. Az előző tétel zárómondata így hangzik: „Kis kezei már majd megdermedtek a hidegtől.” Ha gyufát gyújt, egy kis melegért, a megélhetése halvány reményét is felszámolja; ha nem teszi, megfagy. A *türelem* szót először pont követi: a szenvedő ember és az őt szemlélők kínokkal teli, tehetetlen állapotának, és az elkerülhetetlenre való várakozásnak a kifejeződése ez. Másodjára felkiáltójelet találunk, ami – az angolban különösképpen – nyomatékot jelent. Mintha a kar bíztná a kislányt, hogy tartson ki, lesz aki megsegíti; lesz aki vesz tőle gyufaszálat. Mintha a türelem valami olyasmi lenne, ami segíthet.

IX. tétel	Eredeti	Fordítás
Picander	Erbarne dich, mein Gott, um meiner Zähren willen! Schaue hier, Herz und Auge weint vor dir bitterlich.	Irgalmazz nekem Istenem, könnyeimért; Nézd, itt előtted szívem és szemem keserűen zokog.
Lang	Have mercy, my God. Look here, my God. See my tears fall. See my tears fall. Have mercy, my God. Have mercy. My eyes are crying. My heart is crying, my God. See my tears fall. See my tears fall, my God.	Irgalmazz, Istenem. Nézz rám, Istenem. Lásd, hullnak könnyeim. Lásd, hullnak könnyeim. Irgalmazz, Istenem. Irgalmazz. Sírnak szemeim. Sírnak szemeim, Istenem. Lásd, hullnak könnyeim. Lásd, hullnak könnyeim, Istenem.

A gyufaszálak egymás után égnek el. A haláltusa látomásokat hív elő, vágyképeket, otthonmeleget. Az erre adott reflexió kétségbeesett, a kar – csakúgy, mint a *Kyrie*-tételeiben – Isten irgalmáért könyörög. Visszatér a hulló könny motívuma. A *lásd* egyszerre szólhat Istennek – csakúgy, mint a Máté-passió szövegében –, és egyszerre a

kislánynak: „bocsásd meg, hogy bűneink és tétlenségünk miatt az ártatlannak – azaz neked – szenvedni kell”.

XI. tétel	Eredeti	Fordítás
Szentírás	Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach: Eli, Eli, lama asabthani?	Hat órától kezdve pedig sötétség lőn mind az egész földön, kilenc óráig. Kilenc óra körül pedig nagy fennszóval kiálta Jézus, mondván: Éli, Éli! Lámá szabáktáni?
Lang	From the sixth hour there was darkness over all the land until the ninth hour. And at the ninth hour she cried out: Eli, Eli.	A hatodik órától kezdve sötétség borult az egész földre, a kilencedik óráig. A kilencedik órában pedig így kiáltott: Éli, Éli.

Itt a Picander-adaptációkat a Szentírás sorai váltják fel. A mű egyetlen olyan szakasza, amelynek teljes megértéséhez bibliaismeret szükséges. Krisztus arámi nyelven kiált fel: „Uram, uram, miért hagytál el engem?” (Máté evangéliuma 27,46). Ezen a ponton az anderseni és az evangéliumi történet teljesen összeér, Lang a Máté-evangélium szövegét nő nemű névmással látja el: *she cried out*.⁷¹

Bár Lang csak az *Éli, Éli* fordulatot veszi át, az üzenet egyértelmű: a kislányt elhagyta a világ, és azok, akiknek szeretniük és védelmezniük kellett volna, mulasztottak. A szenvedő ember már két világ között van, a túlvilágra készül, mi pedig nem tudjuk megakadályozni, továbbra is tehetetlenek vagyunk,⁷²

XIII. tétel	Eredeti	Fordítás
Picander	Wenn ich einmal soll scheiden, So scheide nicht von mir, Wenn ich den Tod soll leiden, So tritt du denn herfür! Wenn mir am allerbängsten Wird um das Herze sein, So reiß mich aus den Ängsten Kraft deiner Angst und Pein!	Ha egyszer el kell távoznom, Ne hagyj el engem! Ha majd meg kell halnom, Lépj hozzám! Amikor szívemet A halál rémülete szorítja, Ragadj ki a félelmekből Félelmed és szenvedésed erejével.

⁷¹ Budziak, i.m., 144.

⁷² Niekerk, *Messiah and Pariahs*, i.m., 110.

Lang	When it is time for me to go Don't go from me When it is time for me to leave Don't leave me When it is time for me to die Stay with me When I am most scared Stay with me	Amikor eljön az idő, és el kell mennem Ne menj el tőlem! Amikor eljön az idő, és el kell távoznom Ne távozz el tőlem! Amikor eljön az idő, és meg kell haljak Maradj velem Amikor a legjobban félek Maradj velem
------	---	---

A XIII. tételt megelőzően a kislány kileheli lelkét. A gyertyalángban feldereng neki szeretett nagymamája, aki a „karjaiba vette a kis leánykát, és mind a ketten fölszállottak fény és öröm közepett, oly magasra, magasra; és ott fenn sem hideg, sem éhség, sem félelem nem volt: – ők istennél voltak.” Lang ezután ugyanazt a korálszöveget használja, amely a *Máté-passió*ban is Jézus halálát követően hangzik el. Itt Picander soraihoz a korábbiakhoz képest nagyobb hűséggel viszonyul, ugyanakkor több ismétlődő fordulattal látja el: „amikor eljö az idő”, „maradj velem”.

XV. tétel	Eredeti	Fordítás
Picander	Wir setzen uns mit Tränen nieder Und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte ruh! Ruht, ihr ausgesognen Glieder! Euer Grab und Leichenstein Soll dem ängstlichen Gewissen Ein bequemes Ruhekissen Und der Seelen Ruhstatt sein. Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.	Sírva ülünk le És kiáltunk hozzád a sírba: Nyugodj békén, békében nyugodj! Nyugodjanak elgyötört tagjaid! Nyugodj békén, békében nyugodj! Sírod és sírköved legyen A bánkódó lelkiismeretnek kényelmes párnája És a léleknek nyugvóhelye. Boldog megnyugvással szenderedünk el.
Lang	We sit and cry And call to you Rest soft, daughter, rest soft Where is your grave, daughter? Where is your tomb? Where is your resting place? Rest soft, daughter, rest soft Rest soft Rest soft Rest soft Rest soft You closed your eyes. I closed my eyes. Rest soft	Ülünk és sírunk És szólítunk téged Nyugodj békében, leány, nyugodj békében Hol van a sírod, leány? Hol van a sírboltot? Hol van a nyughelyed? Nyugodj békében, lányom, nyugodj békében Nyugodj békében Nyugodj békében Nyugodj békében Nyugodj békében Becsuktad a szemed. Becsuktam a szemem. Nyugodj békében

Lang a Bach-mű zárókórusának szövegét adaptálja. A nép megtalálta a holttestet, de abban, hogy felismerték volna mulasztásukat, Lang valószínűleg kételkedik. A nyughely keresése arra utalhat, hogy a kislány temetetlen maradt, vagy névtelen sírba helyezték el. Lang hozzáteszi: *nyugodj békében*. Ez a sor hosszú ideig visszhangzik, és mintha folyamatosan távolodna. A szemlélő azonosul a leánnyal: *becsukta a szemed, becsuktam a szemem*; de míg a kislány esetében a lehunytt szem a halálára vonatkozik, addig számunkra, akik végignéztük tragikus sorsát, a szégyenérzettel vegyes gyász kifejeződése.

2.3. Bemutató és fogadtatás

A *The Little Match Girl Passion* a Carnegie Hall Corporation és a Perth Theater & Concert Hall közös felkérésére készült. Az ősbemutatót 2007. október 27-én, a Carnegie Hall Zankel termében tartották; a Theatre of Voices énekegyüttest Paul Hillier vezényelte.⁷³ A mű két változatban ismert, ezek zenei anyagukban megegyeznek, apparátusuk viszont eltérő. Az eredeti verzió négy szólóénekest foglalkoztat (szoprán, alt, tenor, basszus), akik a darab során kisebb ütőhangszereket is megszólaltatnak; míg a későbbi, 2008-ban bemutatott változatban a szólistákhoz egy kamarakórus is csatlakozik.

David Lang passiója 2008-ban elnyerte a nagy presztizsű Pulitzer-díjat, amelyet újságíróknak és művészeknek adományoznak.⁷⁴ A zenei kategóriát olyan zenemű nyerheti meg, amelyet amerikai zeneszerző komponált, és amelynek bemutatóját vagy stúdiófelvételét – a díj adományozását megelőző évben – az Egyesült Államokban tartották. Az elmúlt több, mint fél évszázad díjazott zeneszerzőinek sorában többek között olyan neveket találunk, mint Charles Ives, Aaron Copland, Samuel Barber, Elliott Carter, George Crumb, John Adams, John Zorn, Steve Reich, Julia Wolfe, vagy Caroline Shaw.⁷⁵

A Pulitzer-díj megnyerésével az egykori „posztminimalista fenegyerek” végérvényesen helyet kapott az „amerikai mesterek között” – írja a *The New Yorker*.⁷⁶

⁷³ Shank, i.m., 29.

⁷⁴ A Pulitzer-díjat a magyar származású újságíró, Joseph Pulitzer végakarataiból született. Először 1917-ben adták ki. A zeneszerzőket 1943 óta díjazák. N.N.: „History of The Pulitzer Prizes.” <https://www.pulitzer.org/page/13989> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁷⁵ N.N.: „Pulitzer Prize Winners. Music.” <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-category/225> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁷⁶ N.N.: „Biography.” <https://davidlangmusic.com/about/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

Egy 2016-os interjúban a riporter megjegyzésére, miszerint David Lang pályáíve, „a lázadótól a Pulitzer-díjasig”, legalábbis váratlan,⁷⁷ a zeneszerző így reagál:

Sokkoló! [...] olyan dolgok érdekelnek, amelyekkel letérek a kitaposott ösvényről, és valahogy ez próbára teszi a világot. Szóval amikor elnyertem a Pulitzer-díjat, olyan érzés volt, mintha kinyitottak volna egy csapot, és mintha hirtelen befogadtak volna. [...] Igazán soha nem gondoltam, hogy kívül lennék ezen a világon, de soha nem akartam a „kultúra oroszlánja” sem lenni. [...] Nem volt meglepő, hogy vannak olyanok, akiknek tetszik a zeném, de az meglepő volt, hogy hirtelen [széles körben] elismertté vált.⁷⁸

A *The Little Match Girl Passion* volt a Pulitzer-díjak történetének első olyan műve, amely acapella kompozícióként érdemelte ki az elismerést. Ezután Langet sokan felkeresték a kórusvilág képviselői közül, hogy kifejezzék hálájukat: „Végre felhívtad mindenki figyelmét arra, hogy mennyire értékesek vagyunk, és szeretnénk kérni, hogy írd meg sok kóruszenét.”⁷⁹ Ezt követően számos felkérést kapott.

A darab népszerűségét tovább növelte, amikor Paul Hillier a Harmonia Mundi gondozásában elkészítette a mű felvételét.⁸⁰ A lemez 2010-ben – egy évvel a megjelenése után – Grammy-díjban részesült.

A zeneszerző honlapján található archívum tanulsága szerint 2010-től ugrásszerűen megnőtt a *The Little Match Girl Passion* előadásainak száma. 2007–2009 között összesen hat regisztrált előadásról tudunk. Ehhez képest az 2010–2024 közti időszakban – a COVID sújtotta éveket figyelmen kívül hagyva – átlagosan legalább negyvenkét alkalommal hangzott el évente a kompozíció szerte a világban. 2023-ban legkevesebb hatvannyolc hangversenyprogramban szerepelt. Az előadások kicsivel kevesebb, mint fele Észak-Amerikában valósult meg, a maradék nagyobb része Európában – azon belül is az Egyesült Királyság, Németország és Hollandia rendelkezik

⁷⁷ John Schaefer: „Interjú David Langgel”. <https://www.wnyc.org/story/40718-lang-wins-pulitzer-prize/> (Interjú közzétételének dátuma: 2008. 04. 08.) (Digitális kép- és hangfelvétel.)

⁷⁸ I.h.

⁷⁹ Richard Carrick: „Interjú David Langgel.” https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzZpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma: 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel.)

⁸⁰ N.N.: „2010 Grammy Award Winner.” <https://theatreofvoices.com/music/the-little-match-girl-passion> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

a legtöbb előadásszámmal – de a művet más kontinenseken is műsorra tűzték: Kína, Hongkong, Japán, Dél-Afrika, Mexikó, Ecuador, Argentína, Ausztrália, Új-Zéland.⁸¹

Anélkül, hogy a kritikai visszhang egészének vizsgálatára vállalkoznánk, a következőkben bemutatunk néhány reprezentatív véleményt. Joshua Shank kutatásaiból is kitűnik,⁸² hogy az esetek többségében elismerően nyilatkoznak a műről, méltatják annak „összetéveszhetetlenségét”, „újító szellemét” és „húsbavágó érzékiségét”.⁸³ A már többször idézett The New Yorker-cikk „az elmúlt évek egyik legeredetibb és legmeghatóbb” darabjának nevezi.⁸⁴ A Pitchfork online hasábjain miután megjegyzi, hogy „a 35 perces oratórium mainstream intézményi elismertséget hozott egy karriernek, amelyet legalábbis részben ennek hiánya határozott meg”, így jellemzik a művet: „Lang pályafutásának legelmélyültebb és legmeggrázóbb alkotása”; a IX. tételre a „szívszorító” kifejezést használják.⁸⁵ A The Guardian kritikusa szerint „könnyű megérteni”, hogy miért érdemelt szakmai elismerést Lang „elbűvölően gyönyörű” műve, amelynek „kísérteties hangzásvilága különösen megragadó”.⁸⁶ A Los Angeles Timesban a mű minimalista formájáról és szinte középkori szigorúságáról írnak, és idézik a Los Angeles Master Chorale művészeti igazgatóját: „Amikor hallgatom a felvételt, lehetetlen kibírni a sírás nélkül”.⁸⁷ A New Music Box újságírója szerint önmagában „a librettó verssorainak olvasása is hátborzongató.” A fiatal amerikai zeneszerző-generációt képviselő Nico Muhly odáig megy, hogy megjegyzi: az a tétel, amelyben az *Éli, Éli* szövegrész szerepel „mindig mély fájdalmat” és vezekléshez hasonló érzést hív elő belőle.⁸⁸ Tim Page, a Washington Post kritikusa – aki a Pulitzer-díjat odaítélő zsűri tagja is volt –, így nyilatkozott: „Nem hiszem, hogy valaha is annyira meghatott volna egy új, és korábban a látóteremen kívül

⁸¹ N.N.: „Upcoming Events.” <https://davidlangmusic.com/events/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁸² Shank, i.m., 32–34.

⁸³ Thomas Lloyd: „David Lang: The Little Match Girl Passion by Paul Hillier; Phil Kline: John the Revelator; Kile Smith: Vespers.” *Choral Journal* 50/7 (2010. február): 75–77. 76.

⁸⁴ N.N.: „Biography.” <https://davidlangmusic.com/about/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁸⁵ Jayson Greene: „The Little Match Girl Pasion.” *Pitchfork*. <https://pitchfork.com/reviews/albums/13775-the-little-match-girl-passion/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁸⁶ Andrew Clements: „Lang: The Little Match Girl Passion, etc.” *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2009/sep/04/little-match-girl-passion-review> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁸⁷ Reed Johnson: „David Lang’s divine pursuit: The Little mtch Girl Passion.” *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2011-jan-16-la-ca-little-match-girl-20110116-story.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁸⁸ Nico Muhly: „I am sitting.” <https://nicomuhly.com/news/2012/i-am-sitting/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

eső kompozíció, mint David Lang *Little Match Girl Passion* című műve, amely nem hasonlít semmilyen más általam ismert zenére”.⁸⁹

A fentiek ellenpontjaként közömbös vagy elmarasztaló kritikai hangokkal is találkozni. A Classical Today kritikusa David Lang zenéjét – köztük a *The Little Match Girl Passion* – amellet hogy érdekesnek és elgondolkodtatónak tartja, idegtépőnek is nevezi – valószínűleg a redukált eszköztára és ismétlődései miatt –; és hozzáteszi „Be kell vallanom, hogy még mindig próbálok kitalálni, mit is akar Lang ezekkel a darabokkal”.⁹⁰ A The Gramophone-ban szigorúbban fogalmaznak: „Senki sem vádolhatja [...] David Langet azzal, hogy túl sok információval árasztaná el a hallgatót. [...] a világ összes zenéjét néhány alapvető gesztusra redukálta.” Helmut Lachenmann ugyanazon témájú operájához, a *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*-hez viszonyítva szerinte „Lang művének egydimenziós jellege zavaróvá válik – hiába keressük a többretegű ellenpontot, a szellemességet, a véletlenszerűséget”.⁹¹

2.4. Magyarországi elhangzások

David Lang passiója Európában először Skóciában, majd Írorszában hangzott el – utóbbi a kórusos változat premierje volt. A zeneszerző honlapján található eseménynaptár tanulsága szerint a közép-európai közönség először Horvátországban hallhatta a művet, majd néhány évvel később, 2014-ben megvalósult a magyarországi bemutató is.

2.4.1. Elhangzások 2014-2016 között

A *The Little Match Girl Passion* magyarországi bemutatójának előmozdítása első sorban Rácz Zoltánnak köszönhető, aki saját elmondása szerint 1992 óta ápol személyes kapcsolatot David Langgel. A művet 2011-ben hallotta először egy londoni fesztiválon,⁹² amelyet Steve

⁸⁹ Tom Huizenga: „David Lang Wins Music Pulitzer.” *NPR Music*. <https://www.npr.org/2011/01/24/89442735/david-lang-wins-music-pulitzer> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁹⁰ David Vernier: „Lang: Little Match Girl Passion.” *Classical Today*. <https://www.classicstoday.com/review/review-15045/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁹¹ Philip Clark: „Lang, D.: (The) Little Match Girl Passion.” *Gramophone*. <https://www.gramophone.co.uk/review/lang-d-the-little-match-girl-passion> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁹² N.N.: „Barbican Centre: Reverberations – The Influence of Steve Reich.” <https://theatreofvoices.com/upcoming-events-source/lpgy278n42xds9e-x99tb-jsxz5-j3w9k-7j66j-t7gck-8etjn-xhz66-nwz82-s4pfs-e2twr-ymzzf-c2maa-n5kdx-4p417-mf7bk-zw68a-2hbx7-ayyht-j6srd-j99mr-jnr3r-2gcfn-jz8t5-a47rk> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Reich hetvenötödik születésnapja alkalmából rendeztek meg. Ezen az eseményen Rácz Zoltán az általa alapított ütőegyüttes, az Amadinda tagjaként lépett fel.

Ott nagyon sok érdekes darabot hallottam, mert Reich felhasználta a köré épített fesztivált arra, hogy áthozzon három úgymond fiatal zeneszerzőt – hát már nem voltak annyira fiatalok –, David Langet, Michael Gordont, és Julia Wolfe-ot. Amikor volt időm, akkor beugrottam a koncertekre, [...] és ott hallottam David Langnek ezt a passióját is. És annyira megrendített első hallásra, [...] hogy kijöttem az előadásról, és föl hívtam Bubnó Tamást, [a Szent Efrém Férfikar vezetőjét] és azt mondtam, neki hogy „idefigyelj, hallottam egy vokális darabot, ha ezt nem tanuljátok meg, akkor hülyék vagytok”.⁹³

Az elhatározás megszületett, de még évekbe tellett mire sikerült megvalósítani a magyarországi bemutatót. Rácz Zoltán beszámolója szerint a koncert létrejöttét nagyban segítette, hogy a Zeneakadémia akkori rektora, Batta András – egy New York-i szakmai fórum alkalmával – ebben az időszakban ismerkedett meg David Langgel. Az intézmény a projekt mögé állt.

2014. október 26-án, a Zeneakadémia Nagytermében megvalósulhatott a magyarországi bemutató; az énekesek Károlyi Katalin, Szathmáry Judit, Bubnó Márk, Tóth Péter voltak, vezényelt: Rácz Zoltán.⁹⁴ A közönség soraiban maga a szerző is helyet foglalt. David Lang látogatása igen tartalmas volt, hiszen a hangversenyt követő napon, október 27-én a Budapest Music Centerben zeneszerzés-mesterkurzust és zeneszerző fórumot is tartott, továbbá meghallgatható volt *Az amerikai kortárs zeneszerzés és az ütőhangszerek szerepe a kortárs zenében* című szakmai előadása is.

A következő években — Rácz Zoltán vezényletével — három további magyarországi elhangzás valósulhatott meg: 2015 októberében a Budapest Music Centerben, *A hallgatás napja* rendezvény keretében;⁹⁵ 2016 augusztusában Pannonhalmán, a XII. Arcus Temporum Fesztiválon;⁹⁶ valamint ugyanazon év decemberében ismét a Budapest Music Centerben,

⁹³ Bucz Magor: „Interjú Rácz Zoltánnal.” (Interjú készítésének dátuma: 2021. 01. 30.) (Digitális hangfelvétel).

⁹⁴ N.N.: „David Lang a Zeneakadémián.” <https://lfze.hu/programok/2014-10-26-david-lang-a-zeneakademián-6982> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁹⁵ N.N.: „A hallgatás napja.” <https://www.concertobudapest.hu/v/a-hallgatas-napja/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁹⁶ N.N.: „Nyolcáz éves és posztmodern – Dejcics Konrád bencés szerzetes az Arcus Temporum XII – Pannonhalmi művészeti Fesztivál igazgatója.” <https://magyarnarancs.hu/snoblesse/nyolcsaz-eves-es-posztmodern-100515> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

a Szent Efrém Férfikar *New York, New York I.* című koncertjén.⁹⁷ Rác beszámolója szerint a műnek mind a négy koncerten nagy sikere volt: „Megrendíti az embereket. Kaptam is egy SMS-t valakitől a BMC-s előadás után, hogy mélységesen megrendítette, és igazán passióélménye volt. Szóval ez megüti az embereket: szöveg, történet, zene, előadás.”

Rác Zoltán különlegesen elismerő hangon nyilatkozik David Lang passiójáról:

Mikor David megjött a koncert előtt pár nappal, akkor én odamentem, megöleltem és megköszöntem neki, hogy ilyen zene van a 21. században. [...] Óriási darab, elképesztő tudással felrakva. [...] A vokális kultúrának egy nagyon mély ismerete, ami elengedhetetlen ahhoz, hogy valakiből egy ilyen darab kijöjjön. Tényleg hihetetlen. [...] Annyira megrendítő darab és olyan hihetetlenül használja az elemeket, [...] ahogy utal a Bach-passióra, egyáltalán a passiókra, minimál, de közben még sem az, hihetetlen oldott tételei is vannak. [...] És a befejezés, az utolsó tétel az ütőhangszerekkel, egyszerűen sírni kell, [...] bent sütik a kacsacombot, ő meg megfagy.

2.4.2. Elhangzások 2023-2024 között

A Rác-féle előadások után relatíve hosszú szünet következett. Bár a koncerteknek – Rác elmondása szerint – nagy sikere volt, az idősebb generáció képviselői között nem akadt más, aki előmozdította volna a darab további elhangzásait. David Lang ugyanakkor egyre ismertebb és népszerűbb lett a fiatal zeneszerző-, és kóruskarnagy-generáció köreiben.

Dobri Dániel zeneszerző – a *La Grande Bellezza* című Paolo Sorrentino-film kapcsán – 2014-ben hallott először David Langról. A Lang-passió bemutatásának gondolata 2021-ben fogant meg benne, amikor személyesen is megismerkedett Rác Zoltán karnaggal. A Székesfehérvári Szimfonikus Zenekar frissen kinevezett kortárszenei művészeti vezetőjeként vett részt egy értekezleten, amelyre így emlékszik vissza. „Az értekezlet fele nekünk azzal telt, hogy Zolival a [Lang-műről] beszélgettünk, hogy mind a ketten mennyire szeretjük.” Két évvel később, a székesfehérvári Alba Regia Szimfonikus Zenekar Templomi Hangversenysorozatának keretein belül, a tervek révbe értek. 2023. július 6-án megvalósult a *The Little Match Girl Passion* kórust is foglalkoztató változatának magyarországi

⁹⁷ N.N.: „A Szent Efrém Férfikar bemutatja: New York, New York I.” <https://bmc.hu/programok/a-szent-efrem-ferfikar-bemutatja-new-york-new-york-i-minden-jegy-elkelt> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

bemutatója az Ars Oratorium Kamarakórus tizenkéttagú karának közreműködésével és Pad Zoltán vezényletével. A koncert helyszíne a székesfehérvári Szent Imre-templom volt.⁹⁸

Bánó Barnabás kóruskarnagy-zeneszerző – emlékei szerint – szintén 2014 környékén hallott először David Langról. Később Paolo Sorrentino filmjei kapcsán és zeneakadémiai tanulmányai során találkozott a nevével. Utóbbi esetben egy fiatal tanár – Kecskés D. Balázs – beszélt róla, aki még zeneakadémiai hallgatóként a 2014-es budapesti Lang-kurzus résztvevője volt. Bánót kezdetben alkotói minőségében foglalkoztatta az amerikai komponista életműve, hogy szerzőként inspirációt merítsen belőle – a *The Little Match Girl Passion* is ilyen szemmel kezdte vizsgálni. Később, az Új Nemzeti Kiválóság Program keretében kutatást is végzett Lang vokális művészetéről, amelynek egyik kifutása a veszprémi Zenetörténeti Előadások sorozatban való szereplése volt. 2024. október 28-án, az általa tartott tudományos előadáshoz a Lang-passió élő elhangzását is hozzákapcsolta. Ebben saját énekegyüttese, a Capella Columbae volt segítségére. Bánó nem csak vezényelte az előadást, de énekesként is közreműködött. További vokális előadók voltak Velki Luca, Tolnay Melinda, Galambos Ádám, akikhez – tehermentesítés céljából – Sipos Csaba ütőhangszeres művész is csatlakozott.⁹⁹

Bánó Barnabás és Dobri Dániel egyaránt arról számolt be, hogy a műnek mindkét helyszínen nagy sikere volt. Veszprémben – annak ellenére, hogy David Lang nevét a mintegy hatvan fős közönség korábban nem ismerte – minden jelenlévőre „elképesztően nagy hatással volt”. „Sírtak az emberek és hasonló. [...] Előadóként is nyilván egy nagy kihívás, [...] és [a mű] ránk is hatással volt.” A székesfehérvári fogadtatásról pedig sokat elárul, hogy Dobri Dániel szerint e koncert jóhírének köszönhető, hogy a rákövetkező években is megvalósulhattak hasonló jellegű kortárs bemutatók.

⁹⁸ Bucz Magor: „Interjú Dobri Dániellel.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 08. 24.) (Digitális hangfelvétel).

⁹⁹ Bucz Magor: „Interjú Bánó Barnabással.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 08. 24.) (Digitális hangfelvétel).

3. Részletes analízis

3.1. A nagyforma dramaturgiája

A *The Little Match Girl Passion* tizenöt tételből áll, a mű mintegy harmincöt perces, az egyes tételek hossza egymáshoz hasonló terjedelmű. A VII. tétel voltaképpen egy megkomponált szünet, egy performatív intermezzo, ezért érvényes lehet az az olvasat is, hogy a mű tizennégy plusz egy tételből áll. Arra a feltételezésre, hogy ebbe a tizenégyességbe belelátható a keresztút stációival való – legalábbis számtani – összefüggés, a zeneszerző így reagált: „Ez egy nagyszerű magyarázat! De erre egyáltalán nem gondoltam.”¹

A kompozícióban kétféle tétel váltakozik szabályos rendben: a *recitativo* és a *korál* vagy *ária* típusú.² Előbbiek a páros számozásúak (II, IV, VI, VIII, X, XII, XIV), és – csakúgy, mint a hagyományos passiókban –, cselekményt előremozdító szerepük van, utóbbiak a páratlanok (I, III, V, VII, IX, XI, XIII, XV), céljuk, hogy lírai reflexiókkal segítsék az átélést. A zeneszerző a cselekményt elbeszélő és az arra reflektáló tételtípusok váltakozásának különleges jelentőséget tulajdonít, úgy véli, hogy ezáltal a befogadó „a történések közepébe kerülhet, és fokozottan átélheti a végkifejlet elkerülhetetlenségét.”³ Az oratorikus hagyományokból jól ismert ellentételező formai megoldás sajátos feszültséget hordoz. Lang művében a fokról fokra kibontakozó történet kommentárjai az itt és most pillanatnyiságát teremtik meg, ugyanakkor a végkimenetel időn kívüli elrendeltetését is sugallják. Utóbbit azáltal érik el, hogy – bár a narrátor folyamatában közli az eseményeket – a reflektív szakaszok a mű teljes hosszában előlegzik a tragikumot.

A kétféle tételtípus elkülönítése a passiótörténet profanizálása szempontjából is fontos a zeneszerző számára. Egy a Pulitzer-díj elnyerése után készült interjúban így fogalmaz:

Fogtam a Máté-passió tömegreakcióit, és arra gondoltam, hogy talán túl tudnék lépni ezen a „Jézus-dolgon”, ha fognám a Máté-passió tömegreagálásait, és kihúznám

¹ Bucz Magor: „Interjú David Langgel.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 08. 19.) (Levelezés).

² Benjamin Paul May: *Going Up to God by Musical Process: A Structural Analysis of David Lang's the little match girl passion (2007)*. DLA disszertáció. Houston: University of Houston, 2021. (Kézirat). 55.

³ David Lang: „Program Note” *The Little Match Girl Passion*. (New York: Red Poppy Music, 2007.) 1.

Jézust, minden alkalommal, amikor Jézus szenvedéséről van szó, kivenném a történetét, és beletenném a kislány szenvedését. [...] A tömeg reakciói [szövegükben] mind a Máté-passióból származnak.⁴

David Lang – mérsékelten vallásos zsidó lévén – Jézushoz, mint isteni személyhez mindig is nehezen kapcsolódott, így bár a passióműfaj inspirálta, a keresztényi kontextust mellőzni szerette volna.⁵ Ezt úgy tudta elérni, hogy a *korál* vagy *ária* típusú tételeket közvetlenül Bach Máté-passiójából vezette le, miközben a szenvedéstörténet tárgyául egy Andersen-mesehőst választott.

3.1.1 Recitatívó típusú tételek

A *recitativó* típusú tételek a kis gyufaárus lány utolsó napját mesélik el, bennük a zeneszerző Hans Christian Andersen prózai szövegeit használja. Hangvételük tárgyilagos. Azt az állítást, miszerint ezek a tételek emlékeztetnek egy híradásra, amelyek mechanikusan, gyorsíradó jelleggel közlik a történetet maga a zeneszerző is alátámasztotta.⁶ Ezek a tételek általában három alapvető zenei rétegből állnak: a *narrálóból*, amit eltérően a hagyományos passiók evangélistájától legtöbbször alt vagy szoprán szólaltat meg – egy esetben a tenor is csatlakozik hozzájuk –, a *repetálóból*, amely különféle ismétlődő mintázatokból áll, valamint az *imitálóból*.⁷

A *narráló* szólam közel monoritmikus, a szöveg minden szavát tartalmazza, és ismétlődő mintázatokból álló folyamatok jellemzik. Ez a szólam analóg a klasszikus értelemben vett *dallammal*. Erre láthatunk példát a kompozíció VI. tételében, ahol bár a hangmagasság-mintázat minden ütemben hasonló, a megszólalások frázisai más és más hosszúságúak. A hossz attól függ, hogy mennyi a szótagszáma a *narráló* által megszólaltatott szövegrésznek (1. kottapélda).

⁴ John Schaefer: „Interjú David Langgel”. <https://www.wnyc.org/story/40718-lang-wins-pulitzer-prize/> (Interjú közzétételének dátuma: 2008. 04. 08.) (Digitális hangfelvétel.)

⁵ Andrew Chun Fung Hon: „Interview with David Lang” In: Andrew Chun Fung Hon (kutató): *From Passion to Compassion: a Study of Non-christocentric passion Compositions Focusing on the Settings of David Lang and Craig Hella Johnson*. DLA disszertáció melléklete. Montreal: Schulich School of Music of McGill University, 2022. (Kézirat). 117–128. 118.

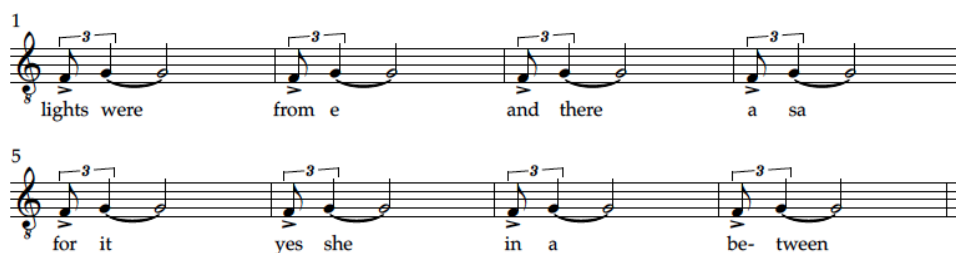
⁶ Johann Jacob Van Niekerk: *Messiah and Pariahs: Suffering and Social Conscience in the Passion Genre from J.S. Bach's St. Matthew Passion (1727) to David Lang's The Little Match Girl Passion (2007)*. DLA disszertáció. Washington: University of Washington, 2014. (Kézirat). 87.

⁷ May, i.m., 65.



1. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a VI. tétel kezdő ütemeinek szoprán szólama⁸

A *repetáló* szólamok rendszerint lassabban mozognak, mint a *narráló*, és csupán szövegtöredékeket szólaltatnak meg. Gyakori, hogy egyszerűbb képlet alapján, osztínátószerűen ismétlődnek – például két szabályos rendben váltakozó hangmagasságon. A statikus jellegük miatt ezek a szólamok zenei háttérként funkcionálnak, tehát a klasszikus fogalomkészlet *kíséret* kifejezésével illethetők. Az ismétlődő mintákra példa a VI. tétel tenor szólama, ahol az 1–8., majd a 17–27. ütemekben a zeneszerző hosszú időn keresztül csak két hangmagasságot ír elő. Megfigyelhető, hogy a *narráló* szólamhoz képest a *repetáló*nak szerényebb közlése van (2. kottapélda).



2. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a VI. tétel első ütemeinek tenor szólama

Az *imitáló* réteg teljes mértékig a *narráló* szólamhoz kötődik, zenei anyagai a narrátor melodikus és ritmikai fordulataiból, vagy azok töredékeiből származnak, ugyanakkor ellenpontoszza is azokat. Nem lehet egységes szabályba foglalni, de a *repetáló*nál több szöveget szólaltat meg, és a *narráló*hoz képest gyakran nagyobb ritmusértékekben mozog. Mindezek fényében az *imitáló* réteg a klasszikus tradíció szerint *ellenszólam*nak minősülne. A IV. tételben a szoprán vagy az altot imitálja, vagy a tenort előlegzi. Minden egyes frázisa kissé a *narráló* szólam után kezdődik. Ritmusát tekintve a szoprán lazán követi az altot: míg utóbbi csak triolákban mozog, addig az előbbi változatosabb ritmikát

⁸ David Lang: *The Little Match Girl Passion*. Copyright © 2007 by Red Poppy Ltd. (ASCAP) Represented Worldwide by G. Ricordi & Co./ Universal Music Publishing Classical International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by permission of Hal Leonard LLC.

mutat. A zeneszerző előírja neki az „a bit expressive” előadásmódot, míg az alttól azt kéri, hogy hangerőben énekeljen a többi szólam fölé. Ez további megerősítést ad arra vonatkozóan, hogy az alt a tétel során *narráló* (*dallam*), a szoprán pedig *imitáló* (*ellenszólam*) szerepet visz (3. kottapélda).⁹

3. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a IV. tétel első ütemeinek szoprán, alt és tenor szólamai

A következő táblázatban szólamokra lebontva csoportosítottam a *recitativo* típusú tételek különféle rétegeit (1. táblázat). Látható, hogy az énekszólamok egy tételen belül több szerepben is feltűnhetnek. A változás helyét zárójeles ütemszámmal közöljük.

Tétel	Szoprán	Alt	Tenor	Basszus
II.	repetáló, imitáló (22.)	narráló	repetáló, imitáló (24.)	repetáló, imitáló (24.)
IV.	imitáló	narráló	imitáló	imitáló
VI.	narráló	imitáló	repetáló, imitáló (29.)	repetáló, imitáló (10.)
VIII.	imitáló, narráló (27.)	narráló	imitáló	repetáló, imitáló (27.)
X.	narráló	narráló	repetáló	repetáló
XII.	narráló	narráló	narráló	imitáló
XIV.	repetáló, imitáló (23.)	narráló	repetáló, imitáló (23.)	repetáló

1. táblázat. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
szólamokra lebontott zenei rétegek a kompozíció *recitativo* típusú tételeiben

⁹ May, i.m., 67.

A táblázatból kitűnik, hogy a *narráló* szerepet legtöbbször az alt viszi, ugyanakkor a mű előrehaladtával egyre gyakoribb, hogy egyidőben több szólam is dallamvivővé válik – először az alt és szoprán, majd a XII. tételben a tenor is. Megfigyelhető továbbá, hogy az egyes tételekben a *repetáló* réteg gyakran fordul át *imitáló*ba. Miután a repetáló formulák bizonyos értelemben az *imitáló* réteg töredékeiből, ha úgy tetszik szilánkjeiből tevődnek össze, a váltások formai épülést eredményeznek, így a jelenség egyfajta minimalista értelemben vett tematikus fejlesztésként hat.

Az énekszólamokon kívül szükséges szót ejteni a *recitativo* típusú tételek ütőhangszeres rétegéről is: ezekben a tételekben különálló, ötödik szólamot alkot a tenor által játszadozó glockenspiel. Minden esetben az első ütésre lép be, és egészütemnyi hangokat játszik. A természetes *f-moll* skálából építkezik, azon belül is legtöbbször *f-moll* és *Esz-dúr* harmóniahangokat szólaltat meg különféle felbontásokban.

3.1.2 Korál vagy ária típusú tételek

David Lang számára a *korál* vagy *ária* típusú tételeknek kitüntetett szerepük van, amelyek olykor közvetlenül reflektálnak a történésekre, olykor pedig a kislány szenvedésével való együttérzésnek adnak hangot. A *recitativo* típusú tételekhez képest vagy szerényebb polifónia jellemzi őket, vagy teljesen homofón szerkesztésűek (III. és IV. tétel). Szövegükben nem az informatív közlés, hanem a lírai tartalom kap hangsúlyt. Ebbe a tételtípusba sorolható a VII. tétel is, ami voltaképpen egy megkomponált szünet, egy performatív jellegű kompozíciós gesztus: *brake drum*ot, azaz üllőt kell fém fejű verővel, körkörös mozgással megszólaltatni háromszoros *piano* dinamikával, mialatt a basszus szólista szinte suttogó hangon mondja „patience”, azaz türelem. Erről a tételről a szerző így nyilatkozik:

A VII. tételben a h-moll mise Credo tételének szimmetriáján gondolkodtam, azon, hogy Bach hogyan teszi a keresztre feszítést hitvallásának középpontjává, hogyan ágyazza be a Credoba. Ez a művelet a Credot személyessé teszi – azt üzeni nekünk, hogy az univerzum rendezett, a rend jó dolog, Jézus ennek a rendnek a középpontja, és ő hisz benne. Szerettem volna a darabomban valami hasonlóval élni – de mivel nem hiszek Jézusban, a rendezett univerzumban vagy a túlvilágban, úgy gondoltam,

hogy a kompozícióm középpontjában a leghitelesebb, ha a semmi áll. Így a VII. tételt a lehető legközelebb vittem a semmihez.¹⁰

A *korál* vagy *ária* típusú tételek nem csak szövegükben, hanem formai szerepüket tekintve is hivatkoznak Bach Máté-passiójára. Ez nem csak a VII. tételre igaz, hanem az összestöbbi páratlan számozású tételre is. A zeneszerző így fogalmaz:

A passió műfajban a legérdekesebb, hogy más szövegeket is tartalmazhat, nem csak magát a történetet. Ezek a szövegek a tömeg reakciói, bűnbánó gondolatok, általános elkeseredettség, megdöbbenés vagy büntudat megnyilatkozásai. Ezek teret adnak az áhítatnak, kifejezik a történetre adott saját reakcióinkat, és eléri, hogy a közönség több legyen, mint a színpadon zajló szomorú események szemlélője. Ezek a reflexiók hatalmas skálán mozoghatnak. Bach Máté-passiójában vendégszövegek sora található, a híres koráloktól kezdve – amelyeket a gyülekezetnek együtt kellett énekelnie –, egészen az elképzelt karakterekig, mint például a „Sion leányaiig” és a „Hívők kórusáig”.¹¹

Bár a zeneszerző egy helyütt kifejti, hogy „nincs Bach a darabomban, és nincs Jézus sem – inkább a gyufaáruslány szenvedését helyettesítettem Jézuséval, magasabb szintre emelve bánatát”¹² a barokk mesterre való utalások nyilvánvalóak. Ez igaz az egész műre is, ugyanakkor az áthallások a *korál* vagy *ária* típusú tételek esetén még egyértelműbbek, különösen igaz ez a nyitó és zárótételre. Lang első tétele összevethető Bach Máté-passiójának nyitótételével: azonos metrumú (tizenkétnyolcad) és hasonló textúrájú. Az első zenei réteget a szoprán és alt válaszolgatása hozza létre, a második réteget a tenor és basszus képviseli, akik unisono lépnek be az 5. ütemben. Ők a bachi kórustétel *cantus firmus*ának szerepével azonosíthatóak. Ezzel egyidőben hallható a tenorszóló, aki harmadik réteget alkotva, dadogva ismétletgeti a *come* szót. Bach tétele a hívőket, azaz a Sion leányait,¹³ Krisztusért való gyászolásra szólítja fel: „Jöjjetek lányok, sírjatok velünk!

¹⁰ Bucz Magor: „Interjú David Langgel.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 08. 19.) (Levelezés).

¹¹ Lang, *Program Notes*, i.m., 1.

¹² I.h.

¹³ Az ókorban a városokat női alakként személyesítették meg, és lakóikat az illető város gyermekeinek nevezték. *Sion leányai* Jeruzsálem lakosságát jelenti, tágabb értelemben a hívők teljes közösségére vonatkozik. Székely János: „A magyar Sion Kifejezés eredete és jelentése.” In: Székely János (szerk.): *Magyar Sion* 43/1 (2007.) 5–21. 7.

Nézzétek – Kit? – A vőlegényt. Nézzetek rá – Hogyan? – Mint egy báránynak”.¹⁴ Lang művében is felhívás van, de ez közvetlenül a szenvedőt szólítja meg, ezáltal személyesebb: „Gyere leányom, segíts sírni”.¹⁵ Bach Máté-passiójának zárókórusát a tragédia sűrített zenei megnyilatkozásaként jellemezhetjük, amely „a keresztre feszítés drámai feszültségét feloldatlanul hagyja: Krisztus meghalt, az emberiség gyászol.” A feloldatlan végkifejlet a *Little Match Girl Passion*ben sincs másképp, hiszen Andersen meséjében a lány holttestét a halála utáni másnap veszik észre a járókelők, de senki nem tesz érte semmit. Krisztus testét Arimateai József kikérte Pilátustól, majd tiszta gyolcsba burkolták, új sírba tették.¹⁶ Ezzel szemben Lang felteszi a kérdést: „Hol van a te sírod, leányom? Hol van a te síremléked? Hol van a te nyughelyed?”

3.1.3 Hármastagolódás

A *The Little Match Girl Passion* nagyformájának meghatározása nem triviális művelet, hiszen a mű tételei nagyfokú hasonlóságot, már-már monotematizmust mutatnak. David Lang számára az Arvo Pärt-i értelemben vett szakrális minimalizmus előképként szolgált, amely nem csak a mikro-, de a makroformát is áthatja.¹⁷ Sőt, a kis gyufaárus lány passióját a minimalista zeneszerzőtárs *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem* (1989) című kompozíciója közvetlenül is inspirálta, amely mű teljes 75 percét a zeneszerző egységes, egyívű folyamatba szervezte, éles formai törések nélkül. Erről Lang így nyilatkozik:

Ő egy bátor zeneszerző, aki azt mondta: „nem akarom, hogy csak úgy belecsöppenj a darabba; nem akarom, hogy azon gondolkodj, melyik rész a kedvenced. A lényeg nem az, hogy olyan tételek sorozatát készítsem, amelyekből ki lehetne emelni egyet-egyet, vagy olyan tételek sorozatát, amelyeknek megvannak a külön-külön értékei, hanem hogy olyasmit csináljak, ami megállás nélkül halad-halad az elejétől a végéig.”¹⁸

¹⁴ Ford.: Winkler Lajos. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://doulos.hu/szovegkonyvek/bach244.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

¹⁵ Hon, i.m., 34–35.

¹⁶ Máté evangéliuma, 19. fejezet.

¹⁷ Johann Jacob Van Niekerk: „David Lang’s The Little Match Girl Passion. A Conductors Guide.” *Choral Journal* 56/2 (2015. szeptember): 8–20. 11.

¹⁸ I.h.

Lang a saját darabjában szintén kitartott amellett, hogy elejétől a végéig egyívű folyamatot hozzon létre. Ez a tragikus végkifejletbe való kérlelhetetlen haladás végletekig fokozza a feszültséget, a hallgatóság azt tapasztalja, hogy tehetetlen, a kislány halálra fagy, és képtelenség ellene bármit is tenni.

Ezután felvetődhet a kérdés, hogy nem erőltetett próbálkozás-e a nagyformában fontosabb cezúrákat keresni? Az igaz, hogy David Langnek nem sajátja, hogy egymással élesen szemben álló zenei karaktereket vonultasson fel, hiszen eszményként tekint a töredezettséget nélkülöző, egységes folyamatokra, ugyanakkor nem állíthatjuk, hogy ebben a műben mindezt a maga teljességében, szélsőséges módon kívánta volna megvalósítani. Megfér nála a keleti gondolkodást sejtető időkezelési szándék az antik-keresztény-európai kultúrkör célközpontúságával és katarziskeresésével, amely szintén nyomott hagyott a művön – Arvo Pärt vállaltan keresztény gyökerű passiójához hasonlóan. A kis gyufaárus lány egy szemünk előtt lezajló folyamat során, fokról-fokra éli meg szenvedésének másodperceit, metamorfózison esik át, végül kileheli lelkét, és átlényegül. Bár a műben nincsenek meghökkentő, éles váltások, de a zeneszerző a történet bizonyos fázisaihoz tudatos kompozíciós következményeket társít:

A kis gyufaárus lány elhagyja ezt a világot, és bizonyos értelemben megtisztul, teljessé válik. Gondolkoztam, hogy mit jelenthet ez zenei szinten, hogy hogyan lehetne ezt megmutatni. Arra gondoltam, hogy a konfliktusok megoldását egy fejlődéssel lehetne megmutatni, amely során a ritmikai szabadságtól, a kontrapunktikus szerkesztéstől valamilyen módon eljutunk oda, hogy mindenki unisono énekeljen.¹⁹

Az idézet arra enged következtetni, hogy nem hiábavaló olyan tagolási pontokat keresni, amelyek a kis gyufaárus lány sorsának fontosabb stációinál a nagyformát szakaszokra bontják.

Az elkerülhetetlen végkifejlet felé haladó zenei folyamatot kétszer szakítja meg szünet. Az első ilyen cezúra a már fentebb is tárgyalt VII. tétel, amely lényegében egy performatív jellegű intermezzo, egy megkomponált kiállítás, amelyben nincs zenei hang, csak zörej és egy kevés suttogás. A másik egy kettősvonal utáni kivárás, ugyanis minden esetben attacca következnek egymás után a tételek, kivétel a XIII.-at követően. Itt a

¹⁹ David Lang itt alighanem a XIII. tételre gondol, hiszen a tétel minden szólamban egyidőben megszólaltatott *G* hangon indul és azon is végződik, és az ezt követő XIV. tételben visszatérés található.

zeneszerző nem ír elő azonnali indulást. Hogy az utóbbi tagolási pontot az értő előadások mennyire komolyan veszik, arra jó példa a Det Norske Solistkor 2022-ben közzétett klipszerű koncertfilmje, amely a mű 28. percében, a XIII. tételt követően elsötétül, és csak néhány másodperc után tűnik elő újra a kép.²⁰ A két cezúra megszakítja annyira a David Lang által hangsúlyozott folyamatosságot, hogy kiemelt tagolási pontként tekinthetünk rájuk. Ezalapján három nagyobb formarész vázolható fel. Az első a nyitótételtől a VI.-ig tart, a második a VIII-XIII. tételek közti szakasz, a harmadik pedig a két utolsó tétel, a XIV-XV.²¹

A hármas tagolódást alátámasztja, hogy az egyes formarészek a kis gyufaárus lány történetének fontosabb stációival összefüggésben vannak. Az első részben (I-VI. tételek) megismerkedünk a kislánnyal és nyomorúságos helyzetével. Ezek a *valós világ* tételei, amely megkülönböztetendő a *képzelt világtól*. Utóbbi a második rész (VIII-XIII. tételek), amelyben a kislány gyufaszálakkal próbálja felmelegíteni magát, miközben különféle látomásai és hallucinációi lesznek, végül belehal a szenvedésbe.²² A harmadik rész (XIV-XV. tételek) egy epilógus, amely ismét a *valós világ*.²³ Megtudjuk, hogy a járókelő emberek megtalálják a megfagyott holttestet, mellette a leégett gyufaszálakat. Rekonstruálják az eseményeket: „Megpróbálta felmelegíteni magát.” – mondja valaki. David Lang a XIV. tételre egy helyütt visszatérésként hivatkozik:

Valójában nem akartam visszatérést. De úgy éreztem, hogy végül visszatérünk a megfigyelő szerepbe, a kislány halott, a megtisztulása véget ért, ezért visszanyúltam a mű elejéhez, ugyanúgy, ahogy Bach is tette.²⁴

Tematikus szempontból a mű II. tételének anyagai térnek itt vissza. Ez újabb megerősítés arra vonatkozóan, hogy a XIV. tételtől kezdődő szakaszt új formarészként értelmezzük.

A *recitativo* típusú tételeket tekintve egy makro szintű metrikus szervezés is megfigyelhető ugyanilyen tagolásban. Az első rész *recitativoi* négynegyedben íródtak, míg a második rész VI. és VIII. tételei – azonos tempó mellett – háromnegyedessé

²⁰ The Norwegian Soloists' Choir: *The Little Match Girl Passion*. Koncertfelvétel. <https://www.youtube.com/watch?v=CDSnTsdH75A> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 05. 15.)

²¹ May, i.m., 55–56.

²² Niekerk, *A Conductor's Guide*, i.m., 11.

²³ I.h.

²⁴ Niekerk, *Messiah and Pariahs*, i.m., 100–101. Megjegyzésében Lang valószínűleg a Máté-passió 60. tételére utal, a *Sehet, sehet, Jesus hat die Handelt* áriára a kórossal, amely a *Kommt ihr Töchter* nyitótétel motivikáját idézi.

rövidülnek. A X. és XII. tételek tovább rövidítik az átlagos ütemhosszt, ugyanis bennük következetesen kétnegyedes és háromnegyedes taktusok váltakoznak. A *recitativo* típusú tételek metrikai jellemzői tehát, a történet előrehaladtával egyre zaklatottabbak. Ugyanakkor az epilógusban, a XIV. tétel ütemmutatója végül visszatér a négynegyedhez.²⁵

3.2. Tonális centrumok és hangkészlet

A *The Little Match Girl Passion* tételeinek nincs klasszikus értelemben vett hangneme. Ezt a notáció is érzékelteti, hiszen a zeneszerző nem használ előjegyzéseket. A művet tehát semmiféleképpen nem nevezhetjük tonálisnak, legalábbis nem abban az értelemben, ahogyan azt a klasszikus tradíció szerint tesszük. Ehelyett azt mondhatjuk, hogy a mű tételeiben megállapítható egy vagy több tonális centrum, amely köré valamiféle hangnemérzet épül, egy erőter, ahol tonalitás szempontjából meghatározó és kevésbé meghatározó hangmagasságok állapíthatók meg. Ez azáltal jöhet létre, hogy bár Lang harmóniaritmusa a klasszikus gyakorlathoz képest lassabb és statikusabb, számos esetben sejtet például domináns-tonikai kapcsolatot, alkalmaz pedálhangokat, vagy már-már hagyományos tonális fordulatokat.²⁶ David Lang poszttonalitásában a hangnem a párhuzamos szólamok melodikus, azaz lineáris folyamatainak szükségszerű vertikális következménye, és mint olyan, másodlagos. Mindezzel együtt a tonális centrumok és hangkészletek meghatározhatóak, így számos esetben egyértelmű, hogy a mű hallgatása közben mikor, milyen hangnemérzetünk van.

A mű nagy részében természetes *moll*, avagy *eol* modális hangnemekkel, hangkészlettel vagy skálakivágatokkal él a szerző. Az I. tétel – Bach Máté-passiójához hasonlóan – *e-moll* hangnemérzettel kezdődik.²⁷ A mű többi része *bés* hangnemekben tartózkodik, ami a szerző szavaival élve „hideg és sivár”²⁸ hangütést eredményez. A mű középpontjában az *F* alapú tonalitás áll, azon belül is az *f-moll* hangkészlet a meghatározó: tizenöt tételből hat esetben, azaz többségében *F* a tonális centrum. Ha a prológnaként funkcionáló nyitótételt külön kezeljük, akkor kirajzolódik egy az egész

²⁵ May, i.m., 57.

²⁶ May, i.m., 66.

²⁷ Hon, i.m., 37.

²⁸ Niekerk, i.m. 113–114.

darabon átívelő hangnemi terv, amely szerint a mű *f-moll*ból a molldomináns, azaz a *c-moll* felé halad, majd visszatér az alaphangnembe (2. táblázat).

Tétel	Tonális centrum	Tétel	Tonális centrum
1. „come, daughter”	e – fisz – gisz	8. „ah! perhaps”	b-dór
2. „it was terribly cold”	f	9. „have mercy”	f
3. „dearest heart”	c/Esz	10. „she lighted another match”	c (Asz, Esz)
4. „in an old apron”	f	11. „from the six hour”	c – g
5. „penance and remorse”	c – g – c	12. „she again rubbed a match”	c
6. „light were shining”	f	13. „when it is time for me to go”	g-dór/g
7. „patience, patience!”	–	14. „in the dawn of morning”	f
		15. „we sit and cry”	f

2. táblázat. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a tételek hangnemei, tonális centrumai

A tételek különböznek abban, hogy mennyi idő alatt bontakoztatják ki a teljes hangkészletüket, illetve hogy az egyes hangnemérzetekben meddig tartózkodnak. Az első tételben például lassú folyamat, amíg az alt és szoprán fokról fokra feltárja az összes hangot, mialatt egymás után három tonális centrum is kialakul. A jellemzőbb eljárás az, ami a II. tételben is történik, hogy már a legelején halljuk a hangkészlet összes hangját, ez rögtön egyértelműsíti az *f-moll* hangnemérzetet, ami mindvégig változatlan marad. Ugyanez figyelhető meg a IV., VI., VIII. tételekben is, továbbá a X. és XII. tételek is nagyfokú hasonlóságot mutatnak ezzel, a különbség mindössze annyi, hogy a tonális centrumot egy a basszusban folyamatosan ismétlődő kvintugrás hozza létre, ami domináns-tonika érzetet kelt. A III. és V. tételekben egy harmadik módszer figyelhető meg, itt korálszerű felrakások vannak, amelyek homofón harmóniamenetekkel járnak be tonális centrumokat.²⁹

3.2.1. Prelúdium

Az I. tétel tonalitás szempontjából három részre tagolódik. E három rész mindegyikének tonális centrumhangja az előzményeknél egy nagyszekunddal magasabban van. Az első

²⁹ Alex Yoder: „David Lang’s *The Little Match Girl Passion*. Selected Analytical Topics.” https://www.researchgate.net/publication/275960322_David_Lang's_The_Little_Match_Girl_Passion_-_Selected_Analytical_Topics (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 05. 15.) 3–4.

négy ütemben a két női szólam bizonytalan hangnemérzettel indítja a művet. A kezdeti *D* hang a 3. ütem végére, fokról fokra kiegészül *C*-vel, *H*-val, *E*-vel *Fisz*-szel, majd *G*-vel. A 4. ütemben valamiféle *D-mixolid* érzetünk van, ami nem tud megerősödni, hiszen az 5. ütemben belépő férfiszólamok megszüntetik a kezdeti bizonytalanságot: innentől a basszus csak *E* pedálhangot ismételtet ostinátó jelleggel, a tenor pedig *G* terchangon énekel, így a 21. ütemig *e-moll* hangnemérzet az uralkodó. A 22. ütemben változatlan tematikával indul előlről a folyamat azzal a különbséggel, hogy a szólamok egy nagyszekundot emelkednek. A 25. ütemben, a női szólamokra ismét belépő férfiszólamok *fisz-mollt* egyértelműsítene. A harmadik lépcsőfok *gisz-moll* tonalitást eredményez a 38-45. ütemekben. A nyitótétel egyedi abban a tekintetben, hogy *E*-ben kezdődik, holott a mű uralkodó hangneme az *f-moll*, és *keresztes* hangnemek jelennek meg benne, miközben a mű többi részében csak *bés* irányokba mozdul el a tonalitás. Lang sejtelmesen nyilatkozik erről:

Biztos vagyok benne, hogy megpróbáltam a „megfelelő” hangnemben kezdeni a tételt, és végül transzponáltam, hogy egy jobb hangterjedelembe tartsam, attól függően, hogy mire volt szükségem.³⁰

Az idézet nem meggyőző abból a szempontból, hogy bizonyosság lenne: mélyen átgondolt, tudatos kompozíciós szabálytalanságról van szó. Ugyanakkor két érvet is fel tudunk hozni amellett, hogy miért nem szükségszerű hibaként tekintenünk az első tétel tonális értelemben vett különbségére. Az első érv, hogy ez a tétel értelmezhető előhangként, amely bevezeti az első történetmesélő, azaz *recitativo* típusú tételt. Felkészíti a hallgatókat a cselekményre, miközben hangnemi szempontból egy kisszekunddal lejjebből indulva éri el a II. tétel *f-mollját*. Az alaphangnem késleltetett megjelenése nem egyedülálló gesztus a zenetörténetben, gondoljunk csak Beethoven 1. szimfóniájának bevezető *Adagiojára*, vagy Dohnányi *Változatok egy gyermekdalra* című művének elejére. Másik fontos érv, hogy a nyitótételnek van a műben egy párja, a zárótétel, hiszen abban is találunk hangnemi értelemben vett különbséget. Ott a tétel egy pontján az énekszólamokat felváltják az ütőhangszerek: a glockenspiel és a krotál diszsonáns *G-Asz* hangokat hagy kicsengeni, miközben a nagydob és a triangulum konkrét hangmagasság nélkül fejezik be a művet. A zárótételben nem csak a hangolatlan ütőhangszerek

³⁰ Niekerk, i.m., 95.

eredményeznek hangnemi bizonytalanságot, de a hangoltak esetén is elmondható, hogy nem adnak feloldást, nem zárnak le határozott *f-moll* tonikán. Kijelenthető tehát, hogy következetes módon, hangnemileg külön és bizonytalan kezdés, majd – más okokból adódóan, de – ugyanilyen vég jellemzi a művet.

3.2.2. Első rész

A 3.1-es alfejezetben meghatározott első rész (I–VI. tételek) *recitativo* típusú tételei (II., IV., VI.) mind *f-moll* tonalitásúak. A II. tétel alt szólama által énekelt dallammenet csaknem minden ütem egyén *C*-ről rugaszkodik el, majd legkevesebb további két, de inkább több hangot szólaltat meg a következő sorból: *F-G-Asz-B-Desz*. Az ismétlődő *f-moll* skála, valamint a *C–F* ugrással folyamatosan újrainduló frázis miatt *C* és *F* között domináns-tonika viszony alakul ki. A *glockenspiel* szintén erősíti az *F*-tonalitást, hiszen az 1–6. taktusokban csak az *f-moll* akkord hangjait szólaltatja meg, és a későbbiekben is a természetes *f-moll* hangkészletből válogat. A 22. ütemtől *F*-en belépő basszus a hangnemérzetet még egyértelműbbé teszi, hiszen ez a szólam többnyire *f-moll* hármashangzaton marad, amit a tétel végén kvinthiányos negyedikfokú terckvárt jellegű *F-Asz-Bé* felbontás variál. A IV. tétel hangkészlete megegyezik a II.-ével. Eltérő szólamelosztással, de a dallamfordulatok is azonosak, a *glockenspiel* is ugyanazt a sort játssza, csak – rövidebb tétel lévén – hamarabb befejezi a menetet. A VI. tételben az *f-moll* tonalitás még egyértelműbbé válik, hiszen a zeneszerző az ütemegyek eddigi *C*-jét, *F*-re változtatja. A korábbiakhoz képest a dallamfordulatok módosulnak, ugyanakkor az énekszólamok továbbra is a természetes *f-moll* skála első hat hangjából állnak, a *glockenspiel* megszólaltatja az *Esz*-t is, ugyanakkor a *Desz*-t továbbra sem játssza.

Az első rész *korál*, vagy *ária* típusú tételeinél David Lang egészen más harmóniaszervező eljárást választ. Ezekben a tételekben kvázi korálsorokra tagolódó homofón harmóniamenetek teremtik meg a hangnemérzetet.

A III. tétel uralkodó tonalitásáról megoszlanak a vélemények, egyesek szerint a tétel *Esz*-ben,³¹ mások szerint *c*-ben,³² megint mások szerint *g/B*-ben van.³³ Nem csoda, hogy az elemzők dilemmába esnek, hiszen az állandóan jelen levő kromatika rendre kibillenti a hangnemérzetet. Az egymást követő akkordokban egy vagy két szólam

³¹ Horn, i.m., 36.

³² May, i.m., 170–174.

³³ Yoder, i.m., 5.

változik, szekundlépésenként módosítva a harmóniát. A korálsorok kezdőakkordjai szemléltetik, hogy a zenei anyag folyamatos ereszkedő tendenciát mutat (4. kottapélda). A szólamok vagy stagnálnak, vagy egyre mélyülnek, a tenor szólam például az első sort *G*-vel, a másodikat *Gesz*-szel, a harmadikat *F*-fel, a negyediket pedig *D*-vel kezdi.³⁴

1. korálsor 2. korálsor 3. korálsor 4. korálsor

S
A
T
B

4. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a III. tétel egyes korálsorainak kezdőhangjai

Az egyes szólamok kezdő- és záróhangjai ebben a tételben az általuk énekelt hangkészlet legmagasabb és legmélyebb hangjaival egyenlőek. Ez a folyamatos ereszkedés, valamint a hármashangzat- és szeptimakkordkapcsolatok, illetve a kvázi késleltetésből fakadó disszonanciák és feloldásuk az egész tétel hangzásképlet meghatározzák (5. kottapélda).

1 c-moll Eb+N7 D-dúr

7 c-szűk Eb+N7 D-dúr c-moll

15 f-moll c7 Esz-dúr b7

22 b7 C7

5. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
az III. tétel harmóniaváza

³⁴ I.m., 6.

A tétel tonalitás szempontjából, első ránézésre meglehetősen többértelmű. Támpontul szolgálhat a tétel hangkészlete – illetve azok változása –, és a harmóniai folyamatok. A hangkészletet tekintve az első kilenc ütemben *D-Esz-Fisz-G-A-B-C* hangok fordulnak elő. Ez az összhangzatos *g-moll* skálát juttathatja eszünkbe – bizonyos elemzők ebből származtatják a tétel *G* tonalitását.³⁵ Azonban ez a következtetés véleményünk szerint téves. Az első korálsor kezdőakkordjai *c-moll*, és *Esz-dúr* + *nagyszeptim*, majd – egy kitérő után – a második korálsoré ismét *C*-alapú, azaz *c-szűkhármashangzat*, majd *esz-moll* + *nagyszeptim*. *Fisz* csak a sorok közepétől fordul elő, ezért tonikai funkciója sokkal inkább a *C*-re – vagy esetleg *Esz*-re – épülő harmóniáknak van. A 10. ütemtől a hangkészlet módosul, *D*-ből *Desz* lesz, *Fisz*-ből pedig *F*, ezáltal egy *C-Desz-Esz-F-G-A-B* skálát kapunk, ami egy dallamos *b-moll* hangsor. Bizonyos elemzések ez alapján nevezik meg a *g-moll* mellett a *b-moll*t is tonális centrumként.³⁶ Ezt ismét hibás következtetésnek vélem, ugyanis bár a *b-moll* szín megjelenik, ebben a hangnemben nem kapunk tonikát. Mire megkapnánk a harmadik korálsor végére, addigra már módosul annyira a hangkészlet, hogy ismét kizökkent bennünket a hangnemérzetünkből. A 15. ütemtől az *A*-ból *Asz* lesz, így a hangsor a következő: *B-C-Desz-Esz-F-G-Asz*. Ez utalhatna *b-dór* vagy *Asz-dúr* hangsorra is, ugyanakkor a 16-17. ütemekben található *c⁷-Esz-dúr* kapcsolat miatt – valamint abból adódóan, hogy az *Esz-dúr* akkord kirívóan hosszú ideig szól – itt a korábbiakhoz hasonlóan szintén egy *c-Esz* tonikai centrumot feltételezek. Az utolsó sorban az *Esz* feloldódik, így a hangsor itt *B-C-D-E-F-G-Asz*-ra módosul. Ez a kisszekunddal lejjebb transzponált verziója az első kilenc ütem hangkészletének. Tekinthetjük a 4. sort egyfajta poszttonális értelemben vett visszatérésnek is.³⁷ A Lang által használt hangok itt a dallamos *f-moll* skálára épülnek, ami előkészíti a már korábban említett tételzáró *C-dominánszszeptimet*.

A harmóniai folyamat áttekintésekor feltűnő, hogy a *c/Esz* kettősreláció gyakori a tételben. Az első korálsor *c-moll* akkorddal indul, és a második *C-szűkített* kezdődik, a 10. ütemben ismét *c-moll* akkordot hallunk, majd *C* marad a basszushang a 17. ütem egyéig. A tétel *C-dominánszszeptimmel* ér véget. *Esz*-szel kezdődik az első akkord legmagasabb és legmélyebb szólama, majd *Esz*-re épül a második akkord az első két korálsorban. A harmadik korálsor *Esz-dúr* akkordja a leghosszabb ideig kitarított harmónia a tételben, ráadásul a „dearest heart”, azaz a „legkedvesebb szív” szövegrészen

³⁵ I.m. 5.

³⁶ I.h.

³⁷ May, i.m., 174.

kiemelt jelentőséget kap. Mindezek fényében a III. tétel tonális viszonyait reprezentáló hangnem megállapításakor – bár hagyományos értelemben vett, valódi tonika nincs – a *c/Esz* kettősrelációt valószínűsítem.

Az első rész másik *korál* vagy *ária* típusú tétele az V., amely – tekintettel arra, hogy a szerkesztésmódja rokon – hasonló módon elemezhető, mint a III. A harmóniai folyamatot itt olyan hangfürtökben érdemes ábrázolni, amelyek többnyire ütemenként összegzik a megszólaló hangokat – a felütés mindig a következő taktushoz tartozik (6. kottapélda).

6. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
az V. tétel harmóniaváza

A tétel **ABA** formát mutat, amit a motivikus visszatérésen kívül tonális szempontok is alátámasztanak. Az 1-10. ütemekben *c-moll* az uralkodó hangnem, a 12-15. taktusok között a *g-moll*, majd a 17-23. ütemekben ismét a *c-moll*. Az **A** szakaszokban csaknem végig sakktáblaszerűen váltakoznak konszonánsabb és diszsonánsabb hangzások, amelyek funkciójukat tekintve megfeleltethetően a klasszikus szókészlet szerinti tonika-domináns viszonyrendszernek.³⁸ Az 1-10. ütemekben a tonikai harmónia változatlan (*C, D, Esz, G*) hangokból áll, ugyanakkor az ezekre válaszoló hangfürtök némiképp elmozdulnak. A kezdeti *Esz-F-Gesz-Asz-H* hangkészletben a 6. ütemtől a *H* hang *B*-re módosul. A **B** szakaszt konszonánsabb hangzáskép jellemzi, csak a végére kapunk jelentősebb diszsonanciát. Lang az előző formarész tonikai harmóniáját egy kvinttel feljebb transzponálta: *G, A, B, D*, és az ellentétpárja alig különbözik tőle: *D* helyett *Esz*. A *G* erősebb tonikai érzetű, ugyanis a szélső szólamok között fennálló oktáv

³⁸ I.m., 176.

+ kisterc hangköz sokkal stabilabb, mint a másik akkord esetén az *Esz-A* tritónusz.³⁹ A záróütemek az A rész 1-5.-ig terjedő szakaszának pontos visszatérése azzal a kiegészítéssel, hogy a 20-21. taktusok ismétlődnek a 22-23. ütemekben.

A VII. tételnek nincsenek tonális vonatkozásai, abból adódóan, hogy benne csak ütőhangszer keltette zajos hangot és suttogást ír elő a szerző.

3.2.3. Második rész

A nagyforma második részében (VIII-XII. tételek) a *recitativo* típusú tételek elmozdulnak az *f-moll*ból. Ennek dramaturgiai oka is van. A kis gyufaárus lány hallucinálni kezd és látomásokat tapasztal. A cselekmény itt már a *képzelt világ* dimenziójában zajlik – szemben az eddigi *valós világgal* –, egy átmeneti térben, az élet és halál mezsgyéjén járunk.⁴⁰

A VIII. tétel egészében legalább három szólam mindig *B* hangot énekel az ütemszűlyokon, amelyet változó kiosztásban rendre felső kvintugrás követ. Ez a jelenség a tétel teljes hosszában *B*-alapú hangnemérzetet eredményez. Az énekesek által megszólaltatott hangkészletet (*B-C-Desz-Esz-F*) a glockenspiel *Asz*-szal (12. ütemtől) és *G*-vel (17. ütem) egészíti ki, ezért a tétel helyes hangnemi besorolása *b-dór*.

A *recitativo* típusú tételek között, a hangkészletet tekintve a X. tétel énekszólamai a leggazdagabbak (3. táblázat).

Tétel	Hangkészlet	Tétel	Hangkészlet
II.	F-G-Asz-B-C-Desz	X.	C-Desz-Esz-F-G-Asz-B
IV.	F-G-Asz-B-C-Desz	XII.	C-Esz-F-G-Asz-B
VI.	F-G-Asz-B-C-Desz	XIV.	F-G-Asz-B-C-Desz
VIII.	B-C-Desz-Esz-F		

3. táblázat. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, a *recitativo* típusú tételek hangkészlete az énekszólamokban

³⁹ I.m., 178.

⁴⁰ Niekerk, *A Conductor's Guide*, i.m., 11.

Ugyan a hangkészlet *Esz-dúr*ra utal,⁴¹ ez mégsem egyértelmű, az elemzők között vannak, akik *Asz-lidet*, mások *C*-alapú tonalitást vélnek felfedezni.⁴² Ez a kérdés – csakúgy, mint a IV. tétel esetében – itt is vita tárgyát képezi. Vizsgáljuk meg, hogy milyen érvek szólnak egyik vagy másik hangnem mellett.

Az *Esz-dúr*t a hangkészleten kívül az a tény is alátámaszthatja, hogy a *narráló* szólamok rendre *D-Esz* hangokat repetálnak, amibe belehallható egy vezetőhang-alaphang kapcsolat. Az érzet felerősödik, amikor a 19. ütemtől a tenor szextpárhuzamban kezd énekelni, mintha csak egy hagyományos V-I zárlati formula szólna *Esz-dúr*ban.⁴³ Ez különösen azokban az ütemekben válik egyértelműbbé, amikor a mély férfiszólam patternje is ott tart, hogy épp *B-Esz* menet van a basszusban – a 3. ütemtől kezdődően minden negyedik taktus ilyen. Bár a basszusban a leggyakrabban előforduló hang az *Esz*, sosem esik ütemsúlyra, és a többi szólamban is mindösszesen két alkalommal (18. és 35. ütemek), akkor is *C* basszushang fölött.

Az *Asz* tonika mellett a legerősebb érv, hogy az egész basszusséma felfogható egy *B* átmenőhanggal kiegészített *Asz-dúr* hármashangzat-felbontásnak, amely során az alaphang mindig az ismétlődő négy-, illetve háromütemes patternek kezdőtaktusának ütemsúlyán hangzik el.

A *C*-re épülő tonalitás elméletét támasztaná alá, ha az *Asz-B-C* basszusmenetet VI-VII-I harmóniafüzésnek értelmezzük. Ha négyütemes patternt énekel a basszus (2-9. és 20-23. ütemek), akkor a harmadik és negyedik taktusokban az ütemegyen ismétlődik a *C*-basszus – ez egyfajta megérkezést is sugall –, ha pedig háromütemeset, akkor ugyanannyiszor fordul elő, mint a többi hangsúlyos basszushang (10-18. és 27-45. ütemek). A tétel két részre tagolódik, melyek közül mindkettő *c-moll* zárlaton ér véget (18. és 35. ütemek). Ezen felül a *narráló* szólamok által énekelt legtöbb mondatvég *C*-basszus fölé kerül, mintha a mélyszólam négyütemes patternje direkt azért változna bizonyos pontokon háromütemessé, hogy a mondatvégeknél megérkezhessünk a tonikára. Az ismétlődő *D-Esz* és az azzal párhuzamos *F-G* menetek *C*-ben is értelmezhetőek VII. (B-dúr) és terchelyzetű I. fokként (*c-moll*). Bár számunkra a *c-moll* tonalitás tűnik a legmeggyőzőbbnek, a többi megoldás mellett is szólnak érvek, ezért a

⁴¹ Jennifer Kerr Budziak: *Passion Beyond Postmodernism: The Choral Passion Settings of Esenvalds and Lang, Viewed through a Liminal Lens*. DLA disszertáció. Evanston: Northwestern University, 2014. (Kézirat). 64.

⁴² Trey Davis: „No One Imagined...” *Ennobled Suffering in David Lang’s the little match girl passion, An Examination of Profane Pietism Amid Sacred Form*. DLA disszertáció. Lubbock: Texas Tech University, 2012. (Kézirat). 45–63.

⁴³ Budziak, i.h.

kérdést nem lehet végérvényesen lezárni. A tétel tonális értelemben vett ambivalenciája összhangban van a mondanivalóval: a kis gyufaárus lány félúton van a valóság és az árnyékvilág között.

A XII. tétel egyértelműen *C*-alapú tonalitást mutat. A felső három szólam csak *C-G* kvinteket énekel, amiket az összes ütemsúlyon *C*-basszus támaszt meg. A tétel hangkészletéből hiányzik a *D* – a glockenspiel szólamából is –, így a tétel akár *f-moll*-ban is lehetne. Ezzel egy lépést teszünk az *f-moll*-ba való visszatérés felé, ami a következő *recitativo* típusú tételben (XIV.) be is következik.

A második rész *korál* vagy *ária* típusú tételei, eltérően a III. és V. tételektől, polifón szerkesztésűek. A IX. tétel *f-moll* hangnemű. Ezt a szoprán és alt, folyamatos összhangzatos *f-moll* skálája eredményezi. A tétel hangkészlete kromatikus hangokat is tartalmaz (*F-G-Asz-B-H-C-Desz-Esz-E-F*), amelyek közül a *H* az V. fokra, *E* pedig az I. fokra vezető alterált hangnak érződik. Az *F* tonikaérzethez nagyban hozzájárul a tenor szólam, hiszen nyitógesztusaiban (1-9. és 37-45. ütemek) oktávugrásos *F-Esz-E-F* kromatikus menetet énekel.

A XI. tétel két részből áll. Az 1-21. ütemekben fellépegető *c-moll*, a 25-41. ütemekben pedig *g-moll* skálák határozzák meg a tonális érzetet.

A XIII. tétel szintén *g-moll*-ban mozog, ezt a tétel nyitó és záróütemei is egyértelműsítik. A hangkészletében ugyanakkor nem csak *D*, hanem *Desz* is található (*G, B-C-Desz-D-Esz-F*). A *D* és *Desz* együttes jelenléte, mintha csak átmenetet képezne a *valós világ f-moll*-jai és a *képzelt világ c-moll*-jai között.⁴⁴

A nagyforma háromrészességének utolsó egysége a XIV. és XV. tételek. Itt a cselekmény visszatér a realitásba és a tonalitás is *f-moll*-ba. A XIV. tétel ugyanazokat a dallami és ritmikai elemeket használja, mint a már korábban taglalt II. tétel. A XV. tétel az ütőhangszeres szólamokban a XIV. tétel tematikáját folytatja. A 25. ütemben elindul egy hosszú tenordallam, amely egy természetes *f-moll* skálán, fokozatosan ereszkedik le, míg el nem éri a tonikai *F*-et. A basszus *F-G-Asz* és az alt *Asz-B-B-B-C* ismétlődő patternjei által a zárótétel rögzíti az *f-moll* hangnemet – bár a krotál és glockenspiel *Asz-G* záróhangjai, és az utolsó ütem triangulum- és nagydobütései miatt a tétel kicsegése hagy némi bizonytalanságot.

Összegezve, az I. tétel *e-moll*-ból indulva éri el az *f-moll*-t, amit az első rész további tételei megszilárdítanak. Ezt követően a kis gyufaárus lány hallucinációival és

⁴⁴ May, i.m., 168.

látomásaival párhuzamosan a tonalitás is nagyobb változatosságot mutat, kimozdul *B* és *C* tonális centrumok irányába. Végül, amikor a cselekmény is a földi valóságba kerül, a zene is visszatér *f-moll*-ba. Megállapítható, hogy David Lang egymással rokon hangnemekre épít, ezáltal szoros kapcsolatban marad a klasszikus ideákkal, ugyanakkor képes ezeket a hangnemi kapcsolatokat új összefüggésbe helyezni, és újszerűen láttatni.

3.3. Tematikus motívumok

A minimalizmus áthatja David Lang motívumképzését. Mivel az egyes tematikus elemek jól megjegyezhetőek, és az áttört textúra miatt könnyen azonosíthatóak, már első hallásra egyértelmű, hogy a *The Little Match Girl Passion* néhány alapotívumra, illetve azok folyamatos transzformációira épül. Lang motivikus anyagai a gregorián énekeket juttathatják eszünkbe, ez nem véletlen, hiszen a dallamvezetések kis ambitusa, a redukált hangközhasználat – leggyakrabban szekund és sok terc –, a recitatív jelleg, valamint részint a modalitás jelenléte mind közös stíluselemek.⁴⁵ A kapcsolatra egy 2012-es interjúban maga a zeneszerző is felhívja a figyelmet, amikor a művére egy „kvázi középkori, pszeudovallásos, acapella” kompozícióként hivatkozik.⁴⁶

3.1.1. Eol-skálakivágatok és a sejtmotívum

A *The Little Match Girl Passion* nagy többségében *eol*-skálára és annak különféle kivágataira épült motivika jellemzi, hiszen a tizenötből tizenegy tételben megjelenik, és többségében témaképző szerepet is kap (4. táblázat).

Tétel	Motívum	Skálafokok	Tonalitás	Témaszerűség
I.	H-E-Fisz-G	5-1-2-3	e-moll	nem témaszerű
II.	C-F-G-Asz-B-Desz	5-1-2-3-4-6	f-moll	témaszerű
III.	–	–	–	
IV.	C-F-G-Asz-B-Desz	5-1-2-3-4-6	f-moll	témaszerű
V.	–	–	–	
VI.	F-G-Asz-B-C-Desz	1-2-3-4-5-6	f-moll	témaszerű
VII.	–	–	–	
VIII.	B-C-Desz-Esz	1-2-3-4	b-dór	témaszerű

⁴⁵ Kovács Andrea: *A gregorián ének*. (Budapest: Harmat Artúr Központi Kántorképző, 2003.) 7.

⁴⁶ Nico Muhly: „Interjú David Langgel.” <https://davidlangmusic.com/about/interviews/bomb-magazine/> (Interjú készítésének dátuma: 2012. 01. 01.) (Digitális hangfelvétel).

IX.	C-F-G-Asz	5-1-2-3	f-moll	témaszerű
X.	–	–	–	
XI.	C-D-Esz-F-G-Asz-B-C	1-2-3-4-5-6-7-8	c-moll	nem témaszerű
	G-A-B-C-D-Esz-F-G		g-moll	
XII.	–	–	–	
XIII.	G-B-C-Desz	1-3-4-5 _b	g-dór	nem témaszerű
	G-B-D-Esz	1-3-5-6	g-moll	
	G-D-F-Esz	1-5-7-6		
XIV.	C-F-G-Asz-B-Desz	5-1-2-3-4-6	f-moll	témaszerű
XV.	C-F-G-Asz	5-1-2-3	f-moll	témaszerű

4. táblázat. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, eol-skálakivágatok

A hangsor első három fokán felfelé lépegető motívum (*lá-ti-dó*) – a XIII. tételt leszámítva – állandó. Ez az I., IX., és XV. tételekben négyhangos motívummá bővül a hangsor ötödik foka által (*mi-lá-ti-dó*). Az I. tételben rejtettebb módon, a szoprán szólam 18. és 20. ütemeiben tűnik fel. Ezekben a taktusokban az alt is imitálja a magasabbik női szólamot egy egészhanggal lejjebbről indítva annak tarnszformációját (*ré-szó-lá-ti*) (7. kottapéllda).

18

S. me help me help me daugh - ter help me cry help me cry help

A. me help me help me help me daugh - ter help me cry help me

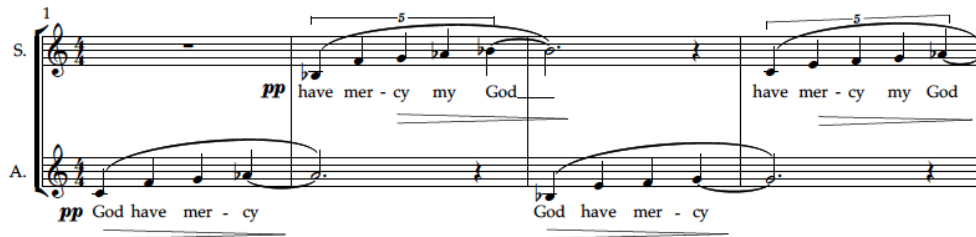
20

S. me cry help me cry daugh - ter help me

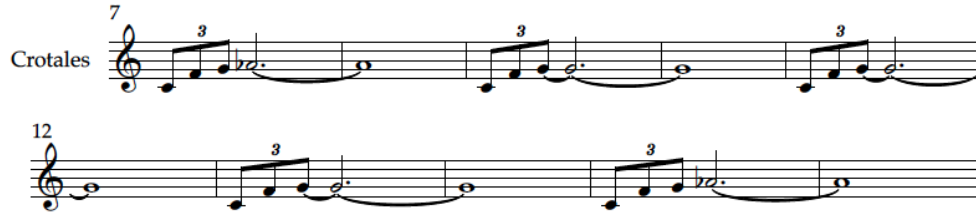
A. cry help me cry help me cry daugh - ter help

7. kottapéllda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, az I. tétel 18-21. ütemeinek szoprán és alt szólamai

A IX. tételben végig jelen van az alt és szoprán osztinátószerű anyagaiban (8a kottapéllda); a zárótételben pedig a krotál szólamában fordul elő – utóbbi esetben a 15. ütemtől nyolcütemenként ismétlődik (8b kottapéllda).



8a kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, az IX. tétel kezdőütemeinek szoprán és alt szólamai



8b kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, a XV. tétel 7-16. ütemeinek krotál szólama

A *lá-ti-dó* formulát máskor az *eol*-skála negyedik fokú hangja egészíti ki (*lá-ti-dó-ré*). A VIII. tétel során folyamatosan szól: a 25. ütemig a szopránban és tenorban, utána pedig végig a férfiszólamokban (9. kottapélda).



9. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, a VIII. tétel kezdetének szoprán és tenor szólamai

További négyhangos variáns a XIII. tételben hangzik el, ahol a hangsor ötödik foka feloldójellel és leszállított formában is szerepel (*lá-dó-ré-má / lá-dó-mi-fá / lá-mi-szó-fá*). Bár ez a tétel egy szigorúan szerkesztett négyszólamú kánon, az egységesen egészütem-hosszúságú hangok miatt statikus faktúra jön létre, ami a témaszerűség rovására megy és elrejtja a kánonszerkezetet. A szoprán exponál, majd a tenor folytatja, utána az alt és végül a basszus következik (10. kottapélda).

1

TÉMA

S. *p* when it is time for me to go

A. *p* when it is time for me to go

T. *p* when it is time for me to go

B. *p* when it is time for me to go

10. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a XIII. tétel kezdő ütemeinek kivonata

Hat skálahangból álló variánsok a VI., illetve a II., IV., és XIV. tételekben találhatóak. A VI. tétel monotematikus, mindegyik énekszólam ugyanazt a motívumot (*lá-ti-dó-ré-mi-fá*) vagy annak kivágatait énekli paralel, csak más-más ritmusértékekkel és eltérő periodicitásban. A teljes hathangos sor a szopránban hangzik el a tétel során tíz alkalommal (11. kottapélda).⁴⁷

4

S. a sa-v'ry smell of roast goose for it was new year's eve yes she re-mem-bered that

A. a sa - v'ry smell of for it was new year's yes she re - mem

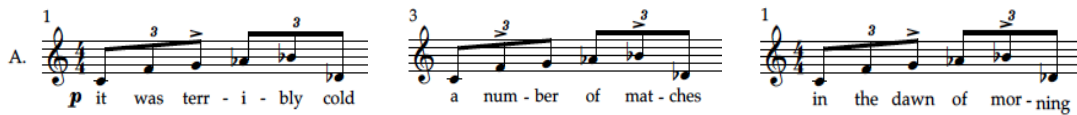
T. a sa for it yesshe

B. a for yes

11. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, VI. tétel, 4-6. ütemek

A II., IV. és XIV. tételek nagyfokú rokonságot mutatnak egymással, motivikus szervezésük is hasonló. Gyakoriak a hathangos skálakivágatok (*mi-lá-ti-dó-ré-fá*), és mindig az *alt*-ban szerepelnek (12. kottapélda).

⁴⁷ A 4., 6., 10., 15., 19., 20., 27., 28., 30., 32. ütemekben.



12. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a II. tétel 1. üteme, a IV. tétel 3. üteme és a XIV. tétel 1. üteme az alt szólamban

A XI. tételben az *eol*-skála háthangossá, oktávig bővül. A basszus szólam énekli, de rejtve marad, nem lesz témaszerű. Először *C* tonalításban (5-9. ütemek), majd *G* tonalításban (25-29., 33-40. ütemek) hangzik el. Nem véletlen a nagy ambitus, hiszen itt van a mű érzelmi tetőpontja: minden szólam az „eli” szöveget énekli (13a és 13b. kottapéldák).⁴⁸



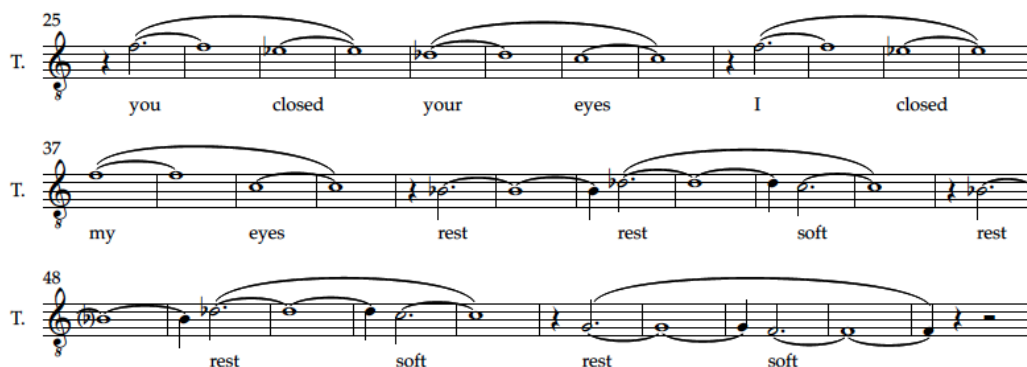
13a kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a XI. tétel 5-9. ütemeinek basszus szólama



13b kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a XI. tétel 25-29. ütemeinek basszus szólama

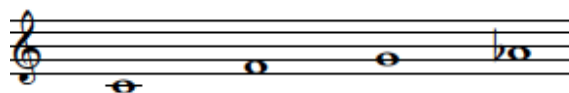
Az oktávot elérő skálamenet – fordított iránnyal és nagyobb ritmusértékekkel, de – máshol is megjelenik. A XV. tétel 25.-57. ütemeiben a tenor szólam az egész mű alaptónalítását jelentő kétvonalas *F*-től lépcsőzetesen ereszkedik egy oktávval mélyebbre. Meggyőző a kapcsolat a XI. tétel ég felé irányuló, és a zárótétel búcsúzó gesztusa között, még akkor is, ha utóbbiból kimarad a hangsor harmadik foka, a *dó* (14. kottapélda).

⁴⁸ „Éli, éli, lámá szabaktáni, azaz Uram, uram miért hagytál el engem?” – Jézus kereszten elhangzott szavainak egyike (Máté Evangéliuma 27,46).



14. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a XI. tétel 25-57. ütemeinek tenor szólama

A fentebb felsorolt *eol*-skálakivágatokból képzett motívumok közül kiemelhető egy, amely a mű során a leggyakrabban hangzik el: *mi-lá-ti-dó* (15. kottapélda).



15. kottapélda. A *The Little Match Girl Passion* sejtmotívuma

Nem csak az I., IX. és XV. tételekben uralkodó, hanem azokban a tételekben is, amelyekben a hathangos verziók *mi-lá-ti-dó-ré-fá* alakban hallhatóak, hiszen a patternszerű motívumok általában nem érnek végig mind a hat hangon, legtöbbször csak a sor első négy fokáig jutnak – a 4. táblázatban vastagon szedtük. A mű leggyakoribb tematikus motívumaként célszerű tehát az *eol*-skála kivágataiból származó dallami formulák közül ezt a négyhangos variánst nevezetes motívummá tenni. Egyesek *eol*-motívumként vagy *csírasejtként*,⁴⁹ mások a történet főszereplőjére utalva *lánymotívumként* hivatkoznak rá,⁵⁰ e sorok írója *sejtmotívumnak* nevezi, hiszen a tárgyalt dallami formula a legtöbb előforduló motivikus elem őisének, ha úgy tetszik, összejtjének tekinthető. Ez a motívum a darab elején annyira beül a hallgatóság fülébe, hogy végső soron azok az *eol*-skálakivágatok is a *sejtmotívum* származékainak, vagy motivikai fejlesztésének hatnak, amelyek helyet kaptak a fentebb közölt 4. táblázatban, de más, vagy több skálafokból tevődnek össze.

3.3.2. A botorkálómotívum

⁴⁹ Yoder, i.m., 9.

Niekerk, *Messiah and Pariahs*, i.m., 91.

⁵⁰ Hon, i.m., 37.

A *ré-dó-ti-mi-dó-ré-mi* héthangos motívum két dramaturgiailag jelentős tételben fordul elő: a mű legelején és az érzelmi tetőpontnak nevezhető XI., „eli” tételben. A nyitótételben az alt szólam osztinató jelleggel, többször is ismétli a motívumot a zeneszerzői utasítás szerint úgy, mintha „egy kislány botorkálna a hóban” – innen az elnevezés (16a kottapélda). A 12. ütemig *D*-ről indul, a 22-33. ütemek között pedig egy nagyszekunddal feljebb transzponált verzióban – követve a tonális centrum változását. A 38. ütemtől újabb nagyszekunddal emelkedik, de rejtettebb alakot ölt: kombinálódik az I. tétel jellegzetes szekundlépésből álló *siratómotívumával* (lásd: 3.3.3. alfejezet), és a főhangokon kívül – amiket a kottapéldában kereszttel jelöltem – váltóhangok is megjelennek benne (16b kottapélda).



16a kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
botorkálómotívum az I. tétel kezdetén az alt szólamában



16b kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
botorkálómotívum az I. tétel 38-41. ütemek alt szólamában

A XI. tételben a nyitó formulához képest kisdecimával feljebb transzponálva, *F*-ről kezdődik a *botorkálómotívum*, és az egész mű melodikus csúcshangját, a kétvonalas *G*-t foglalja magába (25-31. ütemek). Itt álkétszólamúság figyelhető meg, hiszen az alsó hangmagasságok, a nagy ugrások miatt könnyedén leválaszthatóak a felső linearitásról, amely így jól megkülönböztethető, önálló érvényűvé válik (17. kottapélda).⁵¹



17. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
botorkálómotívum a XI. tétel 25-31. ütemek szoprán szólamában

⁵¹ May, i.m., 70.

3.3.3. A *siratómotívum*

A szekundlépésekből és azok ismételtetéseiből építkező motívum felidézi a siratók jellegzetes fordulátát, ezért erre – ahogy Kodály *Psalmusa* esetén is szokás –⁵² *siratómotívum*ként hivatkozom. A nyitótétel során két alakban tűnik fel: az adott tonalitás második és harmadik fokát ismételve a 4-12. és 25-33. ütemek „daughter” szövegrészén a szopránban (18a kottapéllda) vagy elmozduló, szekundokban lépegető formulákba foglalva a 13-22. és 34-45. ütemekben (18c kottapéllda). Utóbbiak mindkét női szólamra kiterjednek és a *siratómotívum* fejlesztésének tekinthetők. A fejlesztés csúcspontjai a 18. és 20. ütemek, ahol tisztán kibomlik belőle a *sejtmotívum* (*mi-lá-ti-dó*) – az alt által énekelt imitációban ennek a dúrvariánsát (*szó-dó-ré-mi*) találjuk (18d kottapéllda).



18a kottapéllda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, *siratómotívum* az I. tétel 4-5. ütemeinek szoprán szólamában



18b kottapéllda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, *siratómotívum*-fejlesztések az I. tétel 14-15. ütemeinek szoprán és alt szólamában

⁵² Dalos Anna: „In memoriam Zoltán Kodály” In.: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2011.) 277–295. 286.

18c kottapéllda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, *siratómotívum* és *sejtmotívum* kombinációja az I. tétel 18-21. ütemeiben, szoprán és alt szólamok

A X. tételben a női szólamok végig *D*-n és *Esz*-en recitálnak, a 19. ütemben a tenor *F-G* hangokkal csatlakozik hozzájuk. Bár egyes elemzők ezt a *kvintmotívum* variánsának vélik (3.3.5. alfejezet),⁵³ minket az I. tétel motívumfejlesztő eljárásai arról győzték meg, hogy inkább a *siratómotívum* bővebb kifejtéseként érdemes leírunk (19. kottapéllda).

19. kottapéllda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, *siratómotívum* a szoprán és alt szólamokban a X. tétel kezdetén

A zárótételben a *siratómotívumot* a szoprán énekli. A *B-C* osztinató kétütemes periodicitásban ismétlődik, hangmagassága pedig az egész tétel során változatlan (20. kottapéllda).

20. kottapéllda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, *siratómotívum* a szoprán szólamban a XI. tétel kezdetén

⁵³ Yoder, i.m., 10.

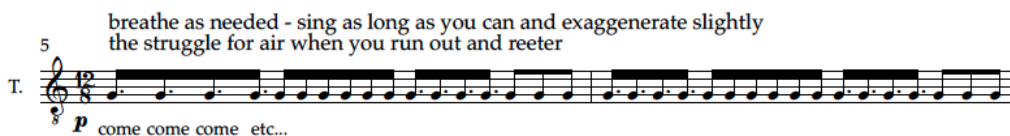
Megjegyzendő, hogy egyes elemzők a XI., „eli” tétel tematikáját is kapcsolatba hozzák a *siratómotívummal*.⁵⁴ Bár véleményünk szerint ez a származtatás kétséges, felfedezhető hasonlóság a nyitótétel szekundokban lépegető formuláival. A XI. tétel során a nagy hangközugrások gyakran nónát vagy szeptimet szólaltatnak meg, amik – ha az oktávkülönbségeket nem számítjuk – eszünkbe juttathatják a *siratómotívum* szekundrelációit (21. kottapélda).



21. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, a XI. tétel kezdete

3.3.4. A *didergőmotívum*

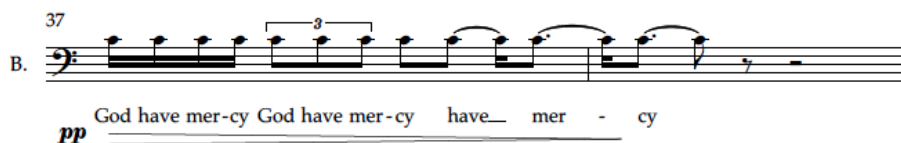
Ez a *The Little Match Girl Passion* talán legikonikusabb motívuma, hiszen egyediségével, szokatlan hangzásával és szövegfestő drámaiságával kiemelkedik a zenei szövetből. Ritmikusan lejegyzett gyorsításokból és/vagy lassításokból áll, hosszú ideig azonos hangon repetál egy-, vagy háromszavas szövegekre. Összhatásában a hidegtől remegő, didergő kislány szenvedését festi le. Első megjelenése a nyitótétel tenor szólamában van, ahol változó hangmagasságokon repetál: *G* (5. ütemtől – 22. kottapélda), *A* (26. ütemtől), *Cisz* (34. ütemtől), *H* és *Gisz* (42. ütemtől).



22. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, didergőmotívum az I. tétel 5-6. ütemének tenor szólamában

A IX. tétel 37. ütemétől a *didergőmotívum* folyamatosan lassuló variánsa szólal meg a basszusban, miközben a *C*, *B*, *Desz* és *H* hangokon egy háromszavas szövegrész ismétlődik: „God have mercy” (23. kottapélda).

⁵⁴ Yoder, i.m., 9.



23. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, *didergőmotívum* az IX. tétel 37-38. ütemének basszus szólamában

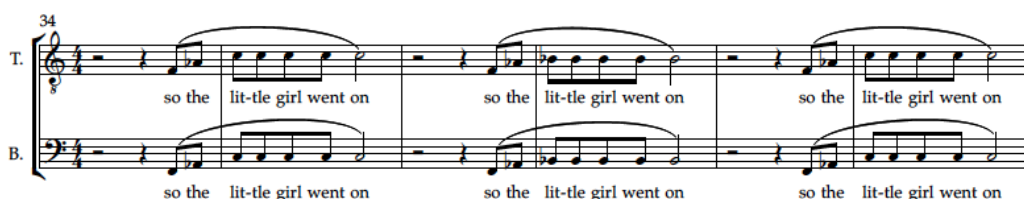
A *didergőmotívum* a XIII. tételben különösen kiemelkedik a zenei szövetből, ugyanis itt ez az egyetlen ritmikusan megmozgatott szólam. Az alt szólaltatja meg úgy, hogy taktusonként egy-egy szóval dadog, míg a többiek végig egészütemes hosszúhangokat énekelnek (24. kottapélda).



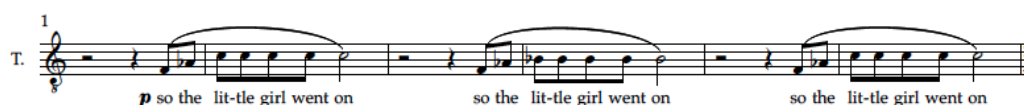
24. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, *didergőmotívum* az XIII. tétel kezdetén az alt szólamában

3.3.5. Hármashangzat-, és kvintmotívum

A következő motívumcsoport általában kísérő jellegű: hármashangzatfelbontás vagy kvintugrás jellemzi. Rendszerint az elért, legfelső hang repetál, amely a gregorián énekek és zsoltárdallamok recitációjára emlékeztet: a frázis általában a tonális alaphangról rugaszkodik el, míg a repetálás egy kvinttel feljebb van.⁵⁵ Hármashangzat-motívumokra II. tétel férfiszólamaiban (34. ütemtől) és a IV. tétel egészében találunk példákat – mindkét esetben egy alaphelyzetű *f-moll* harmónia szólal meg (25a és 25b kottapéldák).



25a kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, *hármashangzatmotívum* a II. tétel 34-39. ütemeinek basszus és tenor szólamában



⁵⁵ I.h.

25b kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
hármashangzatmotívum a IV. tétel kezdetén, a tenors zólamban

Kvintugrásos variáns a XII. és XIV. tételekben fordul elő. A XII. tétel csak erre a dallami formulára épül, a felső három énekszólam ugyanazt éneкли unisono, a basszus más léptékben mozog, ellenpontoz, de az ő szólama is a *kvintmotívum*ból származik (26a kottapélda). A XIV. tétel 23. ütemétől a basszus minden második taktus egyén egy *F-C* kvintugrást énekel. Bár itt elmarad a recitálás az érkező hangon, a *kvintmotívum*mal való azonosíthatóság nem kétséges (26b kottapélda).

26a kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
kvintmótívum a XII. tétel kezdetén

26b kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
kvintmotívum a XIV. tétel 27. ütemeinek basszus szólamában

Speciális eset figyelhető meg a X. tételben, ahol a négy-, illetve háromütemenként ismétlődő sorok a basszusban és tenorban sokáig *Asz-Esz* kvintugrással indulnak, később az elrugaskodás helye *B*-re és *C*-re változhat, míg az *Esz*-en való recitálás változatlan marad. A *C-Esz* kvint *B-Esz* átmenőpillanat után rendre *C-Esz*-szé fejlődik. Ez a jelenség megvilágítja, hogy miért érdemes egységben kezelni a *hármashangzat*-, és *kvintmotívum*ot, ugyanis itt a kettőnek valamiféle kombinációja figyelhető meg (27. kottapélda).



27. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, kvintmotívum a X. tétel kezdetén a tenor és basszus szólamokban

3.4. Algoritmikus jelenségek⁵⁶

Az 1.2. alfejezetben David Lang algoritmikus technikáit foglaltuk össze a zeneszerző legfontosabb ütőhangszeres műveinek tükrében. Sorra vettünk olyan logikai sorokra, következetes szabályokra épülő folyamatszerző eljárásokat, amelyek bár legtisztább formájukban az ütőhangszeres művekben érvényesülnek, valójában Lang egész életművét, így a vokális kompozícióit is áthatják. Taglaltuk a metrikus rétegzést (1), a variációs helyettesítést (2), a ritmikai áthelyeződést (3), a palindrómát (4) és a kánnt (5). Jelen alfejezetben megvizsgálom, hogy a felsorolt algoritmikus technikák közül, melyek kerültek részben vagy egészben felhasználásra a *The Little Match Girl Passion*ben, és hozzákapcsolok még egy, a passióban felellhető algoritmikus jelenséget, a kánont.

3.4.1. Metrikus rétegzés – polimetrika

A metrikus rétegzés során a zeneszerző különböző súlyviszonyú patterneket helyez egymásra, amelyek együtthangzása – az általában eltérő periódusidőnek köszönhetően – a hallgatóság súlyérzetét eltolja, kizökkenti. A különféle rétegek között metrikus disszonancia és ütem súly-polifónia jön létre.⁵⁷ Az eljárást az angolnyelvű szakirodalomban *metric superimposition*ként említik. A *superimposition* jelentése *valami másra helyezve*,⁵⁸ a fordításban ezért alkalmazzuk a *rétegzés* kifejezést. Lang a passióban többször is él ezzel az eljárással. Az I. tétel 34-37. taktusaiban a felső négy sor szólamai

⁵⁶ Algoritmikus szerkesztés alatt olyan eljárásokat értünk, amelyek nagyfokú következetességgel szervezik és teszik komplexé a zenei folyamatot előre meghatározott szabályok alapján úgy, hogy annak kidolgozása minél kevesebb emberi beavatkozást igényeljen. John A. Maurer: *A Brief History of Algorithmic Composition*. <https://ccrma.stanford.edu/~blackrse/algorithm.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

⁵⁷ A fogalom rokonságban áll a polimetrika terminussal, amit a 3.4.2. alfejezetben részletesebben tárgyalok.

⁵⁸ N.N.: „Superimposition.” In: N.N. (szerk.): *The Oxford English Dictionary*. 10. kötet. (Oxford: University Press Oxford, 1913.) 1016.

ütemenként periodizálnak, miközben a basszus szólama a 34. ütem kettőjén indul, a periodicitása pedig eltérő, tizenötnyolcadnyi (28. kottapélda).



28. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a X. tétel 34-37. ütemeinek basszus szólama

Egy másik példa a XIII. tételből való. A szoprán, tenor és basszus ütemenként énekel egy-egy egészhangot. Ehhez a réteghez képest az alt *didergőmotívuma* eltérő periodicitásban van: ritmikai mintázatát tekintve két és félütemenként ismétlődik (29. kottapélda).



29. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a XIII. tétel kezdete, alt szólam

A XI. tétel alapvető metrumérzetét – a háromnegyedes lüktetést – a kezdő ütemek szoprán szólama határozza meg, majd csatlakozik hozzá az alt is. A tenor egy tizenhat taktust magába foglaló, hosszabb folyamatot vezet végig, amely során kis *C*-től emelkedik kétütemenként egy-egy szekundot, míg el nem éri az egyvonalas *F*-et. A többi szólamhoz képest a basszus eltérő metrumérzettel, pontozott negyedhangos duolákban mozog – a taktus második ütésén indul, így súlyviszonyait tekintve azt az érzetet kelti, mintha a többi szólamhoz képest egy negyeddel következetesen el lenne csúszva. A basszus szintén *C*-n kezdődik, de négy-, illetve nyolcütemes periodicitásban emelkedik: amikor túl magasra ér Lang rendre alacsonyabb regiszterekbe ugratja, és ott indítja újra. A szoprán és az alt is emelkedő linearitást mutat, de rövidebb, így végig négyütemenként ismételi. Az eltérő periodicitásban lépegető szólamok a 20. ütemben találkoznak egy *F* hangon – egészen addig szisztematikusan épülnek a sorok változatos harmóniai képződményeket és sajátos metrikus disszonanciákat eredményezve. Az *F*-en való összetalálkozás a tétel fontos formahatára, ahol az addigi *C* tonalitás *G*-alapúra változik (30. kottapélda).

30. kottapéllda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a XI. tétel 17-22. ütemei

3.4.2. Variációs helyettesítés

A variációs helyettesítés során egy hang vagy hangjegycsoport fokozatosan helyettesítésre kerül egy vagy több különböző hanggal vagy hangjegycsoporttal. Bár erre a módszerre szisztematikusan végigvezetett példát nem találtam a műben, több olyan hely is van, amelyek magukon viselik a variációs gondolkodás alapvető jegyeit. Az I. tétel basszus szólamában az 5-22., 26-33. és 42-45. ütemekben csak és kizárólag pontozott negyedek (1) és pontozott negyedértékű szünetek (0) fordulnak elő. Ha felírjuk ütemenkénti bontásba ezt a sorozatot, akkor a következőket kapjuk (5. táblázat).

Ütemszám	5	6	7	8	9	10
Ritmuskód	1-0-1-1	0-1-0-0	1-1-0-1	0-1-0-1	1-1-0-0	1-1-0-0

Ütemszám	11	12	13	14	15	16
Ritmuskód	1-0-0-0	0-1-1-1	1-1-0-0	1-0-1-1	1-1-0-0	0-1-1-1

Ütemszám	17	18	19	20	21	22
Ritmuskód	1-1-0-0	1-1-0-0	1-1-0-1	1-1-0-1	1-0-0-1	1-0-0-0

Ütemszám	26	27	28	29	30	31
Ritmuskód	1-0-1-1	0-1-0-0	1-1-0-1	0-1-0-1	1-1-0-0	1-1-0-0

Ütemszám	32	33	42	43	44	45
Ritmuskód	1-0-0-0	0-1-1-1	1-1-0-1	1-0-1-1	0-1-1-0	1-0-0-0

5. táblázat. A *The Little Match Girl Passion* I. tételének basszus és tenor szólamai ütemenkénti bontásban, ahol 1 = pontozott negyed, 0 = negyed hosszúságú hang

Ez egy kételemű negyedosztályú variációs sor. Ha a kizárólag szünetekből (0-0-0-0) álló ütemvariánst nem vesszük számításba – mert előfeltétel, hogy legyen hang a taktusokban –, akkor az összesen tizenöt lehetőségből kilenc megtalálható a tételben. Megállapítható, hogy ugyan nem teljes a sor, de jelentős variabilitást mutat.

A IX. tételben a szoprán által énekelt szólam hosszabb ritmusértékű variánsát előlegzi az alt, pontosabban éppen annyit belőle, amennyi egy ütembe belefér. Ez az előlegzés nem tökéletes, hiszen a frázis kezdőhangjai mindig eltérőek – a 31. kottapéldában ezeket kereszttel jelöltük. A frázis többi hangja négyütemes periodicitásban, folyamatosan ismétlődik – kapoccsal jelöltük. A kereszttel jelölt kezdőhangok más rendszer szerint működnek, mint az azt követőek. A 36. ütemig terjedő szakaszt érdemes kiemelni, mert a tételben Lang ugyanezt a sort ismétli – először teljes egészében, másodjára pedig hét ütem hosszúságban. Ha az említett szakaszt négyütemes egységekben vizsgáljuk, és felírjuk az ütemhosszúságú frázisok szoprán és alt szólamban szereplő kezdőhangjait, akkor a következő sorokat kapjuk (6. táblázat).

Ütemszám	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20
Kezdőhangok	C-B-B-C	DESZ-C-C-DESZ	H-C-B-B	C-DESZ-C-C	B-H-C-B

Ütemszám	21-24	25-28	29-32	33-36
Kezdőhangok	B-C-DESZ/(CISZ)-C	C-B-H-C	B-B-C-DESZ/(CISZ)	C-C-B-H

6. táblázat. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, IX. tétel, a altban és szopránban elhangzó frázisok kezdőhangjai négyütemes egységekben

Ez egy négyelemű negyedosztályú variációs sor is lehetne, de nincs végigvezetve, az összesen kétszázötvenhat lehetőség közül itt mindössze kilenc szerepel. Bár a sor közel sem teljes, elmondható, hogy mindegyik négyes csoport különbözik egymástól. Már ez is variációs gondolkodásra utal, de az a tény még inkább, hogy az egyes elemek – *C*, *B*, *H*, *Desz* hangok – a fentebbi négyütemes egységeknek mind az első, mind a második, mind a harmadik és mind a negyedik helyén legalább egyszer előfordulnak. Ez azt jelenti, hogy a tétel során, legalább egyszer minden lehetséges kereszttel jelölt kezdőhang frázist alkot minden lehetséges kapoccsal jelölt motívummal (31. kottapélda).

31. kottapéllda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
A IX. tétel kezdőütemeinek szoprán és alt szólamai

3.4.3. Ritmikai áthelyezés

A ritmikai áthelyezés során a zeneszerző ismétlődő motivikus elemet alkalmaz, amelynek része, vagy egésze folyamatosan áthelyeződik egy a korábbihoz képest változtatott pozícióba. Az áthelyezett elem kitúr egy, a pattern szerint, korábban ott elhelyezkedő elemet. Bár ezt az eljárást más műveiben Lang előszeretettel alkalmazza a *The Little Match Girl Passion*ben nem találtam rá példát.

3.4.4. Palindróma

A palindróma esetén a ritmus-, hangszín-, vagy hangmagasságsorok szimmetrikusan, a folyamat közepén található tükörtengely két oldalán helyezkednek el. Ennek a kompozíciós eljárásnak – a variációs helyettesítéshez hasonlóan – nincs tiszta megnyilatkozási formája, de találni olyan példát, ahol felsejlik, mint szerkesztőelv. David Lang az V. tételben öt különböző ritmusértéket használ, amelyek homofón módon, minden szólamban azonosak. Van triolanyolcad (1-essel jelöltük), negyed (2-essel jelöltük), triolanegyed (3) és nyolcad (4), ezeken kívül egyszer előfordul egy nyolcadnyi kvintola is (5). Ha az adott taktus uralkodó ritmusértékeit e számozás szerint táblázatba foglaljuk, akkor a következő sorozatot kapjuk (7. táblázat).

T

T

ütemszám	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
uralkodó ritmusérték	1	1	2	1	1	3	4	4	3	1	0	1	3

T

ütemszám	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
uralkodó ritmusérték	4	5	0	1	1	2	1	1	1	1	0

7. táblázat. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, az V. tétel uralkodó ritmusértékei, (1 = triolanyolcad, 2 = negyed, 3 = triolanegyed, 4 = nyolcad, 5 = nyolcadkvintola)

A táblázatból kitűnik, hogy a bekeretezett szakaszok tükörszimmetrikusak (32. kottapélda). Bár a zeneszerző részéről itt teljesértékű, tudatos palindróma-szerkesztést nem feltételezhetünk, említésre méltó, hogy a tükörszimmetria, mint elv itt jelentékeny része a formának.

Tükörtengely

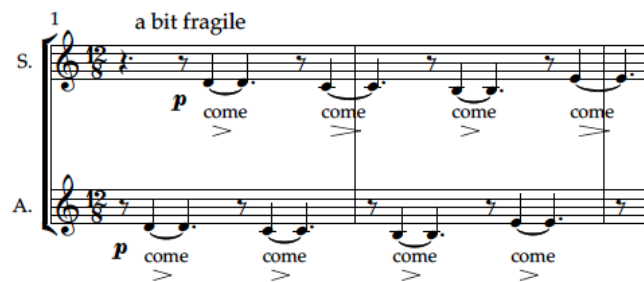
32. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, az V. tétel kezdőütemei

Feltehetjük a kérdést: vajon mi az oka annak, hogy a ritmikus áthelyeződés, a palindróma, és a variációs helyettesítés nem, illetve nem tiszta formában jelenik meg a passióban? David Lang szövegközpontú komponistai attitűdje rendszerint felülírja a bonyolultabb matematikai szerkesztési elveket, pontosabban a szerkesztés folyamatába beépít egy random változót: a szöveg ritmikáját. Ez a random változó nagyrészt ellenáll a számokban kifejezhető logikának, ezért szükséges az ütőhangszeres darabjaihoz képest tágabbra szabnia a ritmikai és metrikai szerkesztési eljárásait. Megállapításunk nem azt jelenti, hogy az ütőhangszeres műveiben ne jelenne meg a randomitás, azaz az intuitív zeneszerzői közbelépés, csak a gyakorisága lényegesen kisebb.

3.4.5. Kánon

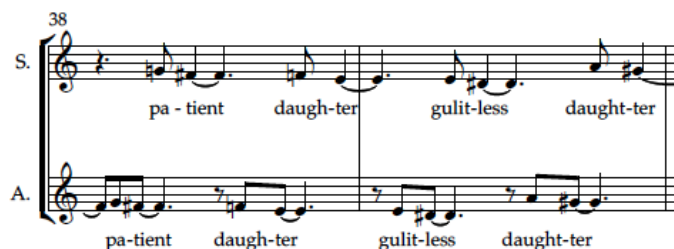
A kánonszerkesztés is az algoritmikus folyamatok közé sorolható, hiszen e speciális polifonikus eljárás szabályainak összessége valójában egy algoritmus, amelynek lefuttatása, azaz megoldása esetén realizálódik a teljes mű. A 15. század végén született módszer során „egy szólamot írtak ki, és utasításokat adtak az énekeseknek, hogy ebből származtassák a további szólamokat. Az utasítást vagy szabályt, amely alapján ezeket a további szólamokat levezették, kánonnak nevezték, ami »szabályt« vagy »törvényt« jelent. Például a második szólamot utasíthatták arra, hogy ugyanazt a dallamot énekelje, [mint az első] bizonyos számú ütéssel vagy ütemmel az eredeti után;”⁵⁹

Az I. tételben fellelhető számos olyan hely, ahol két vagy több szólam kánonszerű viszonyban áll egymással. Az első ilyen szakasz a mű kezdete, ahol kétütemen keresztül az altot egy negyeddel később, követi a szoprán unisono (33. kottapélda). Ezzel analóg, nagyszekunddal feljebb transzponált változat a második formarész elején található, a 22-23. ütemekben.



33. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, a mű kezdete

További analóg hely a harmadik formarész eleje is. Különbség, hogy itt a zenei anyag gazdagabbá válik, kromatikus hangokat kap, felsejlik benne a *siratómotívum* (34. kottapélda).



34. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, az V. tétel 38-39. ütemeinek szoprán és alt szólamai

⁵⁹ Donald Jay Grout, Claude V. Palisca: *A History of Western Music*. (New York: W.W. Norton & Company, 1996.) 843.

A 13-21. ütemekben a női szólamok *e-moll* diatonikus kánonban mozognak, az alt egy negyeddel később, szekunddal lejjebb követi a szopránt. (35. kottapélda).

13 becoming more intense

help me daugh-ter help me cry help me help me cry daugh-ter help me help me help me cry daugh-ter

help me daugh-ter help me cry help me help me cry daugh-ter help me help me help me cry

16

help me cry daugh-ter help me cry help me help me help me help me help me help me daugh-ter

daugh-ter help me cry daugh-ter help me cry help me help me help me help me help me help me

35. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
az I. tétel 13-18. ütemeinek szoprán és alt szólamai

A 34-37. ütemekben a szoprán és basszus között már egy lazább szerkesztés figyelhető meg, ami ezáltal kevesebb a kánonnál, de több, mint egy egyszerű imitáció (36. kottapélda). A szoprán *fisz-moll* skálán ereszkedik, míg a basszus egy negyeddel később, szintén *Fisz*-ről induló skálát énekel – emelt negyedik fokkal.⁶⁰ Ez a jelenség a tükörkánonra juttathatja eszünkbe. A szakaszhoz sajátosan kapcsolódik az alt is, ami a két szólam közé ékelődik – hiszen a szopránhoz képest egy nyolcaddal később lép be, mint a szoprán –, és *A* hangról indulva szintén *fisz-moll* skálán ereszkedik le.

⁶⁰ May, i.m., 142.

34 more intense

where daugh - ter what daugh - ter

where daugh - ter what daugh - ter

where where where (etc.) what what what (etc.)

where what

where daugh - ter what daugh -

36. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
I. tétel, a 34-35. ütem énekszólamai

Kánon figyelhető meg a XIII. tételben is, ahol a szólamok a szopránt követik, a sorrend a következő: tenor (2. ütem), alt (3. ütem) és basszus (4. ütem). Mindannyian egészszhangokat énekelnek, ami elrejtí az kánonszerkesztést.

1 TÉMA

S. *p* when it is time for me to go

A. *p* when it is time for me to go

T. *p* when it is time for me to go

B. *p* when it is time for me to go

36. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a XIII. tétel kezdete

A szólamok unisono G-vel kezdődnek és ott is maradnak, amíg a zenei folyamat el nem éri az adott szólam saját témabelépését. Ahogy a téma kibontakozik, fokozatosan gazdagodnak a harmóniak is. David Lang gyakran alkalmaz kánont dramaturgiailag jelentős helyeken. Például a kompozíció nyitógesztusában az I. tétel legelején, majd ugyanennek az analóg helyén a második formarészben. A nyitótétel „becoming more

intense” és „more intense” zeneszerzői utasításoknál Lang mindig kánonszerű zenei anyagokat alkalmaz, ezzel biztosítja a formarész energiatöbbletét. A XIII. tétel kánonja szintén jelentős dramaturgiai pillanat, hiszen itt közvetlenül a kis gyufaárus lány halála után vagyunk.

3.5. Egyszerű imitációk és poliritmikus ütköző- vagy ellenritmusok

A műben gyakoriak az imitációs jelenségek, hiszen a *The Little Match Girl Passion* túlnyomórészt polifonikus szerkesztésű tételek sorozata. Tisztán homofón faktúrája csupán a III. és V. tételnek van – ezek korálszerűek. A IX. tétel átmenetet képez a két szerkesztésmód között, hiszen, bár kánon, minden szólama egészütem hosszúságú hangokat énekel, ezért a mélystruktúra polifóniája rejtve marad. Idekívánkozik a VII. tétel megemlézése is, ami performatív jellegénél fogva polifón-homofón kategóriákba nem besorolható.

A műben az előző alfejezetben tárgyalt kánonoknál sokkal gyakoribbak az egyszerűbb imitációs jelenségek. Habár az egyszerű imitációk is részint összefüggésbe hozhatóak algoritmikus szabályszerűségekkel, alkalmazásuk minden esetben együttjár a poliritmikus ütköző- vagy ellenritmusokkal, ezért – hogy a két jelenséget egyszerre vizsgálhassuk –, részletezésüket jelen alfejezetbe foglaltuk.

A poliritmika fogalmának értelmezése a szakirodalomban eltéréseket mutat. A különbözőségek leginkább abban rejlenek, hogy egyesek a polimetrika témakörét a poliritmikától elválasztva, önálló szócikkben tárgyalják, míg mások szerint a poliritmika a ritmusbeli többszólamúságot a metrikai többszólamúságtól nem elválasztja, hanem összegzi. Utóbbi szerint tehát a poliritmika a többszólamú ritmusszervezés „metrumtörő praktikáit” is magába foglalja.⁶¹ Arra is van példa, hogy összemossák a két terminust, mondván a polimetrika és a poliritmika fogalma nem határolható el egyértelműen egymástól.⁶²

⁶¹ A „metrumtörő praktika” Somfai László kifejezése. Lásd uő., „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről.” In: Somfai László (szerk.), *Tizennyolc Bartók tanulmány*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.) 153–193. 174.

Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat.) 67.

⁶² Wilibald Gurlitt–Hans Heinrich Eggebrecht: *Riemann Musik Lexikon Sachteil*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.) 739–740.

Pintér Csilla csoportosítása szerint – amely a bartóki terminológiára és Hugo Riemann meghatározásaira épül⁶³ – a tisztán megnyilatkozó polimetrika a poliritmika egyik alcsoportját képviseli. Szerinte a polimetrikába tartoznak „azok a metrikailag képlékeny struktúrák, amelyek megjelenését követően az eredeti metrumjelzés érvényessége egy-egy szólamban huzamos ideig megkérdőjeleződik, továbbá, ha a kiírt metrum szerinti ütemezés csak a kottaképben való tájékozódást szolgálja”.⁶⁴ Ez a meghatározás egybevág az algoritmikus jelenségeknél tárgyalt metrikus rétegzés kompozíciós eljárásával. Ehhez képest a poliritmikus ütköző- vagy ellenritmusok a poliritmika egy másik típusának – a szilárd metrikájú poliritmikának – egyik alcsoportját képviselik. Pintér Csilla riemannian alapon ide sorolja „az egymással nem osztható hangértékekkel tagolt, nem komplementer kitöltésű időtartamok egyidejű” kombinációját. Ennek leggyakoribb megnyilatkozási formája a kettes és hármas lüktetés egyszerre történő megszólaltatása, de ide tartozik egyéb páros és páratlan képlet egymásra rétegzéséből származó komplex ritmikai struktúra is – a gyökerei pedig visszavezethetők a középkori *perfect* és *imperfect* tagolás egyidejűségére.⁶⁵ Annak, hogy valamely jelenséget poliritmikus ütköző- vagy ellenritmusnak nevezzünk, előfeltétele, hogy a metrum fősúlyai huzamosabb ideig ne sérüljenek, ellenkező esetben már polimetrikáról beszélhetünk.

David Lang a *The Little Match Girl Passion*ben gyakran él a poliritmikus ütköző- vagy ellenritmusok alkalmazásával. A zenei szövet ilyenkor két illetve három, egymáshoz képest ritmikailag eltérő léptékű zenei rétegből áll össze. A különféle rétegek képviselhetnek önálló motivikát is, de számos esetben nagyon hasonló, vagy azonos tematikát követnek, ilyenkor a szólamok egyszerű imitációs viszonyban állnak egymással.

Ritmikai léptéküket tekintve kétrétegű, független motivika jellemzi a II. tételt a 34. ütemtől kezdődően, a XIV. tételt a 23. és a 12. taktusokban, illetve a XV. tételt teljes egészében. A II. és XIV. tételekben a *sejtmotívum*ot megszólaltató triolák a nyolcadokban mozgó *hármashangzat-motívum*okkal ütköznek (37a és 37b. kottapélda).

⁶³ Hugo Riemann: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903.) 155, 176, 188.

⁶⁴ Pintér, i.m., 90.

⁶⁵ I.h., 76.

37a and 37b are musical score excerpts from David Lang's *The Little Match Girl Passion*. Excerpt 37a shows a vocal line with lyrics: "with her lit - tle", "with her lit - tle na - ked feet", "so the lit - tle girl went on", and "so the lit - tle girl went on". Excerpt 37b shows a vocal line with lyrics: "no one i", "no one i - magined", "no one i - ma - gined", "no one", and "no one". Both excerpts feature triplets and a piano (*p*) dynamic.

37a és 37b kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a II. tétel 34. üteme (37a), és a XIV. tétel 23. üteme (37b)

A XII. tételben a basszus negyedtriolái állnak szemben a többi szólammal, amelyek vagy nyolcadtriolákban, vagy tizenhatodokban és egy-egy nyolcadban mozognak. A zárótételben a krotál triolája ütközik a többi szólam duolájával (38. kottapélda).

38a and 38b are musical score excerpts from David Lang's *The Little Match Girl Passion*. Excerpt 38a shows a vocal line with lyrics: "stood her old grand - mo - ther", "stood her old grand - mo - ther", "stood her old grand - mo - ther", and "old grand - mo - ther". Excerpt 38b shows a vocal line with lyrics: "we sit and cry", "we sit and cry", "we sit and cry", and "we sit and cry". Both excerpts feature triplets and a piano (*p*) dynamic.

38a-38b kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a XII. tétel 5. üteme (38a) és a zárótétel kezdete (38b)

A IV. tétel abban tér el a korábbi példáktól, hogy a kétrétegűség egy imitáló szólammal gazdagodik. A szoprán hol az alt trioláit utánozza, hol a tenor nyolcadoló motivikáját előlegzi (39. kottapélda).

39. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, a IV. tétel eleje

A X. tétel, ritmusléptékeit tekintve háromrétegű. A 2-8. ütemek egyjén egyszerre szólnak triolanyolcadok, triolanegyedek és tizenhatodok (40. kottapélda).

40. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, a X. tétel kezdete

A VI. tétel ennél is gazdagabb faktúrájú ritmikai háromrétegűség és imitáció jellemzi. A triolákban mozgó szopránt az alt nyolcadokban imitálja. A női szólamok triola-duola ütközését tovább aprózza a basszus azáltal, hogy a páratlan osztáson belül jelenít meg párosságot, hiszen csak az első, a harmadik és ötödik triolanyolcad-pillanatokban szólal meg. A basszus szólam saját szubjektív súlyviszonyaiban egy triolanyolcad, és az azt követő triolaszünet képez egy ütemet – ezt a hangokon szereplő akcentusjelek is megerősítik (41. kottapéllda).

41. kottapéllda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, IV. tétel, 10-12. ütemek

A *didergőmotívum* mindig poliritmikus ütköző- vagy ellenritmust eredményez, hiszen annak egyedi sajátosságai szükségszerűen elválasztják a többi szólamtól. A *didergőmotívum*on túl a IX. tétel 38. és 54. ütemeiben a páratlan kvintolamenet páros félhangokkal társul, tehát itt három különböző ritmikai réteg különíthető el egymástól. A női szólamok között az egész tétel során imitáció figyelhető meg: a szoprán dallamainak nagyobb ritmusértékekben mozgó variánsait előlegzi az alt, pontosabban annyit belőle, amennyi egy ütembe befér (42. kottapéllda).

37

have mer - cy my God

God have mer - cy

sing over the others

my eyes are cry - ing

pp God have mer cy God have mer - cy have mer - cy

God have mer - cy have mer - cy have mer - cy

42. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*, IX. tétel, 37-39. ütemek

Ha a művet áttekintjük, tapasztalhatjuk, hogy David Lang zenei nyelvét alapjaiban határozzák meg a poliritmikák és imitációk. A szimplábbak közé tartoznak az egyszerű imitációk és a politmikus ütköző, vagy ellenritmusok, a komplexebbekhez pedig az előző alfejezetben vizsgált kánonszerkesztések és metrikus rétegzések, azaz polimetrikák. Lang számára ezek az eljárások azért célravezetőek – sok más (poszt)minimalista esztétikájú zeneszerzőhöz hasonlóan –, mert úgy teszik lehetővé bonyolultabb zenei textúrák létrehozását, hogy közben nem sértik az alapvető kompozíciós szándékot: kevés eszközzel nagyformát létrehozni. Ebből a törvényszerűségből ered, hogy további algoritmikus technikákkal kiegészülve, Lang az imitációt és poliritmikát – azok szimplább és komplexebb formáit is –, minden másnál gyakrabban alkalmazza.

3.6. Szöveg és zene viszonya

David Lang számára az általa komponált művek szövegének gondos szerkesztése ugyanolyan hangsúlyos része a kompozíciós munkájának, mint a hangokban való önkifejezés. A szöveg és zene elválaszthatatlansága nála abból a törvényszerűségből következik, hogy műveinek sajátos mantraszerű, kontemplatív folyamatai csak ezekhez formájukban és hangvételükben illeszkedő szövegekkel jöhetnek létre. Gyakran él azzal az eszközzel, hogy egy-egy szót, szókapcsolatot, vagy mondattörédeket sokszor ismételi. Ilyenkor a következő folyamat játszódik le a befogadóban: először, az adott dramaturgiai környezethez viszonyítva felfogja annak primer jelentését. Utána a jelentéstartalom

másodlagossá válik, helyette kidomborodik a hangalak, azaz a szó jelentésétől független hangzás, a magán- és mássalhangzók együttes auditív élménye. Ez a fázis érvényt ad az olyan eljárásoknak, amelyek során a zeneszerző prozódiailag szokatlan, úgymond hibás hangsúlyviszonyokat, mondatrész-elválasztásokat és ritmikai képleteket ír: a szavak a saját jelentésüktől függetlenednek, hangalakjuk ezáltal – zenei indokok mentén –, szabadabban formálhatóak, és kisebb építőkövekre bonthatóak. Ezt követően – vagy ezzel párhuzamosan – a folyamatos ismétlés egyetemes érvényt ad a jelentésnek, a befogadó elég időt kap ahhoz, hogy módja legyen elmélyülni mindabban a primer értelmén túli asszociációs körben, amit az adott szó, vagy szövegrész szubjektíve előhív belőle. A mű elején elhangzó „come” esetén így lesz egyszerű *jöjj* felszólításból megnyugvást ígérő *másvilági elhívás*, ami például az anyai ölelés csecsemőkori őselményét is magába foglalhatja. Lang a hallgatóság belső munkájához tudatosan olyan zenei környezetet biztosít, ami a szöveg önmagán túlmutató, lírai és bölcséleti jelentéskörének tudatosodását segíti, miközben szerzői ars poeticája szerint az egyéni belső folyamatokat a lehető legkisebb mértékben kívánja irányítani vagy megzavarni.⁶⁶

Ennek fényében nem meglepő a tény, hogy vokális műveinek alkotói folyamatait minden esetben gondos szövegválasztással és rendszerint azok nagyfokú átdolgozásával, újrafogalmazásával kezdi.⁶⁷ David Lang felvállalt szándéka, hogy vokális műveiben a zene a szöveg szolgálatában álljon. Egy 2014-es interjújában így fogalmaz:

Igazán szeretem a kóruszenét, és imádok kórusban énekelni. De soha nem akartam kórosszerző lenni, inkább amolyan szövegkomponistának érzem magam. Úgy érzem minden kóruszene amit valaha írtam, az valami olyasmi, ami szövegalapú volt. Teljes hűséget mindig csak a szöveg felé gyakorlok, és ha választás elé állok, hogy a kifejezőbb történetmesélést, vagy a tökéletes hangzásképet válasszam, akkor mindig a kifejezőbb történetmesélés mellett döntök. Ez az indítéka annak, hogy a kórusműveimhez meglehetősen eklektikus szövegforrásokat használok.⁶⁸

Az idézet alapján nem hiábavaló a *The Little Match Girl Passiont* úgy szemlélni, mint amely általános értelemben, vagy olykor konkrét szövegfestő módon is támogatja az

⁶⁶ David Lang: „Music and Its Secret Powers for Good and Evil.” Egyetemi előadás. Iowa City: Iowa University, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Sf6cMCmBYXQ> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. 05. 10.)

⁶⁷ Robert L. Hubley: *David Lang and the so-called laws of nature*. DLA disszertáció. (Houston: University of Houston, 2015.) 14-16.

⁶⁸ Niekerk, i.m., 81.

egyetemes üzenet átélését, vagy éppen a kis gyufaárus lány pillanatnyi élethelyzetének megértését.

A mű stílusa átfogó értelemben is kifejezi a cselekményt: mind a zenében, mind a történetben egyszerre van jelen a statikusság és a folyamatszerűség. A *recitativo* típusú tételek már-már monoton elbeszélései, és az *aria* és *korál* típusú tételek reflexiói állandó ritmust adnak a nagyformának, ugyanakkor a motivikai, tempó- és karakterbeli homogenitás a megfagyott jelen érzetét keltik.⁶⁹ Ez reflektál Andersen történetére, amely mind időbeli mind térbeli jellemzőit tekintve hasonló kettősséggel rendelkezik.⁷⁰ A cselekmény a valós időben egy éjszaka alatt játszódik le, ezzel szemben a történet előrehaladásának a zeneszerző olyannyira lassú tempót szab, hogy a befogadó élménye hasonlatossá válik a kis gyufaáruslányéhoz, akinek haldoklás közben a szubjektív időérzete meghosszabbodik. A térbeli pozícióra is igaz a kettősség, hogy miközben a lány a belső világában messzire kalandozik – emlékek, hallucinációk, halálközeli élmények – a fizikai tér rögzített benyomása megmarad, hiszen a történet végig a téli utcákon zajlik.

A mű bővelkedik olyan helyekben, ahol az általános tartalomkifejezésen kívül nyílt szövegfestések is vannak. A mű legelején kánonban megszólaló *D-C-H-E-C-D-E botorkálómotívum* – amely más transzpozíciókban a tétel során többször is visszatér – lépéseket idéz. Ezt az értelmezést a zeneszerző a következő előadói utasítással erősíti meg: „gyengéden, de kissé nehézkesen, mint egy lány, aki hóban botorkál.”⁷¹ Szinte látjuk magunk előtt a fáradt és reszkető kislány küzdelmét, ahogy egyre elnehezülő lábait, ritmustalanul rakja egymás után, ahogy vánszorog. A ritmusbeli kiszámíthatatlanság a későbbi tételekben is megmarad, amikor a zeneszerző metrikus rétegzést, vagy poliritmikus ellen- és ütközőritmusokat alkalmaz. A zenei anyaghoz ezekben az esetekben is társítható az I. tételben asszociált jelentéstartalom. A *botorkálómotívum* szintén kánonszerű szerkesztéssel a XII. „eli” tételben is előkerül, amiket a műben egyedülálló módon hallhatjuk a kislányt megnyilatkozni, amint az égbe kiált. Ez közvetlenül azelőtt történik – vagy azzal párhuzamosan –, ahogy a lelke megtér a másvilágra: ezen a ponton tehát a korábbi léptek, fizikaiból lelki természetűvé válnak.

A szekundlépésekből és azok ismételtetéseiből építkező motívum felidézi a siratók jellegzetes fordulatát, ezért neveztük *siratómotívumnak*. Bár ez a motívika a

⁶⁹ Joshua Shank: *A Plainspoken Tragedy: The Construction of Two Simultaneous Tourist Gazes in the Passion Genre*. DLA disszertáció. (Austin: University of Texas, 2019.) 28.

⁷⁰ Hon, i.m., 47.

⁷¹ „gentle but a bit heavy, like a girl trudging through the snow”

műben többször is feltűnik, a XV. tétel kezdetén ér össze a szövegbeli jelentéstartalommal, amikor az ismétlődő *B-C* hangpáron a szoprán a „we sit and cry”, azaz „ülünk és sírunk” szövegrészt énekli (43. kottapélda).



síró anyjának helyébe kíván lépni.⁷⁵ Az V. tételben konkrét szövegábrázolást is hallhatunk: a 6. és 8. taktusok „[a könnyem] hullik, mint az eső” szövegrészeit a szoprán ereszkedő motívummal ábrázolja (44. kottapélda).⁷⁶



44. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
az V. tétel szoprán szolamának 6. üteme

A XIII. is homofón hatású tétel, bár szerkesztésmódját tekintve valójában egy rejtett kánon. Erről a tételről Lang így nyilatkozik:

A kis gyufaárus lány elhagyja ezt a világot, és bizonyos értelemben megtisztul, teljessé válik. [...] Arra gondoltam, hogy a konfliktusok megoldását egy fejlődéssel lehetne megmutatni, amely során a ritmikai szabadságtól, a kontrapunktikus szerkesztéstől valamilyen módon eljutunk oda, hogy mindenki unisono énekeljen.⁷⁷

David Lang a kislány „megtisztulásához” és „teljessé válásához” itt zenei kifejezést társít: homofón hatású kórusletét, unisono tételkezdet és zárás – G hangon. Ahogy az idézetből is kiolvasható, ehhez az unisonohoz lépcsőzetesen jutunk el. A már említett XI. „eli” tétel közepén, a 20. ütemben egy szisztematikus építkező, egymáshoz képest eltolt folyamat végén minden szólam megérkezik F-re – a kislány égbe kiáltásának pillanata ez. A XII. tételben pedig a szoprán, alt és tenor végig C-G kvintmotívumot énekel. Így jutunk el a XIII. tétel halálpillanatáig, avagy az átlényegülésig. Egyfajta lecsengésként a XIV. tételben is kapunk egy unisono pillanatot, ahol a kislány holtteste körül gyülekeznek az emberek. Látva a sok elégetett gyufaszálat, a járókelők – szoprán, alt és tenor – közös megfejtésre jutnak: „próbálta megmelegíteni magát” (21. ütem).⁷⁸

⁷⁵ I.m., 14.

⁷⁶ May, i.m., 208.

⁷⁷ Niekerk, *Messiahs and Pariahs*, 89.

⁷⁸ „She tried to warm herself”

A *recitativo* típusú tételek közül a IV., VI. és VIII. imitációs jellegűek. Az imitációba egyfelől belehallható a történet mítosszá formálódása – ahogy szájról szájra terjed, és módosul kissé –, de lefestheti a kislány egyre instabilabb lelkiállapotát is.

A VII. tétel egyedülálló a műben, lényegében egy performatív jellegű kompozíciós gesztusról van szó: egy *brake drum*ot, azaz üllőt kell fém fejű verővel, körkörös mozgással megszólaltatni háromszoros *piano* dinamikával, mialatt a basszus szólista szinte suttogó hangon mondja „türelem”. A VI. tétel végén a kislány keze csaknem megfagy, a VII. tétel csikorgó fémhangja illusztrálhatja a hideget, a dermedtséget. A körkörös mozgás az idő lomha múlását, vagy éppen egy gyufaszál meggyújtásának lassított mozgását szimbolizálhatja – ezután próbálja gyufaszálak elégetésével melegíteni magát.⁷⁹

A XI. tételben az atyához való „eli” felkiáltás nagy hangközugrásokkal történik, miközben a zenei szövet – a Shepard-skála illúziójához hasonlóan – a végtelen emelkedés érzetét kelti. A tenor prózában kezdi a tételt a Szentírás módosított szövegével: „A hatodik órában sötétség támadt az egész földön a kilencedik óráig. És a kilencedik órában felkiáltott.” A kis gyufaárus lány már két világ között van, a haláltusáját vívja. A földről az éghez közelítő állapotot jeleníti meg a teljes *eol*-skála, amely korábban csak részleges kivágatokban hangzott el, ellenben most egészében, emelkedő hangsorként. Ebben a tételben érjük el az egész mű legmagasabb hangját, a kétvonalas *G*-t (45. kottapélda).



45. kottapélda. David Lang, *The Little Match Girl Passion*,
a XI. tétel szoprán szólamának 21-23. ütemei

A felfelé irányuló gesztus fordítottja is megtalálható a műben, a zárótétel tenor szólamában, ahol ereszkedés figyelhető meg: mintha búcsúzás lenne.

A XIV. tételben kapunk hírt a kislány haláláról. David Lang itt a II. tétel dallami és ritmikai nyelvezetét idézi, ezzel jelzi a hallhatóknak, hogy a történet a fagyhalál okozta hallucinációkból és látomásokból visszatért a valóságba, újra szemlélők vagyunk.

⁷⁹ May, i.m., 209.

A zárótételben a *C-F-G-Asz sejtmotívum* az ütőhangszeres szólamokba kerül (krotál, glockenspiel), így az egész művet átható dallamtöredék most egy másik minőségben létezik tovább. Hogy ezzel a gesztussal a zeneszerző tudatosan kívánt-e többlettjelentést közvetíteni, abban maga David Lang is ellentmondásosan nyilatkozik. Egy 2021-ben készült interjúbán a riporter megjegyzésére, miszerint „ez a lány szellemét jelenti [...], amely mintegy tovább él a halála után” David Lang így reagált:

Nem gondoltam, hogy ez az ő mennyei tükörképe vagy ilyesmi. De mindenképpen emlékeztetni akartam az embereket arra, hogy ez volt a darab [fő] motívuma, ami aztán átkerült a hangszerekbe. Szóval nincs jobb történetem ehhez. Úgy értem, a te történeted jobb, mint az enyém, szóval használhatod. De azt akartam mondani, hogy ez az a motívum, ami az egész darabot összetartotta. És a lezárásnál szintén ennél maradunk.⁸⁰

Ugyanakkor egy korábbi, 2014-ben készült interjúbán a zeneszerző fenti nyilatkozatának ellentmondani látszik:

Volt egy ötletem, hogy az ütőhangszerek saját közösséget alkossanak, egyfajta szellemszerű, absztrakt ütőhangszeres közösséget, ez az énekesek hangjainak csontváza, amit úgy véltem, hogy egy nagyon szép ötlet.⁸¹

Akár van benne zeneszerzői tudatosság, akár nem, David Lang nem zárkózik el a szimbolikus értelmezésektől. Ha valaki túlvilági átlényegülést lát bele, vagy épp a lélektelen, fagyott testet, esetleg csontok allúzióját, mind érvényes olvasat lehet.

Bár Langnek nincs fókuszában az érzelmi hatáskeltés, mert első sorban az érdekli, hogy „mik teszik működőképessé a szöveget”,⁸² a mű érzelmi síkon is nagy erővel hat a kritikusokra és hallgatóságra.

A közönséggel való gondolatcsere fontos számára – amelynek közvetítő közege maga a hangverseny –, hiszen széles rétegeket érintő témák foglalkoztatják, a műveivel pedig nyomot kíván hagyni a hallgatóságban. A passió kapcsán így nyilatkozik:

Azzal szembesülsz, hogy az életed milyen nagy részét teszi ki a téged körülvevő szenvedés ignorálása. [...] valaki éhezik, de úgy teszek, mintha nem látnám. Nem akarom

⁸⁰ Hon, i.m., 134.

⁸¹ Niekerk, i.m., 144.

⁸² I.m., 96.

látni a hajléktalant. Nem veszem észre a zűrzavart az országban, ugyanis csak így vagyok képes reggel felkelni, csak így tudom működtetni az életemet. Mi lenne, ha észrevennénk mindezt, és mi lenne, ha inkább kihívásként tekintenénk rá, hogy jobb közösséggé váljunk?⁸³

David Langnek tehát a kis gyufaárus lány történetével társadalomformáló szándéka is van. Szeretné, ha a magára hagyott, szenvedő ember jelensége megérintené mindazokat, akik találkoznak a művével. E cél elérésének fontos eszközei mindazok a cselekményértelmező, tartalomkifejező és szövegfestő kompozíciós eljárások, amelyeket jelen alfejezetben összegeztünk.

⁸³ Shank, i.m. 28.

Bibliográfia

- Adair, Marcia: *The Passion Project 2000*. Szakdolgozat. Manchester: Royal Northern College of Music, 2001. (Kézirat.)
- Alburger, Marc: „Bang on an Ear: An Interview with David Lang.” *21st Century Music* 7/9. (2000. szeptember): 1–14.
- Andersen, Hans Christian: *Andersen Meséi*. Ford.: Szendrey Júlia. Pest: Lampel Róbert Kiadó, 1858.
- Ascheim, Victoria: *David Lang's Archive*. PhD disszertáció. Princeton: Princeton University, 2018. (Kézirat.)
- Balthasar, Hans Urs von: *Theodramatik I. Band, Prolegomena*. Einsiedeln: Johannes Verlag, 2009.
- Bliss, Andrew Michael: *David Lang: Deconstructing a Constructivist Composer*. DLA disszertáció. Lexington: College of Fine Arts at the university of Kentucky, 2008. (Kézirat.)
- Bolyki János: *János Evangéliuma a görög tragédiák tükrében*. Budapest: Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2002.
- Bucz Magor: „Interjú Rácz Zoltánnal.” (Interjú készítésének dátuma: 2021. 01. 30.) (Digitális hangfelvétel.)
- : „Interjú David Langgel.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 08. 19.) (Levelezés).
- : „Interjú Dobri Dániellel.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 08. 24.) (Digitális hangfelvétel).
- : „Interjú Bánó Barnabással.” (Interjú készítésének dátuma: 2025. 08. 24.) (Digitális hangfelvétel).
- Budziak, Jennifer Kerr: *Passion Beyond Postmodernism: The Choral Passion Settings of Ešenvalds and Lang, Viewed through a Liminal Lens*. DLA disszertáció. Evanston: Northwestern University, 2014. (Kézirat.)
- Dalos Anna: „In memoriam Zoltán Kodály” In.: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2011. 277–295.
- Darvas Gábor: „Passió.” In.: Darvas Gábor (szerk.): *Zenei Zseblexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 180–181.

- Edwards, Michael: „Algorithmic Composition: Computational Thinking in Music.” *Communication of the Association for Computing Machinery*. 54/7 (2011. július): 58–67.
- Davis, Trey: „No One Imagined...” *Ennobled Suffering in David Lang’s the little match girl passion, An Examination of Profane Pietism Amid Sacred Form*. DLA disszertáció. Lubbock: Texas Tech University, 2012. (Kézirat).
- Fink, Robert: „Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon.” *American Music* 16/2 (1998. nyár): 135–179.
- Fischer, Kurt von–Braun, Werner: „Passion” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. 19. kötet. 200–211.
- Gann, Kyle: *American Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Publishing, 1997.
- : „Lang, David (Avery).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. 14. kötet, 232–233.
- : *Music Downtown*. Berkley: University of California Press, 2006.
- : „A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning.” In: Keith Potter–Kyle Gann–Pwyll ap Siôn (szerk.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. New York: Ashgate Publishing, 2013. 39–60.
- Gann, Kyle–Potter, Keith–Siôn, Pwyll ap: „Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities.” In: Keith Potter–Kyle Gann–Pwyll ap Siôn (szerk.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. New York: Ashgate Publishing, 2013. 1–16.
- Gergye László: *A dán regény aranykora*. Budapest: Universitas Könyvkiadó, 2015.
- Griffith, John W.–Frey, Charles H.: *Classics of Children’s Literature*. New York: Macmillan Publishing, 1992.
- Grout, Donald Jay –Palisca, Claude V.: *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1996.
- Gulyás Judit: „Andersen meséinek korai magyar recepciója (1840 – 1858).” In: Török Zsuzsa (szerk.): *Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyilvánosság 1820-1920*. Budapest, Reciti Kiadó, 2020. 91–131.
- Hillier, Paul: *Arvo Part*. New York: Oxford University Press, 1997.

Bucz Magor: *The Little Match Girl Passion*. Kompozíciós elvek és technikák David Lang művészetében.

- Hon, Andrew Chun Fung: „Interview with David Lang” In: Andrew Chun Fung Hon (kutató): *From Passion to Compassion: a Study of Non-christocentric passion Compositions Focusing on the Settings of David Lang and Craig Hella Johnson*. DLA disszertáció melléklete. Montreal: Schulich School of Music of McGill University, 2022. (Kézirat). 117–128.
- Hubley, Robert L.: *David Lang and the So-Called Laws of Nature*. DMA disszertáció. Houston: The Faculty of the Department of Music University of Houston, 2015. (Kézirat).
- Johnson, Timothy A.: „Minimalism: aesthetic, style, or technique?” *The Musical Quarterly* 78/4 (1994. tél): 742–773.
- Jonker, Laura: *Bang on a Can-ism*. Szakdolgozat. Amsterdam: University of Amsterdam, 2015. (Kézirat).
- Király Balázs–Tóth László: *Kombinatorika jegyzet és feladatgyűjtemény*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2011.
- Kovács Andrea: *A gregorián ének*. Budapest: Harmat Artúr Központi Kántorképző, 2003.
- Kovács-Gombos Gábor: *Transzcendencia a művészetben, mint az idea „felragyogása” az anyagban*. DLA disszertáció. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2009.
- Kustárné Almási Zsuzsanna: *Életre kelt történetek. Bibliai történetek katechetikai feldolgozása a báb és dráma eszközeivel*. PhD disszertáció. Debrecen: Debreceni Református Hittudományi Egyetemen, 2021. (Kézirat.)
- Larson, Karl: *The Solo Piano Music of David Lang*. DLA disszertáció. Bowling Green: Graduate College of Bowling Green State University, 2012. (Kézirat).
- Gurlitt, Wilibald – Eggebrecht, Hans Heinrich: *Riemann Musik Lexikon Sachteil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.
- Ligeti György: „A forma az új zenében.” In: Kerékfy Márton (ford., közr.) *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2010. 210–222.
- Lloyd, Thomas: „David Lang: *The Little Match Girl Passion* by Paul Hillier; Phil Kline: *John the Revelator*; Kile Smith: *Vespers*.” *Choral Journal* 50/7 (2010. február): 75–77.
- May, Benjamin Paul: *Going Up to God by Musical Process: A Structural Analysis of David Lang's the little match girl passion (2007)*. DLA disszertáció. Houston: University of Houston, 2021. (Kézirat).

- Riemann, Hugo: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903. 155, 176, 188.
- Mylius, Johan de: „Religious Views in Hans Christian Andersen’s Works – and their Literary Implications.” *Orbis Litterarum* 62/1 (2007. február): 23–38.
- Niekerk, Johann Jacob Van: *Messiah and Pariahs: Suffering and Social Conscience in the Passion Genre from J.S. Bach’s St. Matthew Passion (1727) to David Lang’s The Little Match Girl Passion (2007)*. DLA disszertáció. Washington: University of Washington, 2014. (Kézirat).
- : „David Lang’s The Little Match Girl Passion. A Conductors Guide.” *Choral Journal* 56/2 (2015. szeptember): 8–20.
- N.N.: „Superimposition.” In: N.N. (szerk.): *The Oxford English Dictionary*. 10 kötet. Oxford: University Press Oxford, 1913.
- Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat.)
- Potter, Keith: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- Reich, Steve: *Writings on Music. 1965–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Reinhards, Fritz–Soeder, Heinrich: *Atlasz matematika*. Ford.: Dr. Mórítz Péter. Budapest: Athaneum Kiadó Kft., 1999.
- Schwarz, K. Robert: „Minimalists.” *American Music* 17/2 (1999. nyár): 225–229.
- Shank, Joshua: *A Plainspoken Tragedy: The Construction of Two Simultaneous Tourist Gazes in the Passion Genre*. DLA disszertáció. Austin: University of Texas, 2019.
- Shenton, Andrew: „Musical Settings of the Passion Texts.” In: Oliver Larry Yarbrough (szerk.): *Engaging the Passion: Perspectives on the Death of Jesus*. Minneapolis: Fortress Press, 2015. 111–148.
- Smith, Geoffrey J.: „Sources of Invention: An Interview with Arvo Pärt.” *The Musical Times* 140/1868 (1999. ősz), 19–22., 24–25.
- Somfai László: „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről.” In: Somfai László (szerk.), *Tizennyolc Bartók tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981. 153–193.
- Strickland, Edward: *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Székely János: „A magyar Sion Kifejezés eredete és jelentése.” In: Székely János (szerk.): *Magyar Sion* 43/1 (2007.) 5–21.

Bucz Magor: *The Little Match Girl Passion*. Kompozíciós elvek és technikák David Lang művészetében.

Szerb Antal: *A világirodalom története*. Budapest: Magvető Kiadó, 1962.

Tomaszewski, Mieczysław: *Penderecki: Politics and Reception. Studies, Essays and Materials*. Krakko: Akademia Muzyczna, 1995.

Véghelyi Antal: „Megváltásról – engesztelésről – megigazulásról – kegyelemről.” *Teológiai Szemle* 62/1 (2019.): 120–123.

Wells, Dominic: „In the Footsteps of Bach’s St. Matthew Passion: The Passion Settings of David Lang and James MacMillan.” *Tempo* 67/264 (2013. április): 40-51.

Wolfe, Julia: *Embracing the Clash*. PhD disszertáció. Princeton: Princeton University, 2012. (Kézirat).

Wörner, Karl H.: *A zene története*. Ford.: Bösze Ádám és Ránki András. Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007.

Internetes források:

Barral, Felipe: „Interjú David Langel.”

<https://www.youtube.com/watch?v=DEgOoAAou8s> (Interjú közzétételének dátuma. 2013. 01. 17.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

Bassett, Troy J.: „Susanna Mary Paull.”

https://www.victorianresearch.org/atcl/show_author.php?aid=996 (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Burton, Johanna: „Interjú David Langel”.

https://www.youtube.com/watch?v=dV_7GvrqXAE&t=14s (Interjú közzétételének dátuma. 2021. 04. 07.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

Carrick, Richard: „Interjú David Langel.”

https://www.youtube.com/watch?v=Y1yzZpOQR_8 (Interjú közzétételének dátuma. 2019. 12. 13.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

Clark, Philip: „Lang, D.: (The) Little Match Girl Passion.” *Gramophone*.

<https://www.gramophone.co.uk/review/lang-d-the-little-match-girl-passion> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Clements, Andrew: „Lang: The Little Match Girl Passion, etc.” *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/music/2009/sep/04/little-match-girl-passion-review> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Csengery Kristóf: „Handel: Brockes-passió.” Programfüzet.

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://www.bach-cantatas.com/Pic-Other-BIG/Handel-Brockes-Passion-Arman-H-R01e%5BVideo-20160326-prog%5D.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Greene, Jayson: „The Little Match Girl Pasion.” *Pitchfork*.

<https://pitchfork.com/reviews/albums/13775-the-little-match-girl-passion/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Henrici, Christian Friedrich: *Máté-passió. Librettó*. Ford.: Winkler Lajos. (Kézirat.)

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://doulos.hu/szovegkonyvek/bach244.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Huizenga, Tom: „David Lang Wins Music Pulitzer.” *NPR Music*.

<https://www.npr.org/2011/01/24/89442735/david-lang-wins-music-pulitzer> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Hahn, Hilary: „Interjú David Langel.”

<http://www.youtube.com/watch?v=XsgNL8UYkTA>. (Interjú közzétételének dátuma: 2010. 01. 04.) (Digitális kép- és hangfelvétel).

Johnson, Reed: „David Lang’s divine pursuit: The Little mtch Girl Passion.” *Los Angeles Times*.

<https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2011-jan-16-la-ca-little-match-girl-20110116-story.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Kosman, Joshua: „Kronos Picks Up a Theater Credit.” *San Francisco Chronicle*.

<https://www.sfgate.com/entertainment/article/Kronos-Picks-Up-A-Theater-Credit-Diversely-2998274.php> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

Lang, David: „A Lecture of the Future of Music”. Egyetemi előadás. San Diego:

University of California, 2001.

<https://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/lang.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

———: „Program Note.” *So-Called Laws of Nature*. New York: Red Poppy

Music, 2002. <https://davidlangmusic.com/music/so-called-laws-of-nature/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

- : „Program Note.” *The Little Match Girl Passion*. New York: Red Poppy Music, 2007. <https://davidlangmusic.com/music/little-match-girl-passion/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Program Note.” *Death Speaks*. New York: Red Poppy Music, 2012.)<https://davidlangmusic.com/music/death-speaks/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Program Note.” *The Whisper Opera*. New York: Red Poppy Music, 2013. <https://davidlangmusic.com/?s=whisper> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Career Strategies: David Lang.” Egyetemi Fórum. New Haven: Yale School of Music, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=btFhcfFQ5Hc> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).
- : „Keynote Speech.” New Haven: Yale School of Music, 2015. <https://vimeo.com/130152492> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).
- : „Music and Its Secret Powers for Good and Evil.” Egyetemi előadás. Iowa City: Iowa University, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Sf6cMCmBYXQ> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Program Note”. *Prisoner of the State*. New York: Red Poppy Music, 2019. <https://davidlangmusic.com/?s=the+prisoner> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Műlista. Opera / Music Theater.” <https://davidlangmusic.com/music/opera-music-theater/> (Utolsó elérés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Műlista. Chorus / Vocal.” <https://davidlangmusic.com/music/opera-music-theater/> (Utolsó elérés dátuma: 2025. 08. 31.)
- Maurer, John A.: *A Brief History of Algorithmic Composition*. <https://ccrma.stanford.edu/~blackrse/algorithm.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- McHugh, Meadhbh: „David Lang: Minimalism existed for about a minute” *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/culture/music/david-lang-minimalism-existed-for-about-a-minute-1.2120463> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)

- Muhly, Nico: „I am sitting.” <https://nicomuhly.com/news/2012/i-am-sitting/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Interjú David Langgel.”
<https://davidlangmusic.com/about/interviews/bomb-magazine/> (Interjú készítésének dátuma: 2012. 01. 01.) (Digitális hangfelvétel).
- N.N.: „About.” https://bangonacan.org/about_us/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).
- : „A hallgatás napja.” <https://www.concertobudapest.hu/v/a-hallgatas-napja/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „A Szent Efrém Férfikar bemutatja: New York, New York I.”
<https://bmc.hu/programok/a-szent-efrem-ferfikar-bemutatja-new-york-new-york-i-minden-jegy-elkelt> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Barbican Centre: Reverberations – The Influence of Steve Reich.”
<https://theatreofvoices.com/upcoming-events-source/lpgy278n42xds9e-x99tb-jsxz5-j3w9k-7j66j-t7gck-8etjn-xhz66-nwz82-s4pfs-e2twr-ymzzf-c2maa-n5kdx-4p4l7-mf7bk-zw68a-2hbx7-ayyht-j6srd-j99mr-jnr3r-2gcfn-jz8t5-a47rk>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Biography.” <https://davidlangmusic.com/about/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).
- : „David Lang.” <https://music.yale.edu/people/david-lang> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).
- : „David Lang Appointed Carnegie Hall Composer-In-Residence.”
<https://davidlangmusic.com/news/david-lang-appointed-carnegie-hall-composer-in-residence/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).
- : „David Lang a Zeneakadémián.” <https://lfze.hu/programok/2014-10-26-david-lang-a-zeneakademian-6982> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „David Lang: why I freed Fidelio’s other prisoners.” *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/music/2020/jan/10/david-lang-beethoven-opera-fidelio-prisoner-of-the-state> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).
- : „Musical America Award Winners.”
<https://www.musicalamerica.com/pages/?pagename=honorees1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

- : „Golijov's Passions,” *NPR Music*.
<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1147976>, (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „2010 Grammy Award Winner.” <https://theatreofvoices.com/music/the-little-match-girl-passion> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „History of The Pulitzer Prizes.” <https://www.pulitzer.org/page/13989> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Interjú David Langgel.” <https://15questions.net/interview/fifteen-questions-interview-david-lang/page-1/> (Interjú közzétételének dátuma: 2016.) (Szöveges dokumentum.)
- : „Interjú David Langgel.” <https://www.youtube.com/watch?v=-C5uRCME-cY> (Interjú közzétételének dátuma. 2014. 02. 07.) (Digitális kép- és hangfelvétel).
- : „Interjú David Langgel”.
<https://www.youtube.com/watch?v=FbRlhWSGPy0> (Interjú közzétételének dátuma. 2015. 12. 10.) (Digitális kép- és hangfelvétel).
- : „Interjú David Langgel”.
<https://www.youtube.com/watch?v=FbRlhWSGPy0> (Interjú közzétételének dátuma. 2015. 12. 10.) (Digitális kép- és hangfelvétel).
- : „Interjú David Langgel.”
<https://www.youtube.com/watch?v=405E8nzo-aA> (Interjú közzétételének dátuma. 2014. 01. 30.) (Digitális kép- és hangfelvétel).
- : „Interjú David Langgel.”
<https://www.youtube.com/watch?v=405E8nzo-aA> (Interjú közzétételének dátuma. 2014. 01. 30.) (Digitális kép- és hangfelvétel).
- : „Pulitzer Prize Winners. Music.” <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-category/225> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem. Short description.” <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/work/530/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Simple Song #3 nominated for Golden Globe.”
<https://davidlangmusic.com/news/simple-song-3-nominated-for-golden-globe/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).

- : „Simple Song #3 nominated for a 2015 Academy Award.”
<https://davidlangmusic.com/news/simple-song-3-nominated-for-2016-academy-award/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.).
- : „Singer urged Rwandans to genocide.” *BBC News*.
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/7760456.stm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- : „Upcoming Events.” <https://davidlangmusic.com/events/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- Oteri, Frank J.: „Interjú a Bang on a Can alapítóival.”
<https://newmusicusa.org/nmbx/bang-on-a-can/> (Interjú készítésének dátuma: 1999. 05. 01.) (Digitális kép- és hangfelvétel).
- Potter, Keith: „Classical Music: Icebreaker; Queen Elizabeth Hall, SBC, London.” *The Independent*.
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical-music-icebreaker-queen-elizabeth-hall-sbc-london-1312942.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- Rae, Collin: „Interjú David Langgel.” chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://davidlangmusic.com/wp-content/uploads/sites/3/2019/07/naxos_pierced-1.pdf (Interjú készítésének dátuma: 2009. 03. 31.) (Szöveges dokumentum.)
- Schaefer, John: „Interjú David Langgel.”
<https://www.youtube.com/watch?v=VyXhOObzHjw> (Interjú közzétételének dátuma: 2016. 01. 15.) (Digitális kép- és hangfelvétel).
- : „Interjú David Langgel”. <https://www.wnyc.org/story/40718-lang-wins-pulitzer-prize/> (Interjú közzétételének dátuma: 2008. 04. 08.) (Digitális hangfelvétel.)
- Vernier, David: „Lang: Little Match Girl Passion.” *Classical Today*.
<https://www.classicstoday.com/review/review-15045/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 31.)
- Weil, Gail: „Interjú David Langgel”. *NPR Music*.
<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/10/16/141349736/at-75-steve-reich-is-still-the-center-of-attention> (Interjú közzétételének dátuma: 2011. 10. 16.) (Szöveges dokumentum.)

Bucz Magor: The Little Match Girl Passion. Kompozíciós elvek és technikák David Lang művészetében.

Yoder, Alex: „David Lang’s The Little Match Girl Passion. Selected Analytical Topics.”

https://www.researchgate.net/publication/275960322_David_Lang's_The_Little_Match_Girl_Passion_-_Selected_Analytical_Topics (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 05. 15.) 3–4.