

DLA doktori értekezés tézisei

SALVI NÓRA

KELET-ÁZSIAI DUPLANÁDAS HANGSZEREK ÉS A HICHIRIKI
HASZNÁLATA A 20. SZÁZADI ÉS A KORTÁRS ZENÉBEN

Témavezető: Jeney Zoltán

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok
besorolású doktori iskola

Budapest

2011

I. fejezet

A dolgozat felépítése, fő célkitűzések és a kutatás előzményei

A dolgozat két részből áll. Az első rész összegző jellegű, áttekinti a duplanádas hangszerek fogalmát, helyüket a különböző hangszercsoportosítási rendszereken belül, és a két alapvető duplanádas hangszertípust, a hengeres és a kúpos furatú duplanádas hangszereket. Ezután részletesen tárgyalja a kelet-ázsiai régió (Kína, Korea és Japán) duplanádas hangszereit, Kína esetében nagy hangsúlyt fektetve az alaptípusok bemutatására (*guānzi*, *suǒnà*). Az első rész végén a duplanádas hangszerek akusztikai jellegzetességeiről is szó esik. A második rész a *hichiriki*-ről (japán duplanádas hangszer) szól, először a hagyományos japán zenében betöltött szerepét ismerteti, majd az 1970-es évektől napjainkig terjedő időszakból válogatott zeneművek elemzésével mutat rá a hangszerjáték új vonásaira. A dolgozat nyugati szerzők műveit is bemutatja, valamint kitér a *hichiriki* szerepére a szórakoztató zenében.

A dolgozat megírásának kettős célja volt: egyrészt, hogy a kelet-ázsiai duplanádas hangszerekről egy átfogó, részletes, összegző munkát hozzon létre, mivel az európai nyelven hozzáférhető szakirodalomban ilyen nem létezik (a távol-kelettel foglalkozó szakirodalom nagyobb része valamelyik kelet-ázsiai nyelven íródott, a maradék meg csak érintőlegesen foglalkozik a hangszerekkel); másrészt pedig, hogy a *hichiriki* 20. századi és kortárs zenében betöltött szerepének vizsgálata során bebizonyítsa, hogy az alig ismert és korábban csak a *gagaku*-ban (japán hagyományos udvari és rituális zene) használt hangszernek valódi létjogosultsága van, hogy megújulásra képes, sok lehetőséget rejtő hangszerről van szó.

A kelet-ázsiai hangszerek kutatását csaknem kizárólag a helyi tudósok végzik. A kínai duplanádas hangszerekről a témában megjelent legfontosabb tudományos munka Yue Sheng: *Zhonghua yueqi dadian* (A kínai hangszerek nagylexikona) c. műve, a japán hangszerekkel kapcsolatban Masumoto Kikuko *gagaku*-val kapcsolatos kutatásai jelentettek kiindulópontot, melyben a hangszerekről és használatukról is részletesen értekezik (*Gagaku nyūmon* [Bevezetés a gagaku-ba], *Gagaku - Dentō ongaku he no atarashi apurōchi* [Gagaku - a hagyományos zene új megközelítésben]). A kelet-ázsiai hangszereket a japán nyelvű zenei lexikonok (Hirano Kenji: *Nihon ongaku daijiten* [Japán zenei nagylexikon], Kishibe Shigeo: *Ongaku daijiten* [Zenei nagylexikon], Kurosawa Takatomo: *Zusetsu Sekai Gakki Daijiten* [A világ hangszereinek képes nagylexikona]) is részletesen tárgyalják.

A nyugati szakirodalomban elsősorban Japánnal kapcsolatos munkákat

találunk, a *hichiriki* először Alexandre Kraus Fils 1878-as kiadású *La musique du Japon* c. könyvében jelenik meg, később, a 20. század folyamán több jeles Ázsia-kutató zenetudós említi. A legfontosabb ezek közül William P. Malm: *Japanese Music and Musical Instruments* c. műve, mely ugyan érdemben foglalkozik a *hichiriki*-vel, de mind ő, mind az európai nyelven olvasható lexikonok csak felületes ismereteket nyújtanak.

A magyar szakirodalomban Kárpáti János foglalkozik az ázsiai zenével, de az ő kutatásai inkább zeneelméleti, mintsem organológiai jellegűek, ezért az ő kutatási eredményeit a dolgozatban közvetlenül nem lehetett felhasználni.

Az akusztikai fejezethez nagy segítséget nyújtott Reis Flora cikke, *The Acoustic Behavior of the P'iri and the Hichiriki*, mely spektrografikus analízissel hasonlította össze a két hengeres furatú duplanádas hangszer akusztikai jellemzőit és mindaddig az egyetlen hozzáférhető akusztikai tárgyú cikk a kelet-ázsiai duplanádas hangszerekkel kapcsolatban. Az alapvető zeneakusztikai ismereteket Arthur Benade: *The Fundamentals of Musical Acoustics* c. könyve és Neville H. Fletcher különböző fúvós hangszerekkel kapcsolatos cikkei nyújtották.

A *hichiriki* kortárs zenei használatával kapcsolatban mindaddig semmilyen tudományos munka nem született, így ez úttörő kutatásnak tekinthető.

II. fejezet

A kutatás módszerei

A dolgozat első részéhez összegyűjtöttem a hozzáférhető szakirodalmat és ezek segítségével összegzem a kelet-ázsiai duplanádas hangszerekkel kapcsolatos ismereteket. Ahol a különböző források ellentmondásos információt tartalmaznak, ott feltüntetem az összes adatot és a kérdés tüzetes megvizsgálása után saját véleményemet is kifejtem. Az akusztikai fejezethez igénybe vettem André Almeida duplanádas hangszerakusztikával foglalkozó kutató segítségét is.

A második részhez felkutattam a *hichiriki*-t szerepeltető 20. századi és kortárs zeneművek kottáit, hangfelvételeit és részletesen elemzem őket formai, stílári és hangszerkezelési szempontból. Összehasonlítom a hagyományos zenei használatot a modern zenében való használattal és rávilágítok az új játéktechnikai jellemzőkre és a hangszer képességeinek egyértelmű fejlődésére. Kapcsolatba léptem Nakamura Hitomi *hichiriki*-művésznővel és máshonnan meg nem szerezhető szakmai információkhoz jutottam ezáltal a *hichiriki*-játékkal kapcsolatban, valamint saját magam is kipróbáltam a hangszer lehetőségeit.

III. fejezet

A kutatás eredményei

a) Organológia

A disszertáció első részében az összegyűjtött adatok és információk segítségével igyekeztem átfogó képet nyújtani a duplanádas hangszerokról és részletesen megismertetni az olvasót a kelet-ázsiai régió duplanádas hangszereivel, általános felépítés, méret, felhasznált alapanyagok, hangolás, hangszín, kulturális és történeti háttér szempontjából.

A dolgozatban megállapítást nyer, hogy a duplanádas hangszerek két alaptípusra oszthatók a hangszer belső furatának geometriája szerint: hengeres és kúpos furatú hangszerekre, melyek a Hornbostel-Sachs hangszercsoportosítási rendszeren belül a 422.111 illetve a 422.112 számot kapják. A két duplanádas hangszertípus akusztikailag is különbözőképpen viselkedik, így a hengeres furatúak duodecimaváltóak, míg a kúpos furatúak oktávvaltó hangszerek. A hangszertest felépítéséből a hozzátartozó duplanád mérete is adódik, a hengeres furatú hangszerek nádja általában nagy méretű és vastag, míg a kúpos furatúaké kicsi és vékony.

A hengeres furatú duplanádas hangszerek őse a *bill*, mely kínai és török közvetítéssel elterjedt egész Ázsiában, a Balkán-félszigeten és Európa keleti részén. A *bill* rokona a koreai *piri* és a japán *hichiriki* is. Nyugat-Ázsiából származik, jelenlegi kínai formáját *guǎnzi*-nek hívják és elsősorban Kína északi részén terjedt el. Több változatát megtaláljuk Kína egész területén, ahol különböző méretekben és alapanyagokból készítik mind a hangszertestet, mind a sípot. A hengeres furatú duplanádas hangszereknek létezik dupla változata is, ahol két hangszertestet illesztnek össze és általában két duplanáddal szólaltatják meg. Kínában nagy hangsúlyt fektetnek a hangszerek fejlesztésére, így a legtöbb hangszernek van billentyűs változata, mely nagyobb hangterjedelemmel rendelkezik, alkalmas a kromatikára, és általában virtuózabb játékmódot tesz lehetővé. A hangszerek legnevesebb fejlesztője Wu Zhongfu. A *guǎnzi*-játék jellegzetességei közé tartozik pl. a *vibrato*, a *portamento*, a nyelvtremoló és a foggal képzett hangok, de a népi változatoknál rengeteg más játéktechnikával is találkozunk.

A kúpos furatú hangszerek őse a perzsa *urnay*, mely perzsa, török és arab közvetítéssel terjedt el egész Ázsiában, Észak-Afrikában, Kelet-Európában, a Balkánon, valamint kínai vendégmunkások által Kubában. Közvetve az európai-ázsiai kultúrkör összes kónikus furatú duplanádas hangszere rokonnak tekinthető, beleértve az oboát is. Kínai változatát *suǎnà*-nak hívják, mely az egész

országban elterjedt és számtalan helyi változata is létezik. A hangszer öt részből áll: duplanád, ajaktámasz, stift, hangszertest, tölcsér. A hangszer nem kromatikus, ezért a különböző hangnemekben írott darabokhoz különböző hangolású hangszereket használnak. A *suǒnà*-játék levegőigényes, gyakran használnak körlégzést. Főbb játéktechnikái: *legato*, szimpla, dupla és tripla *staccato*, *frullato*, *glissando*, *vibrato*, *bisbigliando*; ezeken kívül lehet még rajta madarakat és bogarakat is utánozni. A *suǒnà*-nak van dupla, illetve billentyűs változata is, a legérdekesebb dupla verzió az, amikor két különböző hosszúságú hangszertestet illesztenek össze, és így nagyon sokféle hangközt lehet rajta játszani.

Koreában a hengeres furatú hangszereket a *piri* képviseli, mely négy formában használatos: *dangpiri*, *hyangpiri*, *sepiri* és *daepiri*. A hangszer kínai közvetítéssel került Koreába talán már a 6. században, de legkésőbb a 10. század végén, felépítése megegyezik a *guǎnzi*-ével. A *dangpiri*, a *hyangpiri* és a *sepiri* bambuszból készül, nazális, de hajlékony hangja van, jellegzetes játéktechnikája a nagy amplitúdójú ajak-*vibrato*. A *dangpiri*-t a kínai eredetű udvari zenében, a *hyangpiri*-t a koreai zenében és a *sepiri*-t énekes kamarazenében használják. A *daepiri* a *piri* billentyűs változata, melyet a 20. század közepén fejlesztettek ki, keményfából készül. A kúpos furatú hangszereket a *taepyeongso*, vagy más néven *hojok* képviseli, mely valószínűleg a 7. században érkezett Kínából, felépítése megegyezik a *suǒnà*-ével, a hangszertest fából, bambuszból vagy fémből, a tölcsér és az ajaktámasz rézből készül, fényes és erős hangja miatt gyakran használják szabadtéren.

Japánban a hengeres furatú duplanádas hangszereket a *hichiriki* képviseli, a hangszer a 7. század elején érkezett Japánba Kínából, a 10. századig két típusa létezett, az ún. kis és nagy *hichiriki*, de a nagy *hichiriki* (*ōhichiriki*) használata a 10. században megszűnt. A fennmaradt feljegyzések alapján a 20. század végén az *ōhichiriki*-t rekonstruálták, és az ún. *reigaku*-ban (újraélesztett ősi hangszerekre írott új zenemű) ma is előszeretettel használják. Az *ōhichiriki* tiszta kvartttal mélyebben szól a *hichiriki*-nél. A *hichiriki* teste bambuszból készül, nyírfahánccsal tekerik körbe és kívül-belül lakkozva van. A hangszertest belső furata enyhén szűkül lefelé. A nagy duplanád alját japán papírba csomagolják, és így helyezik a hangszerbe. A nád nyílását egy *seme* nevű akácfa kapoccsal szabályozzák. A hangszer hangterjedelme alig több, mint egy oktáv, hangszíne éles, átható, nagyon jellegzetes. Fő játéktechnikája az *enbai*, vagy más néven *merikari*, amely a nád szájban való mozgatásával előállított egyfajta *glissando*; a *tataku*, mely az ujjak hanglyukakra való csapásával létrehozott effektus, valamint az *osu*, mely a hang megszakítása nélküli akcentust jelöl.

A kúpos furatú hangszereket Japánban a *charumera* képviselte egészen néhány évtizeddel ezelőttig, amikor is használata végleg megszűnt. A hangszer neve portugál eredetű, de maga a hangszer a kínai *suǒnà* változata, mely a 16.

század végén került Japánba. Tölcséres és tölcser nélküli változata is létezett, elsősorban utcai édességárusok és hajdinatészta-bódék jelzőhangszereként terjedt el.

b) Akusztika

A duplanadás hangszerek akusztikájáról szóló fejezetben először a duplanád működéséről van szó: a két nádlapocská ritmikusan összecsapódik és kinyílik, ez indítja be a rezgést a légoszlopban. A ciklus egy részében a Bernoulli-hatás következményeként a nád teljesen bezáródik, ennek aránya a hengeres furatú hangszerek esetében a ciklus fele, míg a kúpos furatúaknál lényegesen kevesebb. A nád mérete befolyásolja a megszólaltatás nehézségét, a nagyobb nád könnyebben, a kisebb nehezebben szólaltatható meg. A hangszertesthez használt alapanyag általában nem befolyásolja a hangszínt, de a bambusz esetében porózus és gyenge anyagról van szó, ezért pl. a *hichiriki*-t belülről is lakkozzák, hogy egyenletes, sima belső furatot kapjanak.

Reis Flora 1974-es cikke érdekes kérdéseket vet fel, melyekre megpróbáltam válaszokat nyújtani. Flora spektrografikus analízissel vizsgálta meg a *piri* és a *hichiriki* hangját, az eredmény azt mutatta, hogy a várttal ellentétben ezeknek a hengeres furatú hangszereknek a hangjából nem hiányoznak a páros felhangok. André Almeida hangszerakusztikussal való konzultációm során arra a megállapításra jutottam, hogy ez a jelenség valószínűleg annak köszönhető, hogy a *piri* és a *hichiriki* nem szabályos hengeres furatú, így az akusztikus impedancia-görbe maximumai és minimumai nem szabályosan helyezkednek el. A furat szabálytalanságának további következménye lehet, hogy a *hichiriki* (és a Grove lexikon szerint a *piri* is) undecimaváltó.

A *hichiriki* hangjában további érdekesség az erős felhangaktivitás a magas regiszterben, ez okozhatja a hangszer nazális hangszínét. A hangspektrumban, frekvenciától gyakorlatilag függetlenül, mindkét hangszernél megfigyelhető a 2500-4000 Hz körüli hangtartományban levő felhangok amplitúdójának növekedése. A *hichiriki*-nél különösen konzekvensen figyelhető meg a 3000 Hz körüli felhangok magas aktivitása, a *piri* esetében ez egy kissé elszórtabb, inkább 3500-4000 Hz közé tehető. Flora nem ad magyarázatot erre a jelenségre, de André Almeida-val folytatott eszmecsere alapján azt feltételezem, hogy a nád saját természetes frekvenciája ebbe a hangtartományba esik, és mivel mindkét hangszeren meglehetősen laza szájartással játszanak, a csillapítás nem elegendő, és a nád természetes frekvenciája formánsként jelenik meg ebben a hangtartományban. Mivel azonban nincsen akusztikai előképzettségem, további kutatások szükségeltetnek ebben a témában.

c) Hichiriki a 20. századi és a kortárs zenében

A disszertáció második részében a *hichiriki* 20. századi és kortárs zenében betöltött szerepét vizsgálom. Hogy a változások evidensen kimutathatóak legyenek, először a hagyományos zenében való használatot ismertetem.

A *hichiriki*-t a 20. század második feléig kizárólag a *gagaku*-ban (hagyományos hangszereken játszott, viszonylag nagy együttesek által előadott ősi műfajok összessége) használták. A *gagaku* három nagyobb csoportra osztható: külföldről érkezett zenék (*kangen* - hangszeres zenekari mű, *bugaku* - zenekari mű táncsal), a külföldi zenékben használatos hangszerekre írott későbbi keletkezésű japán énekes darabok (*gagaku utaimono*), valamint a 7. századnál korábban Japánba érkezett, illetve eredeti japán énekes és táncos zenék (*jōdai kabu*). Táblázatos formában bemutatom a *gagaku* különböző műfajainak hangszereit és hangszerelését is, majd ismertetem a *hichiriki* hagyományos használatát: mindig valamilyen harántfuvolával játszik együtt, és mindig a fő dallamot játsszák, bár általában nem teljesen *unisono*. A tradicionális *hichiriki*-játékot nagy többségben *legato* játékmód, kis hangterjedelem, lassú, ünnepélyes mozgás jellemzi.

Kitérek arra is, hogy a *kangen*, illetve *bugaku* darabot egyfajta hangolás előzi meg, a *bugaku* előtt felhangzó *chōshi* különösen érdekes, mivel a *hichiriki*-ket bemutató szakasza aleatorikus jellegű kánon, ez a motívum több 20. századi darabban visszaköszön majd.

A tradicionális zene ismertetése után a 20. századi japán zene bemutatása következik. A darabokat műfaji-hangszerelési csoportokra osztva vizsgálom. Belátható, hogy a *hichiriki* legfontosabb használati területe a mai napig a *gagaku*, ezért először az új *gagaku*, illetve a korábban már említett *reigaku* darabok kerülnek sorra.

A Japán Nemzeti Színház 1970-ben beindított egy kulturális programot abból a célból, hogy megújítsa a *gagaku* repertoárt és felpezsdítse a *gagaku* iránti érdeklődést. Minden évben más zeneszerzőt kért fel egy modern *gagaku* megírására és abban is ösztönözte őket, hogy a rekonstruált ősi hangszerekre is komponáljanak. A bemutatott darabokon keresztül jól látszik, hogy a zeneszerzők arra törekednek, hogy valamilyen módon létrehozzák a hagyományos és a modern zene szintézisét. A *hichiriki* kezelése a korai darabokban teljesen hagyományosnak tekinthető, de később (elsősorban az 1990-es évektől kezdve) a zeneszerzők elkezdtek kísérletezgetni, és ezáltal kibővült a játszható hangterjedelem (*h''*), a dinamikai spektrum és új játéktechnikák jelentek meg (*frullato*, *glissando*, *tremolo*).

A *hichiriki* másik fő használati területe a szólóművek csoportja, és ezek azok a darabok, melyek legjobban mutatják a hangszer fejlődését. A szólódarabok nagy része Nakamura Hitomi *hichiriki*-művésznő megrendelésére készült, aki elhivatottan népszerűsíti a *hichiriki*-re írott kortárs zenét. A hagyományos

hangszerekre írott modern darabok olyan hangszereseket kívánnak meg, akik járatosak a nyugati kottázásban és képesek lépést tartani a kortárs zene kihívásaival. Ezért az utóbbi évtizedekben egyre több hagyományos hangszeren játszó virtuóz művész jelent meg, akik aztán újabb kihívásokat állítottak a zeneszerzők elé. A szólóművek kiaknázzák a *hichiriki* minden lehetőségét, találunk többek között virtuóz futamokat, skót duda-imitációt, multifóniát, *bisbigliando*-t, virtuóz *staccato*-meneteket és ajak-*vibrato*-t.

A *hichiriki*-re versenyművek is íródtak, szám szerint három, de véleményem szerint ezek a művek nem igazán sikeresek, mert nehezen birkóznak meg azzal, hogy a *hichiriki* képtelen átjátszani egy egész zenekart, mindazonáltal érdekes színfoltjai a *hichiriki*-irodalomnak.

A *hichiriki*-s kamarazene csoportjában is sok művel találkozunk, a legérdekesebbek ezek közül azok, melyekben a *hichiriki* nyugati hangszerekkel játszik együtt, itt általában a *hichiriki* hagyományos játékmóddal szerepel, mely éles kontrasztban áll a nyugati hangszerek effektusaival, de találunk olyan műveket is, ahol új játéktechnikák jelennek meg, mint pl. hangszerjáték közben való éneklés, az ujjak lecsapásával keltett "billentyű-zaj", vagy az átfújó hangok, amivel a hangterjedelem további bővítése érhető el (*d'''*).

A japán zene után a nyugati zene *hichiriki*-t tartalmazó darabjainak bemutatása következik, itt lényegesen kevesebb műről van szó. A japán zene iránti érdeklődés az 1889-es párizsi világkiállításon kezdődött, de a *hichiriki*-vel csak azok a zeneszerzők foglalkoztak behatóbban, akik hosszabb időt töltöttek Japánban. A *hichiriki* szerepel Stockhausen, Cage, Hovhaness és Stäbler egy-egy művében. Általánosságban véve elmondható, hogy a nyugati szerzők a *hichiriki* hagyományos játékmódját részesítik előnyben: míg a japán zeneszerzők szívesen kísérleteznek a kibővített játéktechnikai lehetőségekkel, addig a nyugati szerzők számára a japános hangzás bizonyul érdekesnek.

A disszertáció végül a *hichiriki* szórakoztató zenében betöltött szerepét vizsgálja. Bemutatom Tōgi Hideki *hichiriki*-művészt, aki kilépve az udvari *gagaku*-zenekarból, saját együttest alakított és elkezdte népszerűsíteni a *hichiriki*-t és a *gagaku*-t. Az ő érdeme, hogy ma minden japán tudja, milyen hangszer a *hichiriki*. Példákat hozok a *hichiriki* jelenlétére a könnyűzenében, a filmzenében és a színházi kísérőzenében is.

Összegezve tehát, a dolgozat második fele bemutatja, hogy a *hichiriki*, melynek több, mint ezer éven keresztül változatlan tradíciója volt, melyen egyféle játékmóddal játszottak egyféle zenét, ma él és virágzik, új irodalma van és játékmódja számos játéktechnikával bővült. Zeneszerzők és előadóművészek egymást inspirálják, új darabok születnek és új lehetőségek nyílnak meg a *hichiriki* előtt. Kétségtelen, hogy a 21. század fordulóján egy nagy újjászületésnek voltunk tanúi, és ez a folyamat ma is tart.