

Déri György

XX. SZÁZADI ÉS KORTÁRS MAGYAR SZÓLÓGORDONKA
DARABOK ELEMZÉSE

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-

történeti tudományok besorolású

doktori iskola

Budapest

2011.

1. A kutatás előzményei

A zeneművek elemzésének története a XIX. század óta vált megalapozott tudománnyá, noha bizonyos formái a középkor óta léteznek. Az eleinte elsősorban zenei retorikával és modális hangsorokkal foglalkozó zenei elméleteknek a romantikus szemlélet kialakulása után és ennek úgynevezett zseniképével váltak integrált részeivé az életrajzi, történelmi, valamint stilisztikai elemek. (J.N. Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802) Azonban a formai analízis csak a XIX. század derekán lett jelentőségében egyenrangú, például a *szonátaforma* bevezetésével a tudományos diszkusszióba. (A. B. Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–47) Ez a fajta megközelítés a XIX.-XX. század fordulóján érte el csúcsát, Riemann és Schenker munkáiban.

Dolgozatom azonban nem ilyen megközelítésben foglalkozik azzal a négy darabbal, melyeket tárgyamul választottam. Céлом egy olyan, noha nem előzmény nélküli, de ilyen formában talán máshol még nem alkalmazott eljárás próbált lenni, mely szinte kizárólag a koncertre, bemutatóra készülő előadó szemszögéből mutatja meg az

ismeretlen darabbal való megismerés útját. Ehhez az attitűdhöz legközelebb Lendvai Ernő fiatal kori munkái állnak, ám vele szemben én egyáltalán nem törekedtem-törekedhettem egyfajta tankönyvi, általánosítható ismereteket nyújtó nézetrendszer kialakítására, hanem hangsúlyozottan egyszeri, szubjektív folyamat leírására tettem kísérletet, mely csak annyiban alkalmazható mások számára, amennyiben világossá válhat, milyen tág keretek között zajlik egy új darab előkészítése, mennyire nem behatárolható a gondolatok csapongása, s hogy az esetleges tévedések is elidegeníthetetlen részei ennek a processzusnak.

Természetesen az eredmény nem lett tökéletes, hiszen a darabokkal nem akkor kezdtem el foglalkozni, amikor a dolgozatot írtam, hiszen némelyiket évtizedekkel korábban már ismertem, míg másokat csak közvetlenül a lemezfelvétel előtti évben, így velük kapcsolatban kénytelen voltam emlékeimre hagyatkozni. A leírás kényszere miatt lényegesen kevésbé tudtam visszaadni a tudatos, tudattalan, ösztönös, asszociatív, illetve korábbi tanulmányok alapján előre determinált elképzelések kialakításának kavargó forgatagát. Céлом a hangok mögött rejlő érzelmi mélységek érzékeltetésére tett kísérlet, szavaim mögött szándékom szerint ugyanaz az érzelmi töltés húzódik, mint az előadott darabok hangjait létrehozó emocionális energia. Ezt a leíró folyamatot neveztem el gyakorlati analízisnek.

2. Források

A négy darab közül kettő már kiadott kottából (Ligeti, Rózsa), kettőt pedig a szerző kéziratából (Kurtág, Eötvös) sajátítottam el. Elsődleges forrásként e kottákra támaszkodom az elemzések során. A Bevezetés analízisről szóló részeinek elsődleges forrása Szegedy-Maszák Mihály: A mű önazonossága és az elemzés kockázata című tanulmánya lett, mely bátorítóan hasonló problémákat tárgyal, bár nemcsak a zene, hanem az irodalom bevonásával is. A történelmi rész a kimondottan szóló vonós darabokról szóló munkák hiányában is egyfajta tágabb összefüggésben próbálja a folyamatot megragadni, különösen fontosnak tartva a zenetörténeti, hangszertörténeti, történelmi, esztétikai és előadóművészeti kapcsolatok egységes megközelítését. Ebben legfontosabb forrásom és ihletőm Pernye András: Előadóművészet és zenei köznyelv című esszéje volt. Ezen kívül a legfontosabb információkhoz a különböző cd lemezek kísérőfüzeteiből juthattam, melyeken főleg a korai barokk szóló vonós irodalom darabjainak felvételei találhatók. (Julius Berger: *The Birth of the Cello*, illetve Mira Glodeanu: *L'art du violon seul dans l'Allemagne baroque*.) Az elemző részben a darabok időbeli közelsége miatt nem állt rendelkezésemre konkrét forrás, de mivel egy versenyre, vagy közeli hangversenyre készülve is hasonló problémákkal kerülhet szembe az előadó, a társművészetek – elsősorban az irodalom, de a filmek, illetve a képzőművészeti asszociációk is meghatározó szerepet játszanak a darabok gyakorlati értelmezésében. Ezen kívül segítséget jelentettek a darabok feldolgozásában Eötvös Péter próbái és előadása az *As I Crossed a Bridge of Dreams...* című darabjáról, valamint Perényi Miklós emlékei Ligeti Györggyel folytatott beszélgetéseiből, a

Szólószonáta előadása kapcsán és Kemenes Andrással folytatott beszélgetéseim az előadóművészetről.

3. Módszer

Az a fajta elemzés, mely egy új darab bemutatását kívánja bemutatni az előadó szemszögéből mindenképpen újszerű megközelítés. Ehhez a legközelebb a már említett Lendvai Ernő fiatalkori munkái állnak, ám újra hangsúlyoznám, hogy az általánosításnak a szándéka is távol állt tőlem ezen elemzések során.

A hangszeres és hangszer nélküli gyakorlás, az előadó általános ismeretanyagának rávetítése a bemutatásra szánt darab struktúrájára, a már régebből ismert előadási módozatok egyedi vegyítése egy addig ismeretlen mű első elhangzása előtt – s a konkrét helyzet, egy hangverseny, vagy például egy verseny döntője előtt; ennek feltérképezése volt szándékom a dolgozat megírásakor. Ez a fajta analízis nyilvánvalóan hiányérzetet kelt a hangzó anyag megszólalása nélkül, ezért mellékelem hozzá a darabok hanglemez-felvételét. (Hungaroton HCD 32288, 2004.)

A fentiekből következően módszerem legközelebb talán a New Criticism próbálkozására hasonlít, mely „igyekezett nem tudomást venni életrajzi és történeti ismeretekről, vagyis azt kívánta sugallni, hogy verseket lehet úgy elemezni, hogy kiemeljük őket az időből.” Azt a folyamatot igyekeztem leírni, ahogy a darabbal való

fizikai kontaktus által nyerek ismereteket a mű formai, harmóniai és emocionális felépítéséről, ahogyan a darab hangjainak energiája mintegy önmagától építi fel a megszólaló darab struktúráját úgy a hallgató, mint a közönség számára.

A gyakorlati analízis az a procedúra, amikor egy konkrét darabot készítünk elő előadásra, s közben annak hangjait, ritmusait, motívumait, témáit, tempóit, dinamikáit, harmóniáit, formai felépítését átszűrjük saját receptorainkon, a szemmel látható, füllel hallható, ujjakkal kitapintható, eljátszható alkotóelemeket analizáljuk, saját magunk számára érthetővé, előadhatóvá tesszük. A gyakorlati analízis éppen ezért szükségszerűen szubjektív, bár természetesen minden előadó azzal hízeleg magának, hogy a hallgató számára ezen a szélsőséges szubjektivitáson keresztül vezet az út az általános felé.

4. Eredmények

Hozzáállásom a fentiekből következően elsődlegesen a gyakorló előadóé, a minél alaposabb összhangzattani, formatani, zenetörténeti, zeneszerzési ismeretekkel rendelkező hangszeresé. Azért választottam ezt a módszert, hogy megtaláljam a középutat a darabok pusztán technikai jellegű betanulása és a koncerttermi előadástól független elemzés szélsőségei között. Gyakorlati analízis vezet saját előadói stílusunk kialakításához; ez adja létjogosultságát,

s ez jelenti legfőbb értékét is. Az elnevezéstől függetlenül minden zenei előadó gyakorlati analízist hajt végre az előadás előtt, legyen az bármilyen minőségű. Szakdolgozatommal kísérletet tettem ennek a folyamatnak a leírására, mely már régóta foglalkoztatott. Éppen ezért értékeitől függetlenül úgy gondolom, hogy a kísérlet kellően újszerű és elérte azt a célját, hogy bepillantást engedjen egy bizonyos előadó gondolkodásába, mivel ez a fajta hozzáállás semmiképp sem nevezhető gyakorinak, elsősorban a különféle tevékenységek egyre távolodó specifikussága miatt.

5. Dokumentáció

A dolgozatban elemzett darabok mindegyike együtt két alkalommal hangzott el hangversenyen a disszerens előadásában. Először 2003. július 13-án, Szombathelyen a Képtárban, a Nemzetközi Bartók Szeminárium és Fesztivál keretében rendezett koncerten, a művekről szóló előadással egybekötve, majd 2003. november 2-án, a budapesti Multiplexben, a Budapesti Őszi Fesztivál szervezésében. A darabok hangfelvétele 2004-ben készült a Hungaroton stúdiójában, á la Carte címen (Hungaroton, HCD 32288, 2004.)