

TORNYAI PÉTER

ANALÍZIS-KÍSÉRLETEK SALVATORE SCIARRINO
HANGSZERES MŰVEIHEZ

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2020

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

ANALÍZIS-KÍSÉRLETEK SALVATORE
SCIARRINO HANGSZERES MŰVEIHEZ

TORNYAI PÉTER

TÉMAVEZETŐ: WILHEIM ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2020

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	V
Bevezetés	VI
1. Sciarrino-recepció, magyar vonatkozások	1
2. A zenei anyag Sciarrinónál	7
2.1. Analízis-problémák	7
2.2. A hangmagasság-szervezés típusai	10
2.2.1. Hangzás-alapú megközelítés és szerializmus-kritika	10
2.2.2. Sciarrino és a spektrális zene	12
2.2.3. Sciarrino és az elektronika	15
2.2.4. A hangmagasság dekonkretizálásának eszközei	18
2.2.4.1. A légzés dinamikai alakzata	18
2.2.4.2. Háttér-hangzások és „piszkos” hangok	21
2.2.4.3. Fúvós írásmód	23
2.2.4.4. Vonós írásmód	25
2.2.4.5. Glissando, mikrotonalitás	27
2.2.4.6. Billentyűs írásmód, az instabilitás másodlagos eszközei	31
2.2.4.7. A fül tehetetlensége (auditív inercia)	40
2.3. A „szélsőségek költészete”	43
2.3.1. Dinamikai kontrasztok	43
2.3.2. Regiszterek használata, felrakások	45
2.3.3. A törékenység esztétikája	49
2.3.4. Forma és zenei anyag kontrasztja: <i>Sonata per due pianoforti</i>	53
2.4. Kapcsolódás tudományos elméletekhez	65
2.4.1. Kvantumfizika, vektorok, görbülő tér	66
2.4.2. Fraktálok	69
2.4.3. Pszichológiai megközelítés	72

3. <i>Le figure della musica</i>	77
3.1. Akkumuláció és multiplikáció	80
3.2. Transzformációk	82
3.3. „ <i>Little bang</i> ”	85
3.3.1. Az idő térbelisége	85
3.3.2. Ponszerű események, kauzalitás	89
3.4. Dimenziók polifóniája (<i>forme a finestra</i>)	91
4. Analízis	96
4.1. Egyes darabok elemzésének lehetőségei	96
4.2. Az <i>All’aure in una lontananza</i> részletes elemzése	97
Függelék: Az <i>All’aure in una lontananza</i> kottája a sorok számozásával	126
Bibliográfia	129

Köszönetnyilvánítás

Mindenek előtt köszönet illeti témavezetőmet, Wilhelm Andrást, aki fontos meglátásaival, tanácsaival segített megfelelő formát adni gondolataimnak.

Hálás vagyok Jeney Zoltánnak, aki felhívta a figyelmemet Salvatore Sciarrino munkásságára, és érdeklődéssel, támogatással követte kutatásomat; sajnos a dolgozat befejezését már nem érthette meg.

Köszönöm Matteo d'Amico és Giorgio Nottoli professzoroknak, hogy a Rómában töltött időszakom alatt megismertettek számos Sciarrino-kompozícióval, valamint a szerző elméleti írásaival.

Hálás vagyok Fausto Sebastianinak, és a Rai-ERI kiadónak, hogy egy-egy – máskülönben beszerezhetetlen – szakirodalmi forrást a rendelkezésemre bocsátottak.

Sokat köszönhetek Francesco Dillon csellóművésznek, aki mind a Rai-ERI kiadóval, mind a Sciarrinóval való kapcsolatfelvételemben kulcsszerepet játszott.

Köszönet illeti a Casa Ricordi kiadót és Francesca Calciolarit, amiért hozzájárultak a kottapéldák közléséhez, valamint Halász Pétert és az UMP Editio Musica Budapest Zeneműkiadót a közvetítésért.

Köszönöm Pietro Misuracának, hogy készségesen válaszolt a könyvében felvetett, de ki nem fejtett információkra vonatkozó kérdéseimre, valamint Grabócz Mártnak és Stachó Lászlónak egy-egy rész kérdésben nyújtott segítségét.

Hálával tartozom Dalos Annának, aki doktorszemináriumain a zenetudományos gondolkodás és a disszertáció-írás alapjaira tanított.

Köszönet illeti Matteo Cesari, Ittész Gergely és Bán Máté fuvolaművészeket, akiktől a gyakorlatban megismerhettem Sciarrino hangszerttechnikai újításainak működését.

Köszönöm továbbá családomnak, hogy a munkám minden fázisában támogattak; különösen hálás vagyok feleségemnek és anyósomnak, akik rengeteg terhet levettek a vállamról a disszertáció-írás időszakaiban.

Végül, de nem utolsó sorban pedig köszönettel tartozom Salvatore Sciarrinónak, aki nélkül ez a munka el sem kezdődhetett volna.

Vác, 2020. augusztus 18.

Tornyai Péter

Bevezetés

A legnagyobb hatást zeneszerzői gondolkodásomra – közvetlen mestereimét követően – Salvatore Sciarrino művészete gyakorolta. Darabjaival hangfelvételek és kották formájában zeneakadémiai tanulmányaim alatt, Jeney Zoltán jóvoltából találkoztam először, majd ismereteim, élményeim gyarapítására egy féléves római ösztöndíjas időszak adott lehetőséget. Később két alkalommal egy, illetve két hetet tölthettem az egyébként nem könnyen megközelíthető olasz zeneszerző közvetlen környezetében a sienai Accademia Chigiana alkalmával, ahol a mesterkurzus félig nyilvános beszélgetésein túl személyes találkozások keretében is feltehettem kérdéseimet, részben már a doktori kutatásommal kapcsolatos témákban.

A Sciarrino-művek nyújtotta zenei élmények hatására már igen korán elkezdett foglalkoztatni az a kérdés, hogy hogyan fejthető meg ennek a fajta zenének a működés módja, vagyis hogyan lehet elemezni ezeket a darabokat. Ezirányú kutatásom megkezdésekor meglepetten tapasztaltam, hogy a – kortárs szerzőhöz képest kicsinek nem mondható – Sciarrino-szakirodalomban nagyon kevés a mélyreható analízis, illetve az annak tekinthető munkák megközelítésmódja, szempontrendszerre igen szűk területre korlátozódik. Ez a jelenség – melynek okairól szó lesz disszertációmiban – még inkább ösztönzött a Sciarrino-zene működésének, hatásmechanizmusainak alapos vizsgálatára, és saját elemzéseim elkészítésére.

Dolgozatom egy nagyobb fejezetében átfogó képet kívánok nyújtani a szerző gondolkodásmódjáról – esztétikai kérdésektől a hangszertechnikai jelenségekig –, a disszertáció utolsó részében pedig egy mű analízisén keresztül mutatok be egy általam preferált elemzési stratégiát. Vizsgálódásomat természetesen nem terjeszthettem ki a több száz tételt tartalmazó teljes életműre, célszerűnek tűnt a hangszeres, elsősorban szóló-művekkel foglalkoznom. Ezen a kategórián belül a fókusz a korai darabokra (1970-es évek környékére) irányítottam, részben, mert a rájuk vonatkozó szakirodalom bőségebb, mint a későbbi alkotói időszakok esetében, részben pedig azért, mert ezekben a kompozíciókban tisztább formában kimutathatók a Sciarrino-életműre azóta is jellemző vonások. Ezzel együtt a szövegben, ha a szóban forgó szempontok megkívánják, utalok újabb, sőt olykor vokális darabokra is.

Bevezetés

A Sciarrino-művek mellett a kutatás elsődleges forrásai voltak a szerző – nagy részben, de nem kizárólag saját zenéjére vonatkozó – írásai is. A *Le figure della musica* című elméleti munka bemutatásának külön fejezetet szenteltem, mivel a könyvet Sciarrino interdiszciplináris gondolkodásának az elemző számára megkerülhetetlen dokumentumának tartom. A másodlagos forrásokra, a Sciarrinóról szóló szakirodalom fontosabb elemeire, mivel jellemzésük, megítélésük dolgozat központi kérdéséhez tartozik, a későbbi fejezetekben térek ki.

Kutatásom, disszertációm két szempontból jelenthet újdonságot a szakirodalomban. Az egyik, hogy ez az első magyar nyelvű tudományos munka az olasz zeneszerző munkásságáról; ugyanakkor azt remélem, hogy szerepe az olvasó számára túl is mutathat a Sciarrino-műveken, vagyis a bemutatott zenei aspektusok és elemzési módszerek termékenynek bizonyulhatnak más (főként kortárs) zeneszerzők alkotásainak vizsgálója számára is. A teljes, nemzetközi Sciarrino-irodalom vonatkozásában írásom újdonsága a részletes analízisen túl a *Sonata per due pianoforti* című darab egyedi kompozíciós módszerének megfejtése, bemutatása lehet. Ennek jelentősége véleményem szerint nem korlátozódik a konkrét műre, hanem fontos láncszemet jelent Sciarrino forma- és anyag-kezelésének megismerésében.

1. Sciarrino-recepció, magyar vonatkozások

Salvatore Sciarrino (1947) kiemelkedő, fontos helye előbb az olasz, majd a nemzetközi kortárs zenei életben az 1970-es évektől kezdve nyilvánvaló. Zeneszerzői munkásságát a legrangosabb díjakkal jutalmazták, melyek közül az utóbbi évtizedekben kiemelkedik a Feltrinelli-díj (2003), a Salzburger Musikpreis (2006), a spanyol központú BBVA alapítvány „Tudás határai” díja, és a Velencei Biennálé Arany Oroszlán életműdíja (2016).¹ Az ilyen elismeréseknél is sokatmondóbb az a tény, hogy Sciarrino jelenleg a legtöbbet játszott és hivatkozott élő olasz zeneszerző.²

Ez a sikeresség, frekventált jelenlét azonban nem kapcsolódik össze azzal, hogy Sciarrino valamilyen divatos vagy iskola-szerű irányzat képviselője lenne, sőt, inkább zenei világának különálló, szigetszerű megjelenésének tulajdonítható. Az 1960-as években – tehát meglepően fiatalon és előzmények nélkül – exponált zenei nyelvi, elsősorban hangszer-technikai újításai figyelemfelkeltően de természetesen illeszkedtek az akkori avantgárd közegébe, és az ezredfordulóhoz közeledve, s mára jócskán el is hagyva vált világossá, hogy az akkor talán inkább külsőségeiben észlelt zenei világ olyan belső univerzum, gondolkodásmód megnyilvánulása, ami meglehetősen független a korszakok, áramlatok állandó változásaitól.

Sciarrino most már több mint ötven évet átfogó életműve ugyanis meglepően egységes képet mutat. Mind a művek alapját képező esztétikai-konceptuális szándékok, mind az eszközök használatában olyan mennyiségű kapcsolat fedezhető fel több évtized különbséggel írt darabok között,³ ami – az oeuvre világos korszakolhatóságának lehetetlenségével együtt – egyrészt ritka a zenetörténetben,

1 A díjak bővebb listáját, legnaprakészebb biográfiát a Giulio d'Angelo által szerkesztett szerzői honlapon lehet találni. www.salvatoresciarrino.eu (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.08.10.)

2 Bár tényszerű adatokkal nem támasztja alá, az életművet, a darabok bemutatóit és a nemzetközi kortárs zenei életet jól ismerő Pietro Misuraca 2012-es tanulmányában és hat évvel későbbi könyvében is a legismertebb és legjátszottabb szerzőként hivatkozik Sciarrinora. Pietro Misuraca: „Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer”. In: M. Jablonski, P. Misuraca, P. Podlipniak (szerk.): *Italian Music in the XXth Century Music*. (Poznań: Poznańskie Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012). 73-88. 73., Pietro Misuraca: *Il suono, il silenzio, l'ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta a oggi*. (Roma: NeoClassica, 2018). 7.

3 A hangszeres eszközök, játékmódok és figurák szerepéről Sciarrino zenei nyelvének kialakításában lásd többek közt: Carlo Carratelli: *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"*. PhD disszertáció, Università di Trento–Université Paris Sorbonne, 2006. 385-386.

másrészt pedig háttérbe szorítja a tendenciák, változások szempontját az életmű vizsgálója számára. Sciarrino, a zeneszerző éppen rendíthetetlen következetessége, látszólagos változatlansága folytán vált elszigetelt jelenséggé a tágan értelmezett posztmodern időszakban, amely elszigeteltség ugyanakkor a lehető leggyümölcsözőbb állapotot is jelenti. Ennek a tudatos vállalásnak egyszerre praktikus és szimbolikus megnyilvánulásaként is tekinthetünk két fontos életrajzi eseményre: Sciarrino Città di Castellóba való költözésére (1983), ami a korábbi nagyvárosi életformához (Palermo, Róma, Milánó) képest egyértelmű visszahúzódsi szándékot jelez, valamint hasonlóképpen arra a döntésére, hogy 1997-ben felhagyott az intézményes keretek között folytatott tanári tevékenységével,⁴ hogy minden idejét és energiáját az alkotásnak szentelhesse.⁵

Az intézményektől való elszakadás, és a zeneszerzői iskoláktól, irányzatoktól való tudatos és sokszor hangoztatott távolságtartás ugyanakkor nem jelenti azt,⁶ hogy Sciarrino zenéje és személye ne lenne nagyon is hatással a kortárs és következő generációk zeneszerzőire, sőt, főleg az 1970-es, 80-as korosztály olasz zeneszerzőinek népes csoportja számára szinte iskola-teremtő példaképnek tűnik.⁷ A felismerhető Sciarrino-hatások vizsgálatánál viszont szembetűnő jelenség, hogy azok túlnyomó részt a hangszer- és énektechnikai megoldásokban, hangszerelési jellemzőkben és a kompozíciós metódus eszközeinek átvételében merülnek ki,⁸ és kevésbé érintik a zene formai, dramaturgiai síkjait. Vagyis a tanítványok – akárcsak a hallgató –, a Sciarrino-zene kétségkívül megragadó felszínére, és első pillanatban feltűnő előadói technikáira összpontosítanak, miközben a mester zenei és filozófiai gondolkodásában ezek egy globális szándék eszközeiként kapnak létjogosultságot.⁹

4 Sciarrino tanított a milánói (1974-1983), perugiai (1983-1987) és firenzei (1987-1996) conservatoriókban, és számos kurzust, előadást tartott különböző helyeken. Az utóbbi években (2013 óta) a sienai Accademia Musicale Chigiana nyári kurzusain folytat – ha nem is folyamatos, de – rendszeres tanári tevékenységet.

5 A döntés meghozatalában fontos szerepe volt egy elszenvedett súlyos autóbalesetnek. Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 170-171.

6 Sciarrino szicíliai – vagyis egy *sziget*ről való – származására is e különállás szimbólumaként hivatkozik. Salvatore Sciarrino: *Carte da suono (1981-2001)*. (Roma: CIDIM; Palermo: Novecento, 2001). 201.

7 Ennek a szerepnek a fenntartását tökéletes szolgálja a nyári kurzusok rendszere: a zeneszerző-növendékek a conservatoriók általában akadémiikusabb szemléletének, oktatásának alternatíváját látják Sciarrino szerzői és mentori tevékenységében.

8 Elsősorban a grafikus vázlatok alkalmazásának módszeréről van szó. (Lásd még 2.4 fejezet.)

9 Kivételt képeznek az olyan – érezhető Sciarrino-hatással együtt is – önálló zenei nyelvet kialakító tanítványok, mint Pierluigi Billone (1960) és Francesco Filidei (1973).

1. Sciarrino-recepció, magyar vonatkozások

Sciarrino zenéje a magyar közönség előtt csaknem ismeretlen, ami a szerző európai játszottságához, ismertségéhez viszonyítva különösen szembetűnő. Egyetlen olyan magyarországi esemény-sorozat volt csupán eddig, amikor műveivel nagyobb mennyiségben lehetett találkozni, és az érdeklődők valamilyen képet, benyomást szereztek a hatalmas életmű egy töredékéről: a pannonhalmi Arcus Temporum Művészeti Fesztivál. A fesztivál szerkesztői 2005 és 2012 között minden évben egy nemzetközileg jelentős de Magyarországon kevésbé ismert élő zeneszerzőt hívtak meg, a műsort a felkért szerző darabjai mellett egy általa választott klasszikus mester műveiből állították össze, a jelen és múlt kölcsönhatásából keletkező idő-ívre – *arcus temporum* – építve a tematikát. A 2006-os, III. sorszámú fesztivál vendége volt Salvatore Sciarrino, akinek szóló-, kamara- és vokális darabjai Mozart-művek mellett szólaltak meg a hét hangverseny műsorában.¹⁰ Ismerve az olasz zeneszerző fokozott és produktív érdeklődését Mozart művészete iránt – melynek legszembetűnőbb lenyomatai a versenyművekhez írt kadenzák és a Mozart kompozíciós módszerét elemző tanulmányok –,¹¹ nem meglepő Sciarrino választása.

Ehhez az alkalomhoz köthető a Sciarrinóról megjelent összes magyar nyelvű irodalom is: egy beszámoló a fesztivál koncertjeiről,¹² röviden kitérve az egyes művekre, a Pannonhalmán megtartott – Veres Bálinttal folytatott – pódiumbeszélgetés leírata,¹³ valamint Grazia Giacco a sciarrinói *figura* fogalmáról írt tanulmánykötetnek egy fejezete Fehérváry Jákó fordításában.¹⁴ A 2013-as Arcus

10 A fesztiválon elhangzott Sciarrino-művek: *Le voci sottovetro, Ai limiti della notte, Infinito nero, Archeologia del telefono, All'aure in una lontananza, Canzona di ringraziamento, L'alibi della parola, Il Sonata per pianoforte, La perfezione di uno spirito sottile, Muro d'orizzonte, Omaggio a Burri, Rondo per flauto e orchestra, Autoritratto della notte, Quartetto d'archi No.7, Il motivo degli oggetti di vetro, La malinconia.*

11 A Ricordi gondozásában jelentek meg Sciarrino kadenzái fuvola- és oboaversenyekhez (K.313, K.314, K.315, K.314 (285d) és zongoraversenyekhez (K.466, K.467, K.482, K.491, K.503, K.537), a kiadatlan hegedűverseny-kadenzák (K.207, K.211, K.216, K.218, K.219, K.261, K.261a (269), K.373, K.271a) pedig hangfelvételen lettek publikálva: *Salvatore Accardo plays Mozart Vol. 1-3.* Nuova Era 1991 3 CD 6902/6926/6938.

Sciarrino Mozart-tanulmányait lásd: Salvatore Sciarrino: „Mozart svelato? Una possibile ricostruzione del suo metodo compositivo.” *Rivista Italiana di Musicologia* 27/1-2 (1992): 205-224., és Salvatore Sciarrino: „Kv. 491: L'imperfetta nascita della perfezione classica.” *Studi musicali* 26/1 (1997. január): 263-270.

12 Molnár Szabolcs: „A csoda anatómiája. Arcus Temporum: művészeti fesztivál Pannonhalmán – harmadszor”. *Muzsika* 49/10 (2006. október): 16-19.

13 Veres Bálint: „...hol világra segítették, hol meggyilkolták...» Salvatore Sciarrino zeneszerzővel Veres Bálint beszélgetett a 2006-os Arcus Temporum Művészeti Fesztiválon”. (Ford.: Pintér Judit) *Pannonhalmi Szemle* 15/1 (2007): 94-101.

14 Grazia Giacco: „Salvatore Sciarrino és a figura fogalma”. (Ford.: Fehérváry Jákó) *Pannonhalmi Szemle* 15/1 (2007): 102-106.

Temporumhoz kapcsolódóan – mely évben a szervezők koncepciója szerint a korábbi évek összes meghívott zeneszerzőjének darabjaiból állt össze a koncertek mősora – a fesztivál honlapján Veres Bálint írt életrajzot és rövid de lényegre törő jellemzést Sciarrino zenéjéről.¹⁵

Sciarrino kapcsolódása a magyar zenei élethez, magyar zenéhez leginkább Kurtág György személyével függ össze. A két alkotó a zenéhez, zenetörténethez való viszonyában, iskoláktól, egy irányzatoktól független, szuverén zenei nyelv kidolgozásában sok közös vonást mutat – még ha e nyelvek stílárisan igen messze állnak is egymástól. Nem véletlen, hogy Peter Hagmann a Salzburger Musikpreis átadására írt laudációjában Sciarrino zenéjének az eszközöket redukáló, gyökerekig visszanyúló jellegét hangsúlyozza, és kiemeli az ebben rejlő párhuzamot Kurtág művészetével.

Az egyszerűig való lebontás és az apró, fokozatos változások általi fejlesztés az elsődleges megkülönböztető jegye Sciarrino zenéjének, ez biztosít zenei nyelvének egyfajta különleges érthetőséget. Ennek semmi köze a restauratív tendenciákhoz, és csak igen kevés a sok kortárs zenére jellemző végletekig fokozott összetettséggel szembeni ellenálláshoz, inkább a gyökerekhez való visszatérés ez, ahogyan – ha teljesen más módon is – Kurtág György kompozícióiban is történik.¹⁶

A tradícióhoz való kapcsolódás hasonlóan erősen, de különbözőképpen jelenik meg a két zeneszerző műveiben. Kurtág zenei nyelve mindig át van itatva az európai hagyomány formai és kifejezésbeli jelenségeivel, expresszivitása jól nyomon követhetően kapcsolódik egy töretlen zenetörténeti folyamatba, annak talán végpontját is kijelölve. Sciarrinónál a tradíció jelenléte ennél hol rejtettebb, áttételesebb, hol pedig explicitebb, felszínibb formában jelentkezik. A felhasznált

15 Veres Bálint: „Titok, amiről tudomásunk lehet. (Salvatore Sciarrino portréja).” http://www.arcustemporum.hu/article/2013/salvatore_sciarrino_2013/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.07.15.)

16 Peter Hagmann: „Laudatio für Salvatore Sciarrino anlässlich der Verleihung des ersten Salzburger Musikpreises am 5. Februar 2006 in der Aula der Universität Salzburg.” In: N.N. (szerk.): *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere pubblicate da Rai Trade*. (Roma/Milano: Rai Trade, 2008.) 7-10. 8-9. A disszertációban szereplő idézetek magyar fordításai – ahol nincs más jelezve – tőlem származnak.

1. Sciarrino-recepció, magyar vonatkozások

elemek archetipikussága erőteljes, ugyanakkor az elrendeződésükben nem a hagyományos formaelvek fedezhetők fel. Más esetben pedig a kompozíció előterébe kerülnek egyértelműen felismerhetően átvett zenei anyagok, idézetek, és ezek teremtenek interaktív kapcsolatot egyrészt saját új megjelenési formájukkal – vagyis a sciarrinói hangszereléssel –, másrészt a szerző egyéb, önálló zenei szöveveivel.¹⁷ Lényeges különbség továbbá, hogy miközben a kurtági gesztusok sok esetben szinte megfeleltethetők Sciarrino archetipikus figuráinak, a magyar zeneszerző esetében ezek sokkal erősebben a hangmagasságokból, ezek hangközi-melodikus és harmonikus összefüggéseiből vezethetők le. Sciarrinonál ezek a zenei paraméterek inkább egy csak teljességében elképzelhető, geometriájában lefesthető folyamat sokszor felcserélhetőnek tűnő megnyilvánulásaiként értelmezhetők. Sőt, a hangzásvilágának jelentős részét képező zajok, konkrét hangmagasság nélküli hangok révén eleve másfajta igény, hierarchia alakul ki a hallgatóban a hagyományos zenei elemek (harmónia, dallam, ritmus, hangszín) tekintetében. A két szerző dramaturgiai, anyagkezelési hasonlóságait és különbségeit jól meg lehetne figyelni például két emblematisz vokális-hangszeres mű, a *Bornemisza Péter mondásai* és az *Infinito nero* összehasonlításával.¹⁸

Kurtág Györggyel való meghatározó személyes találkozásáról Sciarrino a *Lettera degli antipodi portata dal vento* című fuvoladarabja keletkezése kapcsán írt. A megismerkedés 2000-ben a párizsi Festival d'Automne Sciarrino életművének szentelt esemény-sorozatán történt. A fiatalabb olasz komponista szavaiból egy első pillanatban kialakuló kölcsönös szimpátia derül ki, ami – mindkét személyiségre jellemző módon – legalább annyira a közös hallgatásokban mint a beszédben nyilvánult meg.¹⁹ A fuvoladarabot, melynek kompozíciós folyamatában – a szerző bevallása szerint – egy elakadást oldott fel az intenzív Kurtág-élmény, Sciarrino a magyar zeneszerzőnek ajánlotta.²⁰ Az eset azért is említésre méltó, mert Sciarrino – szemben például pont Kurtággal – csak a legkivételesebb esetekben dedikálja műveit zeneszerző-kollégáknak.²¹ Az ajánlásai legnagyobb részt előadóknak szólnak.

17 Az idézetek és allúziók saját anyagokkal való vegyítése olyan különböző műfajú és apparátusú darabokban figyelhető meg, mint például az *Aspern* (singspiel), a *Le voci sottovetro* (vokális kamaramű), vagy az *Esercizi di tre stili* (vonósnégyes).

18 A kérdés felvetését lásd: Molnár Szabolcs, i. m., 17.

19 Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 207-208.

20 Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 198.

21 Két másik jelentős kivétel a Luigi Nonónak dedikált *La perfezione di uno spirito sottile* és a Gérard Griseynek írt *Il motivo degli oggetti di vetro*. Az ajánlás mindkét esetben kölcsönös volt:

Tornyai Péter: Analízis-kísérletek Salvatore Sciarrino hangszeres műveihez

A két szerző kapcsolatának gyakorlati következménye lett Sciarrino – nagy részben Kurtágnak is köszönhető – pannonhalmi meghívása is. És az sem véletlen, hogy Kurtág operájának (*Samuel Beckett: Fin de partie*) milánói bemutatója után az olasz sajtó elsők között Sciarrino lelkes véleményét idézte.²²

Nono a *La lontananza nostalgica utopica futura* című darabot, Grisey pedig a *Vortex Temporum 2.* tételét ajánlotta Sciarrinónak.

22 Giuseppina Manin: „György Kurtág vince la sfida: applausi per la prima opera del 92enne.” *Corriere della Sera*. (2018. november 16.)

2. A zenei anyag Sciarrinónál

2.1. Analízis-problémák

A Sciarrino zenéjével foglalkozó, mára meglehetősen sok tételt számláló szakirodalom igen kis része tartalmaz részletesebb analízist. A legtöbb ilyen, egy-egy darabra fókuszáló tanulmány a színpadi művekkel kapcsolatban íródott, és ennek megfelelően az elemzők – a darabok terjedelme és a szövegben és színpadi dramaturgiában megfogható szempontok prioritása miatt – ezekben ritkán vállalkoznak zenei kérdések mélyebb kiaknázására.¹ A hangszeres művekkel foglalkozó írásokat néhány csoportba sorolhatjuk, melyek jellemző tendenciái jól kirajzolják azokat a problémákat, melyek mintha korlátot szabnának az erről a zenéről való beszédnek, egységesítenék és ezáltal körülhatárolnák a megközelítésmódokat, és részben meg is magyaráznák az elemzések említett kis mennyiségét is.

A tanulmányok legnagyobb része – idesorolva az életmű addigi egészét átfogó, és ezért a háttért adó kontextus szélessége szempontjából egyedülálló Misuraca-könyv fejezeteit is² – a Sciarrino-zene általános jellemzésére fekteti a súlyt, és a konkrét darabok, zenei példák csak ezeknek a megállapításoknak az igazolásaiként vagy illusztrációjaként jelennek meg. Erre a megközelítésre csábít persze az a tény is, hogy a Sciarrino-darabok feltűnően sok azonos elemet, zenei megoldást, alapanyagot tartalmaznak, sugallva azt a koncepciót, hogy maguk az egyes művek is valami általános, habár a szerzőre félreismerhetetlenül jellemző és személyes zenei-költői világ önkényesen kiragadott példái volnának.

A második, jóval szűkebb csoportot azok az írások alkotják, ahol a szerző valóban egy műre, műcsoportra koncentrálnak, és a belső összefüggések felmutatására igyekeznek felfűzni egy gondolatmenetet. Ezeknél az elemzéseknél két ellentétes probléma léphet fel a terjedelem függvényében. A rövidebb tanulmányok esetében az

-
- 1 Fontos kivétel ez alól Paolo Somigli alapos tanulmánya a Vanitas-ról, illetve Carola Gay disszertációja. Paolo Somigli: „Vanitas e la drammaturgia musicale di Salvatore Sciarrino.” *Il saggiatore musicale* 15/2 (2008.): 237-267. Gay, Carola: *Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: Luci mie traditrici e Lohengrin*. Disszertáció, Università degli Studi di Milano, 2005.
 - 2 Pietro Misuraca: *Il suono, il silenzio, l'ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta a oggi*. (Roma: NeoClassica, 2018).

a veszély, hogy a megállapítások nem hoznak létre meggyőző hálózat-rendszert, és könnyen esetlegesnek, öncélúnak hathatnak. Ezzel szemben a néhány nagy volumenű munkában – jellemzően doktori disszertációkban – az anyag alapos körüljárása olyan technikai leírásokhoz, statisztikai elemzésekhez is vezet, melyek csak igen áttételesen kapcsolhatók a hangzási élmény vagy a kompozíciós szándék és tudat rétegeihez.³

Sciarrino instrumentális zenéjében minden hangszer számára kidolgozott egy eszköztárat, melynek törzsanyagát következetesen és hasonlóan használja több évtized különbséggel írt darabjaiban is. A játékmódok, főként de nem kizárólag a vonós és fúvós hangszeres esetében, speciális hangkeltéseket, megszólaltatásmódokat jelentenek, melyek közül nem egynek felfedezése és első alkalmazása az olasz szerzőhöz kötődik. A művek elemzője tehát szinte kivétel nélkül olyan zenei anyaggal szembesül, amelynek leírásánál nem tud jól bevált, mindenki számára ismert terminológiákkal dolgozni, mind a megszólaltatásmódok leírása, mind az egységes konvenció hiányának problémáját éppúgy elszenvető notáció elemeire való hivatkozás kisebb-nagyobb akadályokba ütközik.⁴ Az elemző szakirodalom egy része foglalkozik bizonyos Sciarrino-művek hangszerjáték-specifikus megközelítésével,⁵ átfogó, enciklopédikus munka azonban, ahol az egyes hangszertípusoknál alkalmazott technikák összehasonlítására, közös vagy eltérő zenei funkciójára irányulna a figyelem, még hiányzik.

Jól körülhatárolható, hogy a Sciarrino-értelmezések milyen fogalmak, szempontok mentén közelítenek a művek megértéséhez, feltérképezéséhez. Egyelőre címszavakban említve: érzékiség, a hallgatás ökológiája, a csend határán mozgó zenei gesztusok, a megkettőzés esztétikája, naturalizmus, anamorfózis, virtuozitás, nem folyamatos (*discontinuo*) időkezelés.⁶ A hagyományos analízisek szempontjából

3 Terjedelmével és részletességével kiemelkedik a bibliográfiából Sciarrino fuvoladarabjainak egyik legfontosabb előadójaként ismert Matteo Cesari disszertációja, mely a *L'orologio di Bergson* és egy Brian Ferneyhough szólódarab összehasonlítására épül. Matteo Cesari: *Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans "L'orologio di Bergson" de Salvatore Sciarrino et "Carceri d'Invenzione IIb" de Brian Ferneyhough*. Disszertáció, Université Paris Sorbonne/Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2015. 21-126.

4 Tovább nehezíti a helyzetet az első esetben a partitúrák sokszor csak olasz nyelvű instrukció-leírása, a másodikban pedig a szólódarabok esetében az ütemszámok, próbajelek hiánya.

5 Lásd többek között: Megan Lanz: *Silence: An Exploration of Salvatore Sciarrino's Style Through L'opera per flauto*. Disszertáció, University of Nevada, Las Vegas, 2010. és Marco Angius: *Il pianoforte e la trasformazione del suono nell'opera di Salvatore Sciarrino*. Szakdolgozat, Università degli Studi, Bologna, 1991.

6 Több tanulmány szerkezeti felépítésének, tartalomjegyzékének gerincét képezi ezen szempontok

2. A zenei anyag Sciarrinónál

legalább ennyire jellemző és feltűnő az, hogy milyen aspektusokkal nem vagy alig foglalkoznak az elemzők: ritmikai-metrikai tényezőkkel, a forma lineáris berendezettségével és mindenek előtt hangmagassági összefüggésekkel. Sciarrino zenei nyelvének ismeretében egyáltalán nem meglepő e paraméterek, szempontok háttérbe szorítása, és nyilvánvaló, hogy sem a szerzői gondolkodás sem a befogadó zenei élménye és észlelése szempontjából nem képzelhető el adekvát értelmezés például egy tonális, *pitch-set-theory* típusú vagy más hangmagasság-elvű nézőpontból. Ugyanakkor mintha ennek a ténynek a felismerése – túllépve az alapvetés igazságán – sokszor a hangviszonyok tabuként való kezeléséhez vezetne.

Az előbbieken felsorolt preferált szempontok, fogalmak kiválasztásában és más aspektusok mellőzésében a kiindulópont közös: mindhez maga a szerző adott indítást különböző elméleti írásaiban. Ennek tudatában úgy tűnik, az elemzők kevésbé tudnak, mernek kilépni abból a narratívából, amit Sciarrino nemcsak a zenéjével, hanem az – annak értelmezését mintegy irányítandó – hozzátett verbális kiegészítésekkel teremtett meg. Sciarrino esztétikai, kompozíciós-poétikai és -módszertani elveit – melyeket a következőkben részletezünk – hasonló szövegezéssel ugyan, de többféle aspektusból megközelítve számos fórumon: tanulmányokban,⁷ elméleti könyvében,⁸ interjúkban is megfogalmazta.⁹ Ezek a legkoncentráltabb formában az „Origine delle idee sottili” (Finom gondolatok eredete) és a „Conoscere e riconoscere” (Megismerni és felismerni) című írásaiban jelennek meg.¹⁰

végigvétele. A párhuzamosság – teljesen más léptékekben megnyilvánulva – megfigyelhető például Carratelli dolgozatának központi fejezete és Misuraca tanulmánya között. Carlo Carratelli: *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"*. Disszertáció, Università di Trento–Université Paris Sorbonne, 2006. 57-114.; Pietro Misuraca: „Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer”. In: M. Jablonski, P. Misuraca, P. Podlipniak (szerk.): *Italian Music in the XXth Century Music*. (Poznań: Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012). 73-89.

7 Ezek közül több megtalálható itt: Salvatore Sciarrino: *Carte da suono (1981-2001)*. (Roma: CIDIM; Palermo: Novecento, 2001). 35-284.

8 Salvatore Sciarrino: *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. (Milano: Ricordi, 1998).

9 Sciarrino-interjúk bőséges listáját lásd: Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 290-291.

10 Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 44-71.; Salvatore Sciarrino: „Conoscere e riconoscere.” *Hortus Musicus* V/18 (2004. április-június): 53-55.

2.2. A hangmagasság-szervezés típusai

2.2.1. Hangzás-alapú megközelítés és szerializmus-kritika

Sciarrino zenéjében már a kezdetektől felfedezhető tendencia a hangmagasságokkal való bánás újszerű felfogása. Ez leginkább annak a hagyományos megközelítésnek, a XX. század közepéig lényegében evidenciának a megkérdőjelezése, sőt elutasítása, hogy a hangmagasságok már a felhasználásuk előtt, attól függetlenül létező diszkrét elemek, a kompozíció alapanyagai, építőkövei volnának. Ezzel szemben elképzelésében állandóan mozgásban levő hangzások, folyamatok léteznek, melyek szinte véletlenszerűen, illetve csak praktikus szükségszerűségből öltik magukra a hagyományos hangmagasságok formáját.

A komponálás aktusában tehát az, amit régiesen hangnak (hangjegynek) nevezünk, másodlagosan kerül pontosításra; ahogyan az alakzat elrendeződik a hang(zás) fizikai, technikai, regiszter-beli lehetőségei szerint, úgy generálja a relatív frekvenciákat. [...] Az, ami leginkább érdekel, az maga a nyelv, ami *alakzatok (figure)* viszonyain alapszik, többé nem előre összeállított hangmagasságokon, már adott hangközökön, hanem *mozgásban levő hangzásokon*. Ebben az esetben is először a gesztus és a zenei elképzelés formálódik meg, és utána a hang(zás) a maga teljes szervességében. Soha életemben nem raktam össze hangmagasságokat, hanem hangi alakzatokban gondolkoztam.¹¹

A hang mint alapegység sciarrinói tagadásából következik egy még erősebb elutasítás annak paraméterekre bontásával kapcsolatban. Sciarrino szerint a hallgatásban nem válhat külön egy hangi esemény frekvencia-, időbeli vagy hangszínbeli tényezője, ezek állandó kölcsönösen egymásra ható mozgása egy szétválaszthatatlan akusztikai egységet alkot. Ebből következően ezt a globális nézőpontot az alkotás, a kompozíciós koncepció szempontjából is relevánsnak, sőt szükségszerűnek érzi.

¹¹ Sciarrino, „Conoscere e riconoscere.”, i. m., 53-55. 54.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

Absztrakt módon dolgozni, kizárólag a hangokkal? De a hangokkal sosem fogsz találkozni. Elképzelni sem lehet őket. Hogyan gondolhatnánk egy hangmagasságra hangzás nélkül?¹²

Bizonyos pillanatokban, ha el kell tekinteni egyes paraméterektől, hogy másokat vegyél figyelembe, operálj mint egy sebész, de csak szükségből. Ne feledd viszont, hogy a hang élő dolog, nem egy halmaz: az összetevőinek elkülönítése megöli azt.¹³

Ez a zeneszerzői hozzáállás a lehető legtávolabb áll a paramétereket éppen függetleníthetőnek tételező, és belőlük külön-külön struktúrákat létrehozó szerializmus gondolkodásától. Ha pedig figyelembe vesszük, hogy Sciarrino saját elképzelését – legalábbis határozott szándék formájában – már korai darabjaiban, vagyis az 1960-as évek közepén felmutatta, erre még határozottabban az akkor uralkodó strukturalista, szeriális, elsősorban boulezzi zenekoncepció kritikájaként tekinthetünk.

A darmstadti évek után úgy tűnik, a zenész elvesztette a pszichéjét, beleesve a modernség érzetének csapdájába. Visszafogja magát úgy az írás, mint a hallgatás közben, és néhány logikai és formai szempontot helyez előtérbe [...] Ha [...] így el is ér egy nagyfokú absztrakciót, a zenei megközelítése általános és részleges marad.¹⁴

A darmstadti irányzat kritikája mellett jellemző ugyanakkor, hogy Sciarrino többször hivatkozik példa és nem ellenpélda jelleggel Stockhausenre, természetesen olyan aspektusokat kiemelve, melyek saját zenei felfogása szempontjából relevánsak.¹⁵ A *Le figure della musica* akkumulációról szóló fejezetének egyik

12 A szövegek magyar fordításánál a téma szempontjából igen kényes probléma adódik: alapesetben a magyar hang szó megfelelő fordítása lenne az olasz *nota* (angol: *note*), *suono* (*sound*), *altezza* (*pitch*) kifejezéseknek egyaránt, de pont a mondanivaló lényegéhez tartozó megkülönböztetésük, szembeállításuk miatt különböző szavak használata tűnik szükségszerűnek, vállalva a magyar szöveg gördülékenységének esetleges csorbulását. Ahol a szövegkörnyezet nem teszi egyébként is egyértelművé, a hang helyett hangzás (*suono*), hangjegy (*nota*) és hangmagasság (*altezza*) kifejezéseket használom. (Az angol *pitch class* kifejezés mondatnál rövidebb meghatározásával sajnos még adós a magyar terminológia.)

13 Sciarrino: „Origine delle idee sottili.” in: Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 44-71. 55.

14 I. m., 51. Sciarrino ezzel kapcsolatos gondolatait bővebben kifejtve lásd: James Dennis Bunch: *A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino*. Disszertáció, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016. 469-470.

15 Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 27.

példájaként hozott *Gruppen*-részlet kapcsán épp a hangok fúziójáról, mozgásban összeolvadásáról ír, vagyis egy olyan jelenségről, melyhez igen különböző kiindulópontból jutott el a szeriális német és az anti-szeriális olasz szerző.

Néhány izolált hang összeáll, és a csoportok megsokszorozódnak, összekapcsolódnak egymással. Végül a tér telítődik, mintha ezek egy hatalmas hanggá formálódnának. [...] az észlelés a viselkedés vonzó kétértelműségében hánykolódik: oscillál a több hang aggregációja és az egy hanggá váló szintézis (vagy fúzió) között. Időnként a világ megtöbbszöröződésének élménye, időnként a mikroszkopikusban való elmerülése nyílik meg előttünk, megtapasztaljuk a világ egységét, vagyis magát a hang születését. Valójában a végtelenül kicsi és a szélsőségesen nagy észlelése relatív. Egy galaxis, tudjuk, más léptékben hasonlít egy atomra.¹⁶

2.2.2. Sciarrino és a spektrális zene

Sokkal több közös vonás fedezhető fel Sciarrino kompozíciós elvei és a francia spektrális zene alapvetései között. A Tristan Murail által megfogalmazott alapelvek közül a nem fizikai-technikai jellegűek éppúgy érvényesek Sciarrino hozzáállására is: „Előbb gondolkodni folytonosságban mint diszkrétben. Globális megközelítés, és nem sejt-szerű vagy egymásutániságra épülő. Tudatosság a koncepció és percepció viszonyával kapcsolatban.”¹⁷ Ugyanígy a Sciarrinóval személyes kapcsolatban is levő Gérard Grisey saját zenéjéről,¹⁸ zenei gondolkodásáról szóló reflexiói is nagy részben ráillenek az olasz zeneszerző munkáira is. A hangmagasság-szervezéssel

16 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 29.

17 Viviana Moscovich: „French Spectral Music: an Introduction.” *Tempo, New Series* No. 200. (1997. április): 21-27. 22.

18 A két zeneszerző személyes és szakmai kapcsolatáról legkimerítőbben Gaetano Mercadante tanulmányában és Sciarrinóval készített interjújában olvashatunk. Mercadante: „Gérard Grisey e Salvatore Sciarrino: mimesi del Suono e suoni per la Mimesi.” In: Amalia Collisani, Gabriele Garilli, Gaetano Mercadante (szerk.): *Italia/Francia. Musica e cultura nella seconda metà del XX secolo*. (Palermo: L'Epos, 2009). 129-153. „Conversazione tra Salvatore Sciarrino e Gaetano Mercadante.” In: i. m., 154-166.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

kapcsolatban például a következő módon jellemzi Grisey az úgynevezett spektrális attitűdöt:

- A hangszínek, zajok és hangközök „ökológikusabb” megközelítése.
- A harmónia és hangszín integrációja egy egységgé.
- Minden hang integrációja (a fehér zajtól a szinuszhangokig).
- [...]
- A konszonancia és diszszonancia, valamint a moduláció ideájának szélesebb kontextusban való újraértelmezése.
- Kilépés a temperált hangrendszerből.¹⁹

A közös vonásokon túl azonban lényeges eltérések is vannak Sciarrino és Grisey, vagy általában a spektrális szerzők zenéje között. Ennek egyik forrása az a különbség, hogy bár Sciarrino is hivatkozik zenei koncepciójának a kortárs tudománnyal, például fraktál-elmélettel vagy kvantumfizikával való kapcsolatáról,²⁰ a kompozíció módszertani szintjén nem használ matematikai számításokat,²¹ számítógépes eljárásokat, amik nélkül a francia irányzat legelső kísérletei sem képzelhetők el, későbbi alakulása pedig szoros összefonódásban van az informatikai, technikai apparátus fejlődésével. A hangzás hangszíneként, szintézisként, így tehát spektrumként való felfogása jellemzően meghatározza Sciarrino komplex akusztikai jelenségeit is, ám létrejöttükben a felhang-struktúrák matematikai meghatározása helyett az intuíciónak, illetve a különböző hangszeres technikák eredményeinek van szerepe. Ebből következően a spektrum-központú zenére – az első generáció indulásakor éppúgy, mint napjainkban például Georg Friedrich Haas műveire – oly jellemző tiszta felharmonikus-harmóniák teljes mértékben hiányoznak Sciarrino hangzásvilágából. A torzítatlan felhang-spektrummal még leginkább Sciarrino vonóshangszerekre írt zenei anyagaiban találkozhatunk, tekintettel arra, hogy ezek legnagyobb részben természetes üveghangok gyors egymásutánjából állnak, ám

19 Gérard Grisey: „Did You Say Spectral?” *Contemporary Music Review* 19/3 (2000. január): 1-3. 2.

20 Lásd például: Enzo Siciliano: „Genio e Regolatezza. Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino.” In: Ezio Gianotti (szerk.): *Il libro del Salone. I testi.* (Torino: Prosa, 1998). 191-197. 196. Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 56.

21 Az olyan – utólag a fraktál-elmélettel, vagy legalábbis az önhasonlósággal kapcsolatba hozott – korai darabok esetén is, mint a *Berceuse* (1969) vagy a *De o de do* (1970) a multiplikáció alapját képező szám és az arra épülő algoritmus olyan egyszerű, hogy a kompozíciós folyamat vagy annak analitikus visszafejtése nem igényel sem magasabb szintű matematikai tudást, sem számítógépet.

mintha a szerző itt is tudatosan kerülne az adott felhangrendszer felismerhetőségét, például a hetedik összetevő feltűnő mellőzésével.²² A fuvolaszólamokban alkalmazott felharmonikus-akkord típusú multifóniáknál pedig a fizikai-akusztikai elv és a tiszta spektrumot sejtető notáció ellenére a megszólaló hangzások komplexitása és a befűjás intenzitása következtében létrejövő torzulás jelentősen árnyalja a harmonikus érzetet. Az egyszerű matematikai-fizikai arányokra épülő felhang-spektrumokkal szembeni idegenkedését Sciarrino ki is fejti James Denis Bunchnak adott interjújában,²³ méghozzá azzal magyarázva a problémát, hogy a ténylegesen megszólaló hangszerhangoknál olyan szintű inharmonicitás (tehát a matematikai arányokhoz képesti torzulás) figyelhető meg, hogy számára az elméleti konstrukció a gyakorlatban érvényét veszti:

A felharmonikusok nem pontosak úgy, ahogy gondoljuk, hogy lenniük kellene. De ha mind különbözik, mi az igazság? A történet [elmélet] sosem egyeztethető össze a hangszerekkel.²⁴

A másik fontos különbség a spektralistákhoz képest a hangzások formába illeszkedése, dramaturgiája szempontjából mutatkozik. Ahogy Jacopo Baboni Schilingi rámutat, a spektrális zenében a hang(zás) maga, mely időbeli változásai révén az információt hordozza, a zenei alakzat azonosítható a hanggal, és ezáltal összekeveredik, eggyé válik a hangzás morfológiája a zenéjével. Sciarrinónál ezzel szemben a hangsín nem „egy hangzáson való szemlélődés”, hanem hangszeres gesztusok időbeli artikulációjának eredménye.²⁵ Ebből a szempontból a sciarrinói hang-kezelés közelebb áll a Helmut Lachenmann nevével fémjelzett *musique concrète instrumentale* irányzathoz. És ahogyan a hangkeltés fizikai aktusa a német zeneszerzőhöz hasonlóan Sciarrino zenéjében is alapvető – és nemcsak szükségszerű – tényező, úgy a másik oldalon, a befogadásban is hasonló játszódik le: „zenéje »fiziológiailag« próbálja magába vonni a hallgatót.”²⁶ Ennek legfontosabb eszköze a

22 Megfigyelésemet Sciarrino egy beszélgetés során megerősítette. (Siena, 2016. július).

23 Bunch, i. m., 446-500.

24 I. m., 451.

25 Jacopo Baboni Schilingi: „Tra gesto, timbro e virtuosismo. La complessità di un'espressività trasparente.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. (Torino: Settembre Musica, 2002). 33-40. 36.

26 Grazia Giacco: „Salvatore Sciarrino és a figura fogalma.” (Ford.: Fehérvári Jákó) *Pannonhalmi Szemle* 15/1 (2007): 102-106. 103.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

zene többszintű artikulációjának szoros kapcsolata a fiziológiai folyamatok ritmusával: a szívveréshez hasonló, körülbelül, de nem mechanikusan egyenletes pulzációk,²⁷ és mindenek előtt a légzés periodicitását és dinamikai ívét leképező zenei alakzatok állandó jelenléte.²⁸ Sciarrino egyébként a zene fiziológiai hatását és eredetét főképp a spektrális és repetitív zene kapcsán hangsúlyozza:²⁹ „Griseynél [...] a modularitás szinte a saját elsődleges eredete, a fiziológia újra megtalálásáig bomlik, egyszerűsödik le.”³⁰

2.2.3. Sciarrino és az elektronika

A zenei nyelv gesztusszerűsége és ennek szoros kapcsolata az adott hangszer megszólaltatásmódjához vagy a vokalitáshoz, alapvető jellemzője Sciarrino zenéjének, és fontossága arra is magyarázatul szolgálhat, hogy – sok más, hasonlóan hangszín-központú, hangszintézisben gondolkozó zeneszerzővel ellentétben, de például Lachenmannhoz hasonlóan – miért nem képezik életművének jelentős részét elektroakusztikus alkotások. Néhány kísérőzenét és kisebb, részben kiadatlan, illetve elveszett kompozíciót leszámítva két nagyobb szabású tisztán elektronikus mű készült idáig:³¹ a hangszalagra írt, Dante-szövegeket feldolgozó *La voce dell'inferno* és az élő elektronikát alkalmazó *Nom des Aïrs*.³² Elektronika szerepeltetésére vokális, illetve színpadi műveiben szintén számszerűen kevés példa van, ezekben pedig jól érzékelhető, hogy céljuk Sciarrino jellemző akusztikai tereinek kiterjesztése. A

27 Legkiemeltebb formában az *Il suono e il tacere* című zenekari darabban.

28 Az *All'aure in una lontananza* vagy a *Lo spazio inverso* tempójelzése: „secondo il proprio respiro” (saját lélegzése szerint) illetve „Come senza tempo, col respiro” (Míntha tempó nélkül, a lélegzéssel) gyakorlati értelemben is számos más darabra, elvében pedig szinte az egész életműre érvényes lehetne.

29 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 89-95.

30 I. m., 92. Máshol viszont ehhez képest még egy lépéssel tovább megy, saját zenéjéről beszélve: „A hang egyfajta periodikus mozgássá, pulzációvá válik, és ez már nemcsak a fiziológia újra megtalálása, ez magának a fiziológiai valóságnak a felszínre törése.” Siciliano, i. m., 193.

31 Kísérőzenék, rövidebb darabok részben vagy kizárólag elektronikára: *Musiche per „I bei colloqui” di Aurelio Pes* (1970), *Implicor* (1971), *Musiche per „Trachinie” di Sofocle* (1980), *Musiche per „Lectura Dantis” di Carmelo Bene* (1981-1982), *Musiche per „La Divina Commedia” di Dante Alighieri* (1988), *Due arie marine* (1990).

32 A két elektronikus műről részletesebb elemzést lásd: Simone Broglia: „»Ular li fa la pioggia come cani«. Ambiente sonoro, voce ed elettronica nell'Inferno di Sciarrino.” *Doctor Virtualis* (online folyóirat) 10 (2010.): 99-123. és Alvisé Vidolin: „Percorsi sonori di un teatro immaginario. Da noms des aïrs a Loheingrin II di Salvatore Sciarrino.” *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* XI/2 (2005). 89-109.

Perseo e Andromeda című egyfelvonásos operában eredetileg négy számítógép által valós időben vezérelt szintetizált hangok adták az énekes szereplők kíséretét, akusztikai környezetét. Később Sciarrino a technikai megvalósítást részben módosította: additív helyett szubtraktív szintézist, vagyis fehér zaj szűrését alkalmazva, amely döntés – a művelet egyszerűbbé tételén túl – az elektronikus zenei anyag naturalisztikus jellegének felismerésével függ össze, melyről a következőképp nyilatkozott a szerző:

Kezdetektől úgy gondoltam, hogy a szél és a tenger hangjait nem lehet máshogy, mint elektronikusan előállítani. A fehér zaj [...] *máris* a tenger hangja, *máris* a lehelet. Ez volt az alapötlet, ami meggyőzőnek bizonyult, mert az összes hangot azonos módon lehetett előállítani [...].³³

Az operában az elektronika használatának további kihasznált előnye a hangok térbeli mozgatásának lehetősége lett a hangfalak szisztematikus elhelyezése révén,³⁴ amely szempont kevésbé közvetlen módon Sciarrino akusztikus zenéjében is erőteljesen jelen van.

A térbeliségnek még nagyobb, ezúttal nemcsak akusztikai, de dramaturgiai szerepet szán Sciarrino a *Lohengrin* (1984) 2004-ben realizált installáció-jellegű új verziójában.³⁵ Itt nem a hang mozog virtuálisan a hangfalak között, hanem azok, valamint élő zenészek a tér – egy kastélykert – különböző pontjain foglalnak helyet és adnak ki hangokat, és a hallgatóság az, aki ténylegesen mozog: megadott útvonalon végigsétál a különböző helyszíneken.³⁶ A hangzó tér ilyen fordított dinamizálása és ezzel párhuzamosan a zenei folyamat idejének térbeliesítése azt a szándékot erősíti, ami az opera eredeti formájában a zenei gesztusok és az időkezelés révén már megmutatkozik: a hallgató bevezetése a főszereplő „őrült mentális labirintusába”.³⁷

33 Marco Mazzolini: „Dell’interrogare. Incontro con Salvatore Sciarrino.” *Sonus* II/3 (1990. augusztus): 45-56. 56.

34 Misuraca, *Il suono, il silenzio, l’ascolto*, i. m., 149.

35 Az eredeti színpadi mű: *Lohengrin, azione invisibile* (láthatatlan cselekmény), énekes szólistára, hangszerekre és énekhangokra. A Ravello Festival felkérésére, a Villa Rufolo külső tereire elképzelt változat címe: *Lohengrin 2, disegno per un giardino sonoro* (vázlat egy hangzó kertre).

36 Misuraca, i. m., 103.

37 Carratelli, i. m., 336.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

A harmadik nagyszabású mű, ahol az énekhangok és hangszerek mellé elektronikus megszólaltatás társul, a *Cantare con silenzio* című öttételes darab. Itt érhető tetten a legtisztábban a természetes akusztika szabad füllel nem hallható, csönd-közeli rétegeinek hallhatóvá tétele elektronikus eszközök segítségével, vagyis megint csak egy olyan szándéké, ami minden Sciarrino-zene alapját képezi. A megvalósítás ezúttal sem csupán praktikus szempontból adekvát, hanem erős szimbolikus töltéssel is bír. A színpadon az énekegyüttes és három hangszeres mellett nagyméretű, fém ütőhangszerek vannak felfüggesztve, ám ezekhez egyetlen egyszer sem ér hozzá a két ütőjátékos. A fémlapokat az ének- és fuvolahangok hozzák finom rezgésbe, és ez a csak egészen közelről hallható rezonancia kontaktmikrofonok, erősítő és hangfalak segítségével válik felfogható akusztikai, sőt zenei tényezővé. Ezáltal a hangokat körülvevő tér válik hallhatóvá, a „csend énekének allegóriáját” alkotva meg.³⁸

Az akusztikai környezet iránti tudatosság figyelhető meg egyes szólódaraboknál, ahol a szerző a szélsőségesen halk hangkeltési módok alkalmazásának kedvéért hangosítás használatát írja elő,³⁹ vagy más esetben mellőz mindenféle mesterséges eszközt, viszont meghatározza, hogy a darab milyen akusztikai tulajdonságú térben adandó elő. Sciarrino zenei anyagai általában nagyobb rezonanciájú, hosszabb lecsengésű terekbe kívánkoznak.⁴⁰ Ellenpéldaként említendő a *Morte tamburo* című fuvoladarab, ahol a hangszer-meghatározásnál mintegy kamarapartnerként szerepel a *száraz akusztika* előírás.⁴¹

Máskor Sciarrino a szóló- és kamarazenei hangszeres textúráiból jól ismert hangzásokat és gesztusokat az apparátus extrém sokszorozásával alakítja olyan hangfelületekké, melyek egyébként csak elektronikus manipulációk eredményeiből ismertek. A négy fuvola-szólistára és további száz – a térben mozgó – fuvolistára írt

38 Marco Mazzolini: „Case del vento. Appunti sullo stile di Salvatore Sciarrino.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. (Torino: Settembre Musica, 2002). 25-32. 27.

39 *Immagine fenica per flauto amplificato* (2000), később a *L'opera per flauto* második kötetében publikálva.

40 A fuvoladarabok tudhatóan a szerző által felügyelt hangfelvételeinek is általános jellemzője a templomi típusú akusztika, nagy utózenge. Például: *Sciarrino Opera per flauto Vol.2*, Mario Caroli, Stradivarius 2002 CD STR 33599; *Sciarrino Opera per flauto Vol. 1-2.*, Matteo Cesari, Vanitas 2015. B015AA1O2M.

41 *Morte tamburo per flauto discendente al Si e acustica asciutta* (1999) In: *L'opera per flauto Vol. II*. Érdekes, hogy a darab másik megjelenésénél, a *Cantare con Silenzio* ötödik tételében nincs utalás speciális akusztikára, ugyanakkor észrevehető, hogy a megfelelő ponton az említett elektronikus rezonancia és a többi hangszer, illetve énekhang hiánya megteremti a relatív akusztikai szárazságot.

Il cerchio tagliato dei suoni (1997), a hasonlóan négy plusz száz szaxofont alkalmazó *La bocca, i piedi, il suono* (1997) és a két óriási apparátust ötvöző, valamint egy további énekhanggal és ütőhangszerekkel kiegészített *Studi per l'intonazione del mare* (2000) esetében a zenei egységek homogén multiplikációja sokszor elektronikus hang-szintézisre, *reverb*- vagy *delay*-effektusokra utaló, máskor kifejezetten naturalisztikus asszociációkat céloz meg. „A fuvolák mozdulatlan horizontja lassan átszíneződik egy alig hallható dobogással, mint mikor elkezd esni az eső.” – írja például a szerző a műismertető egy pontján.⁴²

Végül az elektronikára való utalás és a naturalizmus különös találkozása figyelhető meg az *Efebo con radio* című kompozícióban. A darab tisztán akusztikus eszközökkel idézi meg a rádióadásokból ismert elektronikus zajokat, torzításokat, melyek körülveszik, meg-megszakítják a zenei és szöveges idézeteket, ahogyan ez az 1950-es évek rádiókészülékeinél az adók közti váltásoknál történni szokott.⁴³ Az, hogy ezeket az elektronikusan sokkal könnyebben előállítható hangzó jelenségeket Sciarrino itt a zenekari hangszerek különleges játékmódjainak szintéziséből keveri ki, a fotórealisztikus festészet zenei megfelelőjeként is felfogható. De ahogyan a vizualításban, akként ennek a zenei párhuzamában is benne rejlik a pusztá reprodukcióhoz képest a realizáló médiumnak (festék, hangszer-hang) a realizálttól való elidegenítő, stilizáló, de az alkotás humanizálásához közelítő hatása.

2.2.4. A hangmagasság dekonkretizálásának eszközei

2.2.4.1. A légzés dinamikai alakzata


Az, hogy Sciarrino a zenéjét nem diszkrét hangmagasságok absztrakt szerveződésekként képzele el, leszűrhető abból a törekvésből is, ahogy különböző technikai, akusztikai és zenei eszközökkel minimalizálni igyekszik a hagyományosan könnyen felfogható, beazonosítható „zenei” hangokat. Vagyis az időben jól behatárolható kezdetű és végű, egyenletes dinamikájú és frekvenciában stabil,


42 Sciarrino: „Studi per l'intonazione del mare (2000).” In: Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 195.

43 Ennek a zenei-technikai felvetésnek az előzményei a Sciarrino-életműben a *Cailles en sarcophage. Atti per un museo delle ossessioni* (1979-80) című operában fedezhetők fel.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

periodikus rezgésekből álló hangok alig fordulnak elő Sciarrinónál. A hangzás ilyen fajta halmazállapota termékeny bizonytalanságot teremt a hallgatásban, éppen a szilárd vonatkoztatási pontok és viszonyok hiányával dinamizálva a befogadói figyelmet. Pietro Misuraca ezt a bizonytalanságot, instabil átmenetiséget főként a megjelenés–eltűnés, az anyag létezése és nemléte kettősségével való játéknak tulajdonítja.⁴⁴ Ennek legfontosabb eszköze a Sciarrino-zenére kezdetektől jellemző dinamikai alakzat: a hang vagy motívum a semmiből indul, és oda is tér vissza. Az, hogy ez a jelenség minden Sciarrino-elemzés fókuszában ott van, kétségtelen zenei fontosságán túl azzal is összefügg, hogy a kortárs zenei életben azóta széles körben elterjedt notációs megoldást, vagyis a *crescendo* és *decrescendo* villák végére helyezett karikát vagy nullát Sciarrino használta először.⁴⁵ (1. kottapélda).

 = *crescendo dal nulla*

 = *diminuendo fino al nulla*

1. kottapélda. A semmiből induló *crescendo* és a semmiben elhaló *diminuendo* Sciarrino által kialakított notációja.

A bizonytalanság abban rejlik, hogy a hang és csend közti határvonal elmosódik. Az időbeliség szempontjából: a hallhatatlan utolsó és a hallható első pillanata egy és ugyanaz, és a percepció paradoxona a „csend filozófiájához” vezet.⁴⁶ Ahogyan Sciarrino is felhívja rá a figyelmet,⁴⁷ ez a filozófia nem John Cage csend-felfogásából ered. Különbségük abban áll, hogy míg Cage érdeme az volt, hogy a csendet a hanggal azonos strukturális szereppel ruházta fel – épp a konkrét időbeliségük közössége révén – és ezzel a két alapelemet egyenrangúságukban elkülönítette egymástól, addig Sciarrinónál pont e határ elmosása érezhető. A hangról

44 Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 17-18.

45 Martin Kaltenecker – Gérard Pesson: „Entretien avec S. Sciarrino.” *Entretemps* No. 9 (1990. december): 135-142. 140. A jel elterjedésében egyszerűsége és szemléletessége játszhatott nagy szerepet, az pedig, hogy mára szinte teljesen kiszorította a jelenségre alkalmazott egyéb notációs megoldásokat, azzal is összefügg, hogy Sciarrino jelölése került be a legfontosabb, legnépszerűbb hangjegyző szoftverek alap jelkészletébe.

46 Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 204.

47 I. h.

és a csendről nem beszélhetünk külön, nem mérhetjük az idejüket, hiszen egy folytonos skála két – csak névlegesen létező – szélét képviselik.⁴⁸

A Sciarrino-schweller⁴⁹ nemcsak a hang elejének és végének bizonytalan időbelisége miatt okoz instabilitást, hanem – ahogyan Enrico Bianchi rámutat – a dinamikai változás az úgy nevezett burkológörbék működéséhez hasonlít,⁵⁰ és a hangszín-érzetet befolyásoló tényező is. Egy hang amplitúdójának időbeli változását sematikusan három szakaszra osztjuk: felfutás (hangindítás, berezgés), kitartás (az amplitúdó stabilitása) és lecsengés (a hang elhalása). A fázisok aránya, a burkológörbe alakja a hangszín meghatározója. Sciarrino a dinamikai előírással a hang felfutási szakaszába avatkozik be, elnyújtva és ezáltal tulajdonképpen a maga konkrétságában megszüntetve a hangindítást, ezzel a hangszín-identifikáció egyik legfontosabb elemét kapcsolva ki. Tehát önmagában a hang semmiből–indulása is a hangszín – és így például egy hangszer beazonosíthatóságának – elbizonytalanítását segíti elő.

Marco Angius pedig a formula kapcsán azt hangsúlyozza, hogy Sciarrinónál ez a belső változás nem dinamikai (hangerő-) természetű, sokkal inkább azt az érzetet idézi fel, mintha a hangforrás – vagy ellenkezőleg: hozzá képest a hallgató pozíciója – közeledne és távolodna.⁵¹ Mivel azonban a jelenség nem egyszeri, hanem a zenei folyamat egészét végig átítatják az apró hullámzások, a térbeli változás-érzet nem annyira fizikai-naturális jellegében, mint inkább mentális szinten, a hallgatás, a figyelem vibrációjában mutatkozik meg.

Dennis Bunch szerint a némely Sciarrino-tétel ritmikai struktúrájában megjelenő növekvő és csökkenő számsorozatok gesztus-szinten ugyanennek a hullámformának a tükröződései.⁵²

48 A két szerző csend-felfogásának fontos közös vonása viszont, hogy a csendre nem a hang hiányaként, hanem potenciális hangok sokaságaként tekintenek. Cage-nél ezeket a hangokat a nem-szándékosságuk jellemzi, Sciarrino pedig ezt a telített csendet „mikroszkopikus hangzatok végtelen nyüzsgéseként” illetve „végtelenül visszhangzó ürességként” írja le. Kaltenecker – Pesson, i. m., 139. illetve Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 79.

49 Az olasz nyelvű irodalom főként *mesa di voce*-ként hivatkozik erre a dinamikai alakzatra, ami a nemzetközi (és magyar) nyelvezetben erősen kötődik a barokk zenei idiómához, valamint a *bel canto*hoz. A német *Schweller* kifejezés ennél általánosabb, kevésbé kontextus-teremtő.

50 Enrico Bianchi: „Introduzione all’oscuro di Salvatore Sciarrino: aspetti formali e simbolici correlati al timbro.” *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* XIV/2 (2008). 93-109. 99-100.

51 Marco Angius: *Come avvicinare il silenzio*. (Roma: Rai-ERI, 2007). 41. A *mesa di voce* térbeli aspektusára Sciarrino is tesz utalást. Gianfranco Vinay: „La costruzione dell’arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. (Torino: Settembre Musica, 2002). 49-65. 62.

52 Bunch, i. m., 191.

2.2.4.2. Háttér-hangzások és „piszkos” hangok

Mielőtt közelebbről megvizsgálánk a Sciarrino által használt hangszeres technikák fajtáit, szerepüket és hatásukat, érdemes felhívni a figyelmet egy jelenségre, ami főleg a nagyobb apparátusú darabokban érhető tetten. A légzés-szerű gesztusok hullámzásához hasonlóan, de sokkal lassabb léptékben megszólaló és elhaló mély rezonanciákról van szó, melyeket Angius a *suoni-sfondo* (háttér-hang) kifejezéssel illet, és Sciarrino zenéjének konstans elemeként ír le.⁵³ Az ilyen típusú hangok megszólaltatásának két legjellemzőbb sciarrinói módja a – lazára engedett membránú – nagydobon játszott halk tremolo, illetve a glissando egy nagyméretű függesztett acéllemezen (*lastra d'acciaio*).⁵⁴ Ez utóbbi hangszer, mindig ilyen játékmóddal használva, szinte Sciarrino attribútumának tekinthető. A háttér-hangok szerepe az akusztika, a tér-érzet módosítása, jelenlétük és hiányuk egyfajta észrevétlen lassú lélegzést ad a zenei folyamatnak. A váltási pontok hol elmosódnak az egyéb zenei történések háttérében, hol pedig egyértelműen azok következményeinek tűnnek.

A hátterek [...] a környezet, a kompozíció és saját magunk eltérő érzékeléseit határozzák meg. Amikor egy háttér eltűnik, teljesen megváltozik a hallgatás perspektívája, ahogyan a lelkiállapotunk is.⁵⁵

Angius az akusztikai hátterek változását párhuzamos és egymással versengő dimenziók megnyílása- és bezárulásaként értelmezi,⁵⁶ összefüggésben Sciarrino „forma a finestre”-koncepciójával.⁵⁷

A háttér-hangok viselkedése, apró belső dinamikai mozgásai, az egyéb zenei rétegekhez való viszonya jól végigkövethető az *Archeologia del telefono* című ensemble-darab nagydob-szólamában. Itt figyelhető meg az is, hogy hasonló dimenzió-elkülönítő szerepet magas regiszterű folyamatos hangzások is betölthetnek. A darab során a nagydob-tremolo és a vonós hangszerek zaj-effektusa (vonószór tremolója a hangszer testén) a teljes regiszter-tartomány két szélét kijelölve szinte komplementer- vagy párbeszéd-szerű kapcsolatban működik.

53 Angius, i. m., 18.

54 Lásd például az *Un'immagine di Arpocrate* első 73 ütemét.

55 Angius, i. m., 41.

56 I. h.

57 Lásd: Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 97-148.

Hogy a háttér-előtér kettősség nem szükségszerűen kapcsolódik össze a zaj és zenei hang dialektikus viszonyával, illetve hogy a megfeleltetés akár fordított is lehet, azt a *Hermes* című fuvoladarab zenei rétegei illusztrálják. Itt ugyanis a folyamatos háttérret egy konstans alaphang fölött képzett lassú felhang-hullámmás adja, vagyis a lehető legharmonikusabb zenei szövet. (2. kottapélda).



2. kottapélda. A *Hermes* kezdete.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A tétel továbbá arra a Bachtól eredeztethető kihívásra is példát szolgáltat, hogy egy egyszólamú hangszeren hogyan lehet a többdimenziósság illúzióját elérni.⁵⁸

A háttér-hangok szonoritása mint formai-dramaturgiai tényező is fontos lehet. Váratlan, egészen kivételes pillanat a *Quaderno di strada* hosszú ciklusában, amikor a 12. tétel vége felé az inharmonikus hátterek egy nagybőgőn megszólaló „tisztá” B hangnak adják át helyüket, ami hirtelen az összes többi hang történése gravitációs középpontjaként kezd működni. A szerző hangzásvilágának egyediségét és koherenciáját bizonyítja, hogy épp a legtradicionálisabb eszköz (egy orgonapont) tudja kiváltani a legkülönösebb hatást. Ez a harmonikus fordulat azonban nem a tétel megoldásaként funkcionál, hamarosan újra felváltják a hangmagasság nélküli zajok. A tiszta hang nem a zaj ellenpólusa, csak egyike a végtelen hangszín-lehetőségnek.

Sciarrinónál a zenei anyag „előterében” megszólaló hangszerhangokat, túl a dinamikai alakzat (*mesa di voce*) általi módosulásukon, maximális intenzitásukban is komplex spektrum jellemzi, mely a legtöbb esetben azok jelentős zajkomponenseinek köszönhető. Gyakorlatban ez azt jelenti, hogy a zeneszerző olyan megszólaltatásmódokat ír elő az egyes hangszereknél, melyek az úgynevezett „zenei hang” mellett – sokszor szinte helyett – sok egyéb összetevővel rendelkeznek,⁵⁹ hagyományos megközelítésben: zajosak. A Lachenmann kapcsán megfogalmazott

58 Érzésem szerint Sciarrino ezekkel a megoldásokkal közelebb került a bachi szellemiséghez, mint a *d-moll Toccata és fugából* (BWV 565) készített fuvola-átíratával.

59 Sciarrino hangzásainak inharmonikus jellegéről lásd: Schilingi, i. m., 35.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

állítása Sciarrino saját zenéjére is vonatkozatható: „[A] tisztátalanságok és ellentmondások egy nyelv gazdagságát adják.”⁶⁰

2.2.4.3 Fúvós írásmód

A fáfúvós hangszereknél a zajos, összetett hangzások előállításának eszközei a különböző típusú befúvás-módok, melyek többnyire a fújás szögének és intenzitásának nem hagyományos kombinációit jelentik. Nem véletlen, hogy Sciarrino messze a legtöbbit használt fúvós hangszere a fuvola, amin nyitott szerkezete miatt a legtöbbször befúvás alkalmazható. Ezekből a típusokból véges számuk és következetes, vissza-visszatérő alkalmazásuk révén akár egyfajta készlet is összeállítható volna.⁶¹ A technikák szerzői leírásánál, az előadónak szóló instrukciónál tetten érhető mind a fizikai akcióból kiinduló megközelítés: „egy erőteljes glissando befúvás [...] mint a hangszer felmelegítésekor”,⁶² mind a hangzó eredmény szempontja: „mindig egy tisztátalan hangot keresve, vagyis egy gazdagabb hangszínűt, mintha egy antik hangszeré volna”.⁶³ A különböző erősségű és színezetű megszólalásmódok közös jellemzője, hogy a hangmagasság nem kalkulálható teljes pontossággal.⁶⁴ Ez a bizonytalanság formai szerephez is jut az olyan zenei anyagokban,⁶⁵ ahol a formulák látszólag szó szerinti ismétlődéséből ez által ténylegesen variációk jönnek létre. Ezek az önkéntelen, vagy más esetben, egyszerűbb megszólaltatásmódoknál szándékosan megkomponált minimális különbségek a hallgatásban felfokozott koncentrációt indukálnak:

[...] mintha egy hangzó tárgy ellenőrizhetetlenül konstans, alig érzékelhető variációi kerülnének elénk. A végtelenül kicsire és végtelenül mozdulatlanra koncentrálnak elveszítjük nemcsak az idő-, de a kép-érzékünket is. Ez a fajta percepció gyakorlat [...] a hangzó

60 Sciarrino: *Le figure della musica*, i. m., 148.

61 Nem teljes körűen, de kísérletet tesz a legfontosabb technikák összegyűjtésére J. D. Bunch disszertációja. Bunch, i. m., 213-222.

62 Sciarrino: *L'opera per flauto*. (Milano: Ricordi, 1990). 3.

63 I. m., 7.

64 Misuraca: *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 120.

65 A jelenség megtalálható az összes szólódarabban, de különösen jellemző azokban, ahol hosszabb felületek alakulnak ki azonos típusú elemekből: *Hermes, Fra i testi dedicati alle nubi, L'orologio di Bergson*.

valóság más módon való megélésére kényszeríti a hallgatót és a játékost.⁶⁶

Ugyanez a megszólalásbeli instabilitás jellemzi a Sciarrino fúvós szólamaiban gyakran használt multifóniákat is. Szerepük – akár jól beazonosítható, reprodukálható együtthangzásokról van szó,⁶⁷ akár komplex inharmonikus spektrumokról⁶⁸ – nem két vagy több hangmagasság egyszerre való megszólaltatása, vagyis többszólamú játékmód az alapvetően egyszólamú hangszeren, hanem egy összetett, gazdag hangzás létrehozása.

A fúvósoknál használt kiterjesztett játékmódok másik csoportjába a perkusszív hangok tartoznak, mindenek előtt a nyelv-ütések (*tongue-ram*). Ezek többféle funkcióban is előfordulnak, alkalmazásuk sűrűsége szerint: központoszó, tagoló formai szerep, mély regiszterű hangszereknél (fagott, basszusklarinét);⁶⁹ poliritmikus anyag a perkusszív hangok homogén együtteséből;⁷⁰ és hosszabb terület felszínét alkotó folyamatos, gyors repetíció.⁷¹ Az instabil hangmagasságok szempontjából az utóbbi kategória a legérdekesebb. A Sciarrino által előírt *tongue-ram*-technika az írott (tehát lefogott) hangmagasságnál nagy szeptimmel mélyebb hangot eredményez, melyre a szerző majdnem minden esetben felhívja a játékos figyelmét.⁷² Míg a szünetekkel szeparált vagy más hangképzésű hangokkal vegyített anyagokban megjelenő nyelv-ütéseknél azok zajossága, perkusszív aspektusa dominál, addig a folyamatos pulzációk esetében – akár a repetíció tartott hangjellege, akár épp a hangmagasság-változások melódia-képző ereje nyomán – felértékelődik a hangmagasság szerepe. Ahogy Bunch egy másik fuvola-technika, az úgynevezett *jet whistle* kapcsán rámutat, Sciarrino abban különbözik a legtöbb kortárs szerzőtől, hogy a kiterjesztett technikákat használatuk differenciáltságával –

66 Vinay, i. m., 60.

67 Mint a *Lo spazio inverso* más művekben is hasonló szerepben előkerülő klarinét-kettősfogásai.

68 A legtöbb oboa- illetve fagott-multifónia ide tartozik.

69 Például: *Il silenzio degli oracoli*, *Muro d'orizzonte* eleje.

70 Az ilyenfajta anyagkezelés legfontosabb példája az *Infinito nero* bevezető instrumentális szakasza.

71 Ilyen textúra először a *Come vengono prodotti gli incantesimi?* (1985) című fuvoladarabban jelenik meg, majd másfél évtizeddel későbbi szólóművekben kap ismét domináns szerepet: *Morte tamburo* (1999), *Immagine fenicia* (2001). Az effektus nagy együttesen történő szimultán, de nem szinkronizált alkalmazásával pedig egészen sűrű zenei anyag jön létre, melyre Sciarrino a *A Studi per l'intonazione del mare*-ban az eső hangjának naturalisztikus leképezéseként hivatkozik. Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 196.

72 Ez a technika, mint perkusszív effektus más szerzőknél is megjelenik, de a hangmagasság-összefüggés legtöbb esetben nem tűnik fontosnak, tudatosnak.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

ez esetben a megkülönböztetett hangmagasságok, ambitusok révén – nem csak effektusokként képes kezelni, hanem zenei alakzatok alapanyagaiként is.⁷³

2.2.4.4. Vonós írásmód

Sciarrino a fuvolához hasonlóan speciális és gazdag eszköztárat dolgozott ki a vonós hangszerek számára is. Ennek legszembeütőbb jellemzője az üveghangok szinte kizárólagos alkalmazása, vagyis hogy alig találhatók vonós szólamaiban hagyományosan lefogott hangok. A tendencia világosan látszik már a notációra vetett felszínes pillantásból is,⁷⁴ és három lényeges dolog következik belőle. Egyrészt mivel a leírás a – többnyire természetes – üveghangok fogásait jelöli, nem a hangzó eredményt,⁷⁵ az utóbbi legfeljebb a leggyakorlottabb vonós játékosok számára olvasható ki belőle első látásra. Vagyis a kotta szinte tabulatúra-szerűen preskriptív.⁷⁶ A 3. kottapélda mutatja egy részletet (a *Sei capricci* ötödik darabjának eleje) sciarrinói notációját, és a hangzó eredmény lejegyzését.

The image displays two musical staves, labeled 'a' and 'b', representing the notation and its sound for the beginning of the fifth capriccio from Sciarrino's 'Sei capricci'. Staff 'a' is the notation, featuring a 4/4 time signature and a 'Presto' tempo marking. It contains several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and dynamic markings: 'fp (un sospiro)', 'f', 'pp', and 'f'. Staff 'b' shows the resulting sound, with a dense texture of notes and dynamic markings: 'pp (un sospiro)', 'f', 'pp', and 'f'. The notation in 'a' uses a complex system of lines and dots to indicate fingerings and breathings, which are then realized in the sound in 'b'.

3. kottapélda. Az üveghangok notációja (a) és a hangzó eredmény (b).

A *Sei capricci*, No. 5 kezdete.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

73 Bunch, i. m., 221. Bunch szemléletes példát hoz a két fajta funkcióra az *Efebo con radio* és a *Come vengono prodotti gli incantesimi?* fuvolaszólamaiból. I. m., 222.

74 Rombusz hangfajok nagy aránya a hagyományosok rovására.

75 Hasonlóképpen Sciarrino partitúráiban a transzponáló fúvós hangszerek a transzpozíciók szerint vannak leírva, tehát – ellentétben a jellemző kortárs gyakorlattal – nem a hangzó magasság látszik.

76 A preskriptív notációról általában lásd: Charles Seeger: „Prescriptive and Descriptive Music-Writing.” *The Musical Quarterly* 44/2. (1958. április): 184-195. Továbbá a Sciarrino-notáció preskriptív jellegéről: Juliana Hodkinson: *Presenting Absence: Constitutive Silences in Music and Sound Art since the 1950s*. PhD disszertáció, University of Copenhagen, 2007. 133.

Másrészt ez a tudatosan választott notációs stílus éppen azt igazolja, vagy legalábbis erősen sugallja, hogy Sciarrino a gyors üveghang-passzázsokat a lehetséges (üveg)hangkészletből kialakítható fogás-sorozatokként, és nem valami elvonatkoztatott hangmagasság-szerveződés alapján képzelte el. Érdekes ebből a szempontból, hogy Sciarrino sokszor akkor sem határozza meg, hogy egy leírt hang melyik húron képezendő – ami az üveghangok esetében nem csupán hangszín-, hanem hangmagasság-kérdés is lehet –, amikor ez nem egyértelmű,⁷⁷ aminek oka pont a hangszerjátékból való kiindulás lehet. Az esetek túlnyomó többségében ugyanis evidens, hogy melyik verzió a hangszerszerűbb, természetesebb, és paradox módon csak azokban az előadókban merül fel a kérdés, akik „túl sok” hasonló kortárszenei technikával találkoztak már. Harmadrészt az üveghang-technika alapértelmezetté tétele (és itt nem a hangszín-típuson, hanem a hangszeres technikán van a hangsúly!) nem szűkíti le Sciarrino hangkészletét a vonós hangszeren könnyen és világosan megszólaltatható húronként öt-hat felharmonikusra,⁷⁸ hanem olyan fogásokra is kiterjed, melyek eredményeként nem szólal meg klasszikus értelemben üveghang, illetve – ha fizikailag modellezhető is, hogy melyik felhangnak kellene szólnia – a megszólaltatás a hibahatáron túl van.⁷⁹ Ezeknél a hangoknál ugyanaz a jelenség tapasztalható, mint a fúvósok speciális befúvásainál: a hangzás jelentős zaj-összetevővel rendelkezik, illetve pontossága nem kalkulálható, ismétlései variációkká válnak. Akár szabályos *flageolet*ekről van szó, akár a húr inharmonikus pontjain képzett „piszkos” hangokról, a váltakozásuk sebessége, oszcillációja – sokszor kifejezetten tremolo – tovább modulálja a hangzást. Az üveghangok a hagyományos képzettekhez képest nagyobb berezgési ellenállással rendelkeznek. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a konkrét megszólalásukhoz nagyobb, pontosabban irányított energia szükséges, hanem azt is, hogy nehezebben is szűnnek meg – például egy következő azonos húron képzett hang rovására. Ezért egy olyan tremolo (trilla), ahol legalább az egyik tényező üveghang, az oszcilláció egy

77 Például egy magasabb húr kis tercénél érintett 6. felharmonikus és az eggyel mélyebb húr 7. összetevője kottaképileg megegyezik. A húr jelzése híján csak a kontextusból dőlhet el, melyikre gondolt a szerző. A meghatározó kontextus pedig ezekben az esetekben kevésbé zenei mint inkább játék-technikai.

78 A hetedik felharmonikustól kezdve a hang eltalálásának és stabil megszólalásának esélye is radikálisan csökken, illetve csak speciális környezetben, skálaszerűen elérve biztonságos. (Lásd pl. Ligeti György csellóversenye és brácsaszonátája első tételének végét.)

79 A technika szerzői leírását lásd például: Sciarrino: „Segni.” In: Sciarrino: *Quartetto N. 7 per archi*. Milano: Ricordi, 1999. (Jelmagyarázat).

2. A zenei anyag Sciarrinónál

bizonyos sebessége fölött megszűnik két diszkrét hang váltakozásának lenni, és inkább egy frekvencia-modulált, vibráló tartott hangnak fogható fel. (Lásd például: *Sei capricci* No. 2.)

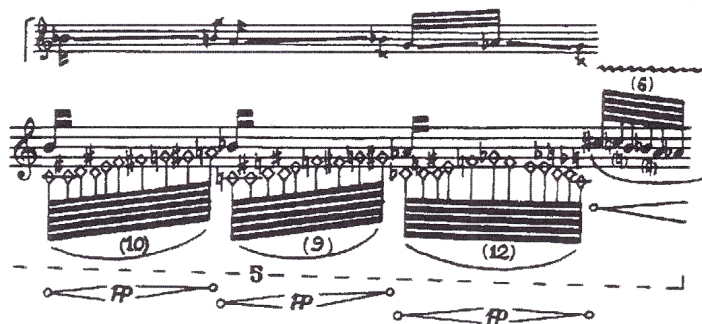
Habár a bal kéz flageolet-technikája és a hangok sebessége eleve meggátolja a stabil hangmagasság-érzet kialakulását, Sciarrino a vonókezelés terén is bevet eljárásokat a hangszínek különböző árnyalatainak elérése céljából. Az ismert sul ponticello, sul tasto hatásokon – illetve ezek extrém változatain – túl említésre méltó a „sikálás-” vagy kefe-technika (spazzolare), vagyis a vonószőr mozgatása a húrokon hosszanti – láb-csiga – irányban. Ezzel a játékmóddal, gyakran kombinálva félig lefogott inharmonikus pszeudo-üveghangokkal, minimális alaphang és gazdag szűrt zaj képezhető, valamint a két vonásirány hangzásbeli különbözősége belsőleg differenciált tremolo-szöveteket tud létrehozni.⁸⁰

2.2.4.5. Glissando, mikrotonalitás

A hangok instabil, mozgó jelenségként való megközelítésének, az aktuális megszólalástól független, azt megelőzően létező hangkészletektől, skáláktól való függetlenségnek másik jellemző eszköze vagy lenyomata a glissandók gyakori és elemi fontosságú alkalmazása. A csúszások éppúgy jelen vannak az ének- mint a vonós szólamokban, valamint szűkebb ambitusban egyes fúvós hangszereknél is. Utóbbiaknál – elsősorban a fuvolánál – ez nemcsak a szájjal, a hangszer befordításával vagy a lyukas billentyűk részleges lefogásának változtatásával képzett szekundnyi csúszásokat jelenti, hanem egy Sciarrino által kifejlesztett és előszeretettel használt játékmódot is, amikor egy hangmagassághoz tartozó különböző alternatív – és mikrotonálisan eltérő – fogások gyors egymásutánja okozza a hang elhajlásának illúzióját.⁸¹ (4. kottapélda).

80 Ez a belső repetálás adja az alapját többek között a *Sei capricci* harmadik darabjának.

81 Egy adott fogásnál a következő lyuk szabadon hagyása mellett további nyílások takarásával egyre mélyebb hang érhető el. Az elv megvalósíthatóságát a hangterjedelem és a mechanika speciális jellemzői korlátozzák, tehát a technika nem alkalmazható bármely hangmagasságon. Sciarrino esetében itt is a hangszer fiziológiájának meghatározó szerepe érezhető a hangmagasság-összefüggések kialakításában. A technikát Sciarrino számos fuvolaszólamában – legközpontibb elemként a *Canzona di ringraziamento*-ban – használja, az *Il silenzio degli oracoli* című fúvósötösében pedig klarinéton is alkalmazta.



4. kottapélda. Sciarrino speciális glissando-technikája.

A Canzona di ringraziamento részlete.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Sciarrino glissandói nem két hang összekötésére szolgálnak, még ha a notációban többnyire elkerülhetetlen is így ábrázolni őket, hanem egy megbonthatatlan hangzási egység belső mozgásának hordozói, hasonlóan a dinamikai alakzatok (schwellerek) hangerő-változásaihoz. A glissandók az énekszólamokhoz hasonlóan a hangszereknél is legtöbbször gesztus-szerűek, azaz időben behatároltak. Mint gesztusok egyértelműen az archetipikus sóhaj-motívumok leszármazottjai,⁸² bár ahogy David Metzger megjegyzi: az alakzat belső dinamikája nem minden esetben követi a sóhaj elhaló jellegét, sőt néhol épp az intenzitás növekedése figyelhető meg.⁸³

A gesztus-szerűség alól kivételt képeznek a zenei anyag háttérében meghúzódó hosszú és különösen lassú csúszások, melyek gyakran több szólam észrevétlen átadásain keresztül valósulnak meg.⁸⁴ A lassú glissando önálló réteggént való működését jelzi az a megoldás, amit leglátványosabban a *Codex purpureus* című vonóstrióban alkalmaz a szerző. A cselló által játszott, szinte az egész tízperces darabra kiterjedő csúszás látens módon ott is folytatódik, ahol nem szól, ahol a cselló más anyagot játszik vagy szünetel; a visszakapcsolódásnál ugyanis körülbelül annyival mélyebb hangmagasságon folytatódik a glissando, amennyivel – ha megszakítatlanul halad – lejjebb ért volna. Így az egyébként is a hallhatóság határán mozgó („*più piano possibile, un po' flautato*”) hang lényegi folyamatosságának

82 Illetve erősen kötődnek a XVII-XVIII. századi énektechnika *portamentó*jához is.

83 David Metzger: „Modern Silence.” *The Journal of Musicology* 23/3 (2006. július): 331-374. 365.

84 Lásd például a *Carnaval* 10. tételében (*Lasciar vibrare*) a szóló énekhangokon végigvonuló glissandókat.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

érzete megteremtődik, viszont az érzékelhetőség és nem érzékelhetőség kettőssége hozza létre a réteg dramaturgiai funkcióját. Az időben kinyújtott effektus zenei anyaggá nemesítése a belső változások és a megszakítások időzítésének igen finom és tudatos kezelésével válik lehetővé. A hosszú folyamat elindulását azonos kezdőhangról két rövidebb „próbálkozás” előzi meg (1. oldal, 2. kottasor)⁸⁵, így annak eleje ugyanúgy gesztus jellegűnek hat, és csak menet közben alakul át a hallgató számára konstans háttérré. A csúszó hang folyamatossága hosszan, körülbelül a darab feléig megmarad, a szerző stratégiája szerint ennek megtörése akkor történik, amikor a befogadó – hozzászokva az állandósághoz – már nem várna. A változás időzítése azonban a többi zenei anyag, szólam tekintetében nem önkényes: mindig ezeknek valamilyen kiemelt, intenzív gesztusa „okozza” a háttér eltűnését. Ezt a hatásmechanizmust előlegezi meg három alkalommal a glissandáló hang hirtelen kezdődő majd fokozatosan elsimuló vibrálása (2/2., 2/4., 3/2. sor), melynek katalizátora szintén a másik két hangszer anyagában rejlik. Az első megszakadás rövid (4/2-3.), a két glissando közötti folytatólagos kapcsolat világos marad.

A konkrét hangmagasság-érzet és a glissando határainak teljes elmosása a *Vanitas* különleges utolsó mozdulatában valósul meg: a darab utolsó perceiben semmi más nem történik, mint egyetlen lassú csúszás a cselló negyedik húrján a magasból a legmélyebb regiszterbe.⁸⁶ A végtelennek tűnő, artikulálatlan folyamat közben a hallgató elveszti minden hangmagasságra és időre vonatkozó fogódzóját. Miközben a *Vanitas* zárása egy olyan ötlet, amit többször lehetetlen elsütni, szimbolikusan az egész életműre jellemző szándék sűrített példája.

Sciarrino vokális zenéjében a sóhaj-szerű hajlításokon túl, melyek szinte azonos módon jelennek meg az instrumentális anyagokban is, a glissandónak egy különleges esetével is találkozunk: olyan elemekkel, ahol a kis ambitusú hangmagasság-változás nem egy folyamatos hanggal, hanem gyors szövegmondással párosul. (5. kottapélda).

85 Továbbiakban: 1/2. A darab notációja – hasonlóan Sciarrino összes szóló- és több kamaraművéhez – nincs ütemekbe tagolva, így a hivatkozás jobb híján a partitúrasorok alapján történhet.

86 A szerzői utasítás a lehető leglassabb és legfolyamatosabb glissandót írja elő, az ismert előadásokban, felvételeken ez a hang négy-öt perc hosszúságú.



5. kottapélda. Részlet a *Cantare con silenzio* egy vokális szólamából.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Ez az éneklésmód erős zenei tartalmával és a beszédben természetesen jelen levő apró hangmagasság-ingadozásokra utaló jellegével egyszerre artistikus-stilizált és naturalisztikus asszociációkat is kelt.⁸⁷ Sciarrino ebben a megszólalásmódban találta meg a számára hiteles színházi vokális stílus kulcsát is:

Éppen ez a lassú glissando hozza létre a mikrotonalitásnak azt a légkörét, ami a beszédet meghatározza. Úgy tűnik, mintha beszélnének, pedig igazából végig énekelnek, és nem veszítik el a vokális kontrollt a hajlítások során.⁸⁸

A sóhaj-glissando belső artikulációja tehát a recitálás következménye, viszont a gesztus hangszeres imitációja során már szöveg nélkül is megjelenhet, ahogyan az a *Cantare con silenzio* első tételében (No.1, *Mormorando*) figyelhető meg legtisztábban.

A mikrotonalitás Sciarrino hangszeres műveiben éppúgy következményként jelenik csak meg, ahogyan a temperált hangmagasságai sem előrendezett struktúrákból származnak. Előfordulása hangszeres játékmódok (felhangok, multifóniák) illetve glissandók eredménye. Egyes esetekben pedig a hangolás eltolásával jön létre mikrotonális szövet, mint a *Da a da da* (1970, töredék) nagyzenekarában, az *Amore e Psiche* két zenekari vonóegyüttes-csoportjánál,⁸⁹ vagy az *Un'immagine di Arpocrate* negyed hanggal magasabbra hangolt zongoraszólama esetében.⁹⁰ Ahhoz képest tehát, hogy Sciarrino zenéje alapvetően mikrotonális hatást

87 Andrew Clements: „Interview: Salvatore Sciarrino – »My problem is I want to change the world«.” *The Guardian* (2013. július 15).

88 Anna Maria Morazzoni: „Luci di uno spirito sottile. Conversazione con Salvatore Sciarrino.” In: *Aspern*. Műsorfüzet, Velence, Teatro La Fenice, 2013. 30.

89 Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 43.

90 I. m., 71.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

kelt,⁹¹ az előadóknak nem kell fél hangon belüli hangmagasságok előállításával törődniük, és a notáció is alig tartalmaz mikrotonális jelöléseket.⁹²

2.2.4.6. Billentyűs írásmód, az instabilitás másodlagos eszközei

Vajon mit kezd a diszkrét hangmagasságokat, temperált hangrendszert alapvetően mellőző, hangszínekben, inharmonikus spektrumokban gondolkozó zeneszerző a fix hangolású, mechanikus hangszerekkel? Gyökeresen különbözik-e billentyűs írásmódja a vonós, fúvós, vokális zenéjétől, vagy felfedezhető-e ugyanaz az esztétika, ugyanazok a tendenciák, szándékok? Hasonló problémával szembesülő kollégáknál különböző válaszokat láthatunk. Grisey zongorára komponált zenéinek az életműhöz képest elenyésző mennyisége például minden bizonnyal ezzel az „összeférhetetlenséggel” függ össze, a legjelentősebb zongoraszólamában, a *Vortex temporum* (1994-1996) 1. tételének szóló szakaszában pedig elhanyagolhatatlan szerepe van a hangszer módosításának: négy hang negyedhanggal való elhangolásának. Lachenmann zongoraműveiben a rezonanciaként megszólaló hangzások, felhangok dominanciája figyelhető meg, mely újszerű, a prolongációs pedált és a némán letartott hangokat tudatosan és virtuózan kezelő kompozíciós és zongorajáték-technika kialakításához vezet.⁹³ Lachenmann a zongora hagyományostól eltérő megszólaltatásmódjaira épülő irányzatok mintadarabját 1970-ben írta meg (majd 1988-ban átdolgozta): a *Guero* teljes egészében a hangszer testén, a húrokon és a billentyűk felületén keltett zajokból komponált darab.

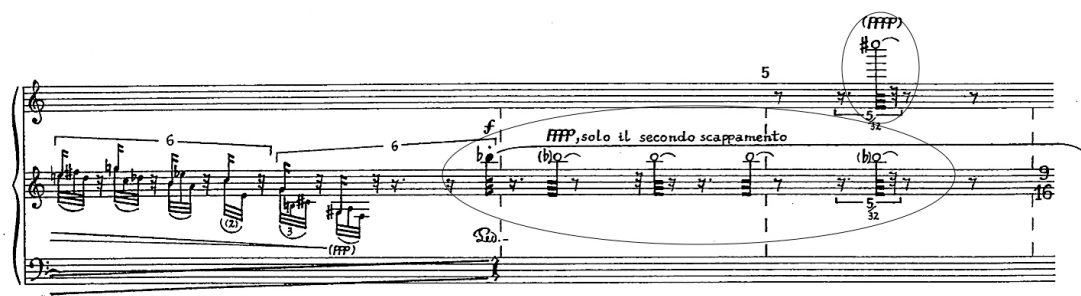
Sciarrino mennyiségre is igen jelentős zongora-repertoárjának nem a hangok fizikai megszólaltatásmódjának újdonsága ad egyéni jelleget. A Lachenmannénál kevésbé komplex módon, inkább háttér-rezonanciák fenntartásához használt felhangjátékokon kívül mindössze egy speciális megütés-típus néhány változata jelenik meg, mind a leghalkabb dinamikai tartományban. Az egyik az úgy nevezett „második

91 Ivan Cancialosi: „An Introduction to Microtonality in Western Music Tradition.” In: Agustín Castailla-Avila (szerk.): *Mikrotöne: Small is Beautiful – Vol. II.* (Bergheim: Mackinger Verlag, 2019). 7-15. 14.

92 Amikor igen, mint a *Lettera degli antipodi portata dal vento* című fuvoladarabban, ott is csak a belsőleg artikulált, illetve fél hangnál is szűkebb glissandók leírásánál van szükség negyedhangos módosítójelekre.

93 A Lachenmann által használt zongora-technikai elemek etűdszerű szellemes gyűjteménye az *Ein Kinderspiel* című ciklus.

kiváltás” (*secondo scappamento*) technikája, amikor a játékos a billentyűt először némán lenyomja az első kiváltási ponton túl, és utána billenti azt le.⁹⁴ A hangzó eredmény egy gyenge, fojtott ütés. A második lényegében ugyanez a módszer, csak a zongora legmagasabb regiszterében alkalmazva. Itt a hangzásban a rövid húrok keltette hangmagasságoknál sokkal erősebben van jelen a mechanika zaja, ahogyan ezt a szerző meg is kívánja.⁹⁵ Sciarrino ugyanazt a notációs jelet használja ezekhez a típusokhoz (lásd 6. kottapélda), sőt a *Due notturni* esetében további két hangmagasság nélküli perkusszív hanghoz is,⁹⁶ ami a zenei közegben betöltött hasonló szerepükre utal.



6. kottapélda. A „secondo scappamento”-technika notációja. A *Due notturni* részlete.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A sciarrinói billentyűs zene dematerializálásában⁹⁷ ezeknél a hagyományos zongorahangtól eltávolított megszólalásoknál fontosabb szerep hárul azonban azokra a kompozíciós megoldásokra, melyeknél a tipikus megszólalású hangok a kontextusuk következtében veszítik el izolált, beazonosítható jellegüket. Ez a megközelítés jellemzi Sciarrino más billentyűs hangszerre írt korai darabjait is,⁹⁸ vagyis olyan zenei anyagokat, ahol a zongoráénál is kevesebb lehetőség adódik a hangszínek differenciálására. A hangok (*note*) csoportba, hangzásokba (*suoni*) rendezése a sebességük által történik. Sciarrino zongoraszólamaira a viszonylag szűk ambitusban mozgó, belsőleg artikulálatlan gyorsasággal mozgó hangcsoportok

94 Piero Rattalino: *Storia del pianoforte*. (Milano: Il Saggiatore, 1982). 152.

95 Sciarrino: *Cinque sonate per pianoforte*. Ricordi, 1997. Instrukció a 98. oldalon.

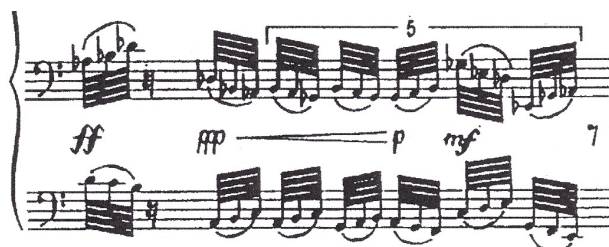
96 A billentyű felengedése (mély regiszterben), illetve az ujjak trilla-mozgása a fekete billentyűkön. A húrok egyik esetben sem szólalnak meg. Sciarrino: *Due notturni per pianoforte*. Milano: Ricordi, 1999.

97 J. B. Schilingi találó kifejezése. Schilingi, i. m., 35.

98 *De o de do* (1973) és *Toccata* (1975) csembalóra, *Arabesque* (1971) két orgonára.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

jellemzők, melyek valójában csak a leírás, esetleg az eljátszás szempontjából tekinthetők hangcsoportnak, a hangzó élmény sokkal inkább egy mozgó komplex hangzásé.⁹⁹ A legkisebb ilyen elven működő sciarrinói zenei sejt a két kéz háromhangos, ellenkező irányú mozdulatának egymásra helyezéséből keletkezik. (7. kottapélda).



7. kottapélda. 3+3 hangos formulák a *V Sonata*-ban.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A hangok sebessége miatt valójában nem három egymást követő hangközöt érzékelünk, hanem egy clustert, ahol a hangok nem egyszerre és nem is lineáris sorrendben szólalnak meg. A szabálytalanul, megszólalásonként különböző sorrendben felbontott cluster távolabbi előképét Bartók *Az éjszaka zenéje* tételében találhatjuk.¹⁰⁰ Bár Sciarrino életművében kiemelkedő szerepet kapnak az éjszakai tematikájú zenék,¹⁰¹ sőt esztétikájának központi eleme a hallgatás éjszakai, bizonytalan üzemmódja,¹⁰² az említett cluster-felbontáson túl nincs a két szerző éjszaka-zenéi között motivikus, kompozíciós párhuzam.¹⁰³ Sciarrino hangfürtjei nem minden esetben teljesen kromatikusak, ami a hangmagasságokat kialakító fiziológiai,

99 „Számomra ez a hangszer a figurák végigjárásának, átalakításának terepe, ahol a hang összeolvad és újraformálódik a sebesség és a perkuszív energia által.” Sciarrino: „*V Sonata*.” In: *Complete piano works 1994-2001*. (Cornwall: Metronome, 2007. MET CD 1077).

100 Bartók: *Szabadban*. (1926) 4. tétel.

101 Csak a címeket nézve: *De la nuit* (1971), *Che sai, guardiano della notte?* (1981), *Autoritratto nella notte* (1983), *Ai limiti della notte* (1984), *Allegoria della notte* (1985), *Libro notturno delle voci* (2009), valamint számos *Notturmo* című darab. Lásd még: Laurent Feneyrou: „Silenzio dell’oracolo.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002. 9-24. 20.

102 „Ez mindenekelőtt éjszaka történik, amikor minden felerősödik, és ijesztő a sok apró hang, mert nem tudjuk beazonosítani az eredetüket.” Vinay, i. m., 60.

103 Molnár Szabolcs: „A csoda anatómiája. Arcus Temporum: művészeti fesztivál Pannonhalmán – harmadszor”. *Muzsika* 49/10 (2006. október): 16-19. 16. Az olasz nyelvű szakirodalomban ugyan fel-felbukkan a Bartók-hatás említése, de konkrétumok híján. Lásd: Misuraca: *Il suono, il silenzio, l’ascolto*, i. m., 83., Enzo Restagno: „Una ouverture per Sciarrino.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. (Torino: Settembre Musica, 2002). 5-8. 8.

játéktechnikai szempont következménye: az egyik kéz a fekete, a másik a fehér billentyűkön játszik ugyanabban a regiszterben. Ez az egyszerű elv az előadó számára mind az olvasást, mind a figura lehető leggyorsabb eljátszását segíti. A diatonikus és pentaton skálából kivágott trichordok mind a kilencféle kombinációját használja Sciarrino (lásd 8. kottapélda),¹⁰⁴ a köztük lévő minimális különbségek a zenei folyamatban ugyanazt a szerepet töltik be, mint más hangszerknél a speciális megszólaltatású hangok eleve számításba vett eltérései.

8. kottapélda. A 3+3 hangos formulák kombinációi.

Ez az elem először a *III Sonata*-ban (1987) jelenik meg, más típusú zenei anyagot megszakító gesztusként, illetve hasonló, összetettebb alakzatok társaságában. A *IV Sonata*-ban (1992) már tiszta formájában a textúra egyik rétegét alkotja, az *V Sonata*-ban (1994) pedig a zenei kifejezés elsődleges hordozójává válik. A különböző zenei elemek darabokon átívelő jelenléte, illetve a köztük levő hierarchia, fókusz változása egyébként is átszövi Sciarrino életművét. Misuraca megfigyelése szerint leginkább az elemek, játék-technikák evolúciója figyelhető meg: azok először mellékes vagy ritkábban előforduló gesztusokként tűnnek fel, hogy majd egy későbbi mű

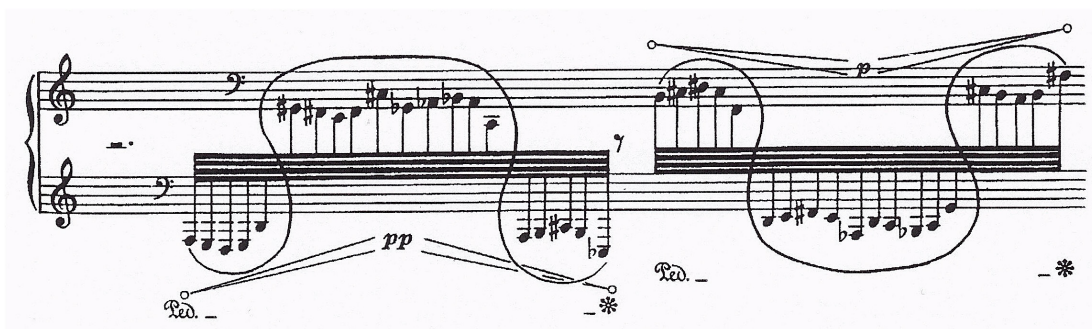
¹⁰⁴ A csillaggal jelölt kettő kivételével az elemeknek egy-egy további transzpozíciójuk is van egy oktávon belül, illetve a mozgásirány megfordításával a ténylegesen különböző elemek száma megduplázódik: így a teljes készlet harminckétféle hangcsoportból áll.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

alapanyagaként kerüljenek kifejtésre.¹⁰⁵ Az átalakulás során a kezdetben csak hangzási és formai jelentőséggel bíró figura többletjelentéssel is felruházódhat, ahogyan ez a felbontott clusternél történt: az *V Sonata* kapcsán Sciarrino már a beszéd megidézésének eszközeként hivatkozik a szóban forgó elemre:¹⁰⁶

Tehát azt, hogy most a zongora beszélni, sikoltani, esetleg nevetni akar, nem tudjuk biztosan. A hangok kis halmazai, amik létrehoznak egy olyan hangszínt, ami nemcsak a[z ének- vagy beszéd-]hangtól, de a hagyományos zongorahangtól is különbözik. Úgy morog, beszél, ahogyan egy gép tud, túl az emberin. Furcsának hangozhat: éppen ez teszi kifejezőbbé a zongorát.¹⁰⁷

Az előzőekhez hasonlóan a zongorázó kéz fizikai adottságaiból való kiindulás figyelhető meg Sciarrino egy másik gyakran használt zongora-anyagában is. (Lásd 9. kottapélda). A két rövidebb zongoradarabban kipróbált,¹⁰⁸ majd a teljes *I Sonata* anyagául használt arabeszk-szerű folyondár öthangos elemek transzpozícióiból és fordításából áll.



9. kottapélda. Az *I Sonata* jellemző mozgásformái.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

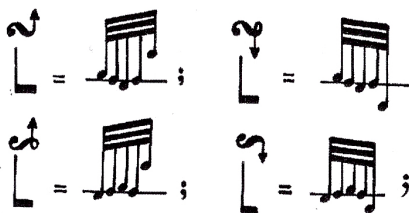
105 Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 115.

106 Az *V Sonata* kezdetén a beszédre, recitativo jellegre való utalás intertextuális összefüggésben is megjelenik. Sciarrino szótagonként beírja a kottába Beethoven *9. szimfóniájának* „Nicht diese Töne” szövegét, és bekarikázza az idézetnek megfelelő hangokat a kis csoportokon belül.

107 Sciarrino, „*V Sonata*.”, i. m. A zongorára és zenekarra komponált *Recitativo oscuro*-ban (1999) a hasonló zongora-anyag beszédszerűsége még szembevetőbb a hangszeres recitativo kontextusa és a zenekar kontrasztáló-tagoló szerepe következtében.

108 *De la nuit* (1971), *Esercizio* (1972)

A *doppelschlag*-alakú négy hanghoz egy távolabbi – szext vagy kvint távolságú – ötödik kapcsolódik. A formulában felismerhető a zongorázó kéz természetes alakja – az 1. (hüvelyk-) ujj messzebbi pozíciója,¹⁰⁹ a kilépő hangköz pedig a regisztereket összekötő hullámzó folyondár létrehozásának apró, de fontos zenei eszköze. Misuraca felhívja a figyelmet arra, hogy az öthangos elemek húszhangos nagyobb csoportokba rendeződnek.¹¹⁰ Az elv a fordítások szimmetrikus elhelyezése révén is alapvetőnek tűnik, bár az *I Sonata* hosszabb folyamatos passzázsában inkább csak a notáció tagolásában látszik szerepe, az elemek összeállnak egy állandóan „kitáguló és összehúzódó organizmussá”.¹¹¹ Mivel a hangok egymástánja itt is nagy sebességben zajlik le, az egyszólamú anyag csak kontúrjaiban hordoz melodikus arculatot, viszont a formulák diatonikus jellege miatt – szemben az előző cluster-típussal – a folyamat változó harmónia-foltok egymástánjának is tűnik. Az öthangos alakzat ornamentikus fogantatását igazolja az is, hogy konkrét hangmagasságoktól függetlenített formában megjelenik már Sciarrino korai, grafikus lejegyzésű darabjaiban is, barokk díszítés-jelölésekből származtatott notációval. A *Prélude*-ben (1969) két-, a *Sonata per due pianoforti*-ban (1966) négyféle fordítása fordul elő. (10. kottapélda).



10. kottapélda. Az öthangos motívum notációja a korábbi darabokban.

Sonata per due pianoforti, jelmagyarázat.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Az említett darabok Sciarrino első kísérletei a billentyűs zenében. Az itt látható kompozíciós-notációs megközelítésben,¹¹² melyet az 1970-es évektől felvált a

109 A darab folyamatában a formula nem minden előfordulása játszható a létrejöttét sugalló ujjrenddel, de a következetesen használt öthangos csoportok kéz-pozícióként való felfogása végig segítségére van a zongoristának.

110 Misuraca: *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 39-40.

111 Gianfranco Vinay: „Cinque sfide musicali. Le sonate per pianoforte di Salvatore Sciarrino.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002. 66-76. 67.

112 Lásd: Andrea Valle: *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*. (Torino:

2. A zenei anyag Sciarrinónál

hasonló zenei anyagok pontos, konkrét leírása, már tetten érhető az egyes hangok helyett figurákban, gesztusokban való gondolkodás, a zenei folyamatok geometrikus koncepciója.¹¹³ A hangmagasságok pontos meghatározása helyett a regiszterek, motívum-formák, relációk ábrázolásának gyakorlati célja pedig az eljátszás sebességének maximalizálása: az egyébként is sűrű hangtörténések további díszítésekkel való teletűzdelése az előadó számára a megszólaltatott hangok hierarchikus rétegződésén túl azok feloldódását is sugallja a virtuóz textúrában, miközben az eljátszás lehetséges sebességét növeli az eltalálendő hangok körülbelülisége. Ahogyan Angius fogalmaz Sciarrino ornamentikájáról:

[...] valójában hagyományos értelemben díszítésnek lehetne tekinteni őket, de itt, kívül minden melodikus-harmonikus kontextuson [...], sem eljátszásukban sem a percepcióban nem sorozatok immár, hanem végtelenül granulált egyedi hangzások.¹¹⁴

A hangesemény granuláris szerkezete ad arra is lehetőséget, hogy a Sciarrino-zene belső lélegzésének alapeleme, a semmiből induló, semmibe érkező formula illúziója felkelthető legyen olyan hangszeren, ahol a megszólaltatás attakja egy-egy hangnál nem módosítható. Az *I Sonata* kezdete ennek emblemikus példája. (11. kottapélda).

11. kottapélda. Schwellerek az *I Sonata* kezdetén.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

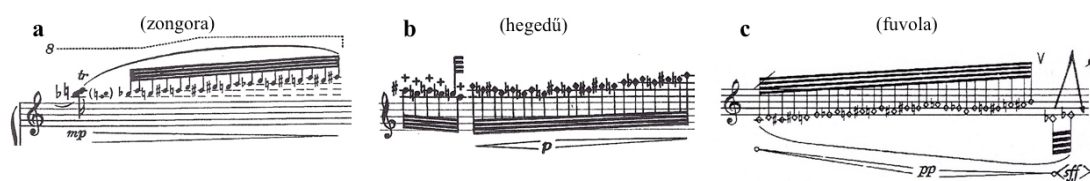
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

EDT, 2003). 40. Az itt tárgyalt *Arabesque* (1971) című két orgonára írt darab notációs szempontból átmeneti helyet foglal el a szabad és rögzített lejegyzés között.

113 A hangközök geometriai megközelítéséről lásd: Vinay, „La costruzione dell’arca invisibile.”, i. m., 62. „A felfogható forma alapja a geometria.” Luisa Curinga: „Una conversazione con Salvatore Sciarrino.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. (Torino: Settembre Musica, 2002). 77-95. 92.

114 Angius, *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 24.

Az eddig tárgyalt lokális, illetve hullámszó zenei mozdulatok mellett a lineáris haladásnak is megvan a speciális mozgásformája Sciarrinónál: az egyik irányban nagy-, a másikban kis szekund-lépések váltakozásából álló gyors futam. (Lásd 12. kottapélda). A technika XIX. századi, liszti, chopini eredete egyértelmű, viszont függetlenedik is tőle, amennyiben Sciarrinónál nem dallami főhangok ornamentális összekötésére szolgál, hanem autonóm gesztus, melynek éppen az eleje és vége kevésbé konkrét, fontos. A cikcakkos mozgásforma alkalmazása Sciarrino tudatos pszichoakusztikai megközelítésmódjának egyik legjobb, legegyszerűbb példája. Ahogyan maga a szerző is hivatkozik rá,¹¹⁵ a percepció megkettőződik, sokkal gazdagabb lesz azáltal, hogy a hallgató egyszerre észleli a kis alkotóelemek ereszkedő mozgását a teljes figura emelkedő tendenciájával.¹¹⁶ Egy bizonyos sebesség fölött ugyanakkor ez a paradox, polifon észlelés nem tudatosul, és a hallható alakzat a cikcakk helyett sokkal inkább hasonlít egy vastagabb ecsettel húzott vonalra. Ez a mozgás-típus azért is foglal el meghatározó helyet Sciarrino életművében, mert – szemben sok más zenei gesztusával – nem hangszerspecifikus. Ugyanúgy megtalálható a zongoraművekben (pl. *Notturmo No. 3*, *Due notturni crudeli*, *I Sonata*, *V Sonata*),¹¹⁷ mint a vonós- (*Sei capricci No. 6*)¹¹⁸ vagy fúvós (*All'aure in una lontananza*, *Morte tamburo*) anyagokban. (12. kottapélda).



12. kottapélda. A cikcakkos mozgásforma. Részlet az *I Sonata*-ból (a), a *Sei capricci* No. 6-ból (b) és az *All'aure in una lontananza*-ból (c).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

115 Leonardo Pinzauti: „A colloquio con Salvatore Sciarrino.” *Nuova Rivista Musicale Italiana* XI/1 (1977. január-március): 50-57. 54.

116 A jelenség leírását lásd: Angius, *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 22-23.

117 A *III Sonata*-ban megjelenik a formula két kéz között szétozott változata, más dinamikai és karakterbeli jellemzőkkel. A *II Sonata* hasonló funkciójú részei viszonylag egyedülálló módon inkább a hagyományos kromatikus menetekre épülnek.

118 Ugyanezt a hatásmechanizmust alkalmazza Sciarrino a *Trio No. 2* vonós szólamaiban, ahol az egyirányú skálameneteket trillák gazdagítják.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

Sciarrino zenei anyagaiban találkozhatunk ennél a cikcakk-vonalnál összetettebb hangköz-szerkezetű szekvenciákkal is, melyek ugyanezt a percepciós jelenséget hívják életre. Sőt, az egyenletes sebességű, harminckettedekkel vagy még kisebb értékekkel leírt futam-szerű anyagok majd' mindegyike lebontható néhány hangos elemi sejtekre, melyek multiplikációs, transzformációs és transzpozíciós eljárások következtében válnak zenei textúrák részeivé. Fontos azonban, hogy ezek az eljárások nem szeriális-aritmetikus, hanem intuitív-geometriai műveleteket jelentenek, a szerző a nagyobb léptékű formák alakzatait dolgozza ki az egyre kisebb részletek irányába, ami jól látható az egymást követő grafikus vázlatok, diagramok végignézésekor.¹¹⁹

A hangszeres szólóművekben alig akad ellenpéldája ennek az azonos alapelemekre bontható anyagszervezésnek; legjelentősebb közülük a *III Sonata* elejének nagy regiszterkülönbségeket felölelő kaotikus villódzása. Itt azonban a kiindulópont bevallottan a darmstadti iskola jellemző punktualisztikus zenéire való utalás, mitőbb, Sciarrino *perpetuum mobile* jellegű zongora-anyaga Stockhausen- és Boulez-darabok apró kivágott részleteinek összekeveréséből keletkezett.¹²⁰ Az első ránézésre – és sokadik hallgatásra is – véletlenszerűnek ható „hangfelhőben” J. D. Bunch alapos analízise kimutatta a kompozíciós logikát: a zenei folyamat mintha rögzített hangsorozatok különböző irányú és sebességű bejárásának felelne meg.¹²¹ Az idő térbeli elképzelését és diszkontinuitásának lehetőségét sokszor hangsúlyozó Sciarrinótól nem meglepő egy ilyen eljárás,¹²² ha a koncepció és a percepció viszonya ezúttal kérdéseket vet is fel.¹²³

A megszólalások gyors váltakozására, és ezáltal összeolvadására épülő anyagok altípusát képviselik azok, ahol nem egyes hangok, hanem hangzatok, akkordok követik egymást. A *II Sonata* és a *Notturmo No. 4* esetében ugyanazoknak a

119 Angela Ida De Benedictis – Gabriele Dotto: *L'Incantesimo del Suono. Salvatore Sciarrino*. Mantova: Corraini, 2017. A *III Sonata* egymás mellé helyezett vázlat-stádiumait lásd: Misuraca: *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 114.

120 Stockhausen: *Klavierstück XI* (1957), Boulez: *Structures I* (1952). Misuraca. i. m., 112. A felhasznált részleteknek az eredeti művekben való beazonosítására eddig egy elemzés sem vállalkozott, bár Bunch szempontjaival egyetértve, ennek nem is lenne jelentős konzekvenciája Sciarrino művére nézve. Bunch, i. m., 27.

121 I. m., 25-29.

122 „Az a közeg, amiben a zene testet ölt, egy erősen térbeliesített időbeliség. Nem vizuális, még kevésbé ábrázoló zenéről van szó, hanem arról, hogy az alapjai, logikai kapcsolatai az értelmünk számára a látható világból erednek.” Sciarrino: „Conoscere e riconoscere.”, i. m., 53. Az idő-tér viszonyról lásd még: Feneyrou, i. m., 15.

123 Bunch, i. m., 28.

hármás- és négyeshangzat-fordításoknak a transzpozícióit láthatjuk: jobb kézben egy tercből és kvartból álló, bal kézben egy szekund-terc-terc szerkezetű fogást. (Lásd 13a kottapélda). Az akkordok kiválasztásában itt is legalább annyira a játék-technika, mint a harmóniai logika aspektusa kaphatott szerepet: ezek a tonális zenében szekund- és szextakkordnak nevezhető fogások kényelmesek,¹²⁴ és ismerősek a zongorista kezének, ami a gyors tempó miatt igen fontos szempont. A hangköz-keret a transzpozíciók során nem változik ugyan, az akkord belső színezete – nem hangzatonként, hanem kisebb-nagyobb csoportonként – igen. (Lásd 13b kottapélda). Az anyagkezelés természetéből fakadóan ezek a módosulások a folyamatban nem harmóniai, hanem inkább hangszín-modulációnak hatnak.

The image contains two musical staves, labeled 'a' and 'b'. Staff 'a' shows a sequence of chords in a piano texture, with dynamic markings such as 'f' and 'mf'. Staff 'b' shows the same sequence of chords but with annotations indicating internal color changes: '„moll-6”', '„dúr-6”', '„moll-2”', and '„dúr-2”'. The annotations are placed above and below the chords, with arrows pointing to specific notes or groups of notes.

13. kottapélda. Akkordikus anyag (a), illetve annak belső színezet-változása (b) a *II Sonata*-ban.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

2.2.4.7. A fül tehetetlensége (auditív inercia)

Mindazok az eddigiekben említett zeneszerzői megoldások, amik a diszkrét hangok komplex hangzássá olvasztását és a hangmagasság-érzet instabilitását az impulzusok egymásra következésének nagy sebességével érik el, feltételezik az auditív inercia jelenségét. Ha a hangesemények között eltelt idő egy bizonyos érték alatt van, azokat a fül nem egymásutáni akciók formájában, hanem egyidejűségként érzékeli. A pszichoakusztikai elvet, aminek vizuális megfelelője, a szem tehetetlensége, a fázisképek sorozatából álló mozgókép létrehozásának alapja, az 1950-es évektől

¹²⁴ Nem véletlen, hogy – a többi figurával ellentétben – ez esetben a két kéz anyaga (fogása) nem cserélődik fel.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

zenei téren is tudatosan kezdik alkalmazni. Az impulzus-sorozatok elektronikus felgyorsításának lehetősége rávilágított arra a fizikai tényre, hogy egy bizonyos frekvencia (körülbelül 20 Hz) átlépésével a ritmikus jelet hangmagasságként kezdjük érzékelni. Ebből pedig azt a Stockhausen által a középpontba állított, immár nemcsak pszichoakusztikailag, hanem a kompozíciós megközelítés szempontjából is lényeges következtetést lehetett levonni, hogy a (zenei) idő és a hangmagasság ugyanannak a percepciók skálának különböző részeit képviselik.¹²⁵ Gyakorlatilag: átmenet képezhető a frekvencia ritmusként és hangmagasságként való érzékelése között.¹²⁶

A fül tehetetlenségével való első tudatos zenei kísérletek az elektronikus zene területén történtek. Ligeti György *Zene és technika* címmel 1980-ban megjelent tanulmányában Gottfried Michael Koenig *Essay (1957-1958)* című darabján, majd saját továbbgondolásain keresztül részletesen bemutatja a másodpercenként húsz hangnál (20 Hz) gyorsabb egymásutániságok egyidejű észlelését kihasználó lehetőségek kombinációit.¹²⁷ Ahogyan Ligeti is megjegyzi, a hangok ilyen sebessége az élő hangszerjátékban nem, vagy legfeljebb kivételes esetekben (trillák, glissandók) érhető el,¹²⁸ tehát amikor saját zenéjéről szólva Sciarrino – és nyomában a szakirodalom – a fül tehetetlenségéről (*inerzia uditiva*) beszél, fizikai értelemben még nem e határ átlépéséről van szó. Ennek ellenére kétségtelen, hogy a virtuóz hangszeres passzázsok, különösen ahol az alkotóelemek spektruma, kontúrja sem világos,¹²⁹ a befogadó számára a „szukcessziós elmosódás határán egyensúlyoznak”¹³⁰. Sciarrino, aki az elv alkalmazásának előképeként nem is az

125 Karlheinz Stockhausen: „How Time Passes.” *Die Reihe* 3. (1959): 10-40. 10.

126 Az elv akusztikus zenében való alkalmazásának egyik legkorábbi és legszemléletesebb példája Grisey *Partiels*-jében figyelhető meg. A frekvenciamoduláció elvén kialakított szakaszban a 20 Hz-nél mélyebb különbségi hangokat a frekvenciának megfelelő sebességű ritmikus pulzációk (elsősorban ütőhangszerek) képviselik (lásd 12-20. próbajel). Feltűnő, hogy Sciarrino zenéjében gyakoriak a hasonló pulzáló repetíciók, szintén olyan szélső regiszterekben, ahol az ütéseknek nincs jellemző hangmagasságuk. Bár az olasz szerzőnél nincs szó a sebesség Griseynél látható kalkuláltságáról, a megközelítésben, a szóban forgó anyag szerepében mégis van hasonlóság. Mivel Sciarrinónál általában ezek a pulzációk képviselik a zenei anyag egyetlen ritmikai aspektusból megfogható rétegét, nem tűnik túlzásnak ezeket is inkább folyamatos, dinamikus hangzásként mint ritmikus elemként értelmezni.

127 Ligeti György: „Zene és technika.” In: Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010). 236-258. 238-241.

128 I. m., 236.

129 Az egymást követő hangok felfoghatóságának a tempón kívüli másik tényezője azok spektrum-szerkezete. Lásd: Ligeti, i. m., 240.

130 I. m., 239.

elektronikus kísérletekre,¹³¹ hanem a XIX. századi zongorairodalomra, Chopinre utal,¹³² így ír erről:

Munkámban [...] a hang transzformációja inkább a szintézis mint az elkülönítés szükségessége miatt és segítségével jön létre: a törekvés a hangok atomisztikus érzetének megszüntetésére vonatkozik az artikuláció minden eszközével, a percepció határaiig (mindenek előtt a sebesség határáig) jutva el, megközelítve a pontot, ahol már nem egy hangsorozatot érzékelünk, hanem egyetlen hangeseményt; kihasználva a jelenséget, amit „hallási tehetetlenségnek” („*inerzia uditiva*”) neveztem. Ez, hogy úgy mondjam, a hang transzformációját jelenti a maximális artikuláció révén. [...] Kompozíciós és percepciós szempontból ez gyakran a dallami-harmóniai szemlélet érvénytelenítéséhez vezet, a pillanat utópisztikus meghosszabbítása kedvéért, melyben minden elem koncentráltan, sűrítve szinte egyidejűleg van jelen.¹³³

Sciarrinónak a fül tehetetlenségével való foglalkozásához hozzátartozik, hitelesíti azt, hogy saját hallását a nyolcvanas évektől kezdve folyamatosan, tudatosan igyekszik fejleszteni. Ez elsősorban a „hang lefényképezésének” képességére vonatkozik, mellyel kapcsolatban stúdiófelvételek munkálataikor a hangmérnökök – zenészekről eltérő – hallását megfigyelve nyert inspirációt.¹³⁴ Arra a képességre, hogy egy (gyors) hang folyamatot hallgatva annak minél több apró részletét sikerüljön dekódolni.¹³⁵

131 Bár a kifejezést nem használja, és saját zenéjével nem hozza összefüggésbe, ugyanerre a pszichoakusztikai jelenségre hívja fel a figyelmet Sciarrino Steve Reich fáziseltolós technikáját bemutatva a *Le figure della musica*-ban. Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 94.

132 Sciarrino: „Conoscere e riconoscere.”, i. m., 54.

133 Sciarrino: *Flos florum. Le trasformazioni della materia sonora*. Torino: RAI, 1981. (Idézve: Carratelli, i. m., 88-89.)

134 Veres Bálint: „»...hol világra segítették, hol meggyilkolták...« Salvatore Sciarrino zeneszerzővel Veres Bálint beszélgetett a 2006-os Arcus Temporum Művészeti Fesztiválon”. (Ford.: Pintér Judit) *Pannonhalmi Szemle* 15/1 (2007): 94-101. 99.

135 Sciarrino által instruált próbákat hallgatva magam is meggyőződhettem e kifinomult képességéről. Ennek kapcsán ugyanakkor felmerülhet a kérdés, hogy az auditív inerciára építő zenei megoldásai kinek a hallására vannak kalibrálva. Az ideális hallgató percepciója mennyire rabja a fül „tökéletlenségének”?

2.3. A „szélsőségek költészete”¹³⁶

2.3.1. Dinamikai kontrasztok

Sciarrinónál a percepció határainak feszegetése, az átmeneti sáv instabilitásával való tudatos játék nemcsak a maximálisan gyors sebességek alkalmazásában tükröződik, hanem más zenei paraméterek szélsőségesen kontrasztos használatában is. A notációt nézve feltűnő például, hogy mintha a középső dinamikai tartomány (*mp-mf*) szinte teljesen hiányozna a darabokból, illetve ritkán jelölt megjelenésekor mindig átmeneti szerepet tölt be a szélső értékek közt, a hangerő, intenzitás rövid időre sem marad statikusan a közepes zónában. Ez az előadás és a hallgatás oldaláról nézve különböző dolgok miatt fontos. A hangszer–megszólaltatás természetes dinamikájának mellőzése az előadás állandó feszültségét segíti elő, a játékosnak minden pillanatban erőfeszítést kell tennie a kívánt – legtöbbször nagyon halk – hangerő elérésére, és ez a feszültség a hallgató figyelmének fenntartását is segíteni hivatott. Egyes esetekben, alapvetően nagyon halk megszólaltatásmódoknál az erőfeszítés nem a dinamika egy szint alatt tartására, hanem magára a hang hallhatóvá tételére vonatkozik. Ez a paradoxon – a maximális energiával elért minimális hangerő – szintén beleillik az interpretáció Sciarrino által megkívánt mágikus jellegébe.¹³⁷

Az alapvetően a *piano* szint alatt mozgó zenei anyagokban időről időre megjelenő *fortissimo* hangoknak, gesztusoknak kettős szerepük van. Egyrészt a halk, csendközeli zenei-hallgatási attitűd fenntartásáért felelős „kontrasztanyagok”; viszonyítási pontok, amik újra és újra helyrebillentik az alsó dinamikai tartomány igen kifinomult differenciáihoz hozzászokó fül relatív hangerő-arány érzetét.¹³⁸ Másrészt a formát meghatározó impulzusok is, melyek a sciarrinói figurák egyik alapkategóriáját, a „little bang”-et képviselik:¹³⁹ jelentőségük a folyamat megszakításában, a dimenziók közti váltásban van, tehát az alacsony dinamikájú anyag transzformációjának „külső” eszközei. Ez a szerep a darab során nem a

136 Gavin Thomas: „The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino.” *The Musical Times* 134/1802 (1993. április): 193-196. 193.

137 Sciarrino az előadókkal szemben támasztott igényéről lásd: Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 198-199.

138 A pszichoakusztikai jelenség szemléletes analógiája az, ahogyan a hangfelvétel amplitúdójának normalizása során a kiugró impulzusok reális szinten tartják az összesített dinamikát, nem megengedve az abszolút hangerő átlagossá emelését.

139 Lásd: Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 59-76., illetve 3.3.2. fejezet.

dinamikai kontraszt csökkenésével változik meg, hanem a megszakító hangesemények gyakoriságának növekedése okozza a hallgatói figyelem fókuszának tudatos áthelyezését.

Bizonyos kontextusban egy külső elem megjelenése magára vonja a figyelmet, megtörve a diskurzus logikáját; ha viszont ez a külső elem többször előfordul, a koherencia elvévé válik; és ha még többször visszatér, a meglevő fölött egy saját diskurzust is létrehoz.¹⁴⁰

Arra is van példa Sciarrinónál, ha jóval ritkábban is, mint az előbbieken vázolt organikus folyamatra, hogy a fortissimo impulzusok eleve egy kétpólusú zenei anyag egyik rétegeként jelennek meg. Az a hangzás-pár, – erős ütés a zongora legmélyebb és legmagasabb oktávjaiban egyidejűleg, majd pianissimo cluster-felbontás a középregiszterben – ami például a *III Sonata*-ban mint gesztus jelenik meg, a *IV Sonata* esetében a teljes darab alapanyagául szolgál. (14. kottapélda).

The image shows a musical score for the beginning of the IV Sonata. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and a bass clef staff at the bottom. The score is marked with various dynamics: *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), *ff sempre*, *pp* (pianissimo), and *sim.* (sforzando). There are also articulation marks like *(loco)* and *(loco)* in the treble and bass staves. The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

14. kottapélda. A *IV Sonata* kezdete.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Az anyagszerűség feltétele és egyben következménye is a rétegeken belüli differenciáltság.¹⁴¹ Míg az elszigetelt, időben távoli elemek között az észlelésben azok hasonlósága dominál, az egymást követő megjelenéseknél kiéleződik a

¹⁴⁰ I. m., 122.

¹⁴¹ Vinay: „Cinque sfide musicali”, i. m., 73.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

figyelem a különbségek, variációk felismerésére. Ennek a Sciarrino által igen tudatosan alkalmazott elvnek a fenomenológiai, pszichológiai leírását többek között Gilles Deleuze-nél és Leonard B. Meyernél találjuk.¹⁴²

A zene dinamikai aspektusáról vallott fontos gyakorlati és elméleti összefoglalást találunk Sciarrino az előadóknak szóló instrukcióiban:

A dinamikai fokozatok nem abszolút értékek, hanem viszonylagosak minden speciális hangképzési típus esetében. Ebben a zenében a dinamika nem egy másodlagos opció, sőt éppen ez hozza létre a domborzatot, a térbeliség varázslatát.¹⁴³

2.3.2. Regiszterek használata, felrakások

Ahogy a dinamika, úgy a hangterjedelem szélső értékei is fontos szerepet játszanak Sciarrino zenéjében. Mind a zongoraművekben, mind a hangszer együttesben való használatakor gyakori effektus a billentyűzet széleihez közeli hangfürtök egyidejű megszólaltatása, ami leginkább fortissimo-impulzus, „little bang” szerepét tölti be a zenei folyamatban.¹⁴⁴ A gesztusnak többféle változatát használja a szerző: a felső regiszterben a tenyérrel játszott *cluster*en kívül jellemző egy három hangból álló hangzat, a mélyben pedig a hangzás összetevői olykor nem egyszerre, hanem gyors egymásutánban szólalnak meg (lásd például: *II Sonata*). A variánsok közös tulajdonsága, hogy a távoli frekvenciák szintézise egyetlen akciót hoz létre, melyben a perkusszív hatáshoz képest a hangmagasság- és zongorahang-érzet eltörpül.

Ennél a gesztusnál, ahol a két távoli regiszter használata tehát inkább hangszerelési és praktikus kérdés,¹⁴⁵ még érdekesebb az az áttetsző textúra, amit

142 Gilles Deleuze: *Proust*. (Ford.: John Éva) (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2002). 52. Leonard B. Meyer: *Explaining Music: Essay and Exploration*. (Los Angeles: University of California Press, 1973). 51-54. Meyer a jelenséget klasszikus (Haydn, Beethoven) részleteken mutatja be, de általános érvényük legalább annyira vonatkozhat például Sciarrino zenéjére, csakúgy, ahogyan a *Le figure della musica* zenetörténeti példái is előképül szolgálnak a XX-XXI. századi szerző gondolkodásához.

143 Sciarrino: *Archeologia del telefono. Concertante per 13 strumenti*. Edizioni RAI Trade, 2005.

144 Lásd: 139. lábjegyzet.

145 Az impulzusban a középső hangtartomány zongoratechnikai okból sem tudna egyidejűleg megszólalni. A hasonló zenekari gesztusoknál – bár az extrém regiszterek és hangmagasság

Sciarrino a *Perduto in una città d'acqua* (1992) című zongoradarabban létrehoz, illetve a *Due notturni crudeli* (2001) első darabjának legvégén utalásszerűen visszaidéz. (Lásd 15. kottapélda). A Sciarrinótól szokatlanul ritka szövet egyidejűleg megszólaló magas és mély zongorahangok lecsengéséből áll, a hallhatóság határán egyensúlyozó dinamikán. Pietro Misuraca e tágas időkezelés kapcsán fel-, de az artikuláció különbsége miatt el is veti a textúra kapcsolatát Morton Feldman zenei anyagaival.¹⁴⁶ A hangpárok – szintén nem tipikusan – a felhangrendszer legalapvetőbb frekvencia-arányait mutatják: oktáv, kvint, nagy terc. A kiszámíthatatlanul csökkenő és növény, de többségében óriási regiszter-különbség (1-7 oktáv) miatt azonban ezek nem hangközökként apperceptiálódnak, hanem különböző színű hangzásokként,¹⁴⁷ akusztikai terek kaleidoszkópszerű változását megidézve. Ahogyan a szerző is megfogalmazza, a nagy távolság ebben az esetben egyesíti és nem szétválasztja a hangokat.¹⁴⁸

15. kottapélda. A *Perduto in una città d'acqua* kezdete.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A távoli regiszterek között a percepcióban kialakuló szintézis nemcsak a hangok egyidejű megszólalásakor, hanem gyors egymásutánjában is kialakulhat. A *IV Sonata* két rétege (lásd 14. kottapélda) a sebes váltakozás során egy komplex

nélküli hangok dominálnak – az ambitus valamivel telítettebb.

146 Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 153.

147 Ha nagyon egyszerű formában és merőben eltérő zenei anyaggal is, Sciarrino koncepciója itt közelít a legjobban a spektrális zene additív szintézis-technikájához.

148 Sciarrino: *Carte da suono*, i. m., 151.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

akusztikai egységgé olvad össze, amelyben a hangszer a gerjesztő, az erősítő és a rezonanciák modulátorának szerepét egyszerre tölti be.¹⁴⁹

Más típusú hangszerek esetében a regiszter-használat még szorosabb kapcsolatban van a hangszín kérdésével és a megszólaltatás fizikai, fiziológiai aktusával. A hangszerek legmélyebb és legmagasabb regisztereiben a hang zajkomponensei egyre nagyobb arányban vannak jelen a tiszta hangmagassághoz képest, de a pusztán fizikai tendenciánál is jelentősebb a pszichoakusztikai hatás, amit a megszólaltatás szélsőségességéből eredő energiabefektetés okoz. Utóbbi még erősebb az énekhang esetében: Sciarrino a hangfekvés felső régióját jellemzően nem fokozatosan éri el, hanem a darab nagyformájának jelentős pontját jelöli ki, amikor ugyanaz a típusú vokális anyag, ami a szólamok természetes regisztereiben is meghatározza a zenei folyamatot, a szopránban egyszer csak a háromvonalas oktávban szólal meg.¹⁵⁰

A hangszerek vagy énekes hangfajok relatív regisztereivel való játék azokban a kamarazenei szituációkban kapja a legfontosabb szerepet, ahol a közel homogén együttes különböző abszolút hangterjedelmű tagjai azonos hangzó magasságban szólalnak meg. Vagyis ugyanaz a hangmagasság azzal a hangszín- és energia-különbséggel jelenik meg, ami abból adódik, hogy az egyik hangszeren/énekesnél egy relatíve mélyebb, a másikonál egy magasabb regiszterhez tartozik. A *Cantare con silenzio* első tételének kezdetén a repetitív struktúra első apró, de annál jelentősebb változása, amikor a tenor által folyamatosan ismételt formula egy elem erejéig a bariton szólamba kerül (7. ütem).¹⁵¹ Ugyanez a jelenség, vagyis az azonos abszolút és ezáltal különböző relatív regiszterek játéka működik Sciarrino vonósnégyes-felrakásaiban is. Általánosságban is jellemző az együttes közös hangtartományban való kezelése – ami tehát igen magas csellószólamokat eredményez –, a zenei anyagok azonosságára pedig a *Sei quartetti brevi* (1992) harmadik darabja,¹⁵² valamint a *Quartetto No. 7* (2000) szolgáltató bőséges példát. (16. kottapélda).

149 Vinay: „Cinque sfide musicali”, i. m., 74.

150 Lásd: *Cantare con silenzio* No. 4, vagy *Carnaval* No. 9 kezdetei.

151 A vokális hangszín-váltást előkészíti, hogy a tenor korábbi lélegzetvételnél szünetében a fuvola szintén ezt az artikulált glissandós figurát játssza (5-6. ütem). A bariton csak relatív regisztere miatt eltérő beillesztése ugyanakkor csak az első lépés egy olyan textúra kialakulásához, ahol ugyanannak a formulának különböző hangtömegű megszólalásai (quasi: tutti-solo) váltakoznak. (Az első komplex felrakás a 11. ütemben található, anyagszerű sűrűségben a 21. ütemtől jelentkezik.)

152 A mű részletes elemzését lásd: Bunch, i. m., 261-343.

16. kottapélda. Azonos regiszterű szólamok a *Quartetto No. 7*-ben (13-15. ütem).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Azokban az esetekben, ahol ezek a hangszín-variációk nem egymásutániségben, hanem egyszerre jelennek meg, vagyis ugyanazok a hangok egyidejűleg más-más húrokon szólalnak meg, Sciarrino saját leírása szerint „a hangszínbeli komplexitást a különböző felhangrendszerek egymásra-rétegzésével éri el.”¹⁵³

A szólamok unisono kettőzéséhez, sokszorozásához hasonló hangszín-dúsításként jelennek meg az oktáv-párhuzamok is Sciarrinónál. Egy vonósnégyes-faktúrában ezek akár hagyományosnak nevezhetők is volnának, hiszen a hangszerek regiszterei szerint felrakott két-három oktávos unisono megszólalások toposzként felbukkannak a műfaj történetében Haydntól Bartókig.¹⁵⁴ Ennek ellenére Sciarrinónál ez az eszköz az egyik legmeglepőbb és legjellegzetesebb stílusjeggyé tudott válni. Meglepősége abban áll, hogy látszólag ellentmond, vagy legalábbis erősen kontrasztál az inharmonikus, instabil hangzásokra való törekvéssel, az oktáv-alátámasztás vagy az oktáv-felhang ugyanis éppen megerősíti egy figura hangmagasság-érzetét. Fontos ugyanakkor, hogy ezeknek az unisono elemeknek a zenei folyamatba illesztése ugyan organikusán, de váratlanul történik: olyan motívum

153 Sciarrino: „Segni.” In: Sciarrino: *Quartetto N. 7 per archi*. Milano: Ricordi, 1999. (Jelmagyarázat).

154 Nem egyszerűen két szólam oktávban kettőzéséről van szó, ami a klasszikusoknál az alsó és felső szólampár esetében gyakori hangszerelési megoldás, hanem azokról a körülhatárolható kisebb formarészekről, ahol az egyedüli történés egy dallam több oktávban való megszólalása. (Például: Mozart: *Esz-dúr vonósnégyes* (K.428) 1. tétel 1-4. ütem, Bartók: *I. vonósnégyes*, 3. tétel 112-120. ütem. A példák száma végtelen.)

2. A zenei anyag Sciarrinónál

kap nyomatékot a hozzáadott oktávokkal, ami önmagában sokszor ismétlődve már alapanyaggá vált, a kettőzések megjelenése pedig kiszámíthatatlan. Míg az ilyen típusú unisono tradicionálisan meghatározó formai helyet jelöl ki,¹⁵⁵ Sciarrinónál nincs ilyen szerepe. A különbség nagyrészt összefüggésben van azzal is, hogy Sciarrino zenéje alapvetően monofónikus,¹⁵⁶ a komplex hangi történetek egy szárra vannak felfűzve, egyfajta „színjátszó monódia”.¹⁵⁷ Így az oktáv hangzása nem egy a többszólamú szövehez képesti szűkebb fókuszot jelent, mint általában, hanem pont egy regiszter-nyitást az egyszólamúságban. A párhuzamok hangszín-jellegét maga a szerző is hangsúlyozza újabb kiadású zenekari művei bevezető szövegében:

Az oktávpárhuzamokat egyetlen szólam hangszín-összetevőinek kell tekinteni, és nem kettőzéseknek. Ezért egy kontrollált összeolvadásra van szükség, a felső szólamnak nem szabad elkülönülnie, az alsó szólamon „belül” kell szólnia.¹⁵⁸

2.3.3. A törékenység esztétikája

Az előző alfejezetekben tárgyalt kompozíciós és hangszertechnikai megoldások egy irányba mutatnak, amennyiben olyan zenei anyagokat eredményeznek, ahol stabil, egymástól elkülöníthető hangok helyett állandó mozgásban levő, organikusan változó, nehezen megfogható hangesemények, folyamatok tanúi lehetünk. A csendből újra és újra épp csak előbukkanó és oda mindannyiszor visszahulló gesztusok, a speciális játékmódokban és a megvalósíthatóság határán levő sebességekben kódolt „hibák”, szabálytalanságok,¹⁵⁹ a transzparens hangzások és az

155 A formai szerep még az oktávnak olyan – az új bécsi iskola és követőinek idegenkedése utáni – „újrafelfedezései” során is előtérben van, mint amit például Ligeti zenekari műveiben láthatunk.

156 A polifónia ugyanakkor a zenei rétegek, dimenziók között jön létre. Lásd: Carratelli, i. m., 239. és 329.

157 Gianluigi Mattiotti: „Sciarrino, Gervasoni.” In: *Programma di sala*. (Milano: Teatro alla Scala, 2017). (koncert-ismertető) 142-143. 142.

158 Sciarrino: *Storie di altre storie per fisarmonica e orchestra*. Rai Trade, 2005. („Segni e note tecniche per l’esecuzione.”), *4 Adagi per flauto dolce e orchestra*. Rai Trade, 2007. („Segni e note tecniche per l’esecuzione.”) Utóbbiban, csakúgy mint a legújabb vonósnégyesei kottájában Sciarrino monódiaként határozza meg zenei anyaga természetét. Sciarrino: *Quartetto No. 8 per archi*. Rai Trade, 2008. Sciarrino: *Ombre nel mattino di Piero. Quartetto No. 9 per archi*. Rai Trade, 2012.

159 Angius: *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 17-18.

ismétlések, variációk kiismerhetetlen szövedékére épülő formák egyfajta felismerhetően egyéni intimitást és törékenységet kölcsönöznek a Sciarrino-zenének.

Nomi Epstein a zenei törékenység témáját alaposan körbejáró tanulmányában ugyan csak utalásszerűen említi meg az olasz zeneszerzőt,¹⁶⁰ Sciarrino esztétikai alapállása és kompozíciós megoldásai Epstein kategóriáiból többel is kapcsolatba hozhatók. A törékenység, melyet a tanulmány az előadás, a hangkeltő médium, az akusztika, a struktúra, vagy épp a notáció területein vizsgál, tulajdonképpen valamifajta instabilitás metaforikusabb, költőibb megfogalmazása. Technikai részletekre lefordítva a stabilitás, vagyis egy hang esemény folytonossága, determináltsága, kiszámíthatósága sérül vagy válik kérdésessé.¹⁶¹ Például törékenyebb egy semmiből erősödő hang egy konkrét hangindításnál; egy apró intonációs elmozdulás, glissando egy tartott hangnál, egy komplex fűvós multifónia ugyanazon összetevők több játékosra hangszerelt változatánál. Aaron Helgeson fenomenológiai megközelítésű elemzésében kiemeli, hogy Sciarrino kiterjesztett játéktechnikáinak összessége a hangszerhangok beazonosíthatóságát – mint alapvető stabilizáló tényezőt a percepcióban – csökkenti vagy szünteti meg.¹⁶²

Ami a törékenység kifejezést szemléletesebbé teszi például a neutrálisabb instabilitásnál vagy a negatív töltetű bizonytalanságnál, az a mindenkor fennálló drámai potenciál: a törékeny tárgy tényleges el-, szét-, összetörése. Ez a feszültség, tragikum előtti légkör sokszor átítatja Sciarrino zenéjét, még ha konkrét tematikus megfelelést vagy a törés aktusának mibenlétét nem tudjuk is egyértelműen beazonosítani a hangszeres művekben. Az operák, vokális darabok témaválasztásai, és főleg a – mindig a zeneszerző által írt vagy válogatott-alakított – libretto-szövegek stílusa, dramaturgiája és zenei kezelése viszont alátámasztani látszanak ezt a megközelítést, a „vihár előtti csend” típusú fojtott feszültség kiterjesztésének jelenségét.¹⁶³

160 Nomi Epstein: „Musical Fragility: a Phenomenological Examination.” *Tempo* No. 281 (71.) (2017. július): 39-52. 40. és 44.

161 I. m., 40.

162 Aaron Helgeson: „What is Phenomenological Music, and What Does It Have to Do with Salvatore Sciarrino?” *Perspectives of New Music* 51. (2013): 4-36. 10.

A hangforrások beazonosíthatóságának problémájához kapcsolódik első meghatározó Sciarrino-élményem. A *Studi per l'intonazione del mare* hangfelvételének hallgatásakor – az előadó apparátus ismerete nélkül – elképzelhetetlennek tűnt számomra, hogy a mű nem tartalmaz elektronikusan előállított vagy módosított hangokat.

163 Lásd: *Aspern* (1978), *Lohengrin* (1984), *Luci mie traditrici* (1998), *La porta della legge – quasi un monologo circolare* (2008).

2. A zenei anyag Sciarrinónál

Epstein „előadásbeli törékenység”-ként határozza meg azokat a hangszerttechnikai megoldásokat, melyeknél a hang megszólaltatása vagy változatlan minőségben tartása válik problematikusává.¹⁶⁴ Ez a kategória lényegében megegyezik a Sciarrino-zene ilyen aspektusáról mondottakkal.¹⁶⁵ Az „akusztikai törékenység”, mely elsősorban a nagyon halk dinamikák alkalmazása által keltett kétértelműségre vonatkozik: a hangesemény létezésé válik kérdésessé a befogadóban,¹⁶⁶ szintén alapvető élmény Sciarrino műveinek hallgatása közben. Peter Ablinger – Epstein által idézett – ars poeticáját akár az olasz szerző is mondhatná:

Az anyagom nem a hang.
Az anyagom a hallhatóság.
Miközben mások hanggal dolgoznak,
talán odaraknak egy hangot, utána egy szünetet,
én hallhatóságot rakok oda, majd hallhatatlanságot.¹⁶⁷

A törékenység strukturális, formai szinten való jelenléte a kompozíció felől (nyitott, mobil formák) és a befogadás szempontjából is lehet releváns. Utóbbi a töredékességre és diszkontinuitásra épülő anyagszervezés eredménye, amikor a hallgató irányítottság-érzése megváltozik.¹⁶⁸ Sciarrinónál a folyamatosság megtörése alapvető zeneszerzői eszköz, amit azonban nem a linearitás megszüntetéseként közelít meg, hanem a fókusz több párhuzamosan futó réteg közötti váltogatásaként. Ennek a megközelítésnek, a „dimenziók polifóniájának” szemléletes analógiájaként utal Sciarrino a televízió működésére: az adások különböző tereket és időket képviselnek, melyek között a váltogatás egyszerű művelet.¹⁶⁹ Bár az idősíkokkal való játéknak bőséges előzménye van a művészetben, a többdimenziósság ilyen közvetlensége a XX. századi – azon belül is az elektronikát, telekommunikációt használó – ember élménye. Sciarrino kedvelt formaelvének a hétköznapi élet tapasztalatával, technológiával való legdirektebb kapcsolata az *Efebo con radio* című műben válik világossá. Itt a zenei forma valóban a különböző rádióadások:

164 Epstein, i. m., 41.

165 Lásd 2.2.4. fejezet.

166 I. m., 43.

167 Peter Ablinger: „English Texts.” <https://ablinger.mur.at/engl.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.07.26.)

168 Epstein, i. m., 44.

169 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 97.

zenék, szövegek, reklámok hiperrealisztikus leképezéséből álló kis egységek kiszámíthatatlan váltakozásából áll, mintha egy gyerek – erre utal a cím – véletlenszerűen tekergetné a készülék keresőjét.¹⁷⁰ A párhuzamosan futó zenei rétegek és a nem lineáris idő illúziója ott is megvan, ahol a zenei tartalom elemei nem köthetők az aktuális megjelenésüktől függetlenül létező kontextusokhoz, tehát nem idézetszerűek. Sciarrino ilyen „forme a finestra” típusú anyagszervezése törékeny struktúrákat eredményez, amennyiben a rétegek nem rendelődnek alá egy közös felettes formának, viszonyukat a kiszámíthatatlanság jellemzi.

Árulkodók ebből a szempontból a darabok befejezései, melyek inkább megszakadások, félbemaradások mint lezárások. Sciarrinótól távol áll a záró gesztusok alkalmazása, olyan elemé vagy tendenciáé, ami az elhangzásakor egyértelművé tenné kiemelt formai helyét.¹⁷¹ Igaz ugyanakkor, hogy halk, gyors, lélegző, állandóan a mulandóságot megidéző formulái mind magukban hordozzák az „utolsóság” lehetőségét.¹⁷² A befejezések ezzel együtt nem is úgy elvágólagosak, az anyag természetének szempontjából önkényes időzítésűek, mint a legtöbb repetitív zenében. Ez a különbség ott érhető tetten, ahol a darabot, tételt uraló homogén zenei anyag a záró szakaszban észrevehetően módosul, vagy akár új típusnak adja át a helyét. Ilyen a *IV Sonata* végén az egyik réteg eltűnése, vagy a *Due notturni crudeli* első darabjában az új anyag és lépték megjelenése. Úgy is fogalmazhatnánk tehát, hogy a gesztusnál magasabb strukturális szinten érezhető valamifajta lekerekítés szándéka. Sciarrino formái mindig zártak. Egy mahleri befejezést méltatva tulajdonképpen saját ars poeticát fogalmaz meg:

A mű a világegyetemet tükrözi, jobban mint hinnénk. Az élőlények szaporodásuk által definiálódnak. Egy mű történése az azt átszövő elemek reprodukálásából áll. Egy mű vége tehát, mint egy élő szervezeté, akkor következik be, amikor a zenei sejtjei nem termelődnek tovább.¹⁷³

170 Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 133.

171 Feltűnő kivétel a *Vanitas* végső glissandója, ahol viszont a gesztus szélsőséges lelassítása következtében elveszített hangmagasság- és idő-érzet teszi megjósolhatatlanná a tényleges vég pillanatát.

172 Tanulságos ebből a szempontból összehasonlítani az *V Sonata* ötféle lehetséges befejezését. A variánsok, különböző hosszúságok mellett jól megfigyelhető a zárlat kiemelésének hiánya. Sciarrino: *V Sonata con cinque finali diversi*. Milano: Ricordi, 1994.

173 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 115.

2.3.4. Forma és zenei anyag kontrasztja: *Sonata per due pianoforti*

Sciarrino elgondolásában a zenei formának a legszorosabb kapcsolatban kell lennie a hallás, hallgatás működésével. Ezért, ha absztrakt nézőpontból tekintenénk az általa használt struktúrákat, azok egyszerűsége, néhány formai alapelvre – mindenk előtt az ismétlésre – való visszavezethetősége lenne feltűnő. Az „új komplexitás” irányzatával szembehelyezkedve így nyilatkozott:

Ferneyhough-val szemben úgy gondolom, hogy a mű a lehető legnagyobb mértékben a hallgatónak kell, hogy adassék. [...] A bonyolultság nem segít, hiszen a hallgatásban éppen leegyszerűsítünk. Minden művemben igyekszem tekintettel lenni arra, ami akkor játszódik le a hallgatóban, amikor hallgatja.¹⁷⁴

A szerkezet absztrakt vizsgálata ugyanakkor Sciarrino esetében különösen kevésbé tud korrelálni a zene teljességének hatásmechanizmusával. Ennek egyik fő oka pedig az, hogy a zenei anyagok, hangzások, a folyamatok belső dinamikája erősen elhomályosítja, állandó mozgásban tartja a struktúrát. A hang dekonkretizálásának az előző alfejezetekben kifejtett tendenciái következtében a Sciarrino-művek a hallgatásban nagyon is komplex hatást érnek el,¹⁷⁵ a forma a maga absztrakciójában nem válik érzékelhetővé.

Sciarrino ezzel a megközelítéssel saját kompozíciós munkájában háromféle forma-koncepciót talált használhatónak, melyek többé-kevésbé kronológiai rendbe is állíthatók az életműben.¹⁷⁶ A „kristályosodott forma” a klasszikus zenei örökségből vett szerkezetek használatát, új anyaggal való megtöltését jelenti, ahogy majd látni fogjuk a *Sonata per due pianoforti* vizsgálatánál. A „kozmogóniai forma” olyan folyamatzenékre vonatkozik, ahol a zenei anyag fokozatosan bomlik ki egy hangból, vagy – ennek ellentétéként – a káoszából való leépülésből áll.¹⁷⁷ A harmadik

174 Martin Kaltenecker – Gérard Pesson, i. m., 136.

175 Matteo Cesari összehasonlító elemzése rávilágít, hogy az említett Brian Ferneyhough és Sciarrino ellentétes kompozíciós megközelítése igen közeli hangzó végeredményhez is vezethet. Cesari, *Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans "L'orologio di Bergson" de Salvatore Sciarrino et "Carceri d'Invenzione Iib" de Brian Ferneyhough*, i. m.

176 Carratelli, i. m., 143.

177 Ez a típus igen jellemző a kor más zenéire, például a francia spektrális szerzők műveire is. A *Le figure della musica* három, folyamatokat leíró alakzata is kötődik ehhez a koncepcióhoz. (Lásd 3.1. és 3.2. fejezet.)

megközelítés, a „pszichológiai forma” az agy, és azon belül a memória működésének mechanizmusaira épít. Legjellemzőbb megnyilvánulása a paralel zenei dimenziókkal való játék, melyet Sciarrino „forma a finestre”-nek nevez.¹⁷⁸ A három koncepcióban közös, hogy a zene belső artikulációja mindegyikben igen közvetlenül jelenik meg a hallgató számára,¹⁷⁹ ugyanakkor a struktúra és a zenei anyag egymáshoz való viszonyában meglehetősen különbözőek. A pszichológiai forma felfogható úgy, mint egy már létező anyagon végzett műveletsor,¹⁸⁰ a kristály-formára ennek az ellenkezője igaz: a szerkezet előzi meg az azt kitöltő anyagot. A kozmogóniai formánál a két tényező nem választható el egymástól.

A múltban kikristályosodott formák új tartalommal való megtöltése természetesen nem új találmány, végigkíséri a zenetörténetet. Ami Sciarrinónál különleges, az az anyag és a forma maximális kontrasztja, melyben az utóbbi szinte feloldódni látszik. Bár a „forma mint tartály” akadémikus felfogásának elutasítása egybevág azzal,¹⁸¹ hogy a hetvenes évektől Sciarrino nem írt szűkebb értelemben vett „kristályosodott formákat”, már a korai darabokban is tetten érhető a szándék a forma-anyag kapcsolat organikussá tételére.

A *Sonata per due pianoforti* Sciarrino első hivatalos kompozíciója. Mint ilyen, a szakirodalomban legfeljebb említés szintjén jelenik meg,¹⁸² noha a szerző egyik legközpontibb értekezésében, a *Conoscere e riconoscere*-ben is szentel egy szakaszt a darab bizonyos aspektusainak.¹⁸³ Sciarrino leírása és a mű további említései is a klasszikus formák csontvázának sajátos átváltoztatásáról szólnak, de a *Sonata* tételeinek a mozarti, beethoveni mintákkal való tényleges összevetésével, vagyis Sciarrino kompozíciós módszerének feltérképezésével még adós volt az irodalom.¹⁸⁴

A mű két tételes, melyből a második (Menuet, Trio) címében is utal a klasszikus formával való kapcsolatára. A három zárt formai egység (1. tétel, Menuet,

178 Lásd: 3.4. fejezet.

179 V.ö. „ökológikus hallgatás” Carratelli, i. m. 64-66.

180 Sokszor valóban korábbi a felhasznált anyag mint a kontextus (például: *Cadenzario, Efebo con radio, Storie di altre storie*, stb.).

181 Giacco, „Salvatore Sciarrino és a figura fogalma”, i. m., 104.

182 Angius, *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 62. Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 34.

183 Sciarrino, „Conoscere e riconoscere”, i. m., 55.


184 Az analízis hiánya érhető tetten abban is, hogy Marco Angius az egyik formarész strukturális vázaként a Beethoven-menüett (Op. 87) trió részére hivatkozik, miközben az összehasonlítás egyértelművé teszi, hogy Sciarrino mintája a tétel főrésze volt. Angius, *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 62.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

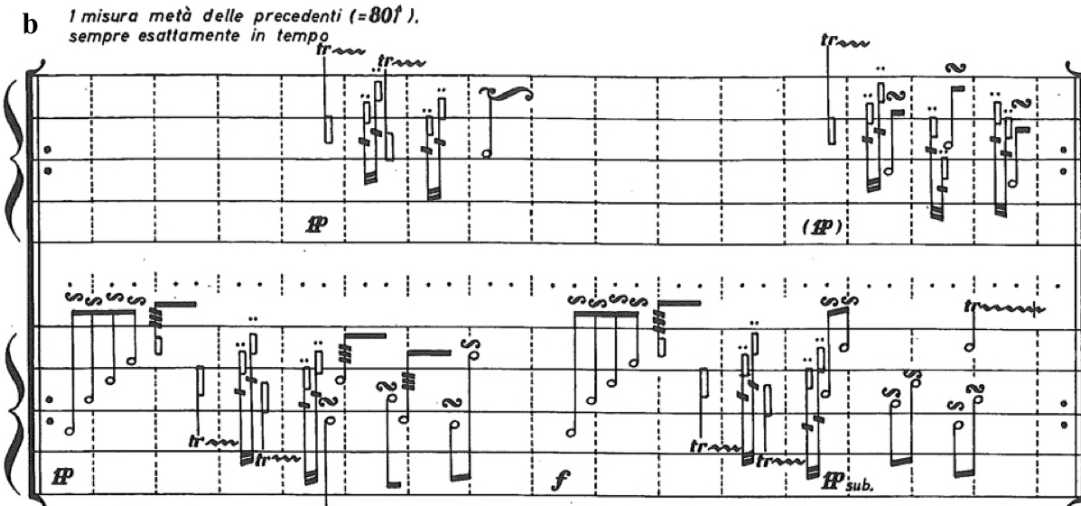
Trio) azonos belső szerkezetű, amennyiben két-két ismétlőjellel tagolt részből állnak, viszont a második szakaszon belüli visszatérés miatt valójában mind háromtagú formák. A strukturális séma egyezésén túl azonban a klasszikus alapanyag felhasználásának három eltérő fokozatát reprezentálják.

A legközvetlenebb kapcsolat a Trióban fedezhető fel. Itt a választott minta Beethoven oboákra és angolkürtre írt korai triójának (Op. 87) *Menuetto. Allegro molto. Scherzo.* feliratú tétele. Sciarrino teljes egészében megtartja ezt a struktúrát, a belső egységek hossza, ütemszáma a motívumok szintjéig megegyezik.¹⁸⁵ Beethoven hangjai helyén azonban különböző játékmódú, alakzatú hangcsoportok állnak. Sciarrino grafikus notációt használ, melyben a regiszterek és irányok, valamint a fekete és fehér billentyűk igen, de a pontos hangmagasságok nincsenek meghatározva. A 17. kottapéldán követhető a két zenei anyag párhuzamossága.

a **MENUETTO.**
Allegro molto. Scherzo.



b 1 misura metà delle precedenti (=80f),
sempre esattamente in tempo



17. kottapélda. Az azonos belső szerkezetű első formarész. Beethoven: *Trio*, op. 87, III. tétel (a), Sciarrino: *Sonata per due pianoforti*, II. tétel, Trio (b).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

¹⁸⁵ Ez alól csak a tételvégi generálpauza ütem elhagyása képez kivételt.

A ritmikai lejegyzés a *space notation* és a hagyományos metrika különös ötvözete. A háromnegyedes beosztást egy plusz sor vonásai, pontjai jelzik, a hangok hosszát hol inkább, hol kevésbé következetesen sugallja a gerendázás, horizontális helyzetükből azonban mindig kiolvasható időbeli helyük. A hangjegyek azonban sohasem egyes hangokat jelölnek, hanem mindig valamilyen gyors mozgásból összeálló hangcsoportot, melyeket a hagyományos billentyűs ornamentika elve mentén és jelzései segítségével (trilla, tremolo, mordent, doppelschlag, glissando, stb.) határoz meg a szerző.

A kezdőmotívum (az angolkürt első két üteme) ritmikailag és dallamilag is pontosan leképeződik Sciarrinónál. Az eredeti hármashangzat-felbontás regiszterben szét van húzva, de a grafika még a hangköz-különbségek arányait is követni látszik. Ehhez képest a lehajló szekvencia (3-6. ütemek) elemei részben eltérő ritmust és dallamvonalat kapnak, viszont ismétlődésük, transzponálódásuk, valamint az új szólam(ok) belépése hűen követi a beethoveni mintát. A félperiódus zárata alakilag még távolabbi: repetált negyedek helyett egyetlen hosszú hang elnyújtott doppelschlaggal. Itt látszik, hogy Sciarrino számára nem annyira a mozgásforma utánzása a lényeges, sokkal inkább a zenei gesztus formai funkciójának leképezése. A kivételesen melodikus lassuló díszítés ugyanis éppúgy képes zárlatot képezni zenei környezetében, mint Beethoven repetíciói, és ahhoz hasonlóan egyszeri jelenség az egész tételben.

A melodikus kontúroknál és ritmikai váznál még triviálisabb a trió-tétel dinamikai változásainak pontos átültetése. Az anyag különbözősége miatt viszont ugyanaz a dinamika másképpen működik a két darabban. Sciarrinónál a harmóniai feszültség-oldás faktorának mellőzése,¹⁸⁶ a hangok arabeszk-szerű folyamatossága sokkal homogénebb anyagot eredményez, amiben a dinamika inkább a hullámzást elősegítő, mint artikuláló tényező. Ahogyan a kotta előszavában utal is rá a szerző, a tényleges hangerő „mechanikus természetű, kifejezetten kötődik egyes hang történésekhez, a meghatározott sebességgel leütött hangok számához”¹⁸⁷ és regiszteréhez. Ezzel együtt a második nyolc ütem forte indulása – lévén a legfelismerhetőbb motívum újra-megjelenése is egyben – nagyban erősíti a klasszikus periódus lélegzésének átörökített érzetét.

186 A tételben Sciarrino csak a fehér billentyűk diatóniáját használja.

187 Sciarrino: *Sonata per due pianoforti*. Milano: Ricordi, 1970.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

Már az első szakaszt megvizsgálva is nyilvánvaló Sciarrino átírási módszerének elve és eredménye. Amit átvesz, az a Beethoven-mű belső viszonyrendszere. Mintha egy szövegnek csak a nyelvtani szerkezetét tartanánk meg, a tartalmát, sőt a nyelvét is kicserélve. Ez az anyagától megfosztott viszonyrendszer ugyanakkor a klasszikus stílus legmélyebb alapjait tárja föl. Sciarrino módszere – itt még talán kevésbé tudatosan mint a későbbi átíratok esetében – egyben a Beethoven-darab szó szerint csontig hatoló analízise. Sőt, nem is csak e darabé: a motívumok egymásra utalása, a metrika bináris rétegződése, az ismétlések ritmusa pont az a rétege a zenének, ami lényegileg közös meghatározója a bécsi klasszika műveinek.¹⁸⁸

A tízütemes középrészben a nyitó hármashangzat-motívum kiterjesztései és fordításai vezetnek egy forte-piano koronás kitartott hanghoz. (Lásd 18a kottapélda). Ennek sciarrinói lefordítása az előzményekhez képest konzekvens: a hosszú hangból – hasonlóan az eddigi összes negyednél nagyobb értékhez – tremolo lesz. A visszatérés második ütempárjának hozzáadott szólamai esetében Sciarrino átírása megvilágítja azok kettős kapcsolatát egyrészt a koronát megelőző repetíciókkal, másrészt a téma második ütemének legato trocheusával. (Lásd 18b kottapélda).

18a kottapélda. A tétel középső szakasza. Beethoven: *Trio*, op. 87, III. tétel.

¹⁸⁸ Nem véletlen, hogy Mozart- és korai Beethoven-tételek bizonyulnak alkalmasnak a struktúra ilyen fajta átlényegítésére. Nincs még egy zenei korstílus, melynek formai szerkezetei komplexitásukkal együtt ilyen tisztán kivonatolhatók lennének. Sciarrino redukciós eljárása ugyanazt látszik igazolni, ami Dobszay László elméletének alaptétele: „[Az] arányosság [...] nem a hangok, nem a dallammenetek között áll fenn, hanem a zenei anyag által kijelölt, betöltött idő, az időnek zenei (nem fizikai) értékpontjai között. A dallammenet vagy a ritmus hasonlósága nem létesíti, legfeljebb kiemeli ezt a párhuzamosságot.” Dobszay László: *A klasszikus periódus*. (Budapest: Editio Musica, 2013). 27.

The image shows a musical score for piano and piano trio, labeled 'b'. It consists of two systems of staves. The top system has a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part. The bottom system has a grand staff and a piano trio part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamics markings include '(p)', 'f', 'pp sub.', and 'più p. poss.'. There are also markings for 'tr.' (trills) and 'tr.' (trills). The score is annotated with circles and arrows highlighting specific musical features.

18b kottapélda. A Trio középső szakasza. *Sonata per due pianoforti*, II. tétel, Trio.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A Beethoven-tétel legérdekesebb fordulata az, ahogyan a visszatérés négy első üteme után az anyag hirtelen szeparált rövid akkordok sorozatává bomlik, melyek szünetté halkulnak, hogy aztán váratlanul indulhasson a domináns-tonika váltakozásból álló kis kóda. A Sciarrino-tétel hallgatásakor az ornemens-folyondárt megtörő hat különálló hang(csoport) a beethoveninél is feltűnőbb formai támpontként működik. Ennek lokális jelentőségén túl az is az oka, hogy összefüggést teremt a mű másik nagy egységeivel: az egyenletesen egymást követő doppelschlag-hangokból kialakuló kis dallam a Menuet főrészében és az első tételben is fontos szerepet kap.¹⁸⁹ A generálpauzát követő *subito forte* indulást Sciarrino külső anyag hozzáadásával erősíti, egy pillanatra felvillan a főrész alapmotívuma. (Lásd 19b kottapélda). A kóda-szakasz páros ütemeinek sforzatói és új ritmikai sűrűsége (nyolcadok) Sciarrinónál is új összetett elem, egy glissandáló cluster-trilla megjelenését eredményezik.

A Menuet első részében a klasszikus minta már távolabbi perspektívából látszik. Itt az alapanyag Mozart *g-moll szimfóniájának* (K. 550) harmadik, Menuetto tétele. A Beethoven-példához képest ez a megfelelés korántsem olyan evidens. A Sciarrino által használt mozgásformák nem mutatnak hasonlóságot a Mozart-motívumokkal, és egy gyors számolás után látszik, hogy a formarészek ütemszámai sem egyeznek meg. Ami viszont végig párhuzamba állítható, az a tematikus

¹⁸⁹ A trióban újdonság, és szinte a kis motívum apoteózisaként hat, hogy a két zongorista ezúttal egyszerre szólaltatja meg a hangokat. Bár a játékosoknak az egész darabban meghatározott szinkronban kell játszaniuk, a nem mindig menzurális ritmika és díszítések miatt kevés a hallgató számára egyértelmű ehhez hasonló találkozási pont.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

szerveződés folyamata, belső összefüggései. Az első ismételt szakasz mindkét műre érvényes vázlata így néz ki (19. kottapélda):

a MENUETTO
Allegretto

motívum (A) (A) transzpozíciója szekvenciális sűrítés (A) elemeiből egyenletes rövid hangok sorozata zárlat

b

1 misura = 40, flessibile
p (variabile)
p (variabile)

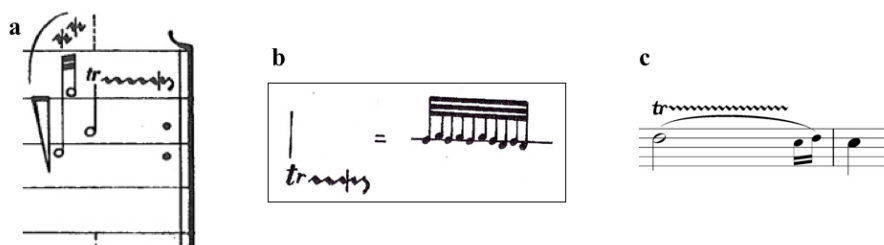
19. kottapélda. Az első formarész szerkezetének összehasonlítása.

Mozart: *g-moll szimfónia*, K. 550, III. tétel (a),
Sciarrino: *Sonata per due pianoforti*, II. tétel (b).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A belső ritmikai arányok torzulásában viszont következetesség látszik. Sciarrino diminuálja a Mozart-mondat hemioláit, így a háromütemes egységek két ütemesekké szűkülnek. Ez a szerzői megoldás a Mozart-analízis szempontjából tanulságos, ugyanis nem más, mint a bécsi mester kompozíciós trükkjének megfordítása. Mozart háromütemes – tehát szabálytalan – egysége ugyanis eredeztethető egy szabályos ütempárból, melynek első tagja a kétszeresére van nyújtva. Sciarrino redukciója tehát nemcsak a hangok esetlegességét, de még az időkezelés „hibáit” is lefejt a forma csontvázáról. A zárlat előtti egyenletes *staccato* akkordmenet Beethoven említett megoldásának kevésbé szélsőséges rokona. Sciarrino átalakításában ez a kapcsolat még magától értődőbb. Érdekes az a játék is, hogy a Menuet fő zárlatainál Sciarrino

az utolsó hangon – és sehol máshol – egy olyan díszítést használ, ami hangzásában emlékeztet egy hagyományos dallami kadenciára. (Lásd 20. kottapélda) Így anélkül, hogy a hangcsoportokra vonatkozó kompozíciós és notációs elvet megsértené, mégis be tudja csempészni a záróhang halvány érzetét a megfelelő formai pontokra – köztük a mű legvégére.



20. kottapélda. Zárlat a *Sonata per due pianoforti* II. tételében (a), a notáció magyarázata (b) és a megidézett klasszikus kadencia (c).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Nincs arról adat, hogy a 2. tétel két részének alapanyagaiként vajon miért tette egymás mellé Sciarrino éppen ezt a két klasszikus darabot, melyek szerzőjük, apparátusuk és jelentőségük szerint is igen különbözőek.¹⁹⁰ A főrészt-rió kapcsolással összefüggésben érdekes megfigyelést tehetünk, mely talán – akár tudat alatti asszociációként – a szerző döntésében is közrejátszhatott. A Mozart-menüet után a szimfóniában következő *Allegro assai* szinte pontosan ugyanazzal a motivikus anyaggal indul, mint a Trióban használt Beethoven-tétel. (Lásd 21. kottapélda). Természetesen ez lehet csupán véletlen egybeesés is, de valószínűbb, hogy Sciarrino tudatában volt az összefüggésnek.



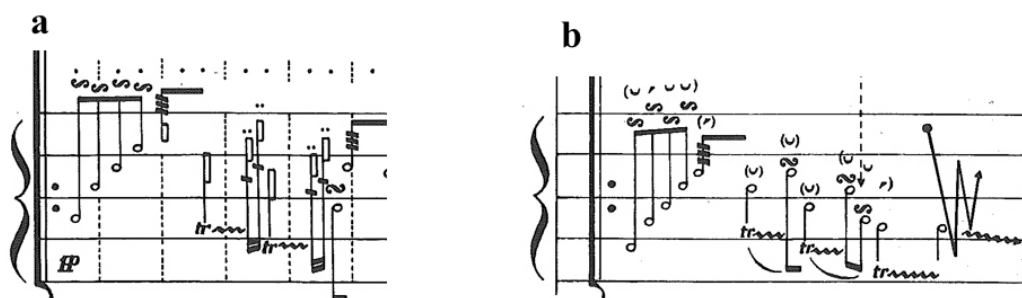
21. kottapélda. Két tétel-kezdés. Mozart: *g-moll szimfónia*, IV. tétel (a),
Beethoven: *Trio*, op. 87, III. tétel (b).

¹⁹⁰ Persze Sciarrino ennél sokkal felismerhetőbb feldolgozásukkor is előszeretettel vegyíti különböző komponisták műveit akár egy tételen belül is. (Lásd: *Storie di altre storie, Anamorfosi*).

2. A zenei anyag Sciarrinónál

A *Sonata* első tétele, ami a Menuet után készült el,¹⁹¹ egy lépéssel még távolabb van a klasszikus mintáktól, amennyiben struktúráját már nem egy konkrét darabból veszi. A formarészek arányai, belső megfelelései alapján a kottakép szonátaformát sugall. A részletesebb vizsgálat igazolja is ezt a feltevést. Az ismétlőjelig terjedő szakasz (expoziáció) kisebb módosulásokkal újra lefut a második partitúraoldal végétől (repríz). A kettő közötti terület – mint a szonátaforma kidolgozási része – az expoziációban felvetett motívumok keveredésével, fordításaival, egymásra rétegzésével és új, átkötő jellegű (trilla) és dinamikus (glissando) anyagok beiktatásával épül. A visszatérés előtti domináns orgonapontot egy egyedül maradó koronás trilla képviseli a legmagasabb regiszterben, mely organikussá téve a formarészek határát bennmarad a „főtéma” fölött is.

Az expoziáció lefutása szintén megfelel a klasszikus szonáták absztrahált modelljének. A tematikus-motivikus egységek beazonosításában közrejátszhat az, hogy legalább három mozgásforma – láthatóan tudatosan – megegyezik a második tétel fontos elemeivel.¹⁹² A „főtéma” a Trio jellegzetes kezdéséből származik. (22. kottapélda).

The image contains two musical staves, labeled 'a' and 'b'. Both staves are for piano and show a melodic line with various ornaments. Staff 'a' features a trill and a glissando. Staff 'b' features a trill and a glissando. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'trill'.

22. kottapélda. *Sonata per due pianoforti*, a II. tétel Trio szakaszának kezdete (a), illetve az I. tétel főtémája (b).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Az első tétel, a stilizálás nagyobb fokának megfelelően, nincs ütemekbe rendezve, az időbeliséget csak a hangok horizontális elhelyezkedése határozza meg. A metrika hiányát azonban lokálisan a hangok súlyos és súlytalan jellegét mutató jelekkel

191 A partitúra bejegyzése alapján a második tétel 1966. augusztus-szeptemberében, az első októberben keletkezett.

192 A kompozíciós munka időrendjét – és a Menuet konkrét mintáit – ismerve nyilvánvaló, hogy Sciarrino az második tétel anyagait „idézi” az elsőben. Ugyanakkor nem mellékes, hogy a hallgatás sorrendjében ez fordítva működik.

pótolja Sciarrino. Ebből látszik, hogy a témafej lejtése megegyezik annak Menuet-beli, hármaskor leírt változatával. A „főtéma” harmadszori indulását egy új motívum **(B)** megjelenése követi a másik zongorán. Ez nem más, mint a Menuet főrészenek – a g-moll szimfónia hemioláját helyettesítő – témafeje. A **(B)** motívum azonnali imitációja után négy egyenletes doppelschlag következik **(C)**. (Lásd 23. kottapélda). Ez az anyag szintén jelen van a másik tételben, minden megjelenésekor ugyanis ez artikulálja a formát a sűrű mozgású arabeszk-vonalak megtörésével. Az expozíció második harmada a **(B)** és **(C)** motívumoknak a két zongora közötti váltakozásából épül, majd egy torlasztott főtéma-fejre kiérve hirtelen megtorpan. A szünet után új tematikus anyag **(D)** jön (lásd 23. kottapélda), mely a **(C)** más ornamenszerű variációjával együtt uralja az expozíció hátralevő részét.

(B) = Menuet témafej
 (C) (Menuetben és Trióban is)

(1/1.)

(A) = főtéma

(B) (C)

(A) (D) = melléktéma

1/2.

23. kottapélda. Motivikus összefüggések a *Sonata per due pianoforti* I. tételének expozíciójában.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
 (A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

2. A zenei anyag Sciarrinónál

Bár a cezúra is sokatmondó, mégsem ez az elsődleges jelzése annak, hogy a **(D)** a szonáta melléktémájaként kíván funkcionálni. A klasszikus szonátaforma dinamikáját, dramaturgiáját legalább annyira a hangnemi mint a tematikus viszonyok adják. Semmi sem annyira immanens része, mint az expozíció hangnemi kilépése (domináns moduláció, melléktéma), illetve a reprízben ennek az elmozdulásnak a hiánya,¹⁹³ vagyis a tonika stabilitása. Sciarrino azzal, hogy a hangmagasságokat az előadók pillanatnyi döntéseire és a billentyűs technika jellegzetességeire bízva, látszólag kivonja eszköztárából a harmóniai–hangnemi összefüggések tudatos használatának lehetőségét. Az azonban, hogy a fehér és fekete billentyűk megkülönböztetésével él, éppen annyi differenciáltságot eredményez a hangkészletben, amivel a szonátaforma hangnemi történéseinek síkja is megidézhető. Az expozícióban a melléktémát megelőzően szinte kizárólagosan fehér billentyűs hangok szólnak. Ez alól kivételt csak a **(B)** és **(C)** motívumok egy-egy megszólalásakor találunk abban a szakaszban, ami hagyományosan átvezető funkciót szokott betölteni. A melléktéma előtti megtorpanás akkor történik, amikor a főtéma-fej váratlanul módosított hangokra érkezik. Megtörtént a moduláció a komplementer hangkészletbe: a melléktéma-területben (tulajdonképpen ezért nevezhetjük annak!) végig a „fekete” pentaton uralkodik. A kidolgozási részben annak rendje s módja szerint keveredik a két hangnemi réteg, a hangkészlet kromatikussá válik.¹⁹⁴ Sciarrino láthatóan ügyel rá, hogy se a diatónia, se a kromatika ne jelenjen meg tisztán ebben a formarészben. Annál hatásosabb, hogy a tematikus visszatérés a fehér billentyűs hangzás dominanciáját is visszahozza. Ebből kilépés megint csak az átvezető részben történik, de annak az expozícióhoz képest más pontjain. Jellemző különbség, hogy míg a **(C)** motívum hangjai eddig mindig azonos harmóniához tartoztak, itt van olyan, ahol mindhárom hangkészlet képviselve van a négy hangcsoportban. A szonátaformát elsősorban az igazolja, hogy a melléktéma visszatérése ezúttal a „tonikai” diatóniában történik meg. A tételt záró szakaszban csak színezésként jelennek meg fekete billentyűk. A 2. zongorában található utolsó erős pentaton cluster a zárlat előtti domináns – ezúttal nem hangnemi, hanem csak harmóniai –

193 Természetesen ez a legmesszebbi perspektíva képe, az összetettebb szonátákban történik kimozdulás a reprízben is, de a lényeg az alaphangnem újbóli megtalálásában rejlik. Leegyszerűsítve azt is mondhatjuk, hogy a szonátaforma kritériuma a két melléktéma-terület domináns-tonika típusú különbsége.

194 Az expozíció zárlatának bővítményei miatt a kidolgozás mint zárt formarész kezdetét a 2. oldal elején található szünet után érezzük. Ez az indulás a „főtéma” kromatikus változatát hozza.

funkcióját tölti be. Az 24. kottapéldán látható az expoziáció és a visszatérés melléktéma-szakaszának különbsége.

The image displays two musical staves, labeled 'a' and 'b', representing different sections of a piece. Staff 'a' is in 1/2 time and contains a complex melodic line with many notes and rests, including some with slurs and accents. Staff 'b' is in 3/2 time and shows a similar melodic structure but with different rhythmic values. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various dynamics like 'piano' and 'piú VELOCE'. There are also some markings like '(v)' and '(r)' above notes. The score is written in a clear, professional style with a focus on rhythmic and melodic detail.

24. kottapélda. Az expoziáció (a) és a visszatérés (b) melléktéma-területének összehasonlítása. *Sonata per due pianoforti*, I. tétel.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A diatonikus, pentaton és kromatikus hangzsrétegek segítségével a tétel éppúgy működik „a” szonátaforma hangnemi analíziseként, ahogyan ezt a motivika szintjén is megfigyeltük.

Mindkét tételre igaz, hogy a klasszikus struktúra a sciarrinói kivonatolás után azért tud újra – már más típusú – egyedi, organikus zeneként megszólalni, mert az absztrakt szerkezet életrekeltésében kódolva van a variabilitás, a rugalmasság. Amíg az egyik oldalon a klasszikus példák kis szerkezeti variációi (motívumok transzformációi, transzpozíciói, harmóniai mozgások, stb.) kétségkívül eltűnnek a sematizáló grafikus notációban, ugyanez a notáció elő is idéz egy másfajta változatosságot azzal, hogy az azonosan kinéző elemek az eljátszásban sohasem

2. A zenei anyag Sciarrinónál

realizálódnak egyformán. Ez igaz egy játékos szólamán belül is, de még inkább akkor, amikor egy hosszabb-rövidebb zenei egység egymás után mindkét zongorán megszólal.¹⁹⁵ Sciarrino zenei anyagában ennek megfelelően gyakori az eredeti darabok ismétléseinek imitációjává hangszerezése, sőt egyes motívumok szétosztása a két játékos között. E variációs elv legnagyobb léptékű megnyilvánulásaként a szerző az ismétlőjeles szakaszok többségénél előírja, hogy a két zongorista cseréljen szólamot a második eljátszásnál. További instrukcióként az 1. tétel expozícióját gyorsabban, a *Trio da capo* visszatérését pedig „kissé lassabban és sokkal halkabban” kell előadni.

Ha a *Sonata per due pianoforti* tételeit megfeleltettük a klasszikus vázától való eltávolodás három lépcsőfokának (1. időbeli és motivikus váz másolata – Trio, 2. struktúra másolata – Menuet, 3. absztrakt forma (szontáta) másolata – 1. tétel), Sciarrino másik azonos notációt és zongora-technikát használó, három évvel későbbi darabja, a *Prelude* jelentheti a negyedik stádiumot. Itt az anyag artikulációját szintén a gazdagon díszített elemek belső ismétlődései, sűrűség-különbségei határozzák meg, de ezek mögött már nem áll egy létező másik mű vagy hagyományos forma struktúrája. Ha ezt a rövid darabot láncszemként beillesztjük a *Sonata* és a Sciarrinóra később jellemző szabadabb formájú művek közé, kiderül, hogy a „kristályosodott” formára nem csak mint egy korán elvetett kompozíciós kísérletre kell tekintenünk, hanem mint Sciarrino forma és anyag kapcsolatáról alkotott elképzeléseinek más módokon tovább élő első kifejeződésére.

2.4. Kapcsolódás tudományos elméletekhez

Miközben Sciarrino zenéje rengeteg szállal kapcsolódik a zenei és tágabb kulturális tradícióhoz,¹⁹⁶ kifejezőerejében pedig archaikus, archetipikus vonások dominálnak, nem mellékes az az aspektusa sem, hogy a szerző gondolkodásában – tudatosan vagy

195 Ennek az említett szemponton kívül kamarazenei és akusztikai jelentősége is van. Utóbbi főleg akkor, ha a két zongora hangja – például a hangszerek távolabbi elhelyezkedése következtében – jól elkülöníthető.

196 Ez az állítás valószínűleg minden komolyabb kortárs zeneszerzőre igaz. Ami Sciarrinónál az avantgard felől nézve különös, az az, hogy felismerhető és általa is hangoztatott vonatkoztatási pontjai, mint a romantikus zongorarepertoár, Paganini virtuozitása, Scarlatti vagy épp az 1920-as évek amerikai slágerei nem tartoznak a XX. századi irányzatok példaképei közé.

csak később realizálva – a XX-XXI. század kortárs tudományos elméleteinek jellemzői bukkannak fel. Írásaiban, interjúiban többször kifejti nézetét, miszerint a tudomány és a művészet viszonya mindig kölcsönös, interaktív.¹⁹⁷ Utóbbi sokszor megelőlegezi a technológia új felfedezéseit. Legkifejtettebb történeti példájában Sciarrino a fotográfia által létrejött új látásmód, esztétika előfutárait mutatja be a fényképezés felfedezését megelőző kor festészetében.¹⁹⁸

2.4.1. Kvantumfizika, vektorok, görbülő tér

A zenei paraméterek felismerhetőségének instabilitása, a befogadást stimuláló „törékenység”, és egyáltalán a befogadó szerepének figyelembe vétele erősen kapcsolódik a kvantumfizika törvényeihez, vagy azok fenomenológiai és pszichológiai vetületéhez. Sciarrino gyors menetekben és inharmonikus spektrumokban feloldódó hangjai éppúgy megfoghatatlanok, éppúgy a „fizikai valóság létezés és nem-létezés közötti furcsa típusát” képviselik,¹⁹⁹ mint azok az elemi részecskék, melyek helye és állapota a modern fizika szerint pontosan nem, csak valószínűségekkel írható le. A kvantum-mezőben az összes részecske potenciálisan jelen van,²⁰⁰ hasonlóan Sciarrino csendjéhez, ami „mikroszkopikus hangzatok végtelen nyüzsgése”.²⁰¹

Ahogy Marco Angius felhívja rá a figyelmet a *De o de do* figurációinak elemzése során, Sciarrino a hangsoportok kialakításánál nem konkrét hangmagasságokban, hanem az irányokat meghatározó vektorokban gondolkodik.²⁰² Ez még egyértelműbb az 1960-as évek részben grafikus notációjú darabjainál. (*Prelude, Sonata per due pianoforti*, lásd 17b, 18b, 19b, 22-24. kottapéldák). Az irányok és a vizuális koncepció elsődlegessége a későbbi, hagyományos lejegyzésű műveknél is megmarad, amire bizonyítékot a szerző máig alkalmazott munkamódszere szolgáltat. A darabok megfogalmazása mindig grafikus vázlatok (a szerző szóhasználatában: *diagrammi*) formájában történik. A tételek formai

197 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 99.

198 I. m., 99-107.

199 Misuraca, *Il suono, il silenzio, l'ascolto*, i. m., 20.

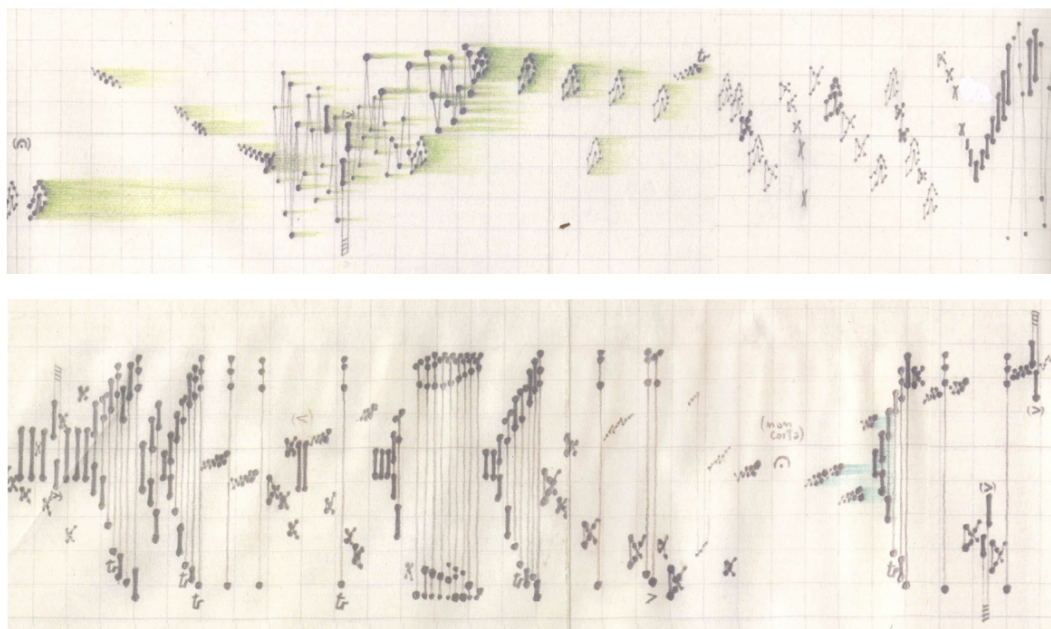
200 I. m., 21.

201 Martin Kaltenecker – Gérard Pesson, i. m., 139.

202 Angius, *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 22.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

felépítését leképező első nagyvonalú rajzokat egyre aprólékosabb változatok követik, és a zenei anyag kottává átírása ennek a folyamatnak az utolsó stádiuma.²⁰³ Az alábbi illusztráción a *III Sonata* vázlatainak részletei láthatók (25. kottapélda).



25. kottapélda. Részletek a *III Sonata* grafikus vázlatából.

© Archivio Storico Ricordi, Milano – all rights reserved.
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

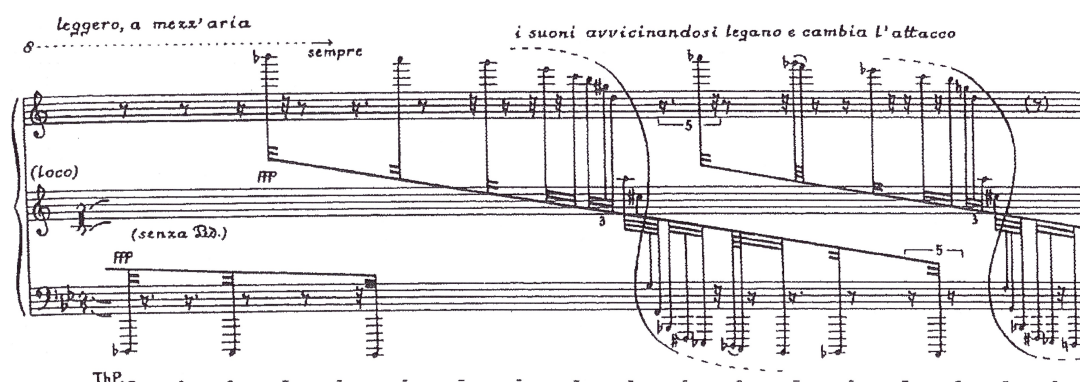
A *Variazione su uno spazio ricurvo* (1990) című zongoradarab a poszt-einsteini téridő-koncepcióra való reagálásként értelmezhető, amit a szerző ezúttal a címmel (Variációk egy görbült térre) is sugall. A zenei anyag alapképlete egy – a zongora teljes regiszterét bejáró – folyamat, melyben az egyes hangok időbeli (ritmus) és „térbeli” (frekvencia) helyzetét mintha gravitációs erők hatása rendezné be.²⁰⁴ A téridő görbületének illúzióját a mozgás kettős sebességváltozása okozza: egy „zuhanó” egységen belül a középregiszter felé a hangközök nőnek, a hangok időbeli távolsága viszont csökken. A mély regiszter felé továbbhaladva mindkét tendencia

203 Susanna Persichilli: „Intervista a Salvatore Sciarrino.” http://www.susannapersichilli.it/index.php?option=com_content&view=article&id=32&Itemid=28 (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.07.28.).

204 Sokkal kevésbé egyértelmű és hangsúlyos szerepben megjelenik ez a gondolat a három évvel korábbi *III Sonata* részleteiben is. Az összehasonlítást lásd: Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 149.

megfordul. (Lásd 26a kottapélda.) A futamok egymásra rétegződnek, az utolsó mély hangok közben elindul egy újabb hullám a magas regiszterben.²⁰⁵

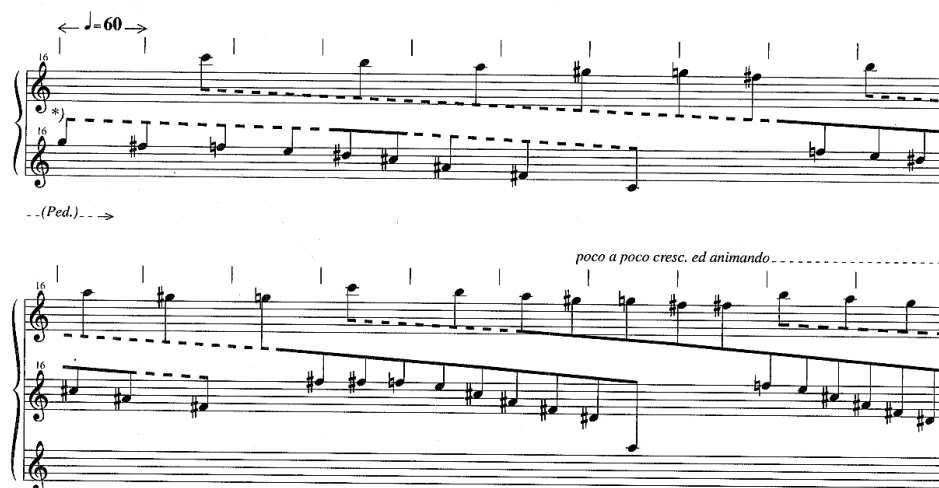
A koncepció és a megvalósítás terén is igen hasonló zongora-faktúrát hoz létre Tristan Murail bő évtizeddel későbbi nagyszabású ciklusa, a *Les Travaux et les jours* (2002) hatodik tételében. (Lásd 26b kottapélda.)



26a kottapélda. A *Variazione su uno spazio ricurvo* részlete.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)



26b kottapélda. Tristan Murail: *Les Travaux et les jours*, VI. tétel, részlet.

Murailnál azonban, mivel hangjai egy torzított felhangrendszer mintázatát követik, a szélső regiszterek szimmetriája helyett egyirányú folyamatokat hallunk.²⁰⁶ A hasonló,

²⁰⁵ A hullám megnevezés használatát helyénvalónak találok, annak ellenére, hogy a hangmagasság-változás folyamatában – amihez a terminus zenei alkalmazásában hasonlóként társulni szokott – itt csak egyirányú mozgást találunk. A hangok közötti tér és idő szimmetrikus tágulása-szűkülése viszont mind matematikailag, mind hatásában egyértelműen hullámszerű.

²⁰⁶ Marilyn Nonken: *The Spectral Piano. From Liszt, Scriabin and Debussy to the Digital Age.*

2. A zenei anyag Sciarrinónál

nem mizurális ritmika lejegyzése különbözőképpen történik a két szerzőnél. Murail úgynevezett *space notation*-t alkalmaz, a hangok térbeli (valójában persze síkbeli) helyzete határozza meg megszólaltatásuk idejét, az olvasást és az idő-érzet fenntartását pedig egyenletesen elhelyezett függőleges vonalkák segítik.²⁰⁷ Sciarrino ugyanezeket az inkább exponenciális mint lineáris jellegű folyamatokat hagyományos ritmusokkal írja le.

2.4.2. Fraktálok

A fraktálgeometria, illetve a fraktálok bizonyos jellemzői jelentős hatást gyakoroltak a XX. század utolsó harmadában a művészetek és ezen belül a zene területére is. Számos európai zeneszerző alkalmaz az 1970-es évektől olyan zeneszerzői technikákat, melyek fraktál-sorok valamilyen leképezései, illetve olyan zenei anyagokat, melyek működésükben azokkal hasonló tulajdonságokat mutatnak.²⁰⁸ Fontos azonban, hogy itt nem egy egyirányú hatásról van szó, vagyis nem csupán arról, hogy a matematikai újdonság felfedezésére reagál az alkotóművészet, hanem a „levegőben levő” gondolat párhuzamos megvalósulási formáiról a tudomány és a kultúra egymással kölcsönhatásban levő területein. Ezt bizonyítja az is, hogy több zeneszerző az 1970-es években vagy még korábban olyan struktúrákat hoz létre darabjaiban, melyeket csak később, az elmélet Benoit B. Mandelbrot általi publikálása,²⁰⁹ vagyis 1975 után kapcsolnak össze a fraktálokkal. Sciarrino így emlékezett vissza utólag saját tapasztalataira:

Anélkül, hogy tudtam volna, (és így anélkül, hogy deklaráltam volna), a hangok rendezésének ismérveit a legkorszerűbb tudományos gondolkodással összhangban használtam. Az 1970-es, csembalóra írt

(Cambridge: Cambridge University Press, 2014). 86, 88.

207 A notációs megoldás nem Murail találmánya, Luciano Berio már 1958-ban használta a *Sequenza I*-ben. Viszont talán sehol nem ilyen praktikus és szemléletes, mint itt, az egymásra rétegzett, önmagukban is változó sebességű mozgások lejegyzésénél.

208 Iwona Lindstedt: „Fractals and music. A reconnaissance.” In: *Music Between Nature and Culture (Interdisciplinary Studies in Musicology, Vol. 8)*. (Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 2009). 151-171.

209 Benoit B. Mandelbrot: *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. (Párizs: Flammarion, 1975).

Tornyai Péter: Analízis-kísérletek Salvatore Sciarrino hangszeres műveirez

De o de do egy tiszta fraktál-szerveződést mutatott. Nem ismertem a fraktálok elméletét, de tudtam, milyen módon akarom felépíteni a zenét: mindent hármasságokban, a legkisebb dologtól [...] a nagyformáig [...].²¹⁰

A fraktálok tulajdonságai közül a zenei struktúra szempontjából legkönnyebben megfogható az ön hasonlóság és skála-invariancia elve. A geometriai alakzat, számsor vagy hangsorozat különböző léptékekben ugyanazt az elrendeződést mutatja. A fraktálok zenei alkalmazásával foglalkozó irodalom előzményként rá szokott mutatni a középkorig visszanyúló példákra (Josquin des Prez, Johann Sebastian Bach), ahol a zenei anyag hasonló strukturálódása figyelhető meg a nagyobb és kisebb formai szinteken.²¹¹ A XX. század közepén, a hagyományos hierarchikus formáktól eltávolodó útkeresésben újra, fokozottan előtérbe kerül a nagy és kicsi szerkezeti azonosságának gondolata: John Cage ilyen elven hozza létre a korszak (1930-as, 1940-es évek) főként ütőhangszerekre írt kompozícióinak idővázát („nested proportions”),²¹² Karlheinz Stockhausen szerkesztésmódjában pedig ettől függetlenül szintén a forma több szintjére kiterjedő ön hasonlóság uralkodik.²¹³ Sciarrino Ligeti mikropolifóniájáról írva annak skála-invariáns szerkezetét emeli ki: a *Requiem*ben mintha olyan fűgát hallanánk, aminek egyes szólamai önmagukban is fűgák.²¹⁴

Sciarrino szintén a fraktál elnevezés és elmélet közkinccsé válását megelőzően foglalkozott ilyen típusú szerkesztéssel: a *...da un Divertimento* (1970) című ensemble- és a *De o de do* (1970) című csembaló szólódarab központjában egyetlen szám (az előbbinél az 5, utóbbinál a 3) áll, mely a hangok csoportosítását a forma összes szintjén irányítja. Marco Angius a *De o de do* fraktál-szerű szerkezetének részletes analízise során kimutatja,²¹⁵ hogyan jönnek létre a

210 Siciliano, i. m., 196.

211 Lindstedt, i. m., 157. Bach fraktális elemzéséről lásd még: Harlan J. Brothers: „Structural Scaling in Bach’s Cello Suite No. 3.” *Fractals* 15/1 (2007. március): 89-95.

212 David Nicholls: *The Cambridge Companion to John Cage*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). 71-74.

213 Lásd pl.: *Formel* (1951), *Elektronische Studie II* (1954), *Kontakte* (1958-1960).

214 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 45.

215 Angius, *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 15-57.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

háromhangos díszítésekből összeálló háromhangos sejtek hármas csoportokba való rendeződéséből háromtagú elemek alkotóegységei, és így tovább.²¹⁶

Bár a skála-invariancia megjelenése Cage-nél, Stockhausennél és a fenti Sciarrino-példában is tetszetős párhuzamot kínál a Mandelbrot-halmazokkal, ezek a zenei megoldások alapvetően a szerialitás elvén nyugszanak.²¹⁷ Nem mellékes korlátozó körülmény például, hogy a fraktálok lényegéhez tartozó – a mintázatot megtartó – végtelen nagyíthatóság a zenei anyagban, annak időbeli jellege és a hangok sebességének végessége miatt nehezen idézhető meg. Sciarrino ezzel együtt mintha pont erre a mikroszkopikus szintre szeretné eljuttatni textúráit, hozzátéve: nemcsak a skála-invariáns anyagai esetében.²¹⁸ A csembaló maximális sebességű figurációi (tempójelzés: „Il più veloce possibile”) az auditív inercia a zongoránál is erősebb hatása következtében előidézik a végtelen, felfoghatatlan részletgazdagság érzetét, melyet még a notáció is sugall azzal, hogy a legelemibb strukturális szinten a háromhangos formulákat hagyományos mordent-jelek mutatják. A díszítés díszítésének rekurzív sorozata hozza létre az arabeszk-szerű folyamatot. Az elv – a reneszánsz diminúciókat, mint közös gyökeret is megidézve – nagyon hasonlít a Stockhausen által „Ausmultiplikation”-nak nevezett kompozíciós technikához,²¹⁹ amikor egy hosszabb hangot egy azt körülíró figuráció helyettesít.

Noha Sciarrino az 1970-es évek után már nem használ szigorú fraktál-szerkezeteket, ez a fajta formai megközelítés fontos marad a zenei gondolkodásában. Mandelbrot geometriájában a természet valósabb leképezését méltatja: „Miközben az euklidészi geometria nem alkalmazható egy virágra (csak absztrakt figurákra), a fraktálok magukat a valóság dolgait mérik.”²²⁰ Ez a naturalizmus,²²¹ a valóság

216 Angius a léptékek felvázolásánál hat szintet különböztet meg (nota, cellula, elemento, gruppo, sezione, macro-sezione), de az elemzésében – ahogyan a kotta színes kijelölésénél is látszik – valójában csak öt rétegről van szó. A középső két lépték-elnevezésre, melyek tehát ugyanazt a szintet jelentik, ellentmondásosan hivatkozik. Angius, *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 18.

217 A fraktálok más tulajdonságaihoz és ha tetszik, az általuk sugallt szemlélethez közelebb álló zenei leképezéseket találunk például Colon Nancarrow, Per Nørgård, vagy a magyar zeneszerzők közt Ligeti György, Jeney Zoltán munkáiban. Lásd: Richard Steinitz: „The Dynamics of Disorder.” *Musical Times* 137/1838 (1996. május): 7-14.; Farkas Zoltán: „Spekuláció nélkül nincs intuíció – »Jób könyvé«-től a fraktálokig (Jeney Zoltánnal beszélget a »Halotti szertartás«-ról Farkas Zoltán).” *Holmi* XVIII/7. (2006. július): 869–902.

218 A korai kompozíciók strukturális koncepcióiról lásd: Marco Angius: *Del suono estremo. Una collezione di musica e antimusica*. (Roma: Aracne, 2014). 83-85.

219 Karlheinz Stockhausen: „Wille zur Form und Wille zum Abenteuer.” In: Christoph von Blumröder (szerk.): *Texte zur Musik* 6. (Köln: DuMont Buchverlag, 1989). 320-346. 323-324.

220 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 56.

221 Carratelli, i. m., 106-109.

absztrakció fölé emelése fontos része Sciarrino ars poeticájának. Angius az „élet megjósolhatatlan változatossága” leképezésének tulajdonítja azt is, hogy Sciarrino a *De o de do* szigorú triális szerkesztésében néhol szándékos hibákat ejt.²²²

2.4.3. Pszichológiai megközelítés

„Musica psicologica”, írja saját zenéjéről Sciarrino.²²³ Olyan zene, melynek formája a mentális folyamatok működésére hasonlít. Arra, ahogyan „az események áramlása emlékek áramlásává válik.”²²⁴ A *Le figure della musica*-ban részletesen leírja – a jelen pillanatok és a memóriában tárolt korábbi zenei események állandó interakciójaként – a zene hallgatása közben létrejövő folyamatokat.²²⁵ Ebben a megközelítésben döntő jelentőségű, hogy az észlelés nem lineáris: a megismerő és felismerő figyelem a különböző erősséggel, pontossággal elraktározott emlékek dimenziói között mozog. Ez szolgál mintául Sciarrino saját zenéjében a párhuzamos rétegek váltakozására építő struktúrákhoz („forme a finestre”).

Sciarrino ismétléseken és variációkon alapuló anyagkezelésében tudatosan épít az emberi észlelés pszichológiai kísérletekkel bemért mechanizmusaira. 1969-es Rómába költözése előtt a Palermói Egyetemen behatóan foglalkozott a gestaltpszichológia elméleteivel.²²⁶

Nem tudom, mennyire voltam tudatos abban, amit a hatvanas években csináltam. A törekvésem az volt, hogy leküzdjem a hang közömbösségének koncepcióját, *építsek* – anélkül, hogy visszafordulnék a melodikus-ritmikus konstrukcióhoz. Sőt, anélkül, hogy hozzáértem volna, egy szerves, mozgékony, a *Gestalt* által szabályozott világ akart megszületni, egy belső artikulációi által teljes egészében átlényegült hang.²²⁷

222 Angius, *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 18.

223 Sciarrino: *Perturbazione in arrivo nel settore trombe – per corno e orchestra*. (Előszó a partitúrához). Roma: Rai Trade, 2012. A szöveg elektronikusan publikálva: <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/221.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2019.07.31.)

224 I. h.

225 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 60.

226 Angius, *Come avvicinare il silenzio*, i. m., 23.

227 Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 145.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

Sciarrino gondolkodásának a Gestalt-elméletével közös alapja, hogy az egésztest többnek tételezi a részek összegénél. Ebből következik például a zenei paraméterek független kezelésének elutasítása, és összetett, dinamikus hangképződmények használata az egyes absztrakt hangok helyett.²²⁸

Zenei formálásának működése megközelíthető a perceptuális csoportosítás elvei mentén, ha be kell is látnunk, hogy az alaklélektani kategóriák sematizmusa, reduktív és absztrakt jellege nem vezet kielégítő eredményhez Sciarrino komplex és holisztikus megközelítésű kompozíciós eljárásai esetében.²²⁹ Hasonló fenntartásokat fogalmaz meg a teória zenei alkalmazásával kapcsolatban a zeneszerző, -esztéta André Souris, aki ugyanakkor a Gestalt művészeti jelentőségének egyik első felismerőjének tekinthető. A gestaltizmus problémájának tekinti, hogy annak megközelítésmódja zárt és statikus: a formákat determinált, automatikus kapcsolatokról véli felépíteni.²³⁰ A forma Souris által javasolt dinamikusabb, az egyedi működésére irányuló koncepciója igen közel áll Sciarrino elméletéhez és gyakorlatához.

Az alaklélektani kategóriákra ezzel együtt olyasféle vázként tekinthetünk Sciarrino pszichológiai formáiban, mint más típusú műveknél a hagyományos formában fogalmaira. A figura-háttér elrendeződés mechanizmusaira épül például az az sciarrinói anyagszervezési stratégia, amit Carratelli a figyelem fókuszálásának (*focalizzazione del punto di ascolto*) nevez.²³¹ A zenei folyamat nem egymást követő blokkokban artikulálódik, hanem párhuzamosan jelenlevő rétegek közti hangsúlyeltolódásokkal. Mintha a befogadó figyelme vándorolna az egyik hangzó objektumról, folyamatról a másikra. Az elv alkalmazásának módszerét vizsgálja Aaron Helgeson az *Infinito nero* elemzésekor.²³²

Az ismerőség és hasonlóság elve természetesen minden ismétlésekkel operáló zene koncepciójában és befogadásában érvényesül, így kitüntetett szerepe van Sciarrino formáiban, ahogy ennek tudatosságáról maga a szerző vall a *Conoscere e riconoscere* című szövegben.²³³ A közvetlen ismétlések, motívum-

228 Sciarrino: „Origine delle idee sottili.” in: Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 44-71. 55.

229 Bunch, i. m., 467.

230 Grabócz Márta: „Tudományos elméletek hatása a zenei formák megújulására kortárs zeneszerzők műveiben.” (Ford.: Balázs István) *Parlando* (2018/6.) 6. http://www.parlando.hu/2018/2018-6/Grabocz_Marta.pdf (Letöltés dátuma: 2018. szeptember 16.)

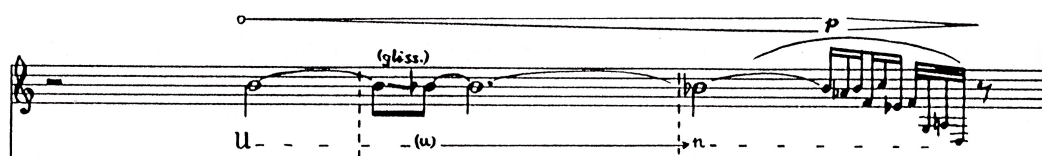
231 Carratelli, i. m., 67.

232 Helgeson, i. m., 4-36.

233 Sciarrino, „Conoscere e riconoscere.”, i. m., 54.

variációk, ostinato-szerű képződmények sokaságán túl a legérdekesebb az ismerőség-hasonlóságnak egy sokkal nagyobb léptékű működésbe hozása, amit hosszú formarészek – a notációban legallábis – szó szerinti megismétlésével ér el Sciarrino.²³⁴ Az ilyen struktúrák látszólagos mechanikusságát két tényező oldja, sőt tünteti el. Egyrészt a visszaismétlés pillanata sohasem felismerhető, – nem véletlen, hogy a tételek jellemző kezdő szakasza általában nem része a repetíciónak – másrészt az anyagok jellegéből és a sok belső motivikus kapcsolat hálózatából adódóan a hallgató számára nem válik elkülöníthető formarésszé az ismételt szakasz, ami a pontos megfeleltetés feltétele lenne. Valószínűleg a zeneileg legképzettebb, legtapasztaltabb hallgatót is meglepetésként érné az ismétlődő jelek gyakori jelenléte Sciarrino kottaiban.²³⁵ Ez a formai-észlelési paradoxon a szerző részéről tulajdonképpen az ismerőség gestalt-pszichológiai elvével való finom kísérletezésnek is felfogható.²³⁶

A proximitás (közelség) elvével is több dimenzióban játszik Sciarrino. Jellemző az idő- és frekvenciabeli közelség komplementer használata motivikus egységek létrehozásában: például hosszú, mozdulatlan, vagy minimálisan (kis szekundos glissandóval) elmozduló hang, illetve egy nagy hangközugrásokból álló gyors formula szembeállítás. (27. kottapélda).



27. kottapélda. Részlet a *Vanitas* vokális szólamából.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

234 Néhány a sok példa közül: *All'aure in una lontananza*, *Sei capricci* No. 5, *Trio* No. 2, *Vanitas – Marea di rose*.

235 Több esetben a teljes formarész ismétlése ki van kottázva, – például apró variációk kedvéért – így a notációban is csökkentve a repetíció azonnali felismerhetőségét.

236 Általánosságban is felmerülhet a kérdés, hogy ha a szerző a formát a befogadóban lejátszó pszichológiai folyamatok alapján építi fel (lásd pl. „meglepetés-stratégia”), hogyan viszonyul a fixen rögzített mű a többedik hallgatáshoz. Azt is mondhatjuk, hogy Sciarrino anyagkezelésének a forma kiismerhetetlenségét előidéző megoldásai csökkentik az első és sokadik meghallgatás percepciója közötti kiküszöbölhetetlen különbséget.

2. A zenei anyag Sciarrinónál

Az időben közeli akciók egységként érzékelésének automatizmusának szélsőséges esete az, amire Sciarrino auditív inerciaként hivatkozik. (Részletesebben lásd a 2.2.4.7. fejezetben).

Azokban a montázszerű formákban, amik különböző zenei rétegek közötti váltásokra épülnek,²³⁷ erőteljesen érvényesül a folytonosság és zártság percepcióis elve is. Észlelőrendszerünk a hiányos ingerek kiegészítésével képes látens kapcsolatokat, folyamatokat érzékelni, létrehozni. Ez a feltétele annak, hogy a befogadás élményében valóságossá váljanak a váltakozásukban megnyilvánuló párhuzamos dimenziók.

Amikor egy fotót nézünk, az elménk a margók mentén aktivizálódik, rekonstruálja és integrálja azt, amit a képkivágás kimetszett [a valóságból]. Az ember valójában hozzászokott ahhoz, hogy bármilyen formát felismerjen akkor is, ha csak egy részletét érzékeli.

Ennek az elvnek az alkalmazása, a szándékos csonkítás lehetősége egy új kifejezési eszköz, és annak a pontnak a kiválasztása, ahova a megszakítás esik, nagyon fontossá válik az esztétikai eredmény szempontjából. [...] [A] megszakítás nem érkezhethet előreláthatóan, és véletlenszerűnek kell tünnie. A kritérium érvényes mind a vizuális világra, mind a zenére.²³⁸

Ahogy Dennis Bunch megállapítja, az ilyen „little bang” effektusok hatása a folytonosság gestalt-pszichológiai elvébe való behatolás, annak megsértése.²³⁹

Sciarrino tisztában van bizonyos zenei jelenségek elementáris pszichológiai hatásával. A monoton ismétlődést például eszköznek tekinti egy tisztább, koncentráltabb figyelem megteremtéséhez, de veszélyes terepnek is tartja, olyasminek, amivel a zeneszerző könnyen visszaél.²⁴⁰ A könnyűzene testet mozgásra serkentő pulzációjával szemben a komolyzene esetében – és minden kétséget kizáróan itt saját zenéjéről beszél elsősorban – az ideális befogadói attitűd az izmok és az elme lenyugtatásával érhető el, és a percepció maximális készenlétét,

237 Például: *Cadenzario, Efebo con radio*. Bővebb leírás ezekről a 3.4. fejezetben.

238 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 141.

239 Bunch, i. m., 194. A „little bang”-ról lásd a 3.3.2. fejezetet.

240 Veres, i. m., 98-99.

nyitottságát jelenti.²⁴¹ Ennek érdekében, ha használ is darabjaiban egyenletes, monoton pulzációkat (például az *Il suono e il tacere* című zenekari darab nagydobütéseit, vagy a lélegzés-szerű fuvolaszólamot a *Morte di Borromini* elején), azok általában a zene leghalkabb tartományában, háttérként működnek, sőt a hallgató fiziológiai folyamatainak (légzés, szívverés) megidézésével azok ritmusát talán közvetlenül is befolyásolják. Ebből a szempontból különösen érdekes az *Introduzione all'oscuro* zenei folyamata, ahol a tempó – a főként fagott nyelvütések formájában megjelenő egyenletes pulzációkkal együtt – állandóan változik.²⁴²

Sciarrino zenéjének kognitív, fenomenológiai, pszichoakusztikai szempontból való alaposabb vizsgálata meghaladná e dolgozat kereteit.²⁴³ Ugyanakkor a szerző kompozíciós megoldásainak általános vizsgálatakor és a konkrét művek részletes analizésében újra és újra előbukkannak olyan megállapítások, amik kapcsolatban állnak ezekkel a megközelítésekkel. Ahogy Bunch szerint Sciarrino a *Le figure della musica*-ban az egyes példákban szűri le azok közös (és szubjektív) elméleti hátterét,²⁴⁴ ez a disszertáció is igyekszik a gyakorlatnak és teoretikus környezetének ezt a sorrendjét tartani.

241 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 77.

242 Ez a jelenség mind szerkesztésében, mind hatásában igen különbözik a másik sebességváltozásokkal operáló anyagtípustól, amit az *Infinito nero* elején vagy a *L'orologio di Bergson*-ban használ Sciarrino. Utóbbiakban a gyorsulás-lassulás érzet illúzióját az egymásra helyezett különböző (de egyenletes) sebességek interferenciája adja.

243 Carratelli disszertációja többnyire kimerítő kutatásokat tartalmaz a témában. Carratelli, i. m.

244 Bunch, i. m., 176-177.

3. *Le figure della musica*

Sciarrino 1998-ban kiadott könyve, a *Le figure della musica da Beethoven a oggi*¹ (Zenei alakzatok Beethoventól napjainkig)² a szerző zenei gondolkodásának fontos dokumentuma. Képet kaphatunk belőle arról, ahogyan Sciarrino a múlt zenéihez viszonyul, és – habár e szemlélet az adott történeti példák értelmezésének vonatkozásában is érdekes – legfőképpen saját zenéjének jellegzetességeit, általa megfoghatónak ítélt működési elveit helyezi széles kontextusba.

A könyv felépítése, sajátos tartalmi elrendezése pedagógiai céljához kapcsolódik. Hat fejezetben (*Lezioni*) tárgyal egy-egy témát (*figura*), végigkövetve megjelenéseiket a zenetörténetnek a címben behatárolt szakaszában. (Az utolsó, a többinél nagyobb téma két fejezetre bontása a leckék hasonló hosszúságúra szabásával magyarázható.) A fejezetenként bemutatott jelenségek olyan zenei képződmények, működési elvek, melyek – legalábbis a szerző interpretációja szerint – különböző formákban végigkísérik a XIX. és XX. század zenetörténetét. Olyan megjelenési formák, melyek archetípusokra utalnak, és az aktuális történeti, stílusbeli meghatározók csak színezik, más tartalommal töltik meg őket. Az alakzatok archetipikus jellegét a zenei diszciplínától való függetlenítésükkel, illetve a kontextus kiszélesítésével húzza alá a szerző: különböző mértékben minden *figura* mögött antropológiai, fiziológiai, az emberi gondolkodás mechanizmusaira visszavezethető jelenségek állnak. Ez a megközelítés maga után vonja azt a lehetőséget is, hogy az őstípusokat ne csak zenei megnyilvánulásaikban vegyük számba, hanem a művészi alkotás más területein is, ezért Sciarrino igyekszik képzőművészeti, építészeti, irodalmi analógiákkal színesíteni példáinak sorát,³ sőt némely esetben mintha természetesebbek, magától értődőbbek is lennének a bemutatandó elv vizuális

1 Salvatore Sciarrino: *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. (Milano: Ricordi, 1998).

2 Az olasz címbeli *figura* szó jelentése összetettebb, mint amit egy szóval pontosan vissza lehetne adni. Jelent (geometriai, retorikai) alakzatot, figurális ábrázolást, külső megjelenést, de az emberi (pl. színházi) értelemben vett figurát, alakot is. A címben adott kontextusban többféle jelentésárnyalat releváns lehet. Bár a magyar *figura* szó mindegyikkel kapcsolatba hozható, az olasztól kissé eltérő használati köre miatt nem éreztem volna helyénvalónak a „zene figurái” fordítást.

3 Sciarrino élénk művészeti érdeklődése és széles műveltsége közismert tény. Zeneszerzői indulása előtt képzőművészettel foglalkozott, művei számtalan esetben – akár címükben is – árulkodnak más művészeti ágak alkotásainak inspiráló hatásáról.

megnyilvánulásai a zeneieknél.⁴ Ennek az interdiszciplinaritásnak is köszönhetően a tanulmány-sorozat vállaltan kilép egy hagyományos zenetörténet- vagy zeneelmélet-tankönyv szerepköréből, és ezzel együtt kinyilvánított pedagógiai célját pontosan abban a szándékban határozza meg, hogy a művészeti alkotó cselekvések egy töről fakadására hívja fel a figyelmet a túlzottan specializálódott, szűklátókörű (zene)oktatás ellenében. Sőt, ami az alkotó cselekvésnél is fontosabb: a rokonságok, analógiák közvetlenül a műalkotás befogadásában képződnek, érhetőek tetten. Ennek legközvetlenebb megtapasztalását segítő a könyv szövegéhez nemcsak a hivatkozott vizuális példák illusztrációi (színes reprodukciók), és kottapéldák kapcsolódnak, hanem két CD-nyi hanganyag a megemlített zenemű-részletekkel. Ezen kívül néhány zenei példánál a kottához a szerző által készített grafikus ábrák is tartoznak, melyek félig parametrikusan (idő-hangmagasság/intenzitás-koordináták mentén) félig intuitív-szubsjektív módon ábrázolják a hang történéseit.⁵ A *Le figure della musica*, mely jórészt Sciarrino zeneelméleti szemináriumainak (Reggio Emilia, 1992) előadásaiból merít,⁶ ma is szerepel az olasz conservatoriók oktatási anyagában. Témájából és felépítéséből következően nem az általános zenetörténeti tananyag részét képezi, hanem a XX. századi zenéhez kapcsolódó speciális kurzusokét.⁷

Az előadás-sorozat eredeti címe, *Strutture percettive della musica moderna* (A modern zene észlelési strukturái) előre vetíti a tárgyalt formai alakzatok kiválasztásának, megközelítésének szempontját, vagyis hogy a kiindulópont nem a konstrukció, az elméleti formatan, hanem a gyakorlatban megvalósuló percepció. Ebből következően a vizsgálódás tárgyává tett jelenségek a hagyományos zeneelméleti-formatani meghatározásokhoz, terminusokhoz képest első ránézésre szűkebb és akár önkényesnek tekinthető válogatásban jelennek meg, sőt

4 Beszédes ebből a szempontból az utolsó fejezet (Lezione 6, La forma a finestra II) példáinak aránya: négy zenei illusztráció mellett két irodalmi és húsz képzőművészeti szerepel.

5 Ez az eljárás összefügg Sciarrino alkotói módszerével, illetve annak pontosan az inverze. Kompozícióit ugyanis először grafikus ábrák formájában vázolja föl, és az egész darab vagy műszakasz ilyenforma elkészülte után „fordítja le” azokat hangokká, dolgozza ki a partitúrát. Lásd: Sciarrino: *L'immagine del suono. Grafici 1966-1985*, katalógus. Latina, Le Batiment Deux, 1985., Paolo Somigli: „Vanitas e la drammaturgia musicale di Salvatore Sciarrino”. in: *Il saggiatore musicale* 15/2 (2008): 237-267. 248.

6 Carlo Carratelli: *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"*. Disszertáció. Università degli Studi di Trento–Université Paris Sorbonne, 2006. 115.

7 Az alternatív nézőpontú pedagógiai mű megírásának igénye összefügghet Sciarrino autodidakta zenetanulmányaival, melyre – vagyis zeneszerzővé válásában minden conservatoriótól, tanároktól való függetlenségére – gyakran hivatkozik. Nicolas Hodges: „A Volcano Viewed From Afar: The Music of Salvatore Sciarrino”. in: *Tempo* No. 194 (1995. október): 22-24. 22.

3. *Le figure della musica*

számbavételük, összevetésük során nehéz megfogalmazni, mi is lehetne ez esetben a *figura* kategória definíciója.

Az alakzatok közül három különböző folyamatot jelöl: *processi di accumulazione* (felhalmozódási folyamatok), *processi di moltiplicazione* (sokszorozódási folyamatok), *trasformazioni genetiche* (genetikai átalakulások), egy pontszerű, lokális jelenséget: „little bang”, egy pedig formai-dramaturgiai elvet: *la forma a finestra*.⁸ Tovább árnyalja a képet, hogy az említett kategóriák – különböző jellegükből adódóan – nem egymást kizáróak, hanem összekapcsolódhatnak egyazon zenei anyag, folyamat megteremtésében. A „little bang” például felveheti egy akkumulációs folyamat mozgatóerejének szerepét, vagy állhat a *forma a finestra* dimenzió-váltási pontjain. Utóbbi figura különösen szintetizáló jellegű, Bunch meglátása szerint levezethető a megelőző alakzatok tulajdonságainak együtteséből.⁹ Sciarrino azt is elismeri, hogy az öt kategória nem meríti ki a fontos formai szervezőelvek körét. A hozzájuk vezető szemlélet inspiráló erejében bízva biztat további összefüggések felfedezésére.¹⁰

A koncepció további vizsgálata előtt össze kell foglalni, hogyan határozza meg a szerző az egyes alakzatokat, illetve milyen érvényességi köröket, példákat társít hozzájuk. Valójában a szöveg kevésbé törekszik egzakt definíciók megadására, sokkal inkább az interdiszciplináris példák magyarázatából körvonalazódik egy-egy fogalom jelentése. Nem véletlen, hogy Carlo Carratelli tanulmányában mind az általános értelemben vett *figura* mibenlétét, mind az egyes alakzatok meghatározását hosszasan elemzi, felhívva a figyelmet az elmélet (látszólagos) következtelenségeire is, melyek egy szélesebb fenomenológiai nézőpontból látszanak feloldódni.¹¹

8 Utóbbi nehezen fordítható le. A *finestre* (ablakok) képi analógiája a formában megnyíló különböző dimenziókra utal. Későbbiekben jobb híján az „ablakos forma” kifejezést is használom.

9 James Dennis Bunch: *A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino*. Disszertáció, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016. 206.

10 Bunch, i. m., 177.

11 Carratelli, i. m., 129-147.

3.1. Akkumuláció és multiplikáció

A *processi di accumulazione* és a *processi di moltiplicazione* annyiban hasonló folyamatokat jelöl, amennyiben mindkettőben a (zenei) anyag felhalmozódása, felépülése figyelhető meg. Fokozatos átmenet az üresből a telített irányába, a ritkától a sűrűig, az anyag *crescendója*, melyhez gyakran de nem feltétlenül társul hangerő-növekedés. A két alakzat lényegi különbségét abban határozza meg a szerző, hogy míg a *moltiplicazione*-ban egy elem vagy több konkrét elem megsokszorozódása idézi elő a növekedést, az *accumulazione* esetében nem figyelhető meg ilyen szabályos ismétlődés, a folyamat alkotóelemei sokfélék, különbözőek, egymáshoz rendezésük kaotikus.¹² A két kategória párhuzamba állítása és elkülönítése érdekes a hagyományos formatan nézőpontjához képest. Míg a megsokszorozódás konkrét kompozíciós technikákkal, formai képződményekkel: az ismétléssel, imitációval (lényegében a hagyományos értelemben vett ellenpont fogalmaival) azonosítható, a sciarrinói *accumulazione*-hoz nem társul elsődleges zeneelméleti kategória, miközben formaalkotó és dramaturgiai szerepéhez nem férhet kétség. Ez azonban nemcsak a konstrukciós és percepció nézőpont különbségére világít rá, hanem arra a módszertani problémára is, amit Sciarrino rendszere magában rejt. A két jelenség határterületein ugyanis – az észlelés szubjektív meghatározottságából következően – nehéz lenne megmondani, meddig tekintünk egy eseményhalmazt rendezettnek, illetve kaotikusnak, a variáció melyik pontjáig érzékelünk két elemet egymásból származónak vagy függetlennek.¹³ Mivel az *accumulazione* elsősorban irányultságában, formai-dramaturgiai funkciójában fogható meg, a *moltiplicazione* pedig technikai szinten, elkülönítésük azokban a példákban a leginkább releváns, ahol az észlelés elsődlegesen ezekre az aspektusokra irányul. Beethoven *IX. szimfóniájának* elején vagy Stockhausen *Gruppenjének* adott részletében¹⁴ fontosabb az üres hangzó tér nem kiszámítható ütemű telítődése (*processi di accumulazione*), mint az elemek egymáshoz képesti viszonyai; egy fuga- vagy ismétlődés-elven épülő szakaszban (pl. Beethoven op. 127. II., Grisey *Partiels* – részletek)¹⁵ viszont a

12 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 27.

13 Főleg a XIX. század tonális, tematikus zenéjében nehéz lenne tényleges rendezetlenséget, független elemeket kimutatni a folyamatokban.

14 Sciarrino példái. Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 28-29.

15 I. m., 51., 47.

3. *Le figure della musica*

növekedés másodlagos következménye a megsokszorozódásnak (*moltiplicazione*). Az alakzatok vizuális (természeti, építészeti és képzőművészeti) megfelelőinél a beazonosítás bizonyos szempontból könnyebb; a befogadás nincs eleve kitéve tárgya kötött időbeliségének. A felhalmozódási folyamat időbelisége így a képi megnyilvánulásokban alternatív módokon jut kifejezésre: vagy az alkotó munka ezzel analóg jellege tükröződik az eredményben (Jackson Pollock akciófestészet)¹⁶, vagy a tér (sík) veszi át az idő szerepét, és a folyamat a kép különböző részei között „játszódik le” (XV. századi olasz festmények, Alberto Burri alkotásai).

A vizuális analógia térbelisége sugallhatja a kérdést, hogy vajon a felhalmozódás megfordítható folyamat-e. Sciarrino a *processi di accumulazione* fejezetében nem tér ki erre a lehetőségre, de a genetikai transzformációk tárgyalásakor egy stockhauseni részlet lebomló tendenciáját ritkulási folyamatként (*processo di rarefazione*), a felhalmozódás inverzeként határozza meg.¹⁷

Bár ebben az első két fejezetben Sciarrino nem hoz példákat saját műveiből, nyilvánvaló, hogy az alapvetőnek ítélt formaképző jelenségek átszövik, meghatározzák alkotói gondolkozását, zenei nyelvét. Sőt, a *Le figure della musica* egész tartalmi koncepcióján érződik az a természetes tendencia, hogy a szerző kompozíciós munkájának önreflektív tapasztalata vetül vissza régebbi korok zenéire, valamint más diszciplínákba. A megsokszorozódás jelensége megjelenik Sciarrino egyik legalapvetőbb formai eszközében, a több szinten, dimenzióban alkalmazott ismétlésekben. Az ismétlésre, imitációra épülő zeneszerzői megoldásai a létrejövő folyamatoknak pont azokat az aspektusait erősítik meg, melyekre a történeti példákban felhívja a figyelmet. „[Az elemek megsokszorozódásában] az idő kitágulni látszik, [...] a zene mintha lebegne a térben.”¹⁸ „A megsokszorozódási folyamatok kisebb léptékűek [az akkumulációnál], a makro- és mikroforma között helyezkednek el.”¹⁹ A *processo di accumulazione* mint formaképző, dramaturgiai eszköz szintén könnyen kimutatható Sciarrino zenéjében. A szólóművekben leginkább ott érhető tetten a független, diverz elemek kaotikus összeadódása, ahol a hangok sebessége, és legtöbbször nem tipikus hang-spektruma (megszólaltatási technikája) miatt eleve nehéz lenne körülhatárolni motívumokat, konkrét csoportokat

16 I. m., 28.

17 I. m., 79.

18 I. m., 27.

19 I. m., 41.

(mely körülhatárolhatóság a multiplikáció esetében feltétel).²⁰ A legemblematikusabb felhalmozódásokat viszont a nagyobb hangszer-összeállítású művekben találjuk, ezek közül is kiemelkednek a szélsőséges apparátusra írt darabok: a *Studi per l'intonazione del mare*, illetve a *La bocca, i piedi, il suono*. Utóbbi, közel negyven perces mű majdnem felét teszi ki egyetlen nagy akkumuláció: a száz szaxofon fokozatos megjelenése, mely folyamat hatását a hangszeresek térbeli mozgása még jobban felerősíti. Ennek kontrasztjaként vagy inkább kiegészítőjeként a mű többi részét multiplikációs technikák alakítják ki. Az akkumuláció kaotikus, heterogén jellege érvényesül azokban a Sciarrino-darabokban is, ahol az anyag különböző létező zenei részletek montázsaként szerveződik.²¹ Az ilyen intertextuális felhalmozódás legjellemzőbb példája az *Efebo con radio*, mely a könyvben egy másik figura, a *forma a finestre* kapcsán kerül szóba.²²

3.2. Transzformációk

A *processi di accumulazione* és *moltiplicazione* mellett a harmadik sciarrinói figura, ami valamilyen folyamat meghatározására szolgál, a *trasformazioni genetiche* elnevezést kapta. Alapvetően olyan zenei és képi megoldásokra vonatkozik, ahol az ismétlés, variáció, modularitás elve érvényesül, és a struktúra az elemek lépésenkénti átalakulásából jön létre. Szemben az első két alakzattal, ez nem kötődik feltétlenül lineáris, növekvő tendenciához, a transzformáció bármilyen irányt vehet; Sciarrino példáiban a hullámzó (sűrűsödő-ritkuló) mozgás jellemző. Ugyanakkor nem nehéz úgy értelmezni a *trasformazioni genetiche* tág kategóriáját, mint ami magába foglalhatja az akkumulációt és multiplikációt is, mint speciális eseteket. J. D. Bunch szerint a transzformáció az előző két kategória kiegészítője, az akkumulációval a percepció kapcsán, a multiplikációval pedig az ismétlés technikájában mutat rokonságot.²³ A három elv átjárhatóságát maga Sciarrino is felvillantja egy mondat erejéig.²⁴

20 Pl. *Cinque sonate per pianoforte, Sei capricci*.

21 Bunch, i. m., 181.

22 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 118-119.

23 Bunch, i. m., 201.

24 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 94.

3. *Le figure della musica*

A fejezet arra a banálisnak tűnő, ám Sciarrino zenei logikája kapcsán megkerülhetetlen tézisre épül, hogy nem képzelhető el variáció ismétlődés nélkül, ahogyan variáció, módosulás nélküli ismétlés sincs.²⁵ Az állítás első fele arra a tényre vonatkozik, hogy egy változást csak az azonossághoz, hasonlósághoz viszonyítva tudunk variációként érzékelni, tehát a fokozatos átalakulás feltétele az ismétlődés. Ez a jelenség, amire a szerző modularitásként hivatkozik, alapvető a nyelvben és az emberi tudatban is: „A tudat ismételt tapasztalatokból tevődik össze.”²⁶ Hogy minek az ismétlődéséről van szó a konkrét esetekben, már érdekesebb kérdés, és igencsak kitágítja a transzformációnak, variációnak tekinthető jelenségek tartományát. Így a fejezetben éppúgy szó lehet a téma és variációk klasszikus formájáról mint a felismerhető ismétlést elutasító szeriális kompozíció hangzásélményében megragadható állandó változásokról, miközben a Sciarrino-zenék ismerője számára egyértelmű, hogy az elmondottakhoz legközelebb az ő műveiben mindenhol tetten érhető motívum-kezelés áll, még ha ez esetben a szerző a könyvben nem is hoz saját példát.

Az alaptézis második fele, vagyis az ismétlés szükségszerű modularitása két aspektusban jelenik meg a könyv gondolatmenetében. Az egyik a műalkotás emberi reprodukciójának – szándékos vagy véletlen, de mindenképp gyümölcsöző – tökéletlenségeiből adódó kis változások megfigyelése. Sciarrino példái itt vizuálisak: kézzel készített perzsa szőnyegek mintáiban felfedezhető szabálytalanságokról elmélkedik,²⁷ de ugyanígy a jelenséghez tartozhatnának a népi kultúra egyéb területeinek organikusán változó alkotásai – beleértve a népzeneét is. Itt érhető tetten leginkább a figura elnevezésében (genetikai transzformáció) is kifejezett szimbolikus biológiai analógia: a minták mutációi automatikusan öröklődnek tovább, létrehozva egy láncszerű, önmagát generáló folyamatot, a (zenei) anyag evolúcióját.²⁸ Sciarrino azokat a formákat, melyek a másolás ilyenfajta modularitására építik hatásmechanizmusukat, *forme a elenco*-nak, „listázó formáknak” nevezi, és vonatkozásukban a percepció redukciójára hívja fel a figyelmet: „Egy nyílt modularitás a mű befogadását a kombinációk sorozatának végigkövetésévé

25 I. m., 81.

26 I. m., 85.

27 I. m., 89-92.

28 I. m., 92.

redukálja.”²⁹ A másik aspektus specifikusabban a zenére, illetve az időbeli jelenségekre vonatkozik. Ha létre lehet is hozni – például gépi úton – egy hang elem tökéletes másolatát,³⁰ az ismétlés az észlelés szempontjából akkor sem jelent azonosságot, hiszen a két megjelenés eltérő időpontjában más tudati környezettel találkozunk. A környezet különbségéért ráadásul nagyban felel pont az ismétlés mintázat: a megismerés és felismerés közötti alapvető eltérés, a memória működése.³¹

A genetikai transzformáció kategóriája tehát a variáció ősi elvének mindenféle megnyilvánulására vonatkozhat. Sciarrino a zenei diszciplínában egy történeti folyamatot vázol fel, mely során a módosuláson keresztül menő elemek egyre kevésbé elkülöníthetőek és zártak. Fordulópontként kiemeli Beethovent,³² egy kései variációs tételén (*cisz-moll vonósnégyes*, Op. 131., IV. tétel) bemutatva, hogyan olvadnak be a variációk egy folyamatba, melynek kiemelt pontjai nem feltétlenül esnek egybe a formai séma határaival. A „téma és variációk” forma ilyen megközelítése eltér a korábbi szerzők hasonló tétéleitől, ahol az egyes variációk zárt, inkább mellérendelt egységeket képeznek. A tételen végigvezetett dramaturgiai, hangnemi szál, ami tehát képes a strukturális ismétlés magasabb szintű összefogására és elmosására, Sciarrino szerint a képi ismétlések, variációk esetében az önkéntelenül társított narratívával rokon.³³

Az már kevésbé evidens,³⁴ hogy mennyire önkényes Sciarrinótól narratívát tulajdonítani olyan zenei megnyilvánulásoknak, mint a totális szerializmus mintadarabjai. Érdekes módon ugyanis a *Trasformazioni genetiche* fejezet első példája nem a variáció-elv klasszikus példái közül való, hanem Stockhausen *Kontra-Punktjének* részlete. Sciarrino abból indul ki, hogy ezt a zenei szerveződést – és általánosabban a „mai nyelvezetet” – az állandóan változásban levő anyagok

29 I. m., 85.

30 Bár Sciarrino gondolatmenetében nem tárgyalja a rögzített hang mint tökéletes másolat lehetőségét, a fejezetben tárgyalt Steve Reich-mű (*Come out*, 1966) révén mégis behozza a képbe ezt az aspektust is.

31 A témáról bővebben lásd: Sciarrino: „Conoscere e riconoscere.” *Hortus Musicus* V/18 (2004. április-június): 53-55.

32 Többek között itt érhető tetten a könyv címében jelzett időbeli behatárolás („da Beethoven”) konkrétabb jelentése, vagyis a zenei időkezelés Sciarrino által Beethovennek tulajdonított fordulatának egyik megnyilvánulása.

33 A fejezet képzőművészeti példái Francis Bacon, Albert Burri és Sol Lewitt több képből álló sorozatai. Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 86-88. A narratíva igénye valójában a képi ismétlés időbeli, szekvenciális olvasatát feltételezi. Carratelli, i. m., 138.

34 Bunch erre vonatkozó kritikai megfigyelése jogosnak tűnik. Bunch, i. m., 202.

3. *Le figure della musica*

jellemzik. A befogadó számára a paraméterek komplex szeriális hálózata kaotikus rendszernek tűnik, melyben az egyetlen megfogható elv a váltakozás: leginkább az anyagok sűrűbb és ritkább változatainak hullámzása.³⁵ Tehát Sciarrino a transzformációk bemutatását teljes mértékben a percepció irányából közelíti meg, olyan példán keresztül, ahol a hallgató a kompozíciós logikák felfoghatóságának híján kénytelen benyomásait a változás, átalakulás felületes érzeteire redukálni. A gondolatmenet folytatásaként érzékletes példával él a befogadás ab ovo kapcsolat-teremtő jellegéről: „Valami hasonló történik, amikor az eget vizsgáljuk, összekötve egy konstellációba égitesteket, melyek valójában végtelen távolságra vannak egymástól.”³⁶

Talán a Stockhausen-példánál érhető tetten legszélsőségesebb formájában a sciarrinói alakzatok „struttura percettibile” (észlelhető struktúra) jellege,³⁷ vagyis a hangjelenség befogadóra gyakorolt hatásának prioritása akár a kompozíciós struktúrával, a szerzői szándékkal szemben is. Sőt, valójában nemcsak észlelhető struktúrákról, hanem az észlelés mentális folyamatainak struktúráiról (*struttura percettiva*), azok leképeződéséről van szó:³⁸ azért ezt érzékeljük a hangjelenségtől, mert az agyunk is ilyen mintázatok, modularitás szerint működik.

3.3. „Little bang”

3.3.1. Az idő térbelisége

A „little bang”-ról szóló fejezetben a figura tárgyalását egy hosszabb bevezető előzi meg,³⁹ melynek témája az idő észlelése és kezelése. Sciarrino gondolatmenetének legfontosabb eleme az idő térbeli felfogása. Miközben a hallgatás folyamatosan a pillanat jelenével találkozik, az emlékezet működése teszi lehetővé, hogy a pontok

35 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 80.

36 I. h.

37 Carratelli, i. m., 132.

38 Grazia Giacco: „Salvatore Sciarrino és a figura fogalma.” (Ford.: Fehérvári Jákó) *Pannonhalmi Szemle* 15/1 (2007): 102-106. 106.

39 A könyv leckékre tagolt felépítéséből következik, hogy egy-egy figura fejezetébe bekerülnek olyan zárt szövegrészek, melyek általánosabb témák tárgyalásai, és nem kifejezetten csak az adott alakzattal vannak összefüggésben. Így például az egész könyv bevezetője, a *figura* fogalmának körülírása is a *Processi di accumulazione* fejezetben található.

összekötésével tágabb perspektíva, összefüggések, végső soron zenei forma tapasztalata jöhessen létre.

A memória révén hasonlítjuk össze az idő egymást követő részleteit, a nagyobb részeket éppúgy mint az aprókat. Összehasonlítjuk azt, amit éppen hallunk azokkal, amiket már hallottunk. Ez azt jelenti, hogy kiszabadulunk az időbeli dimenzióból, a jelen folyásából, és [a hallottakat] egy tisztán térbeli logika szerint rendezzük el, kapcsoljuk össze. [...] Ha a hangesemények közötti kapcsolat az elménkben jön létre, kívül az időn, annál is inkább azt kell megállapítanunk, hogy a zenei logika önmagában véve térbeli.⁴⁰

Az idő és az észlelés kapcsolatának ilyen megközelítése éppen az, amivel szembeállítva Henri Bergson megalkotta a tiszta tartam fogalmát. Bergson véleménye szerint az, hogy az időről való beszédben, fogalomalkotásban a tér eszközeit, analógiáit használjuk, problematikus, sőt, a lényeg feletti elsikláshoz vezető félreértés.⁴¹ A bergsoni filozófia és lélektan alapját képező *tartam* épp a térbeliség koncepciójától megfosztott időt jelenti. Ennek illusztrálására pedig a francia filozófus hasonlóképp a zenehallgatás – pontosabban egy hangsorozat dallamként való érzékelésének – folyamatát írja le.⁴² Kicsit sarkítva az állításokat azt látjuk tehát, hogy a tény, miszerint egy időben kiterjedő ingersorozat a befogadóban egységként tud realizálódni, Sciarrino számára a térbeli gondolkodás bizonyítéka, míg Bergsonnál éppen a cáfolat lehetősége. Ez az ellentmondás azért is érdekes, mert Sciarrino kifejezetten hivatkozik Bergsonra – utalva pont az idő-elméletére – több darabja kapcsán is, ám nem egyértelmű, mi is a zeneszerző hangokban kifejezett viszonya a filozófus eszméihez. A két legegységesebb utalás a *L'orologio di Bergson* (Bergson órája) című fuvoladarab, illetve az előbbit is magába foglaló, nagyobb szabású vokális-instrumentális mű, a *Cantare con silenzio* 3. tétele, melynek szövege a filozófusról szóló anekdotára utal: „Bergson vett egy poharat / kevergetve egy kanállal / mondta a hallgatóságnak: / meg kell várjuk, hogy a cukor

40 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 60.

41 Henri Bergson: *Tartam és egyidejűség*. (Ford.: Dr. Dienes Valéria) (Budapest: Pantheon, 1923).

42 Henri Bergson: *Idő és szabadság*. (Ford.: Dr. Dienes Valéria) (Budapest: Franklin-Társulat, 1925). 112-113.

3. *Le figure della musica*

feloldódjon.”⁴³ Sciarrino a történet kapcsán – melynek ki nem mondott folytatása szerint ugyanazt az időtartamot a közönség tagjai nagyon különbözőnek élték meg – az időérzékelés szubjektív voltára reflektál.⁴⁴ Mindkét tétel esetében azonban egy olyan ritmikai koncepciót használ Sciarrino, ami az életműben fellelhető időkezelési stratégiák közül a leginkább objektív jellegű. Jól beazonosítható elemek egyenletes időközökben való megjelenéséből kialakuló többrétegű pulzációkról van szó, olyan anyagról, melyben a komplex idő-érzet az önmagukban egyszerű, mechanikus rétegek polifóniájából adódik. Akár a kottaképet nézzük (28a, 28b kottapélda),⁴⁵ akár a kompozíciós technika elemzéseit,⁴⁶ azok a legtisztább illusztrációi a térbeli időkonceptiónak.

28a kottapélda. A *L'orologio di Bergson* kezdete.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A vokális szöveg kezelésében ez szervezőelv, ha lehet, még szemléletesebb. (Lásd 28c kottapélda). A szavak fokozatos elő- majd eltűnése a periodikus időegység „bal, illetve jobb oldalán” a folyamat vizualizációja nélkül nem is értelmezhető.⁴⁷

43 Sciarrino: *Cantare con silenzio* (1999).

44 Sciarrino: *Carte da suono (1981-2001)*. (Roma: CIDIM; Palermo: Novecento, 2001). 191.

45 Sciarrino a vizuális térbeliség bizonyítékának és egyben előidézőjének tekinti a notációt. „Az mondhatjuk, hogy a pillanattól, amikor megszületik a notáció, a látás a *szimultaneitás illúzióját* kölcsönzi a zenének. A múlt, jelen és jövő egyidejűségét.” Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 62. (Kiemelés az eredetiben.)

46 Marco Angius: *Come avvicinare il silenzio*. (Roma: Rai-ERI, 2007). 162, 175.

47 Ha mégis kizárva a vizualizált teret, az idő paradigmáján belül próbáljuk felfogni a ritmikai folyamatot, annak többdimenziósságával, hatványozódásával szembesülünk. Minden változásnak van időbeli vetülete. Ez esetben viszont az idő(tartamok)k változásának időbeli vetületéről lenne szó.

28b kottapélda. *L'orologio di Bergson*, 51-54. ütem.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

28c kottapélda. A vokális szöveg „térbeli” időkezelése.

Cantare con silenzio, 41-42. ütem.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Ha ezekben a darabokban csak a zenei idő érzékelésének banális szubjektivitása volna a bergsoni motívum, vajon miért lenne szüksége Sciarrinónak egy olyan struktúra használatára, ami minden más formálási, anyagkezelési módszerénél távolabb áll a tiszta tartam eszméjétől? A két darabmal foglalkozó szakirodalomban vagy fel sem merül ez a kérdés – a szubjektív érzékelés említését leszámítva –, vagy tétova, kielégítőnek nemigen tekinthető választ szül. Bunch a *L'orologio di Bergson* elemzésének konklúziójaként megállapítja, hogy a darab során a szabályos struktúráktól egy kevésbé szisztematikus elrendeződés felé haladva változik a szerkesztés, és ő ezt a folyamatot értékeli a bergsoni tiszta tartam megközelítéseként.⁴⁸ Mivel maga a szerkesztésmód jellegzetesebb, és az egész tételre vonatkozóan alapvetőbb jelentőséggel bír, mint a Bunch által kiemelt belső változás,

48 Bunch, i. m., 191. A Bergson fogalmaihoz való társítást Bunch is csak kérdésként fogalmazza meg.

3. *Le figure della musica*

legalább ennyire jogos lehet az az értelmezési megközelítés is, miszerint Sciarrino itt Bergson *ellenében* mutatja föl a totálisan térbeliesített idő karikatúráját. Maga a cím is érthető e fricska részeként: vajon mi hasznát venné a tartam mérhetetlenségében élő Bergson egy karórának?

3.3.2. Pontszerű események, kauzalitás

A három folyamatot, tendenciát leíró alakzattal szemben a „little bang” egyes, a folytonosságból kiragadott zenei eseményeket jelöl, melyek épp e folyamatok elindítójaként, generátoraként vagy módosítójaként kapnak szerepet a formaképzésben.⁴⁹ A példák majd’ mindegyikében ezek a pontok alacsony dinamikai környezetben váratlanul megszólaló erős hangok, hangzások (*sforzato*, *subito forte*), azonban a hangsúly nem a dinamikai mintázaton, hanem a gesztus zenei környezetére – a megelőző és főleg következő szakasz lefolyására – gyakorolt hatásán van. Nem minden hirtelen hangerő-emelkedésnek tulajdonítható ilyen fajta szerep, erre Sciarrino Stockhausen szerializált dinamikai kapcsán utalást is tesz.⁵⁰

A „little bang” elnevezés az ösrobbanás („big bang”) elméletére utal. A kicsiség (little) pedig arra vonatkozik, hogy a semmi/állapot – mozgás/akció – következmény hármassága mindenféle léptékben megnyilvánulhat a zenei forma belső szerveződéséeként. A jelenség sok evidens példát előhívhat, kezdve a *sforzato* akkorddal kezdődő tételekkel, Sciarrino példái közül viszont kiemelkedik egy Schubert megoldás, amely finomságában és összetettségében a leginkább hordozza a little bang-funkció lényegét. A *G-dúr vonósnégyes* (D.887) második tételének utolsó nagy formarésze előtti szakaszban egy harmóniai visszarendeződést és főképp a mozgásforma átbillenését (tremolo – triola-repetíció) egy váratlan, magányos pizzicato idézi elő. (29. kottapélda).⁵¹

49 A könyvben a *little bang* fejezete megelőzi a *trasformazioni geneticali* szót. Az egyes kategóriák kapcsán kifejtett gondolatmenetek egymásra épülésén túl ebben pedagógiai szempontok játszhattak közre.

50 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 79.

51 Érdekes de jellemző módon a *Le figure della musica*ban nem szerepel a Schubert-részlet kottapéldája, helyette Sciarrino grafikus diagram formájában vizualizálja a pizzicatót tartalmazó tízütemes szakaszt. Az ábra a mondanivaló szempontjából – kiváltképp egy zeneileg kevésbé művelt olvasó számára – szemléletesebb. I. m., 69.

29. kottapélda. „Little bang” Schubert *G-dúr vonósnégyesének*
II. tételében (149-156. ütem).

A tétel formáját követve azt látjuk, hogy a pizzicatót követő 13 ütem a megelőző szakasz ismétlése. Egy hozzáadott kánon-szólamon túl az eltérés a belső szólamok mozgásformájában van, ahol a triola-sebesség egyfajta átmenetet képez a tremolo és a visszatérés nyolcados sűrűsége között. A szakasz megismétlésének célja tehát ez a ritkulás, a váltás pillanatában viszont nem a célt, hanem egy „okot” kell exponálnia Schubertnek. Egy akciót, ami okozatként tünteti föl a faktúra megváltozását. Ezt a szerepet tölti be a pizzicato.⁵²

Carratelli megjegyzi, hogy Sciarrino a *little bang* koncepciójával „kezd eltávolodni [...] az idő térbeli ábrázolásától, hogy megközelítsen egy inkább logikai-retorikai mechanizmust: a kapcsolatot egy ok és okozata között.”⁵³ Ebből következik, hogy a fejezet példái szinte kizárólag a zene területéről – az időbeli művészetből – valók, és teljesen hiányoznak az összes többi figuránál szép számmal hozott képzőművészeti hivatkozások. Az egyetlen nem zenei példa egy Bashō-haiku, amelynek három sora a „little bang” működésének alapsémáját, az (inaktív, egyensúlyi) állapot, a mozgás és a mozgás következményének szekvenciáját írja le a lehető legegyszerűbb és szemléletesebb módon: „Öreg tó / Béka beleugrik / Víz[nek a] hangja”.⁵⁴

52 A hatáshoz természetesen hozzájárul a belső szólamok *fp* kiemelése is. Az egyszerűség kedvéért hivatkoztunk pizzicatóként a komplex gesztusra.

53 Carratelli, i. m., 137.

54 Nyersfordítás. Az általam ismert magyar műfordításokban (Kosztolányi Dezső, Illyés Gyula, Faludy György, Tandori Dezső) a három sor tartalmi és formai elkülönülése nem marad ilyen tiszta.

3. *Le figure della musica*

Sciarrino a zenei példákat úgy válogatja, hogy a „little bang”-sforzatók a formán belül elfoglalt különböző helyeit, és azáltal eltérő következmény-típusait szemléltethessék. Állhatnak a tétel kezdetén, az egész mozgás beindításának szerepével (Boulez: *Pli selon pli*, *Don*), lehetnek egy zenei anyag váratlan lezárásai (Wagner: *A nürnbergi mesterdalnokok*, II. felvonás vége), keretként kijelölhetnek egy formarészt (Puccini: *Bohémélet*, 3. kép), Sciarrino szavaival: „ollók, amik kivágnák a zene idejét a létezés idejéből”,⁵⁵ vagy lehetnek egy belső váltás előmozdítói (Mozart: *d-moll zongoraverseny*, K.466, 2. tétel). Mindben közös viszont a „bang” előkészítésében tetten érhető szándék, amit Sciarrino a „meglepetés stratégiájának”⁵⁶ nevez, valamint a következmények kétféle jellemzője: az anyag vagy egy új irányba vivő lendületet nyer az impulzus energiájából (Mozart, Schubert), vagy szétporlad, véget ér (Boulez, Wagner).

Sciarrino a „little bang” alakzatára saját életművéből is hoz példát. A *Sonata II* egy oldalnyi – a könyvben színes bejegyzésekkel kipreparált – részletén jól megfigyelhető a különböző típusú *little bangek* (*ff* akkordok a szélső regiszterekben, gyors hangcsoportok, harang-szerű kvinttornyok) beékelődése a folyamatba, és az is, hogy az impulzusok egy bizonyos sűrűség elérével önálló rétegekként kezdenek működni. A Sciarrino-részlet magába foglalja a figura minden olyan jellemzőjét, amik külön-külön felfedezhetők voltak a fejezet többi zenei példájában.⁵⁷

3.4 Dimenziók polifóniája (*forma a finestra*)

A könyvben kifejtett öt alakzat közül a legfontosabb – legalábbis a szerző számára – minden bizonnyal az utolsó, a *forma a finestra* (ablakos forma). Ezt mutatja a kétszeres terjedelem, a gazdag és szerteágazó példatár is, benne több Sciarrino-darabbal, -részlettel. A figura jellegében is különbözik az eddigiektől, hiszen nem egy folyamatot vagy lokális szerepű gesztust jelöl, hanem egy akár teljes műre érvényes formai és esztétikai megközelítést, melyet összefoglalva a különböző dimenziók párhuzamosságának, egyidejűségének és interakciójának nevezhetnénk.

55 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 75.

56 I. m., 68.

57 Bunch, i. m., 200.

A négy korábbi alakzat olyan archetipikus jelenségekre vonatkozik, melyek nem kötődnek történelmi, kultúrtörténeti korszakhoz. Az, hogy az ezredforduló zeneszerzője számára aktuálisak, univerzális jellegüket mutatja. Ehhez képest az ablakos forma Sciarrino szerint a modern ember megváltozott érzékelésének, gondolkodásának terméke, tipikusan XX. századi megközelítés. Ez nem jelenti azt, hogy a könyv példái ezúttal kizárólag ebből az időszakból való alkotások volnának, Sciarrino élvezettel, szubjektívitasának szabadságával mutatja ki a koncepció előhírnökeit különböző korokban. Az előfutárok között azért a XIX. századi példák dominálnak:⁵⁸ Edgar Degas, Gustave Caillebotte, Hokusai, Beethoven, Mahler, Emily Dickinson, Eugenio Montale alkotásai, de említésre kerülnek Caravaggio és Borromini vizuális megoldásai, és a perzsa népművészet is.⁵⁹

Az ablakos formák alapja az idő új megközelítése. A mai kor emberének az idő többé nem folytonos, lineáris dimenzió, hanem szakaszos-szakadozott, relatív és változó.⁶⁰ Sciarrino a mindennapi életből ismert, mára alapvetőnek számító technikai újítások szerepére hívja fel a figyelmet, melyek észrevétlenül átalakították az emberiség térről és időről való tapasztalatát. A fénykép az idő folyásának megállítása egy pillanat konzerválásával. Hasonlóan ehhez a hang- vagy videofelvétel egy szakaszt metsz ki a linearitásból, lejátszásakor a hallgató-néző több egyszerre jelen lévő idősíki paradoxonjába kerül. A televízió számos egymástól időben és térben különböző párhuzamos világ közti szabad, hirtelen váltást kínál egy gomb megnyomásával. Videójátékokban általános, hogy a játékos egyszerre több nézőpontból látja a pályát és saját magát. A számítógép kezelőfelülete pedig nem más, mint egymásból nyíló végtelen számú ablak,⁶¹ dimenzió komplex hálózata.

A forma a *finestre* szűkebb értelemben olyan jelenség, megoldás vagy formaelv, ahol különböző dimenziók, idősíkok tapasztalhatók egyszerre, illetve ahol

58 Generációja más szerzőihez képest Sciarrino feltűnően nagy vonzódást tanúsít a XIX. század zenéjéhez, művészetéhez. Kaltenecker cikkében Sciarrino címadásait is érvként említve természetesen ápoltságának romantikus vonásaira hívja fel a figyelmet. Martin Kaltenecker: „L’exploration du blanc.” *Entretemps* IX. (1990. december): 107-116. 108. Grazia Giacco a zeneszerzővel folytatott beszélgetésre hivatkozva vitatja Kaltenecker megállapításának helyességét. Giacco, i. m., 103.

59 A *Le figure della musica* egyes fejezeteinek példáit világos táblázatokba rendezve mutatja be Bunch, melyekből első ránézésre is jól érzékelhetők a korok és diszciplínák közti megoszlások. Bunch, i. m., 180, 186, 193, 204, 209.

60 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 97. Ha Sciarrino állítása a 90-es évek végének „mai emberére” igaz, hatványozottan az e disszertáció írásakor, bő húsz évvel később.

61 Innen, illetve közvetetten a Windows operációs rendszer nevéből ered Sciarrino alakzatának megnevezése. Carratelli, i. m., 141.

3. *Le figure della musica*

a köztük való átlépések realizálódnak. „Belépni és kilépni. Ez az ablakos forma mechanizmusa, az elménk mechanizmusa.”⁶² Sciarrino interpretációjában ez a modern diszkontinuitás-elv hasonló az agy, az emlékezet működéséhez. Vagyis a modern művész – többek között a tudomány, technológia segítségével – egyre többet tud arról, a befogadó hogyan érzékeli, fogja fel a formát, és így az alkotás struktúrájában ezeket a mentális eljárásokat utánozni is tudja.⁶³

Sciarrino szerint a zenei idő linearitásának megtörése Beethovennél kezdődik. *A forma a finestre* első zenei példája a *IX. szimfónia* utolsó tételének prológja, ahol a hangszeres recitativók által keretezett „ablakokban” sorra feltűnnek a korábbi tételek világai. Ez nem csupán egy formai ismétlés, hanem narratívát, méghozzá magára a kompozícióra irányuló narratívát feltételező megnyilvánulás.⁶⁴ Az alkotó a művön belül reflektál az alkotás folyamatára. „Beethoven számára a mű nem egy természetes rend, hanem az elért, megalkotott rend.”⁶⁵

Az idézetekre, már ismert zenei anyagokra való hivatkozásokra épülő játék továbbgondolása Sciarrino *Cadenzariója* (1991). A darab műfaji szempontból teljesen egyedi: Mozart-versenyművek Sciarrino által megírt stílushű kadenzáinak antológiája egy egybefűzött, körülbelül félórás folyamatként.⁶⁶ A négy szólista (hegedű, oboa, fuvola, zongora) solo-szakaszait (pseudo-Mozart) a zenekar kadenzát bevezető, majd a záró trillát követő megszólalásai (eredeti Mozart) keretezik, az egyes versenyművek közti váltás „little bang”-szerű szerepét perkusszív hangok (eredeti Sciarrino) látják el.⁶⁷ Utóbbi gesztust a szerző a japán kultúrával hozza összefüggésbe.⁶⁸ Ez a stiláris rétegződés, többdimenziósság alapvető szándék Sciarrino minden parafrázis-jellegű darabjában. Két nagyobb ciklus címében is utal erre: *Esercizi di tre stili* (Gyakorlatok három stílusban, 2000), *Storie di altre storie* (Más történetek történetei, 2005). Az előbbiben a hivatkozott három stílus az eredeti Domenico Scarlatti-csembalódaraboké, a vonósnégyes textúra beethoveni allúziója,

62 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 145.

63 Angelo Foletto: „Cercare più in alto, cioè dentro, intervista a Salvatore Sciarrino.” *Musica viva* XIII/1. (1989. január): 54-61. Idézve: Carretelli, i. m., 143, 152.

64 Sciarrino Beethoven beszélgetőfüzetében fennmaradt, a recitativo hangjai alá illeszthető ismert szöveget veszi a narratíva alapjául.

65 Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 109.

66 Sciarrino számos cadenzát készített azok eredeti funkciójára. (Lásd 1. fejezet, 11. lábjegyzet).

67 Ezt a dimenzióhatár-funkciót tulajdonítja Sciarrino az olyan drasztikus formaképző megoldásoknak, mint a Dickinson-vers gondolatjelei, vagy Lucio Fontana képén a vászon bevágásai.

68 Sciarrino: *Carte da suono*, i. m., 152.

illetve a mű egészét megteremtő Sciarrino zenei védjegyeinek világa.⁶⁹ A másodikban a Mozart-, Machaut- és Scarlatti-részletek összedolgozásán túl a legnagyobb ötlet Stravinsky *Tavaszi áldozatának* megidézése csupán a Scarlatti-hangok megfelelő hangszerelése által.⁷⁰

Hasonlóan távoli zenei világok egymásra helyezésén alapul az egyik legnépszerűbb Sciarrino-kompozíció, az *Anamorfosi* című rövid zongoradarab is. Az anamorfózis vizuális jelensége, melynek zenei analógiája a szerző más darabjaiban is felbukkan,⁷¹ a különböző perspektívákkal és jelentésekkel való játék révén eleve a *forma a finestra* körébe tartozik. A zongoradarabban a párhuzamos dimenziók képviselői Ravel *Jeux d'eau*-ja és a *Miroirs Une barque sur l'océan*-tétéle, valamint Arthur Freed slágere, a *Singing in the Rain*.

Az ablakos formák természetes közege az elektronikus zene, akár konkrét felvételek montázsáról van szó, akár mesterségesen létrehozott, szintetizált hangokról. Sciarrino Stockhausen-példákon (*Hymnen, Kontakte*) keresztül mutatja be ezeket a lehetőségeket. A rádió zenei alkalmazásának külön szakaszt szentel, összehasonlítva Cage, Stockhausen és a saját megközelítését. Az előbbiekkal ellentétben Sciarrino ide vonatkozó darabjában, az *Efebo con radió*ban nem jelenik meg hangszerként az eszköz, hanem a forma és az anyagok kezelése hoz létre egy egyértelmű rá utaló narratívát: mintha különböző rádióadások részleteit hallanánk egymás után. Mindezt a zenekar és egy szólóénekes hozza létre mindenfajta elektronika nélkül. A *Cadenzario* japán dobütéseire hasonló szerepben itt a rádiócsatornák közti váltások zajának naturalisztikus meghangszerelése határolják a különböző dimenziókat. Illetve különös interakcióba is lépnek velük, ugyanis ezek a rádiós torzításra emlékeztető hangzások itt-ott rá is rétegződnek a megidézett zenés-szöveges részekre, kisebb-nagyobb mértékben elfedve azokat,⁷² akadályozva az

69 I. m., 199.

70 Az eredeti darabok beazonosításában kis nehézséget okoz, hogy a partitúrában (Rai Trade, 2005.) – és így a Sciarrino-műhöz kapcsolódó további hivatkozásokban – két Scarlatti-sonáta jegyzékszámai hibásan, felcserélve szerepelnek.

71 Leghíresebb példaként a *Vanitas*-ban tűnik fel, sőt Sciarrino az egész darabot egy „gigantikus anamorfózis”-nak titulálja. Sciarrino: *Carte da suono*, i., m., 80. Sciarrino anamorfózisairól lásd: Angius, i. m., 85-100.

72 Eötvös Péter szintén gyerekkori élményéből adódóan hasonlóan fontos, elválaszthatatlan szerepet tulajdonított a rövidhullámú rádióadást zavaró elektronikus zajoknak. A *Jet Stream* című darabja kapcsán megjegyzi, hogy a jazz zenét sokáig nem tudta elképzelni e plusz réteg nélkül. Eötvös Péter: „Jet Stream.” In: Eötvös Péter: *Snatches*. (Budapest: BMC Records, 2004. BMC CD 097. Kísérőfüzet).

3. *Le figure della musica*

érthetőségüket.⁷³ Ebben a naturalisztikus megközelítésben nosztalgia éppúgy van, mint irónia. Utóbbit azzal indokolja Sciarrino, hogy a valóság utánzása illuzórikus, hiszen mégsem egy valódi rádiót hallunk.⁷⁴ Van azonban egy még speciálisabban (ön)irónikus rétege a kompozíciónak: a kölcsönvett, idézett vagy stílusgyakorlatként megírt rádióadás-részleteket megzavaró zaj-réteg Sciarrino jellemző hangzástípusaiból áll. Vagyis azok a zenei anyagok, amik máskor absztrakt, vagy legalábbis szubjektív tartalmukkal a művek teljes értelmezési tartományát adják, ezáltal a narratíva egy – ráadásul dekonstruktív jellegű – konkrét elemévé válnak.

A fejezet-pár további példái is a modernitás új „tér-idő-érzékenységét” érintik.⁷⁵ Egy olyan világot, amit horizontálisan az idő nem-folytonossága, vertikálisan a dimenziók párhuzamossága határoz meg.⁷⁶ Az eredmény a rétegek – mentális térben működésbe lépő – polifóniája.

Mivel a könyv világosan megmutatja Sciarrino esztétikai, zenei és formai gondolkodásának jellemzőit, a *Le figure della musica* elengedhetetlen forrás a szerző darabjainak, zenei életművének elemzője számára. Sciarrino itt kifejtett kategóriáinak, terminológiájának használata megkönnyíti a hivatkozást olyan összetettebb fogalmakra, jelenségekre, mint például a „forme a finestra” vagy a „little bang”, a történeti és interdiszciplináris példák által sugallt szemlélet pedig ösztönzően hat arra, hogy a vizsgálandó Sciarrino-műveket is szélesebb kontextusban próbáljuk értelmezni. Az elemzőnek ugyanakkor – mint minden esetben, ha egy szerző saját elméleti munkáját vonatkoztatja az alkotói gyakorlat eredményeire – óvakodnia kell attól, hogy megállapításai kimerüljenek a darabban felfedezhető jelenségek felcímkezésében. Sciarrino *figuráinak* felismerése önmagában az analízisnek még csak olyan kezdeti lépése, mint például egy szeriális kompozíció esetén a sorok kimutatása. Ami igazán érdekes és fontos, az az alakzatok működésének miértje és hogyanja a zenei folyamat adott konkrét helyein.

73 Az elfedés fokozataiból adódó kategóriák tudatos használatát fel is fedi a szerző az 5. lecke legvégén. Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 119. Az érthetőség más réteggel való szándékos veszélyeztetése a könyv utolsó példája, Helmut Lachenmann *Salut für Caudwell* című gitárduója kapcsán is felmerül. I. m., 148.

74 I. m., 118.

75 Carratelli, i. m., 140.

76 Bunch, i. m., 206.

4. Analízis

4.1. Egyes darabok elemzésének lehetőségei

Sciarrino zenei megközelítésének az előző fejezetekben tárgyalt jellemzői alapján világos, hogy darabjainak megértéséhez, lényegi leírásához elégtelennek bizonyulna egy hagyományos fogalmakkal, formai kategóriákkal operáló, hangmagasság- és ritmus-központú analízis. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy a művek kompozíciós logikájáról, belső hang-összefüggéseiről ne volna mit feltárni. A Sciarrino-irodalom legnagyobb része – nem kis részben a szerző sugalmazására – az elemezhetetlenség axiómájából indul ki, és így nem is próbál eljutni érdemi elemzésekig. A Sciarrino által hangoztatott pszichológiai, fenomenológiai megközelítés pedig az alkotó számára láthatóan termékenynek bizonyul, ám a szakirodalomban csak mint megállapítás, esetleg általános elvek említéseként jelenik meg.¹ Ha leszámítjuk az életmű olyan kivételesen világosan strukturált darabjait, mint a *L'orologio di Bergson* vagy a *De o de do*,² ahol a zenei történések lefordíthatók többé-kevésbé matematikai összefüggésekké, hiányoznak a hangok, zenei események szintjéig hatoló analízisek.

A következőkben egy szólódarab vizsgálatán keresztül bemutatok egy olyan elemzési stratégiát, ami nem ellenkezik Sciarrino a hallgatót, hallgatást középpontba állító megközelítésével, ugyanakkor a lehető legapróbb részletekig képes feltárni a zenét működtető összefüggéseket.³ A kiindulópont annyiban pszichológiai, hogy a feltárandó jelenségeknek meg kell felelniük az észlelhetőség kritériumának, vagyis az a vezérfonál, amit és ahogyan a hallgató hall. Fontos azonban, hogy itt potenciális észlelésekről van szó, vagyis mindarról, ami a papíron leírt összefüggésekből hangzási élménnyé képes válni, és nem az egyes hallgatásokban természetesen hiányosan tudatosítható megfigyelésekről.

- 1 Helgeson tanulmánya jó példa arra, hogy a Sciarrino-zene működése értelmezhető ilyen aspektusból, de a módszer eredményei a zenei történések, kompozíciós döntések egyes rétegeit képesek csak magyarázni. Inkább van szó a fenomenológiai megközelítés példáinak felmutatásáról Sciarrinótól vett zenei példák alapján, mint a szerző műveiből kiinduló értelmezésről. Aaron Helgeson: „What is Phenomenological Music, and What Does It Have to Do with Salvatore Sciarrino?” *Perspectives of New Music* 51 (2013): 4-36.
- 2 Matteo Cesari: *Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans "L'orologio di Bergson" de Salvatore Sciarrino et "Carceri d'Invenzione IIb" de Brian Ferneyhough*. Disszertáció, Université Paris Sorbonne/Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2015. 21-126. Marco Angius: *Come avvicinare il silenzio*. (Roma: Rai-ERI, 2007). 15-57.
- 3 Ez a megállapítás természetesen nem a konkrét elemzés hiánytalanságára, bővíthetlenségére vonatkozik, hanem arra, hogy a módszer elvi lehetőséget, keretet ad minden észrevétel integrálására.

4. Analízis

Ez a megközelítés az elemzés szövegének formáját is erősen meghatározza, amennyiben szerkezete szorosan kötődik a befogadás egymásutánosságához, ellenáll az analízis különböző zenei paraméterek szempontjából történő strukturálásának, és bőségesen tartalmaz gondolati leágazásokat a darab konkrétumainál általánosabb megállapítások, kérdések felé. A vizsgálódás részletessége szempontjából az elemzésben legalább két különböző perspektíva jelenik meg. A mű első nagy formarésze – notációban körülbelül egy harmada, időben (az ismétlés miatt) fele – a legaprólékosabban kerül górcső alá, a darab további részében a megfigyelések nagyobb formai összefüggésekre és kiugró jelenségekre koncentrálnak. Ennek részben terjedelmi oka van, részben a különböző közelítések bemutatásának szándékából következik, de nem mellékesen kapcsolatban áll a befogadás mechanizmusainak működésével. A figyelem kezdetben maximális, az ingerek szaporodásával, egymásra rakódásával kialakul az összefüggések bonyolult hálózata, ugyanakkor ez az ingerküszöb emelkedését is magával vonja: egyre nagyobb horderejű, feltűnőbb zenei esemény érdemel ugyanakkora figyelmet. A forma felfogásában az idő előrehaladtával egyre inkább a távolabbi összefüggések felfedezései játsszák a főszerepet, szemben a hangról hangra haladás kezdetben meghatározó szintjével. Ezt a perspektíva-emelkedést segíti vagy – másik megközelítésben – használja ki a forma ismétlésre, visszatérésekre épülő szerkezete, amennyiben a repetíció összefogja és magasabb strukturális szintre emeli az adott zenei egységet – legyen az egy formarész, egy kisebb szakasz, vagy akár egyetlen hangesemény. Ezt a szintlépést teheti meg tehát az analízis is a mű későbbi szakaszaira vonatkozóan, lemondva az első események leírásánál alkalmazott kimerítő részletességről.

4.2. Az *All'aure in una lontananza* részletes elemzése

Az *All'aure in una lontananza* Sciarrino fuvolamű-sorozata, a már két kötetes *L'opera per flauto* (1990, 2001) első darabja,⁴ akár szimbolikusnak is tekinthető módon mutatja fel a szerző zenei nyelvezetének, írásmódjának, hangszerkezelésének legalapvetőbb vonásait. A darab Roberto Fabbricianinak szóló ajánlással 1977-ben jelent meg. Brendan P. McConville a Ricordi jegyzékére (valószínűleg egy

⁴ A 2. kötet óta íródott újabb önálló fuvoladarabok számát tekintve nem lenne meglepő, ha a sorozat további kötetekkel bővülne.

sajtóhibás adatra) hivatkozva állítja,⁵ hogy az *All'aure...* 1967-ben keletkezett, és csak tíz év múlva került publikálásra. Sciarrino ezzel szemben 1977 áprilisát nevezi meg a komponálás időszakának, életrajzi körülményeket is említve.⁶ A cím Giovan Battista Marino (1569-1625) barokk költő egy szonettjére utal.⁷

A darabbal részletesebben foglalkozó szakirodalomból előljáróban kiemelném Megan Lanz disszertációját⁸ és McConville tanulmányát.⁹ Előbbi legnagyobbbrészt a mű hangszerteknikai vonatkozásaival foglalkozik, utóbbié viszont egy tanulságos analízis, melynek részleteire a későbbiekben hivatkozni fogok.

A körülbelül tíz perces tétel zenei anyaga – Sciarrinóra jellemzően – erősen redukált, néhány jól meghatározható elemből épül fel minden folyamat. Az elemek legkarakterisztikusabb vonása itt a hangszín, megszólal(tat)ásmód, így legkönnyebben az adott hangszeres technikával azonosíthatók be. Az építőelemek identitása tehát ehhez az aspektushoz kapcsolódik, és sokkal kevésbé hangmagassági, ritmikai vagy dinamikai tényezőkhöz, bár ez utóbbiak sokszor nem függetleníthetők a megszólaltatásmódtól.¹⁰ Sciarrino ezeket az új – azóta a hangszerteknikai repertoárba beépült – játékmódokat Roberto Fabbriciani és Giancarlo Graverini segítségével, közreműködésével fejlesztette ki, és lényegében (technikai értelemben) változatlanul használja őket az 1980-as évek óta a szóló- és együttesdarabokban. A *L'opera per flauto*-hoz írt szövegében egy helyen úgy fogalmaz, hogy kompozíciói tekinthetők ezen új hangok, hangzások legitimációinak.¹¹

Először tehát vázoljuk fel az *All'aure...* anyag-készletét a fenti szempont alapján, leírva az egyes típusok legfontosabb hangjellezőit – egyelőre zenei funkcióiktól függetlenül. Szembetűnő, hogy az elemek – egyszerűségük ellenére – komplexek, felfogásukban, és így elemzésükben is ellenállnak a paraméterek szétválasztásának, külön-kezelésének. Az alábbi száraz kategorizálás valójában nem a darab elemzésének első lépése, hanem egy azt megelőző fázis, melyet a jelen

5 McConville: „Reconnoitering the sonic spectrum of Salvatore Sciarrino in ‘All'aure in una lontananza’”. *Tempo* 65 (2011. január): 31-44. 36. A Casa Ricordi honlapja a hibás adattal: <http://www.ricordi.it/catalogue/products/all-aure-in-una-lontananza/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.08.13.)

6 Sciarrino: *Carte da suono (1981-2001)*. (Roma: CIDIM; Palermo: Novecento, 2001). 140.

7 I. h.

8 Megan Lanz: *Silence: An Exploration of Salvatore Sciarrino's Style Through L'opera per flauto*. Disszertáció, University of Nevada, Las Vegas, 2010.

9 McConville, i. m.

10 A *jet-whistle* technika például magas intenzitást, dinamikát kíván, ezért az alapvetően halk zenei anyagokban általában hasonló, elvágólagos kontraszt-szerepben szólal meg. A szerző által használt többi fuvola-játékmód viszont az alsó dinamikai szinteken érvényesül. Általánosságban megállapítható, hogy a hagyományos fuvolahang közép-hangereje lényegében hiányzik a felhasznált tartományból.

11 Sciarrino, *Carte da suono*, i. m., 138.

4. Analízis

esetben kiindulópontnak tekintendő zenei és hangszertechnikai alapelemek terminológiájának – vagy legalábbis az ebben rejlő konszenzus – hiánya tesz szükségsszerűvé. (1. táblázat).

jel	meghatározás	notáció ¹²	technika	hangzó eredmény
(A)	Felhang-tremolo	Alaphang (hiányos rombusz) és felhang jelzése.	Azonos hangzó felhang váltogatása két különböző alaphang fölött.	Finoman fodrozódó tartott hang. ¹³
(Ax)	Kromatikus elhajlás felhang-tremolóval ¹⁴	(Mint (A)-nál).	Mint (A)-nál, de két hangonként elmozdul a felhang és az alaphangok.	Legato kromatikus menet (glissando-hatás). ¹⁵
(Bx) ¹⁶	Levegős felhang-menet	Fekete rombusz.	A befúvónyílás teljes befedése a szájjal; a nyelv kétharmad részben takarja a nyílást.	Az alaphang második oktávja könnyű füttyülő hangon, gyors kromatikus menetekben használva.
(By) ¹⁷	Levegős menet	Üres rombusz.	A befúvónyílás teljes befedése – nyelv nélkül.	Fújó, levegős hang, mely kis részben tartalmazza az alaphangot, gyors kromatikus menetekben használva.
(C)	<i>Jet-whistle</i>	Üres rombusz, föl-le nyíllal.	Intenzív, gyors glissando a befúvónyílás teljes befedésével.	Erős levegő-glissando a fogott hangnál nagy szeptimmal mélyebben megszólaló alaphanggal. ¹⁸

1. táblázat. Az *All'aure in una lontananza* anyag-típusai.

12 Lásd 30. kottapélda.

13 Sciarrino hangszeres zenéjének egyik jellegzetessége, hogy alig találhatók benne hagyományosan képzett, változatlan hosszabb hangok. Az alapvető gyors mozgások között a tremolók, trillák veszik át a tartott hangok szerepét.

14 McConville nagyjából hasonló kategorizálása során nem említi (külön típusként) az általam (Ax)-szel jelölt csoportot. Én nem lényegtelen formai funkcióját vélem felfedezni a darabban, valamint az (A) és (B) hangzástípus közötti fontos köztes láncszemnek tekintem.

15 A hangoknak a notációban feltűnő duplázása a megszólaltatásban egészen más hatást kelt, éppenhogy elmossa kissé a változó hangok, kromatikus lépések egzaktságát.

16 Zenei funkciójuk hasonlóságából következően a későbbiekben sok megállapítás egyaránt vonatkozik a (Bx) és (By) technikával játszott anyagokra, ezért használom a közös (B) megjelölést is.

17 Lásd: előző lábjegyzet.

18 A darabhoz tartozó jelmagyarázatnál Sciarrino nem pontosítja, hogy kis vagy nagy szeptim különbségről van szó, a későbbi műveknél viszont már következetesen jelzi az utóbbit. V.ö.: Sciarrino: *L'opera per flauto*. (Milano: Ricordi, 1990). 3. és 21. oldalak. Ez az apró technikai különbség adalék lehet ahhoz a folyamathoz, ahogyan Sciarrino egyre mélyebben megismeri és egyre precízebben használja ugyanazokat a hangszertechnikai újításait.

30. kottapélda. Az *All'aure in una lontananza* anyag-típusai.

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A (**Bx**) és (**By**) típusok összekapcsolódásakor létrejövő köztes állapotot, amikor a magas hangok megszólalása bizonytalan, a szerző külön notációval látja el: félig fekete rombusz, felhangok zárójelben. Ezt, átmeneti jellege miatt nem tekintjük külön kategóriának – mint ahogy a hallgatásnál sem tudjuk elkülöníteni a két alaptípustól.

Az egyes elemeket nem előfordulásuk sorrendjében vázoltam fel, hanem egy képzeletbeli hangszín-skálán való elhelyezkedésük szerint, mely a tiszta hang(magasság)gal való telítettség mértékével jellemezhető. Az (**A**) elem – legalábbis egy dinamikai szintet elérve – konkrét, diszkrét hangként fogható fel; nem véletlen, hogy a tétel makroformájában megfigyelhető tonális összefüggéseknek szinte kizárólagos hordozója lesz. Az (**Ax**) formula szintén konkrét hangokból áll, de a gyors elmozdulás már dinamizálja, egyúttal lazítja a hangmagassági percepciót. A (**Bx**) és (**By**) gyors kromatikus meneteiben több a zaj-komponens, és a sebesség miatt a hangváltozásoknak inkább a kontúrja észlelhető. Ezzel együtt a (**Bx**) közelebb áll az (**A**)-csoporthoz, nemcsak a hang és zaj arányában, hanem amiatt is, hogy – szemben (**By**)-nal – itt a létrejövő hangmagasságok ugyanabban a regiszterben szólalnak meg, ahol a jól apperceptiált (**A**)-elemek. A skála másik végén a (**C**) megszólaltatásmód áll, mely dinamikájában, vertikális gesztusában teljesen elüt a többitől. Egyértelmű ez annak ellenére is, hogy technikai értelemben felfogható lenne a (**By**) elem felgyorsított változatának, és amplitúdó- és frekvencia-hullám alakja rokonságot mutat az összes többi változattal is.

Ez az összefüggés azonban inkább arra a megfigyelésre sarkall, hogy bizonyos jelenségek mindegyik elem háttérében, tehát az egész mű légkörében jelen vannak. Ezeket a premisszákat tekinthetjük a darab által kijelölt zenei világ határainak, a hallgatói figyelmet fókuszáló korlátoknak. Az egyik alapvonás a zenei egységek (a felsorolt elemek, vagy ritkábban ezek kombinációinak) közös dinamikai

alakja. Minden mozdulat fuvallszerűen a semmiből indul és a semmiben hal el. Ennek notációs jelzése akkurátusan a legrövidebb egységeknél is megtalálható. (Lásd 1. kottapélda). A természetes lélegzés működésbe hozása ez, mind szó szerinti, fiziológiai, mind elvontabb, formai-esztétikai értelemben.¹⁹ A tétel tempójelzésének helyén álló utasítás: *Secondo il proprio respiro* (Saját lélegzése szerint) is erre irányítja az előadó figyelmét. Ez az előírás abban a tekintetben is lényeges, hogy a szerző – mint darabjai túlnyomó részében – lemond a tempó, azaz a zene időbeli lefolyásának pontos rögzítéséről, a belső proporciók viszont a játékos fiziológiájához kötötteen mégis megvalósulnak. Sciarrino szinte sohasem ír ki metronómszámot, és tempómegjelölő szövegei is gyakran – nyilvánvalóan szándékosan – homályos értelműek vagy teljesen hiányoznak.²⁰ Ebből következően állhat elő olyan helyzet, hogy az *All'aure...* különböző hangfelvételeinek hossza a darab méretéhez képest kirívóan nagy mértékben különbözik olyan előadók esetében is, akik mind a szerző felügyeletével és jóváhagyásával játszották lemezre a művet: Roberto Fabbriciani interpretációja bő 10,²¹ Mario Carolié 12 és fél,²² Matteo Cesarié pedig majdnem 18 perc hosszúságú.²³

A notációt végignézve kiderül, hogy a darab ritmikája tulajdonképpen csak két meghatározó által szabályozott: vagy az említett lélegzet-hosszhoz kell mérni az adott egységet, vagy a lehető leggyorsabban kell eljátszani egy hangcsoportot. Utóbbi esetben természetesen a hangok mennyisége lesz az eltelt idő mértéke. Mindkét megoldás alapvető példája egy olyan zenei gondolkodásnak, ahol a megszólaló hangfolyamatok különböző aspektusai – a most tárgyaltakban például az idő – nem választhatók le a többitől, sőt a legszorosabb kapcsolatban állnak a megszólaltatás fizikai valóságával.

Visszatérve a mozgás- és hangzástípusokon felül álló szervezőerőkhöz, a másik megfigyelés arra vonatkozik, hogy egy-egy – lélegzet által meghatározott – egységen belül a hangmagasság-változás mindig folyamatos, azaz kromatikus. Ehhez a glissando-jelenséghez tartoznak az (A) motívum mikrokromatikus elhajlásai, az

¹⁹ Lásd: 2.2.4.1. fejezet.

²⁰ A legtalányosabbak közül: „Lento, una quiete furiosa e crudele” (*Muro d'orizzonte*), Misurato e senza tempo” (*Sei quartetti brevi* No. 3), „Furia, metallo” (*2 Notturmi crudeli* No. 2), „C'è un tempo della paranoia?” (*Quaderno di strada*, 2003)

²¹ Salvatore Sciarrino: *Fabbrica degli incantesimi*. (Wien: col legno, 1990. WWE 1990 CD 31884).

²² Sciarrino: *L'opera per flauto Vol. I*. (Milano: Stradivarius, 2001. CDSTR 33598).

²³ Salvatore Sciarrino: *L'opera per flauto Vol. I-II*. (Paris: Vanitas, 2015. Van001). A jelenség természetesen nem korlátozódik erre a darabra. Az *I Sonata*-ból például létezik 13 és 22 perc hosszúságú felvétel is Massimiliano Damerini (Genoa: Dynamic, 1993. CDS082) illetve Florian Hoelscher (München: Neos Music, 2014. NEOS11124) előadásában.

(A_x)-, (B)-menetek, a (C) elem pedig tényleges glissando, ha az előbbiekhöz képest gyors és nagy amplitúdójú is. Ez az egységes elv azonban – éppen kizárólagossága miatt is – az észlelésben nem kromatizmusként jelenik meg. A hallgatási tapasztalat folyamatában szinte természeti elvként kezd el működni, hogy két pont között az út ki van töltve, és ez is erősíti az elemek egy objektumként való felfogását.

A (B) csoporttal kapcsolatban két fontos kiegészítést kell tenni. Ezekben a futamokban ugyanis váltakozik az egyenes kromatikus haladás egy cikcakkossal, mely kis szekundonként eltolt nagy szekund lépésekből áll. (Lásd 2.2.4.6. fejezet, 12c kottapélda.) Ez a mozgásforma az eljátszás sebessége miatt nem tudatosul a hallgatóban, az eredmény a fő mozgásirány fodrozódásának hat, hasonlóan az (A) figura tartott hanghoz való viszonyához.

A (B_x) és (B_y) menetekre, illetve ezek kapcsolódására vonatkozik a másik kiegészítő megjegyzés: a két típus illesztésénél a folytonos kromatika a fogott (alap)hangok tekintetében valósul meg, és nem a megszólaló (fel)hangokéban, hiszen ezek más regisztert képviselnek. Az átmenet mégsem törés-szerű, köszönhetően egyrészt az említett köztes megszólaltatási módnak, másrészt a gyors mozgás folyamatosságának. Lényeges megfigyelni ezen az egyszerű példán, hogy bizonyos esetekben a létrehozási mód, az előadói technika folytonossága olyan erős kapcsolatot létesít, amit a ténylegesen megszólaló hangokban felfedezhető diszkontinuitás nem érvénytelenít, csak komplexebbé tesz.²⁴

McConville kitér az általam (B_x) és (B_y)-nal jelölt (nála y, illetve x) csoportok belső formáinak vizsgálatára, és az alakzatokat – jobb híján – a középkori zenére, gregorián neumákra alkalmazott eredetileg retorikai terminusokkal (scandicus, climacus, torculus, porrectus) írja le.²⁵ Konklúzióként arra a megállapításra jut, hogy a futamok „nagyformájának” (ami lényegében a kezdő és záró hang által kijelölt iránnyal azonos), és belső kisebb mozgásformáinak kombinációi a lehető legtöbb féle lehetőséget kimerítik,²⁶ fenntartva az alapformula adott megnyilvánulásainak kiszámíthatatlanságát.

24 A jelenség legjellemzőbb megnyilvánulásait Sciarrino jellegzetes vonós textúráiban találjuk, ahol a közeli fogásokkal létrehozott gyors flageolet-futamok folyamatos melodikus vonalak képzetét keltik, miközben a fogások egymástól igen távoli hangmagasságú üveghangokat eredményeznek, sőt olyanokat is, melyekben extrém magas regiszterük és csekély megszólalási esélyük miatt jóval több a zaj-komponens. (Lásd pl.: *Sei capricci* No. 4, 5.)

25 McConville, i. m., 40.

26 I. m., 41.

4. Analízis

Az (A) és (C) típusú elemekkel szemben ezek a (B) formulák képviselik a forma dinamikáját. Az (A) egység önmagában mindig statikus, ami a hangmagasságot és lehetséges időbeli hosszat illeti; a formai dinamizmushoz egy szinttel magasabban, az egyes (A) elemek egymáshoz való viszonyában járul hozzá. A (C) gesztusok pedig, bár látszólag különböznek egymástól (lásd az írott hangmagasságokat), a percepcióban nem alkotnak differenciájukból származó kapcsolatokat. Ennek oka abban keresendő, hogy az elem – minden előfordulásában azonos – gesztus-jellege jóval meghatározóbb az elemről elemre változó hangmagasság-aspektusnál, másrészt a rövid mozgás lehangsúlyosabb része, a teljes regisztert felölelő erőteljes levegő-glissando minden transzpozícióban közel azonosan szól, függetlenül az induló és érkező alaphangoktól. A (C) formula különböző változatainak tehát leginkább ott van jelentőségük, ahol egymáshoz időben közel szólnak meg, s ott sem mint variációk, hanem mint organikus ismétlések jelentkeznek.²⁷

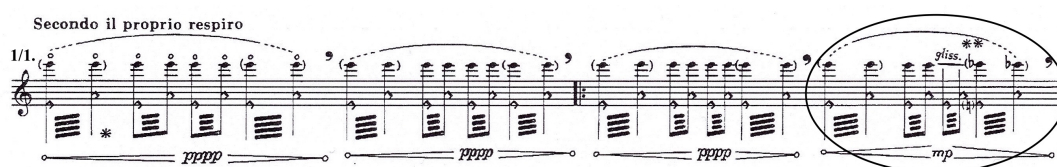
Az alkotóelemek vizsgálata után rátérhetünk a belőlük kialakított zenei folyamat megfigyelésére. Ebben vegyük alapul a percepció lineáris előrehaladását, vagyis az eljátszás, hallgatás időbeli vonalát, sorrendiségét. Tegyük ezt annak ellenére, hogy tudjuk – ahogyan erre Sciarrino formai logikája tudatosan és bevallottan épít is –, hogy a percepcióban nem csupán egyirányú, lineáris folyamat játszódik le, amennyiben a korábbi észleletek meghatározzák a későbbiekre vonatkozó elvárásokat, de módosulnak is a memóriában minden új impulzus hatására, és Sciarrino film-vágáshoz hasonlító, többdimenziós szerkesztési elve éppen az idő diszkontinuitását, párhuzamos idősíkok jelenlétét idézi fel. Ha azonban komolyan vesszük a Sciarrino-zene sokat hangoztatott érzéki, pszichológiai kiindulópontját, az absztrakt előzetes struktúrák elutasítását és a hallgatás aktusának kompozíciós elvé való felértékelését, a megfigyelés, elemzés során sem választhatunk más vezérfonalat, mint a hallgatás időbeli folyamatát.

A darabot az (A) motívum indítja, illetve jellegéből adódóan pontosabb úgy fogalmazni, hogy az (A) motívum az első, ami a darabot körülvevő csendben

²⁷ Az ismétlés és variáció határmezsgyéjének kiaknázása, vagyis az azonos vagy majdnem azonos kérdésének lebegtetése a percepció számára a sciarrinói fenomenológia egyik fontos eszköze. Egyik legjellemzőbb példa erre az *Infinito nero* kezdő szakaszában a ritmikai patternek játéka. Egyes elemek változatlanok, míg mások időben alig észrevehetően módosulnak az ismétlések során. Két szomszédos fázis nehezen megkülönböztethető, de a tendencia a folyamatban világossá válik.

megszólal – majd ebbe vissza is hull. A csend és hang közti átmenet,²⁸ melynek alapvető jelentőségéről szó volt, itt nem kizárólag dinamikai természetű. A játéktechnika melléktermékeként, de a szerző által tudatosítva,²⁹ a hangképzés megindításakor az első fázisban a hangmagasság nem, csak a levegőfújás hangja hallatszik, valamint a tremolo billentyűmozgásának zöreje. Egy motívum tehát önmagában egy szimmetrikus, folyamatos, összetett hangszín- és intenzitás-változás. Mint a legegyszerűbb születés-élet-elmúlás analógia, az egész darab formájának, és egy alapvető archetípusnak a leképezése; a hangszerválasztásban, a címben és a tempó-meghatározásban is megerősített levegő-, légzés-asszociációkhoz kapcsolódva. A formula pontos szimmetriája, azaz a fel- és leszálló ág azonos időbeli hossza lényeges a szerzőnek, csak ez – a *schweller* csúcsának pontos kijelölése – indokolja ugyanis a három negyednyi hosszúságú egység belső ritmizálását az elem notációjában.

A zenei anyag lélegzése a motívum ismétlései révén jelöli ki nagyobb léptékű ritmusát. Ezen a formai szinten a formula módosulása jelenti a folyamat artikulációját, ami az (A) elem negyedik elhangzásakor következik be először (1. oldal 1. sor – továbbiakban: 1/1. – vége).³⁰ (31. kottapélda).



31. kottapélda. Az (A) elem első módosulása. (*All'aure...*, 1/1.).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

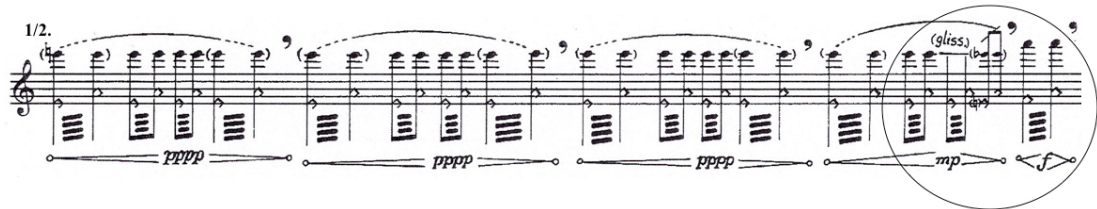
A változás két tényezőjének tűnik: a *schweller* jelentősen magasabb dinamikán tetőzik, a leszálló ágban pedig a hang egy kis szekunddal lecsúszik. A glissandót a szerző utasítása szerint csak a szájtartás változtatásával kell előidézni, ez a finom elhajlás a semmibe vesző hang végén szinte érzéki csalódásnak tűnik. A dinamika megemelése ugyanakkor felhívja a figyelmet a változásra. Vagy, megfordítva a képletet, úgy is értelmezhetjük az érzékelt jelenséget, hogy az

28 Ez az aspektus McConville elemzésének egyik középponti eleme, valamint hangsúlyos szerepet kap Gavin Thomas tanulmányában. McConville, i. m., 32. Gavin Thomas: „The Poetics of extremity”. *The Musical Times* 134/1802 (1993. április): 193-196.

29 Erre a szándékra utal a notációban a felhangok zárójelbe tétele az elemek elején és végén.

30 Ütemek és próbajelek hiányában az oldalak és sorok sorszámaival vagyok kénytelen beazonosítani a hivatkozott helyeket.

intenzitás növekedésének következménye a hangi elhajlás. Akármelyik is a domináns, a két paraméterváltozást egy történésként regisztráljuk. A pontos ismétléseket követő módosulás tehát kijelöl egy – négy elemnyi – formaszakaszt, mely lépték érvényességét a szakasz megismétlődése igazolja visszamenőleg: a második sorban újra három eredeti motívumot követ egy változó.³¹ (32. kottapélda).



32. kottapélda. Az új hangmagasság megjelenése. (*All'aure...*, 1/2.).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A két elmozdulás dinamikailag, és hangilag azonos, viszont a nyolcadik elem (1/2. vége felé) időben lerövidül, a szimmetrikus egység vége csonkul, ami tehát egyszerre két lépték – a 4- illetve 8-elemnyi – szimmetriájának finom megtörését eredményezi egyazon pontban. A motívum végének elharapása egyben játék az észlelés bizonytalanságban tartásával,³² a negyedik elemmel ellentétben a nyolcadiknál – az előrevetített szimmetria miatt – már várjuk a módosulást, és a csonkulás éppen azt homályosítja el, hogy ez az elvárás beigazolódott-e. A módosulás módosulása után viszont, egyben az első ritmikailag kitüntetett helyen, melyet az előző rövidülés okozta aszimmetria idéz elő, az eddigieknél nagyobb változás következik: az (A) motívum kvarttal magasabb transzpozíciója. (Lásd 32. kottapélda).

Valójában a transzpozíció csak a hangzó felhang tekintetében igaz, mert az alaphangok viszonya más. Az mindenesetre megjegyzendő, hogy az e^3 -t és a^3 -t eredményező felhang-tremolók egyik alaphangja közös, a váltogatott spektrumok hangközviszonya viszont különböző (kvart, illetve terc).³³ A tiszta kvart fellépés a

31 Ennek az egyszerű szimmetriának a hatásmechanizmusa lényegében azonos a bécsi klasszika periódus-elvével, illetve utal erre az analógiára.

32 Erről a tendenciáról általánosságban lásd: Helgeson, i. m., 10.

33 A kottán szereplő meghatározás azt sugallja, hogy a darab elsődlegesen altfuvolára íródott, de előadható C-fuvolán és basszusfuvolán is. Az egyszerűség kedvéért az abszolút hangmagasságokra való hivatkozásokkor minden esetben az írott hangokat nevezem meg, eltekintve attól, hogy az altfuvola esetében a tényleges megszólalás ennél tiszta kvarttal mélyebb. A felső indexben szereplő számok az adott regiszterre, oktávra vonatkoznak: e^3 a háromvonalas e hangot jelöli, stb.

lehető legközelebbi harmonikus viszonyt jelenti, mely viszony rejtetten már jelen volt a kezdeti (A) tremolo alaphangjaiban (e^1 - a^1). Az elmozduló elem azonban más jellemzői miatt is kiemelkedik az eddigi folyamatból. Schwellerének intenzitása kétszeresen megnő: a dinamika jelentős megemeléssel (f), és az időbeli lefutásának csökkentésével. Míg a negyedik és nyolcadik (A) motívum kimozdulása organikus, a szóban forgó a^3 hang komplex változásával drasztikus új eseménynek számít – legalábbis az eddig kialakított zenei anyag mikroszkopikus kontextusában. A hatásmechanizmus kapcsolatba hozható Sciarrino sokszor említett „little bang” terminusával,³⁴ mely olyan pontszerű, vertikális, intenzív eseményeket jelöl, melyek váratlanul szakítják meg a folyamat addigi vonulatát, viszont hatással vannak annak további lefolyására. Visszamenőleg ki fog derülni, hogy a *forte* csúcspontú (A)-motívum funkciója valójában előlegzése a darab igazi „little bang”-jének, az először a 4. sorban megszólaló *sforzato* (C) motívumnak. (33. kottapélda).

The image shows a musical score for a 'jet-whistle' motif (C) in 1/4 time. The score consists of a single melodic line with tremolos. The dynamics are marked as pppp, pppp, sf, pp, and pppp. A circled section labeled (C) highlights a sharp dynamic increase to sf, followed by a glissando and a return to pppp.

33. kottapélda. A *jet-whistle* (C) megjelenése. (*All'aure...*, 1/4).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A kettő között továbbra is az (A) motívumanyag halk lélegzeteit halljuk. A formaszakasz időbelisége az eddig kialakuló szimmetria következő léptékéhez tart (9 elem a korábbi 8+1 után), de belső beosztása eltérő. Az intenzív hang ki lépés következményeként az eredeti, halk motívumokban is megjelenik az új hang (a^3), és a 3. sorban a két tonális szint váltakozik.³⁵ Ritmikai szempontból érdekes, hogy a váltakozás két elemnyi ismétlődésével a bináris osztás új (de ez esetben kisebb!) léptéke jön működésbe.³⁶ A formaszakasz második felében viszont egy ellentétes tendencia mutatkozik, az eredeti (A) motívum marad csak a váltakozásból, ráadásul

34 Sciarrino: *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. (Milano: Ricordi, 1998). 59. Lásd: 3.3.2. fejezet.

35 Apró finomság, hogy az a^3 után, az e^3 első megjelenésekor nem az eredeti, hanem az a^3 -tól kölcsönzött alaphangviszonyú (c^1 - e^1) tremolóval képződik a hang. Ettől a visszatérő e^3 két egymást követő alakjának (2. sor vége, 3. sor eleje) kicsit más hangszíne lesz.

36 Eddig az 1, 4, illetve 8 elemnyi egységek artikulálódtak.

négyszer is változatlan tiszta formájában szólal meg. Ez a kisimulás előkészíti a (C) gesztus beszúrását, vagy inkább még váratlanabb helyzetet teremt neki, az első formarész alakját pedig a kezdő motívum szimmetrikus schwelleréhez teszi hasonlatossá egy magasabb léptékben.

A (C) elem erős impulzusa – a „little bang” szerepét kiválóan illusztrálva – három különböző, bár összefüggő síkon válik fontos katalizátorrá: új formai, ritmikai és hangmagasságbeli változások kiindulópontjaként funkcionál. A *jet-whistle*-höz közvetlenül kapcsolódik egy felhang-tremolo (A),³⁷ mintegy annak lecsengéseként, ám új hangmagasságon. A *fisz* távolabbi spektrumot képvisel, alaphangjai között nincs közös az eddig szereplő tremolókéval, így megjelenése nagyobb harmóniai kilépés érzetét kelti, mint az *a* hangé annak idején. Ahogyan az említett első hangmagasság-kilépést a főhang lehajló glissandója előzte meg, a *fisz*-t ennek tükörképe követi: az e^3 már tonikainak tekinthető szintjére alulról csúszva ér vissza a tremolo. A visszazökkenés érzetét erősíti az e^3 -t követő a^3 -tremolo is, melynek viszont a lecsengése módosul: az első (Ax)-menet születik belőle. A tíz duplázott hangból álló gyors kromatikus futam két belső kanyarulatot keresztül a d^3 - g^3 utat járja be,³⁸ azaz ambitusában ugyanúgy kvart hangközöt exponál, mint azt a darab első zenei anyaga melodikusan tette, és ami az (A) és (Ax) felhang-játékok alaphang-viszonyai révén is fontos ám rejtett szerepet játszik.

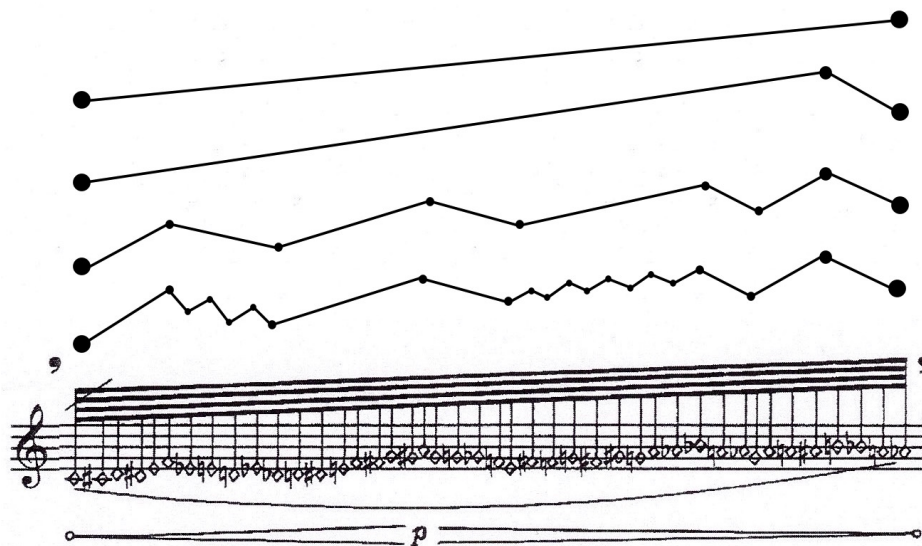
A (C)-gesztust követő visszarendeződés és transzformáció ritmikai téren is lejátszódik. A *jet-whistle*-höz kapcsolódó tremolo egy negyednyi hosszúságú, a következő, glissandós pedig kettő, azaz együttesen teszik ki az alapképlet három negyednyi tartamát. A közbeiktatott levegővétel miatt ez a megfeleltetés ritmikai-metrikai szempontból kevésbé evidens, viszont a második elem dinamikai rajzolata erősen sugallja az összekapcsolhatóságukat, azáltal, hogy a középpont aszimmetrikus kijelölésével az elemet az elején hiányosnak mutatja. A három negyednyi tartam mint alapegység a következőkben is érvényesül: az ezúttal minden cezúra nélkül összekapcsolt (A) és (Ax) elemek együttes hossza is „egy lélegzetnyi”, ezt pedig a szabályos (A)-formula visszatérése követi. Ha hozzátesszük, hogy az időbeliség és a hangzástípus visszarendeződésének helye ugyanakkor egy új hangmagasság (c^3) megjelentetésével jár együtt, rávilágíthatunk az organikus folyamat-szervezés finom

37 A notációban a két elem között látható levegővétel-jel (V) csak basszusfuvolás előadás esetén érvényes. Sciarrino: *L'opera per flauto*. (Milano: Ricordi, 1990). 3. Vagyis a cezúrának nincs zenei szerepe, csupán a hangszertechnikai szükségszerűség figyelembevételére utal.

38 Talán az sem lényegtelen, hogy a kanyarok két fordulópontja az előzményekben legfontosabb szerepet kapó $fisz^3$ és e^3 hangmagasság.

zeneszerzői stratégiáira. Az első három és fél sor zenei anyagához viszonyítva a „little bang” utáni rövid szakasz sokkal nagyobb eseményűrűségével dinamizálja a hallgatást.

Ebben a közegben jelenik meg a darab másik alapvetővé váló hangzástípusa, a levegős futam (**By**). (Lásd 34. kottapélda). Ennek belső felépítésére a több léptékben megfigyelhető hullámforma jellemző. A futam kontúrjait különböző nagyításokban szemlélve egymáshoz hasonló mintázatokat kapunk, melyeket McConville négy csoportba sorol.³⁹ Elemzésében a (**B**) elemeket a rajzolat két szintjén vizsgálja: a kezdő és záró hang által kijelölt irányt veti össze az ennél eggyel részletesebb olvasattal. A megfigyelése ilyen módon csak egy – a darabtól tulajdonképpen függetlenül is létező – logikai struktúrát mutat be, és nem tárja föl azt a jelenséget, hogy e hullámformák a hangsorozatok minden lehetséges szintjén, sőt elvileg végtelen számú szinten megvalósulhatnak. (Lásd 34. kottapélda). A (**B**) elem a hullámok több léptékének önhasonlóságával a fraktál-elv egyszerű, szemléletes zenei megnyilvánulása. Különösen erős párhuzam vonható a fraktál-elmélet népszerű szemléltető kérdésével: „Milyen hosszú Nagy-Britannia partja?” Hány kanyarulattal írható le a c^1 -től asz^1 -ig tartó futam?



34. kottapélda. (**B**) elem a léptékek jelölésével. (*All'aure...*, 1/5.).

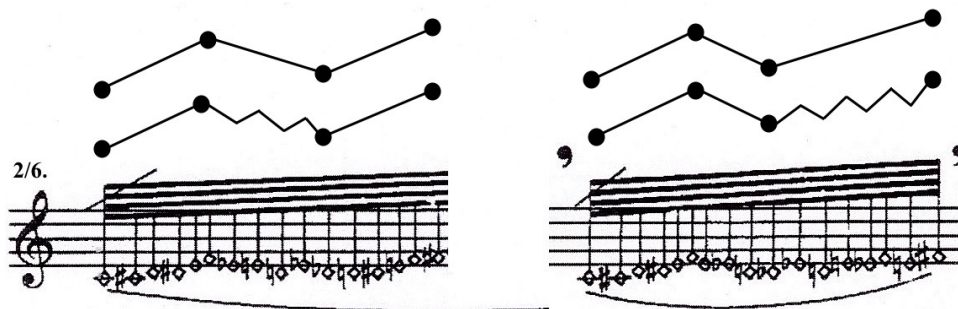
© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A teoretikusan, kotta alapján könnyen megválaszolható kérdés gyakorlati létjogosultságához, vagyis a különböző léptékek egyidejű jelenlétének zavarba ejtő

39 McConville, i. m., 41.

érzékeléséhez nagyban hozzájárul a hangok egymásutánjának nagy sebessége: a legapróbb részletek szintje szinte felfoghatatlan a hallgató számára az auditív inercia jelensége következtében. A **(B)** futamok hangról hangra haladásában a különböző hosszúságú kromatikus menetek mellett az említett cikcakkos mozgás jelenik meg. A két típus tekinthető két különböző mozgási szintnek is – ebben az esetben egy cikcakk-elem egy föl- és egy lefelé tartó skála lehető legkisebb kivágata lenne. Ennél azonban fontosabb – és főleg átélhetőbb – az a megközelítés, ha egy távolabbi perspektívából szemléljük a vonalakat: ugyanannak az ambitusnak különböző sebességű bejárása adódik a két mozgás-típusból. Ez a különbség tudatos variációs lehetőségként tűnik fel a **(B)** elem későbbi használata során, és jól érzékelhető olyan esetekben, amikor hasonló kontúrú, de az azt kitöltő vonalak szóban forgó típusaiban eltérő futamok követik egymást. (35. kottapélda).



35. kottapélda. **(B)** elemek összehasonlítása a rajzolat alapján. (*All'aure...*, 2/6.).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A **(B)** elem megjelenésével a darab körülbelül egyhatodánál teljessé válik az anyag-készlet, egy kivételes mozzanattól (2/9.) eltekintve innentől új hangzás- és mozgástípus nem kerül elő.⁴⁰ Ez a megállapítás természetesen csak utólag tehető meg, az elemzés ezen pontján azonban azért utalunk rá, mert ez a szerzői döntés olyan kompozíciós megoldást implikál, mely már a szóban forgó helyen is megváltoztatja a zenei folyamat működés módját. Az **(A)** és **(B)** anyag következő szakaszokat uraló váltakozása már kevésbé írható le a figyelem fókuszváltozásaival lépésről lépésre játszó lineáris folyamatként, ahogy tehattük ezt eddig. Itt inkább két

⁴⁰ Pontosításként: hangzás és mozgás új kombinációja, azaz a **(Bx)** formula megjelenése csak a második nagy formarészben következik be (2/2.), ám ennek – a **(By)**-nal való állandó összefonódása és azonos funkciója miatt – kisebb a formai jelentősége. Részben ennek eltérő megítélése miatt különbözik a McConville által javasolt formai vázlat a jelen elemzésben leírtaktól. (McConville, i. m., 37.)

párhuzamosan futó réteg látens polifóniájáról van szó. A **(B)** futamok úgy ékelődnek az **(A)** anyagba, hogy az tőlük függetlenül (is) értelmes zenei folyamatot alkot. Ez a jelenség rögtön a **(By)** elem születése után erősen kirajzolódik, azáltal, hogy az **(A)** réteg felhang-tremolói eredeti alakjukban és szerveződésükben jelennek meg: két e^3 után két a^3 , majd a négyes csoport utolsó tagja hosszban és hangmagasságban torzul. Ha tehát a **(B)** anyag másik rétege – és egy újabb **(C)** gesztus – nem ékelődne az **(A)** folyamatba, módosítva annak időbeli lefolyását, egyértelmű lenne az első **(By)**-futam utáni **(A)**-anyag visszatérés-, visszautalás-jellege. A rétegek polifóniája miatt a forma ennél komplexebbnek tűnik, de az 1/6. sor végi glissando különösen fontos szerepet játszik az első sorok történéseihez való visszacsatolásban. Ez a félhangos elhajlás – illetve a tükörképe – volt ugyanis az első változás a darabban (1/1. vége), és az a^3 -ra való kimozdulás előzménye is (1/2.). Itt pedig az első nagyobb formarész végén már a második harmóniai szinten, az a^3 -n jelenik meg. A felfelé csúszás a felső regiszter eddig nem érintett magasságát ($aisz^3$) éri el, ami a visszatérő első anyag e^3 hangjával kapcsolatba kerülve ugyanúgy tritónusz-viszonyt villant fel, ahogyan a darab első e^3 – a^3 -kapcsolatánál – szintén glissando következtében – történt. (36. kottapélda).

The image shows two parts of a musical score, labeled (a) and (b). Part (a) is for measure 1/2 and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains several chords and a glissando marked '(gliss.)'. Dynamics are marked 'mp' and 'f'. Part (b) is for measures 1/6 and 1/7. Measure 1/6 has a 'ppp' dynamic and a glissando. Measure 1/7 features a long, dense glissando marked 'p' that spans across the staff, followed by a 'pppp' dynamic. Circled notes in both parts indicate tritone relationships between different notes.

36. kottapélda. Glissando- és tritónusz-kapcsolat. (*All'aure...*, 1/2. (a) és 1/6. (b)).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A tritónusz itt a főhangok kvart-kapcsolatának torzulásában jön létre, a nagyforma visszatérésében viszont majd az **(A)** anyag legfontosabb strukturális hangközévé válik.

A másik réteget képező (**By**) futamok hosszuk és belső mintázatuk alapján kiszámíthatatlan változatosságot mutatnak. Van azonban két elv, ami a formába illeszkedésük szempontjából fontosnak és tudatosnak tűnik. Az egyik azokra a kapcsolatokra vonatkozik, amikor két (**B**)-egység követi egymást. Ilyenkor az első futam utolsó és a második első néhány hangja megegyezik. (Lásd 37. kottapélda). Így nagyon erős kapcsolat jön létre a két egység között, sőt a ki- illetve beúzó dinamika következtében az az illúzió jön létre, mintha a záró és kezdő hangcsoport valójában ugyanaz lenne, csak az idő folytonosságában keletkezne eltolódás, megkettőződés. A jelenség optikai analógiái a fényképezésből ismertek (többszörös expozíció, fázis-eltolás).

The image contains three musical staves labeled a, b, and c. Each staff shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests. Staff (a) is marked with a 1/6 time signature and includes dynamic markings such as *sf*, *p*, and *ppp*. Staff (b) is marked with a 2/1 time signature and includes *f* and *p*. Staff (c) is marked with a 2/5 time signature and includes *ppp* and *p*. The staves are connected by horizontal lines, suggesting a continuous or overlapping relationship between the elements.

37. kottapélda. A (**B**) elemek kapcsolódása. (*All'aure...*, 1/6. (a), 2/1. (b) és 2/5. (c)).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A másik megfigyelés arra vonatkozik, hogy a (**B**) alakzatok szabálytalan hullámformáiban olykor feltűnnek különböző hosszúságú periodikusan ismétlődő formulák. Ezek sohasem a futam elején jelennek meg, hanem később, menet közben alakulnak ki. Emiatt a periodikus formula percepciója mindig a többedik ismétlésekor, működése közben történik meg. Mintha valamifajta tehetetlenségi erő vonzaná a mozgásformákat a szabálytalantól a rendezett felé, vagyis a zenei anyag entrópiája csökken. Az entrópia egy rendszer rendezetlenségi fokát jelenti,

eredendően termodinamikai fogalom, mely jól alkalmazhatónak bizonyult más tudományterületek számára is, sőt analógiaként a művészetek kontextusában is felbukkanhat, például időbeli struktúrák belső szerveződésének leírásával kapcsolatban.⁴¹ Sciarrino esetében – bár tudtommal ő maga nem hivatkozik a fogalomra – releváns lehet az alkalmazása,⁴² mert a vele összefüggő megközelítés a zenei szerveződést olyan aspektusból vizsgálja, ami annak érzékelhető jellemzőiből indul ki, vagyis egybevág a szerző ars poeticájával. A rendezettség-rendezetlenség ellentétpárja és a köztük lejátszódó átmenetek olyan komplex zenei szövetek esetében is az elsődleges befogadási élmények között szerepelnek, melyek tényleges működésének leírása vagy visszafejtése nehéz, lehetetlen, illetve az érzékelhető réteggel nem lenne átélhető kapcsolata. A kisebb-nagyobb formai struktúrákon túl magának a hang(zás)nak a fő típusai is entrópia-szintjükben különböznek: egy tiszta zenei hang a lehető legszabályosabb periodikus rezgések együttese, ennek mindenfajta torzulása – hangszín-különbségek, zaj-komponensek – megnövekedett entrópiát jelez.

A **(By)** anyagban a periodikus ismétlődés első megjelenése a nagyforma szempontjából kitüntetett helyen történik: az első nagy formaszakasz kiírt ismétlését megelőző pillanatokban. Ennek az időzítésnek rövid és hosszú távon is lényeges következménye van. A darab eddig lezajlott folyamata a repetíciótól, periodicitástól az anyagok kiszámíthatatlan keveredéséhez jutott el. Az első állapot visszatérésével erős kapcsolatot teremt tehát az azt megelőző **(By)** elem belső ismétléses szerkezete. A négyhangos kromatikus egység négyszeri ismétlése – ha sokkal kisebb időbeli léptékben is – előlegezi az **(A)** anyag kezdetének négyes csoportjait. A hangmagasságok szimmetrikus hullámformába rendeződése ugyanakkor rokonságot mutat a darab minden zenei mozzanatának közös dinamikai alakzatával, a *schweller*rel is, vagyis a periodikussá váló **(B)** elemekben különböző zenei eszközök segítségével egyfajta „hullám a hullámban”-elv valósul meg. Annak, hogy a **(B)** futam periodikusságát a visszaismétlés követi, a másik következménye pedig az lesz, hogy hosszú ideig mint kitüntetett formai helyen álló egyedi jelenség emlékezünk rá, annak ellenére, hogy később sokszori előfordulásával szinte a **(B)**-elemekben működő alapelvvé válik.

41 Lásd például: John L. Snyder: „Entropy as a Measure of Musical Style: The Influence of a Prior Assumptions.” *Music Theory Spectrum* 12/1 (1990. tavasz): 121-160.

42 Legközelebb a *figura di accumulazione* és a *figura di moltiplicazione* összehasonlításánál kerül a kérdéskörhöz: előbbi egy magas, utóbbi egy alacsony entrópiájú állapot. Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 41.

Az első formaszakasz (1/1-7.) szó szerinti megismétlése több kérdést is felvet Sciarrino formai gondolkodásával és a darab működésével kapcsolatban. Hogyan módosul az eddig lejátszódott zenei folyamat másodszori hallásra?⁴³ Egyáltalán mikor realizálódik a befogadásban ez az ismétlődés? Milyen kapcsolatban áll ez a formai megoldás klasszikus zenei sémákkal, azon belül a szonátaforma expozíció-ismétlésének gyakorlatával? Az utóbbi kérdés – mely általánosabb összefüggésben a 2.3.4. fejezetben került elő – csak a teljes tétel ismeretében értelmezhető. A következő formaszakasz már felvetett anyagokból való építkezése és dramaturgiai sűrűsödése funkciójában analóg a kidolgozási részekkel, az első anyag egyértelmű visszatérése (3/4. végétől), valamint az utolsó formarész párhuzamosságai és – épp „hangnemi” – különbségei szintén megerősítik a szonáta-szerűség érzetét.⁴⁴

Mivel az expozíció végén a zenei anyag egyik rétegét újra az e^3-a^3 hangokon megszólaló (A) tremolók alkotják, a visszaismétlés pillanata nem appericiálódik formahatárként. Később, a (B) anyag hiánya, illetve az egyedüli (A) réteg már egyszer megtapasztalt változásaira való ráismerés következtében alakul ki a hallgatásban az ismétlés érzete, és ezáltal az expozíció formarészként való megtapasztalása.

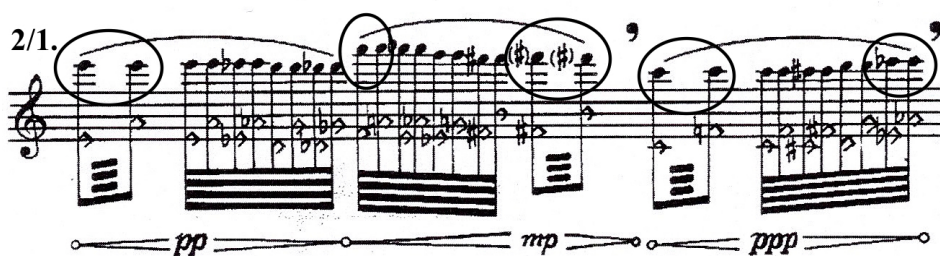
A szó szerinti ismétlés igen kiemelt helyzetet teremt a formarész második lefutását követő pillanatoknak. A zenei logika szerint itt vagy egy újabb kör indul, vagy egy új formarésznek kell következnie. Sciarrino a kialakított hallgatói elvárással hasonló módon játszik, mint tette azt kisebb formai léptékben a darab elején a 4+4 egység után behozott új hanggal. (Lásd 31. és 32. kottapélda). Az expozíció mintha harmadszor is elindulna, ám az első (A) tremolo után egy *jet-whistle* rögtön megszakítja a folyamatot (1/7. vége). A (C) gesztus eddigi (kétszer) két megjelenésekor is az e^3 -tremolót követte, abban viszont a dramaturgia sűrűsödése látszik, hogy először az (A) elem négyszeri (1/4.), majd kétszeri (1/5.) ismétlődése után következett, itt pedig egyetlen (A) formula után érkezik. Szintén nem mellékes,

43 Ez a kérdés természetesen felmerülhet a befogadás pszichológiája szempontjából minden ismétlésre épülő klasszikus formánál (barokk táncjátékok, szonátaforma, stb.) is. Sciarrino e művénél – és ez sok más darabjára is igaz – azért tűnik mélyebben kompozíciós kérdésnek, mert itt egy nagyobb formarész változatlan megismétlése nem következik a hallgatás kontextusát eleve meghatározó műfaji konvencióból, sem a használt zenei anyagok természetéből.

44 Elemzésében McConville megállapítja a tradicionális forma adaptációját, de forrásként az egyszerű háromtagú (ABA) formára hivatkozik. (McConville, i. m., 37.) Véleményem szerint az „expozíció” megismétlése, az ebből adódó belső formai arányok és az (A) anyagok hangmagasság-szervezése elegendő párhuzamot szolgáltat ahhoz, hogy a szonátaformát tekinthessük látens formai sémának a kompozíció mögött. Sőt, minden anakronisztikusságuk ellenére az egyszerű beazonosíthatóság kedvéért használhatjuk a klasszikus formatan expozíció, kidolgozás, visszatérés terminusait.

hogy a *jet-whistle* lecsengése ezúttal egy szinte rögtön periodikus hullámmá alakuló (By) futam, ami tehát közeli kapcsolatot létesít az expozíció utolsó mozzanatával, amolyan formai rövidzárlatot képezve.

A következő – bő egysornyi – szakasz, a „kidolgozási rész” kezdete a darab legnagyobb eseményűrűségű területe. Az (A) és (Ax) elemek különböző összekapcsolásaiból származó elhajló felhang-tremolók egyrészt az expozíció egyetlen idáig többször nem használt elemét (Ax, 1/4. vége) elevenítik föl, másrészt az első formarész legfontosabb hangmagasságait (e^3 , a^3 , $fisz^3$, c^3 , esz^3) járják be. (38. kottapélda).



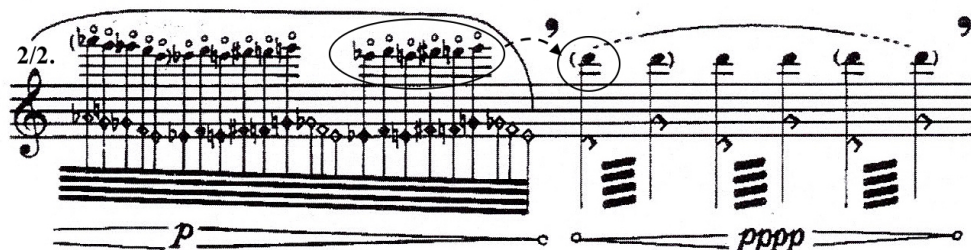
38. kottapélda. A „kidolgozási rész” eleje a fő hangmagasságok jelölésével.
(*All'aure...*, 2/1).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Mindez ritmikai diminúcióval történik: a három mozgásirányában és dinamikai alakzatában elkülönülő egység egy cezúra által két részre oszlik, de együttesen adja ki az (A) elemek megszokott három negyednyi időtartamát. A három zenei mozdulatban közös a kis terenyi ambitus, de a kromatikus elmozdulás iránya és kezdő vagy záró pozíciója szempontjából mind különbözik egymástól. A két tényező négyféle permutációjából egy hiányzik (fölfelé haladó kromatika tremolóra érkezve), ezt azonban az (Ax) formula következő megjelenésével nem sokára megkapjuk (2/3.). A három kis egység és az időben távolabbi, más anyagokkal megelőzött kiegészítés kapcsolatát két tényező erősíti: a harmadik formula 2+1 ritmikai képletből adódó befejezetlensége, félbemaradtsága, illetve még inkább ennek és a negyedik elemnek az azonos hangmagasság-alakzata (c^3 - esz^3). Bár a hallgató ezen a ponton ezt természetesen még nem tudhatja, a sűrű szakaszt indító e^3 -ről való elcsúszással az expozíció egyértelműen legfontosabb hangjától végleg búcsút vesz a darab. Az (A) elem ugyan továbbra is a zenei anyag fontos rétegét képezi, különösen

a visszatérés-jellegű formarészben (3/4. végétől), soha többet nem szólal meg e^3 hangon.⁴⁵

A kidolgozás elején a **(B)** anyagban is megjelennek különböző típusú transzformációk. Először is a *schweller* erőssége (*forte*) és a burkológörbe alakja (nem szimmetrikus!) változik (2/1. közepe). Az így meghosszabbodott leszálló ágban kialakuló periodicitás az eddigieknél nagyobb egység (9 hang) ismételtetését jelenti, és átnyúlik a következő **(By)** elemre is, tovább erősítve a – közös hangokkal összekapcsolt, csak rövid cezúrával határolt – két *legato* menet összetartozását. A második egységen belül az ismételt formula tükröződik (2/2. eleje),⁴⁶ és ugyanekkor a befúvás fokozatos módosításával az alsó regiszter levegős hangjaiból magas felhangok lesznek, azaz megszületik a **(Bx)** anyag. A többi hangzás- és mozgástípus bevezetésével ellentétben a **(Bx)** megjelenése tehát nem jelöl ki formai pontot, hanem organikusan, szinte észrevétlenül ágyazódik be a folyamatba.⁴⁷ A **(Bx)** játékmód a **(By)** gyors kromatikus mozgását az **(A)** anyagok regiszterébe emeli. (Lásd 39. kottapélda). Igen finom megoldás, hogy a futam azon kivágatai változnak felhanggá, melyek a lehető legjobban megközelítik, de el nem érik a következő **(A)** tremolo d^3 hangmagasságát, vagyis annak hangnemi újdonságát nem veszélyezteti, hanem erősíti az előzmény.



39. kottapélda. A d^3 előkészítése. (*All'aure...*, 2/2).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

45 Ez a hang(nem)i megoldás látszólag ellentmond a szonátaforma-sémának, viszont Sciarrino arányérzékét dicséri. Az e hang visszatérésbeli hangsúlyozása feltehetőleg banális, didaktikus formát eredményezne.

46 Az alakzat hullám-szerű geometriájából adódóan a transzformáció az idő- és frekvencia-tengelyen való tükrözésnek, vagyis egyaránt rák- és tükörfordításnak is értelmezhető.

47 Az ehhez hasonló interpolációs megoldások természetéről lásd Sciarrino könyvének „Trasformazioni genetiche” című fejezetét. Sciarrino, *Le figure della musica*, i. m., 77-96.

Az új hangzástípus megjelenésével betetözött sűrű szakasz után a kidolgozás lassabb de folytonos tendenciák mentén halad. Az anyag típusok váltakozása újra több párhuzamosan zajló folyamat jellegét ölti. A változatos hosszúságú, belső formájú és dinamikájú elemek halmozása következtében a zenei anyag entrópiája nő, igen távol kerülve az expozíció kezdeti periodizálásától. Ebben a közegben az anyagok hierarchiájának átrendeződése lesz feltűnő. A fókusz, mely kezdetben az (A) elemeken volt, áthelyeződik a (B) anyagokra. A folyamat elején még négyszer megszólal az eredeti hosszúságú felhang-tremolo, ezúttal d^3 hangon. A hangmagasság két formai lépték szempontjából is hordoz harmóniai, illetve melodikus összefüggést: egyrészt az expozíció e - a kvart-kilépésének – mondhatni modulációjának – folytatása, következő lépcsőfoka, másrészt pedig fontossá válik a visszatérés lényegi hangvariációjának kontextusában. Ha ugyanis a három nagy formarész legfontosabb, lokálisan tonikai szerepű hangmagasságainak azokat tekintjük, melyek az (A) tremolók formájában többször ismétlődnek egymás után,⁴⁸ az e^3 - d^3 - esz^3 háromszöget kapjuk. Vagyis a kidolgozás d -je a másik oldalról közelíti meg, illetve vonzza az eredeti hangrendszer e -ről esz -re módosulását. A négy (A) elemet ezúttal 3+1-es csoportosításba rendezi a közbeszúrt (By) futam, mielőtt a tremolo réteg – a kidolgozás elején hangsúlyozott kis terc lépések kiterjesztéseként – új, f^3 hangra mozdulna. A 3+1-es osztás egyszerre köti a d^3 szintet az e^3 -k többször bejártott négyességéhez, és hoz be egy új, három egységnyi idő-léptéket. Míg az első az előzményekkel való kapcsolatot biztosítja, utóbbi szempontból ez a hely a visszatérés diminuált hármasságának előképének fog bizonyulni.

A következő szakaszokban (2/4.-3/4.) a rétegek közti fókuszváltás eredményeképp az (A) anyagok szinte eltűnnek, csupán az a^3 hang tremolójának magányos példányaival találkozunk itt-ott (2/5., 3/1., 3/2.). Az (Ax) „glissando” nemcsak ritkul, hanem teljesen meg is szűnik a darab hátralevő részére. Utolsó megjelenésének helye (2/5.) a különböző anyagok organikus szerveződésének jó példája. (40. kottapéllda).

48 A közvetlen ismétlődés kritériuma tűnhetne önkényesnek is, ha a szerző nem ilyen következetesen alkalmazná csak az említett három hangmagasság esetében. Érdekes például, hogy az a^3 hang hiába játszik domináns (sic!) szerepet mindhárom formarészben, és működik emiatt tonális kapocsként a nagyforma számára, egyszer sem alakul ki belőle repetíció.

40. kottapélda. Az utolsó (Ax) elem. (*All'aure...*, 2/5).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Az (Ax)-et megelőző (By) menet végén hallható először a teljes – nagy szeptimnyi⁴⁹ – regiszteren végigfutó egyirányú kromatika. Ennek visszhangjaként hat az ambitusban jóval (szeptim/terc), időbeli hosszában alig (12/10 hang) rövidebb felhang-lehajlás. Ez pedig – a hangok sebességét és színét megtartva, az elmozdulás hangközét nullára redukálva – a tartott hang tremolójához (A) vezet.

A formarészt uraló (B) alakzatokban jellemzővé válik a felfelé irányultság, mind több futam végződik a lehető legmagasabb, h^1 hangon. Az intenzitás növekedését eredményezi az is, hogy az energikus (C) gesztusok egyre gyakrabban jelennek meg a zenei anyagban. Kezdetben szerepük a folyamat megszakítása, tagolása, új impulzusként való dinamizálása volt, számuk növekedésével, a köztük eltelt idő lerövidülésével viszont a zene önálló rétegévé válnak. Ahogyan az expozíciót követő szakaszban az (A) és (B) anyagok aránya és ezzel szerepe megfordult, úgy válik a kidolgozás végére a (C) elemekből legalábbis azonos fontosságú réteg. E tendencia leglényegesebb sarokköveinek azokat a pontokat tekinthetjük, ahol a *jet-whistle*-hullámok sorba rendeződve összetett gesztust hoznak létre (2/9., 3/1., 3/3.). Nevezzük ezt (Cc) formulának. (41. kottapélda).

⁴⁹ A (By) játéktechnika, a hangszer adottságainak megfelelően csak az alsó oktávban érvényesül, így a h^1 -t c^1 -vel összekötő skála nemcsak a darab kontextusában, de elvileg is a lehető leghosszabb ilyen kromatikus menet.

41. kottapélda. A (C) gesztusok és különböző lecsengéseik.

(*All'aure...*, 2/9. (a), 3/1. (b) és 3/3. (c)).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A (C) elem sforzato impulzusát – a mindannyiszor rákötött halkabb tremolók vagy futamok formájában – eddig is megkomponált lecsengés követte. A (C) gesztus sajátossága abban áll, hogy ezúttal a lecsengést egyre kisebb dinamikai amplitúdót elérő további *jet-whistle*-ök sorozata alkotja. A periodikus (B) hullámokhoz hasonlóan itt is fraktál-szerűen több léptékben érvényesülő alakzatokról van szó. Naturalisztikusabb megközelítésben pedig: a szerző a visszhang jelenségét hangszereli meg. Ez az akusztikai aspektus nem áll távol a darab többi hangzásának – például az állandó *schwellerek*, fokozatos átmenetek – jellegétől, viselkedésmódjától sem. Megfigyelhető, hogy a visszhang-lecsengések az erősebb (*sff*) impulzusokat követik, vagyis a jelenség a (C) gesztus fokozásának eszköze. A (C) glissando-sorozat három előfordulásakor különböző alaphang-mozgásokon szólal meg: lineáris skála, periodikus szekund-mozgás, illetve a (B)-nél használthoz hasonló cikcakk-forma.⁵⁰ Az összetett *jet-whistle*-formulának a zenei folyamatban betöltött szerepét újdonság-értékénél és a gesztus kiugró dinamikájánál is jobban mutatja, hogy mindhárom esetben az adott szakasz legfontosabb zenei történéseit

50 Ezek valódi hangmagasság-relációkként való apperceptálhatósága meglehetősen kérdéses. Megkülönböztetésükben a variációs szándék tűnik lényegesnek, illetve az egyéb anyagok mozgásformáihoz való szerves viszony.

előzi meg. Vagyis a (Cc) elem úgy is működik, mint a következő akciót reflektorfénybe állító figyelemfelkeltés.⁵¹

Az első eset (2/9. közepe) a legkülönösebb. A *jet-whistle*-sorozat után egy olyan hangesemény szólal meg, ami egyedülálló az egész darab folyamatában. Szinte levegőkibocsátás nélküli speciális *Flatterzunge*,⁵² mely mély berregő hangot eredményez. (Lásd 41a kottapélda). Szemben a zenei anyag összes többi elemével, ez az effektus előzmény és következmény, visszatérés nélkül marad.⁵³ Szerepe mintha egy külső vonatkoztatási ponté volna, ami kissé más fénytörésbe helyezi a környező eseményeket. Ezt az egyediséget, külső pozíciót erősíti, hogy az összetett játéktechnika olyan mély regiszter megszólalását eredményezi, ami kívül van a darab zenei anyagának ambitusán.⁵⁴ Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az effektus egyszerűségéről annak megszólalásakor a hallgató még mit sem tud, sőt mi több, mivel a megelőző (Cc) gesztus is először jelentkezik ezen a ponton, a két elem – mint újdonság – összekapcsolódik. Épp ezért kap kiemelt figyelmet a (Cc) következő megszólalása utáni pillanat (3/1. közepe), itt azonban a várt folytatás, a mély berregés helyett annak akusztikai ellenpólusa, a legmagasabb regisztert (a^3) képviselő halk (A) tremolo következik. (Lásd 41b kottapélda). Ez az elem több aspektusában is különleges szereplője az éppen háttérbe szorult (A) rétegnek. Se korábban, se utána nem telik el annyi zenei idő (A) elemek nélkül, mint ezt a hangot megelőzően. A tremolóban az ismert glissando-elhajlás játszódik le, de most először szimmetrikusan, az induló hangmagasságra visszatérően. Mindez gyorsítva, egy negyednyi idő alatt történik. Az elem formai helyét és belső alakját tekintve is fordulópontként funkcionál az (A) réteg, és így az egész darab lefolyásában is. A harmadik (Cc) gesztus (3/3. közepe) következménye – az első kettő regiszter- és hangszínbeli kontrasztja után – a hangerő szélsőségessége: a mű legmagasabb írott dinamikáját (*ff*) egyedülként elérő (Bx)-futam, melynek egyetlen vonala a

51 Ennek a célnak kiválóan megfelel dinamikai alakzata, amennyiben – szemben a (C) glissando izolált *forte* kiugrásával – visszhangjaival vissza is irányítja a hallgatás fókuszát a halk tartományba.

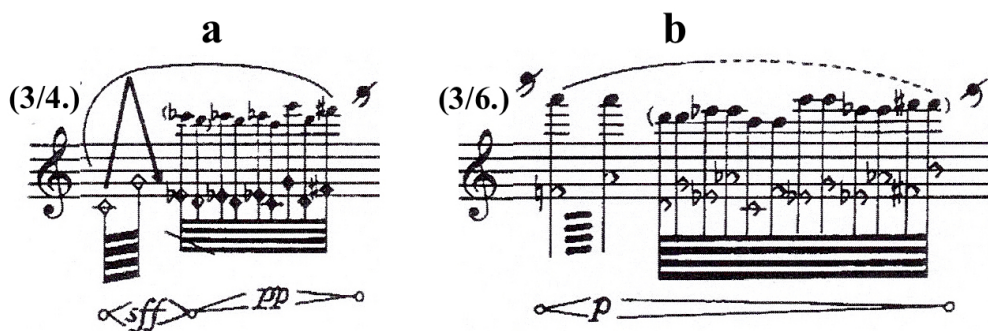
52 A játéktechnikára vonatkozó utasítás ezúttal nem a darabot bevezető jelmagyarázatban, hanem csillaggal jelölve az adott kottaoldal alján található. Sciarrino: *L'opera per flauto*. (Milano: Ricordi, 1990). 5.

53 Nem ismeretlen ugyanakkor ez a hangszeres elem Sciarrino más műveit nézve. A *L'opera per flauto* kötet utolsó darabjában (*Fra i testi dedicati alle nubi*) például fontos önálló zenei réteg képződik ebből a hangzásból, a *Lo spazio inverso* című kvintettben pedig a fuvolaszólam szinte kizárólagos játéktechnikájaként jelenik meg.

54 Az *All aure...* kapcsán még nem, máshol viszont konkrétan leírja a szerző, hogy a szóban forgó befúvás-technika a leírnál nagy szeptimmal mélyebb hangokat eredményez. Sciarrino: *L'opera per flauto*, i. m., 31.

játéktechnika által adott teljes hangtartományt bejárja.⁵⁵ (Lásd 41c kottapélda). Retrospektíve kiderül majd, hogy a harmadik *jet-whistle*-sorozat „negatív” hatással is bír: jó időre, sőt tiszta formájában végleg eltörli a kidolgozást uraló (By) anyagot.

Az (A) anyag – és így az exozicció – visszatérését megelőző szakaszban így csak kétféle alapelem, a (Bx) futam és a (C) gesztusok váltakozása marad. A visszatérés pillanatát két olyan mikro-szerkezeti módosulás előzi meg, melyek a *jet-whistle*-ök sűrűjében alig észrevehetőek, pedig az eddig megismert mozgásformák szerkezetének módosulásairól, „hibáiról” van szó, és mint ilyenek, nem lehetnek lényegtelenek. Az egyik, hogy nagyon rövid ideig létrejön a felhang-tremolónak egy olyan változata, ahol nemcsak az alaphang, de a megszólaló felhangok is két hang között oszcillálnak (3/4. közepe, h^3 -*fisz*³). Ezt követően pedig, a nagyforma visszatérését közvetlenül megelőző mozzanatként a (Bx) formulában felbomlik a kromatikus közlekedés kizárólagosságának szabálya, és létrejön az első olyan alakzat, amit az egymást követő hangok szintjén dallamnak lehet tekinteni. (Lásd 42a kottapélda).



42. kottapélda. A két melodikus mozzanat. (*All'aure...*, 3/4. (a) és 3/6. (b)).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

A nagy sebesség következtében ez a melodikus értelmezés inkább csak elméletileg állja meg a helyét, viszont a mozgásforma mindenképp előzménye a két sorral később már egyértelműen appercipiálható nem-lineáris dallamnak (d^3 -*esz*³-*c*³-*g*³-*esz*³-*fisz*³; lásd 42b kottapélda). A zenei anyag maga által kialakított rendszerében e két apró bicsaklás egy töről fakad: mintha a hangmagasságok megpróbálnának kitörni a hangszínnek, hangzástípusnak alávetett helyzetükből, hogy önálló szerepet

⁵⁵ A teljes ereszkedő kromatika, ahogyan már utaltunk rá a (By) futamokban a kidolgozás első felében már megjelent, de a (Bx) menetekre mindig szűkebb ambitus volt – és lesz – jellemző.

kapjanak a zenei folyamat formálásában.⁵⁶ Ez azonban nem válik kiteljesedő tendenciává a darab utolsó szakaszában, inkább csak izgató, nyugtalanító felvetés marad, melynek időzítése – az összefüggő (A) anyag előtt és végén – a visszatérés sematikusságának ellensúlyozására vonatkozó szándékra utal.

A visszatérés kezdetén található a darab egyetlen kifejezésre vonatkozó előadói utasítása: *dolcissimo*. Ha ez a beírás az előadásmódnak a darab kezdetéhez képest érvényesülő különbségét hivatott jelezni, akkor megerősítése annak a változásnak, amit a tremolo fél hanggal mélyebb transzpozíciója jelent. Nem feltételezzük, hogy az abszolút hallással vagy különösen jó relatív hallással nem rendelkező hallgató számára ez a különbség ilyen módon tudatosulna. Viszont a darabban használt hangzások, megszólaltatásmódok kiemelten függenek a hangszer akusztikai tulajdonságaitól, és ebből következően a hallgatást a színbeli – valójában akusztikai – nüanszok felé irányítják. Ebben a közegben két különböző magasságú hang között nemcsak frekvenciabeli eltérést észlelünk, de a spektrumok, sőt a hangszer mechanikája és a befúvás zajainak különbségét is. Tehát a kezdő e^3 és a visszatérés esz^3 hangja között nagyobb a különbség, mint lenne egy inkább hangmagasság-központú (például zongora-) darab esetében.⁵⁷ Ezzel együtt a visszatérés más „hangneme” akkor válik sejtésből tapasztalattá, amikor az esz^3 találkozik a másik, vele ellentétben változatlanul visszahozott hangmagassággal, az a^3 -val. Az expozíció kvart ingázása a visszatérésben tritónusszá transzformálódik.⁵⁸ Ez a frekvencia-változás szempontjából minimális lépés zeneileg, harmóniailag a lehető legnagyobb differenciát hozza létre a két anyag között. Akár tudatosan használja a szerző ezt a tonális jelenséget, akár nem, működése cáfolni látszik azt a megközelítést, hogy Sciarrino hangmagasságaira elég lenne csak geometrikus alakzatok frekvenciává való lefordításának esetleges következményeiként tekinteni.⁵⁹

Az (A) elemek közé két helyen beékelődik egy kéthangos figura (d^3 - $fisz^3$), mely rövidségében akár jelentéktelennek is tűnhet, pedig mind az előzményekkel, mind a következő hangokkal szoros kapcsolata van. Eredetét tekintve a visszatérést

56 Feltűnő, hogy miközben számot adunk a darab hangmagassági történéseiről, összefüggéseiről, a legritkább esetben tudunk ezekből melodikai kontextust formálni. Paradoxonnak tűnik, de ennek a – strukturálisan nem, de akusztikailag – egyszerű zenének sokkal inkább van harmóniai mint dallami vetülete.

57 A jelenség még érzékletesebb tud lenni a vonós hangszerek esetében, ahol az üres húrok, felhangjaik, illetve a velük rezonáló hangmagasságok kivételes helyzete miatt nem egyenletes, párhuzamos a frekvencia és a spektrum változása a hangszer regiszterein keresztül, szomszédos hangmagasságok így igen eltérő felhang-szerkezettel, hangszínnel rendelkezhetnek. Hogy ez a variációs lehetőség Sciarrino érdeklődésének középpontjában van a fúvós hangszer esetében is, abból is kiderül, ahogyan az (A) elemek azonos felhangjait olykor más alaphangok kombinációjaként szólaltatja meg. (Lásd például 1/7. két e^3 tremolóját).

közvetlenül megelőző melodikus formula végének késői visszhangja,⁶⁰ két hangmagassága ugyanakkor előlegez is: a d^3 a lehajlások által elért frekvenciát, a $fisz^3$ pedig az (A) anyag következő új hangját (3/6.). Sőt, a *jet-whistle* utáni két tremolo a kis formula sokszorosán augmentált fordításának is érezhető.

A visszatérés (A) anyagának ritmusa több – már felvetett – léptéket egyesít. A cezúrákkal elválasztott lélegzetek hossza megint három negyednyi, viszont ebben a tartamban egy helyett három diminuált schweller kap helyet. Az anyag hullámozása, lélegzése tehát gyorsabb is, mint kezdetben, meg nem is. A sűrűbb lépték érvényesül az első hangmagasság-változás korábbi megjelenésében. Az első, konstans esz^3 -tremolót két változó követi: mindkettőben glissando lehajlás történik, de a tartam különböző helyein. A harmadik egység ritmikai variációja nemcsak a glissando eltolásával jön létre, hanem az által is, hogy a dinamikai alakzat három helyett két schwellerből tevődik össze. A második schweller leszálló ágának megnyúlása teszi aszimmetrikussá az alakzatot, így viszont az eredeti decrescendo-hossz alakul ki, ami szerves átmenetet képez az eredeti burkológörbéjű következő (A) elem felé. Ahogyan az expozícióban az a^3 -ra való első kilépés egyben az elem időben egy harmadára sűrűsödését is magával vonta (1/2. vége), a visszatérésben épp ezen a ponton kapjuk vissza a dinamikai periodizálás lassabb léptékét (3/5.). Mindkét ritmikai változás lokális érvényű, az e^3 -re, illetve esz^3 -re visszalépve a pulzáció sebessége is visszazökken az előző kerékvágásba. A reprízben a negyedes lépték visszatérése (3/5. vége) már erősebb fokozaton történik. A belső schwellerrek ellenére

58 Érdekes kérdés, hogy ez a változtatás kapcsolatba hozható-e a szonátaforma hagyományos hangnemi vázával, vagyis az expozíció két-, a repríz egypólusúságával. Az analógia akkor lenne érzékletes, ha elfogadnánk, hogy a kvart/kvint elmozdulás funkcióváltásával ellentétben a tritónusz két hangja azonos funkcióhoz tartozik. Ez egybevágna Lendvai Ernő Bartók kapcsán kidolgozott tengelyrendszerével, de sem ebben a darabban, sem más Sciarrino-kompozíciókban nem találjuk egyéb alátámasztását annak, hogy az olasz szerző saját zenéjében alkalmazta volna az elvet. (A tengelyrendszer elméletének összefoglalását lásd például: Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975). 7-57.) Ami a két-két hang oszcillációjáról, azaz a két hangköz különbségéről a kontextus nélkül is elmondható: míg az $e-a$ és $a-e$ lépések ellentétes irányt jelentenek a félhangsoron (autentikus, plagális), addig az $esz-a$ és $a-esz$ elmozdulás egyforma viszonyban van egymással. Ezért az expozícióban egyértelmű az e tonikai, az a elmozdulás szerepe, a visszatérésben viszont – ha két pólusnak érezzük is az $esz-t$ és $a-t$ – nem eldönthető a közöttük levő hierarchia. Már csak azért sem, mert a formai párhuzam szerint az elmozdulás szerepét betöltő a^3 hang az, ami régebb óta és folyamatosan jelen van a hangrendszerben. A darab befejezhetőségének feltétele a tritónusz-paradoxon pillanatnyi feloldása, amit az a^3 félhangos felcsúszása következtében létrejövő kvint-viszony ($aisz=b-esz$) hoz létre (3/8.).

59 Roberto Toscano: „...Towards a Multidimensional-Timbral Analytic (via the Music of Sciarrino).”

https://www.academia.edu/12399467/_Towards_a_Multidimensional_Timbral_Analytic_via_the_music_of_Sciarrino_ (Utolós megtekintés dátuma: 2020.05.21.). 2.

60 A két beszűrés dinamikai különbsége következtében egymáshoz képest is visszhang-viszonyba kerül.

a három negyednyi tartamokat korábban összetartotta a hangmagasság állandósága vagy fokozatos kis módosulása, kétség kívül egy-egy hangeseményről volt szó, ha rendelkeztek is különböző belső mozgásokkal. Itt viszont az ellépés a hármas egységen belül is megtörténik, az anyag diminúciója már nemcsak a dinamikára vonatkozik, hanem a hangi változások sebességére is. Az esz^3 és a^3 váltakozása gyorsabb tempóban, de ugyanúgy történik, ahogyan az expozícióban az e^3 és a^3 esetében (1/2-3.).

Az expozíció statikus mélypontját, az e^3 -tremolo négyszeri ismétlését (1/3-4.) kivéve a két nagy formarész inentől meglepően következetesen párhuzamos lefutást mutat. (Lásd 43. kottapélda). Az akciók sorrendisége – beleértve a formailag különösen meghatározó (C) gesztusok helyét – megegyezik, a játszott hangmagasságok – az e - esz módosulás következményeit és az említett egyetlen melodikussá váló (Bx) elemet leszámítva – szintén azonosak. Két tényező teszi ezt a távoli formai kapcsolatot, megfelelést mégis rejtettebbé, komplexebbé. Egyrészt az expozícióban tisztán (By) futamok a visszatérésben (By) és (Bx) keverékeivé válnak, sőt, inkább a felhangos (Bx) változat válik dominánssá. Ezen eltolódás következtében lesz viszont kiemeltebb esemény a legutolsó (B) elem hosszabb periodikus lecsengése, ami az eredeti (By) hangzáshoz, regiszterhez tér vissza (3/8. közepe). Az elem végén viszont a hangokban történik kis módosulás: az ismétlődő hullámforma kis szekunddal nagyobb ambitust jár be, így négy helyett hat hangból áll. Mivel a regiszter lefelé bővül, ez a változás is értelmezhető úgy, mint ami az (A) elem süllyedésének hatását mutatja: a hullámforma alsó – egyben elvileg utolsó – $gisz^1$ hangja és a záró esz^3 tremolo éppúgy kvint viszonyban van, mint az expozíció végi megfelelőjük (a^1-e^3).⁶¹

A visszatérés variálódásában a hangmagasságok említett különbségeinél fontosabb szerepük van az időbeli transzformációknak. Az anyagok és a hangmagasság-szervezés párhuzamos lefutásához képest az egyes elemek hosszarányai annyira módosulnak, hogy alakulásukat az expozícióhoz hasonlítás helyett relevánsabb autonóm folyamatként megvizsgálni.⁶² Sőt, ha a két folyamatot elméletben egymás mellé állítjuk (lásd 43. kottapélda), mintha az időbeli viszonyok

61 Az oktávon túli kvint hangköz az (A) tremolók alaphang-felhang viszonyai miatt bír alapvető jelentőséggel. A szóban forgó utolsó futam-hang megegyezik a tremolo egyik alaphangjával. A másik alaphang pedig a (Bx) felhang-menetekből is ismert két oktáv távolságú hangmagasság. Így a záró (A) elemek több szállal kötődnek a megelőző (B) különböző aspektusaihoz.

62 Az összehasonlításnak talán fel sem kellene merülnie, ha – az expozíció ismétlése révén – nem hozna a darab eddigi lefutása példát az időbeliség pontos ismétlődésére.

felcserélésének, egyfajta komplementer ritmikának a tendenciája rajzolódna ki. Ennek legtisztább példája a két formarész utolsó két-két a^3 tremolójának 3+1, illetve 1+3 aránya.

The image displays a musical score for 'All' aure...', divided into two parts: (a) and (b). Part (a) consists of two staves, with the first staff labeled (1/4.) and the second (3/6.). Part (b) also consists of two staves, with the first labeled 1/5. and the second (3/6.). The score includes various time signatures (1/4, 3/6, 1/5, 3/7, 1/6, 3/7., 3/8., 1/7., 3/8.) and dynamic markings (pp, ppp, mp, p, mf). It features complex rhythmic patterns, including tremolos and glissandos, and is annotated with terms like 'breve' and 'lunga'. The notation is dense and characteristic of Sciarrino's style.

43. kottapélda. Az „expozíció” és a „repríz” összehasonlítása.

(*All' aure...*, 1/4-7. (a) és 3/6-8. (b)).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.

(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

4. Analízis

Hasonlóan ellentétes ritmikai jelenség, hogy a visszatérés kezdetén dinamikailag, majd az *esz³-a³* váltakozásban motivikailag lejátszódó diminúciót követően a *jet-whistle* utáni – azonosan kilépő hangmagasságú (*fisz³*) – (A) elem ezúttal hosszabb, a három negyedes alapképlet hordozója. Az eltérő dramaturgiai működés érthető, amennyiben a *fisz* hang megjelenésének módosult funkciója és hatása van a visszatérésben. Az expozícióbeli újdonság-szerepéhez itt a nagyobb lépték szempontjából egy ellentétes összefüggés társul: a repríz megváltozott hangkészletében éppen az első formarészre visszautaló változatlan hangok közé tartozik. A megfelelést erősíti az elem (C) gesztus által kiemelt formai pozíciója. A következő (A) elem (3/6. közepe) tartamában megrövidül. A csonkulás, ahogyan a burkológörbéje is mutatja, az egység végén történik, összefüggésben a tremolo hangmagasságának elhajlásával, hasonlóan a darab legelső ritmikai változásához (1/2.; lásd 32. kottapélda). Az így született rövidebb, két negyednyi tartam viszont a zenei folyamat hátralevő szakaszában érvényesülő új lépték alapja lesz,⁶³ elsősorban az *esz³* tremolók további megszólalásaihoz kapcsolódva. Ez a tartam először két összekapcsolt schwellerből áll (3/7. eleje), hasonlóan a repríz elejének dinamikai hullámaihoz, a darab legutolsó mozzanatánál pedig ez a két alkotóelem is külön lélegzetre kerül a köztük levő cezúra által. Bármilyen meglepő, ez az így létrejövő egyszerű szerkezet, vagyis a negyed tartamú (A) elem változatlan ismétlődése sehol korábban nem tűnt fel a darabban. Sőt, az utolsó ilyen valódi ismétlés – eredeti hosszúságú tremolókkal – is utoljára a kidolgozási rész elején (2/2.) szólalt meg, a zenei anyagra jellemzőnek pedig csak az expozíció elején volt tekinthető. A darab zárásának ez alapján erős visszacsatolás jellege van, ami mégis távol áll valamiféle keretes szerkezet közhelyétől. Kétségtelenül a darab kezdetéhez kanyarodtunk vissza, de – a frekvencia és az időlépték transzformációja által – más dimenzióba kerülve. Mintha a zenei folyamat akár újra is kezdődhetne, gyorsabb tempóban,⁶⁴ fél hanggal mélyebben.

63 Annak ellenére, hogy a darab elemeinek idő-szervezése a lélegzetten és maximális sebességű futamok csak relatíve kalkulálható hosszán alapszik, az (A) anyagok – néha a hozzájuk kapcsolt egyéb elemekkel kiegészülve – végig meglepően következetesen igazodnak a három negyednyi tartamok látens metrikájához. Főleg az egységek mindig 2+1 vagy 1+2 osztódásánál, illetve a diminúcióknál derül ki, hogy a felszíni változások ellenére létezik ez az egyes hangok aktuális hosszának pillanatnyi összemérésénél nagyobb léptékű ritmikai struktúra. E következetesség miatt feltűnő – és tűnik tudatos szerzői döntésnek – a hármas rendszer felbomlása a darab végén.

64 Az eseményritmusnak az (A) elemek rövidüléséből eredő gyorsulását valamelyest ellensúlyozza az utolsó két kottasor szerzői utasítása: „(*sempre più lunghi i respiri*)”. A szöveg értelmezése azonban nem egyértelmű, mert a „respiri” vonatkozhat az elemeket elválasztó levegővételi-cezúrákra, de magukra a lélegzetnyi játszott egységekre is (V.ö. tempójelzés a mű elején).

Függelék

Salvatore Sciarrino
 ALL'AURE IN UNA LONTANANZA
 per flauto in sol (o flauto in do o flauto basso)

a Roberto Fabbriani

Secondo il proprio respiro

1/1. *pppp* *pppp* *pppp* *mp*

1/2. *pppp* *pppp* *pppp* *mp* *f* *pppp*

1/3. *pppp* *pppp* *pppp* *ppp* *pppp* *pppp*

1/4. *pppp* *pppp* *pp* *pppp* *mp*

1/5. *ppp* *p* *pppp* *pppp*

1/6. *p* *ppp* *pppp* *mf* *ppp*

1/7. *p* *pppp* *pppp* *p*

* Solo un'ombra di suono fra il crescendo e il diminuendo.
 Le note fra parentesi indicano il prolungamento sensibile di quell'istante in cui il suono sta per nascere e se ne ode appena il sibilo.
 ** Glissato solo d'imboccatura.

1a függelék. Az *All'aure in una lontananza* kottája a sorok számozásával.¹ (1. oldal.)

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
 (A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

¹ Salvatore Sciarrino: *L'opera per flauto. Vol. I.* (Milano: Casa Ricordi, 1990). 3-6.

Függelék

2/1. *ppp mp ppp f (breve)*

2/2. *p pppp pppp pppp p*

2/3. *pppp p p pppp sf p*

2/4. *ppp f p f*

2/5. *ppp p pppp pppp*

2/6. *f p sf ppp*

2/7. *f p sf pp sf*

2/8. *p p p p*

2/9. *sf p sf (p pp ppp) f p sf p*

* Flatterzunge, con il semplice rullo della lingua, quasi senza emettere fiato (coprire soltanto il foro con la punta delle labbra).

1b függelék. Az *All'aure in una lontananza* kottája a sorok számozásával. (2. oldal).

© Casa Ricordi srl, Milano – all rights reserved.
(A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.)

Bibliográfia

- Ablinger, Peter: „English Texts.” <https://ablinger.mur.at/engl.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2019.07.26.).
- Angius, Marco: *Il pianoforte e la trasformazione del suono nell'opera di Salvatore Sciarrino*. Szakdolgozat, Università degli Studi, Bologna, 1991.
- : *Come avvicinare il silenzio*. Roma: Rai-ERI, 2007.
- : *Del suono estremo. Una collezione di musica e antimusica*. Roma: Aracne, 2014.
- Baboni Schilingi, Jacopo: „Tra gesto, timbro e virtuosismo. La complessità di un'espressività trasparente.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002. 33-40.
- Benedictis, Angela Ida De – Dotto, Gabriele: *L'Incantesimo del Suono. Salvatore Sciarrino*. Mantova: Corraini, 2017.
- Bergson, Henri: *Tartam és egyidejűség*. (Ford.: Dr. Dienes Valéria) Budapest: Pantheon, 1923.
- : *Idő és szabadság*. (Ford.: Dr. Dienes Valéria) Budapest: Franklin-Társulat, 1925. (Reprint: Szeged: Universum, 1990.)
- Bianchi, Enrico: „Introduzione all'oscuro di Salvatore Sciarrino: aspetti formali e simbolici correlati al timbro.” *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* XIV/2 (2008). 93-109.
- Broglia, Simone: „»Urlar li fa la pioggia come cani«. Ambiente sonoro, voce ed elettronica nell'Inferno di Sciarrino.” *Doctor Virtualis* (online folyóirat) 10 (2010): 99-123.
- Brothers, Harlan J.: „Structural Scaling in Bach's Cello Suite No. 3.” *Fractals* 15/1 (2007. március): 89-95.
- Bunch, James Dennis: *A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino*. Disszertáció, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016.
- Cancialosi, Ivan: „An Introduction to Microtonality in Western Music Tradition.” In: Agustin Castailla-Avila (szerk.): *Mikrotöne: Small is Beautiful – Vol. II*. Bergheim: Mackinger Verlag, 2019. 7-15.

- Carratelli, Carlo: *L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"*. Disszertáció, Università di Trento–Université Paris Sorbonne, 2006.
- Cesari, Matteo: *Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans "L'orologio di Bergson" de Salvatore Sciarrino et "Carceri d'Invenzione Iib" de Brian Ferneyhough*. Disszertáció, Université Paris Sorbonne/Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2015.
- Clements, Andrew: „Interview: Salvatore Sciarrino – »My problem is I want to change the world«.” *The Guardian* (2013. július 15).
- Curinga Luisa: „Una conversazione con Salvatore Sciarrino.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002. 77-95.
- Deleuze, Gilles: *Proust. Ford.: John Éva*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2002.
- Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 2013.
- Ehrmann-Herfort, Sabine (szerk.): *Salvatore Sciarrino. Vanitas: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*. Hofheim: Wolke Verlag, 2018.
- Eötvös Péter: „Jet Stream.” In: Eötvös Péter: *Snatches*. Budapest: BMC Records, 2004. BMC CD 097. (Kísérőfüzet).
- Epstein, Nomi: „Musical Fragility: a Phenomenological Examination.” *Tempo* No. 281. (71.) (2017. július): 39-52.
- Farkas Zoltán: „Spekuláció nélkül nincs intuíció – »Jób könyvé«-től a fraktálokig (Jeney Zoltánnal beszélget a »Halotti szertartás«-ról Farkas Zoltán).” *Holmi* XVIII/7 (2006. július): 869–902.
- Feneyrou, Laurent: „Silenzio dell'oracolo.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002. 9-24.
- Foletto, Angelo: „Cercare più in alto, cioè dentro, intervista a Salvatore Sciarrino.” *Musica viva* XIII/1. (1989. január): 54-61.
- Gay, Carola: *Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: Luci mie traditrici e Lohengrin*. Disszertáció, Università degli Studi di Milano, 2005.

Bibliográfia

- Giacco, Grazia: „Salvatore Sciarrino és a figura fogalma.” (Ford.: Fehérváry Jákó) *Pannonhalmi Szemle* 15/1 (2007): 102-106.
- Grabócz Márta: *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2013.
- : „Tudományos elméletek hatása a zenei formák megújulására kortárs zeneszerzők műveiben.” (Ford.: Balázs István) *Parlando* (2018/6.) http://www.parlando.hu/2018/2018-6/Grabocz_Marta.pdf (Letöltés dátuma: 2018.09.16.).
- Griffiths, Paul: *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Grisey, Gérard: „Did You Say Spectral?” *Contemporary Music Review* 19/3 (2000. január): 1-3.
- Hagmann, Peter: „Laudatio für Salvatore Sciarrino anlässlich der Verleihung des ersten Salzburger Musikpreises am 5. Februar 2006 in der Aula der Universität Salzburg.” In: N.N. (szerk.): *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere pubblicate da Rai Trade*. Roma/Milano: Rai Trade, 2008. 7-10.
- Helgeson, Aaron: „What is Phenomenological Music, and What Does It Have to Do with Salvatore Sciarrino?” *Perspectives of New Music* 51. (2013): 4-36.
- Hodges, Nicholas: „»A volcano viewed from afar«: the Music of Salvatore Sciarrino.” *Tempo* No. 194 (1995. október): 22-24.
- Hodkinson, Juliana: *Presenting Absence: Constitutive Silences in Music and Sound Art since the 1950s*. Disszertáció, University of Copenhagen, 2007.
- Kaltenecker, Martin: „L’exploration du blanc.” *Entretiens* IX. (1990. december): 107-116.
- Kaltenecker, Martin – Pesson, Gérard: „Entretien avec S. Sciarrino.” *Entretiens* IX. (1990. december): 135-142.
- Lanz, Megan: *Silence: An Exploration of Salvatore Sciarrino’s Style Through L’opera per flauto*. Disszertáció, University of Nevada, Las Vegas, 2010.
- Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Ligeti György: „Zene és technika.” In: Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010. 236-258.

- Lindstedt, Iwona: „Fractals and music. A reconnaissance.” In: *Music Between Nature and Culture (Interdisciplinary Studies in Musicology, Vol. 8)*. Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 2009. 151-171.
- Mandelbrot, Benoit B.: *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Paris: Flammarion, 1975.
- Manfrin, Luigi és Piras, Marcello: „Spettromorfologia, durata e differenza: la presenza di Bergson nel pensiero musicale di Gérard Grisey.” *Rivista Italiana di Musicologia* 38/1 (2003): 75–117.
- Manin, Giuseppina: „György Kurtág vince la sfida: applausi per la prima opera del 92enne.” *Corriere della Sera*. 2018. november 16.
- Mattietti, Gianluigi: „Sciarrino, Gervasoni.” In: *Programma di sala*. Milano: Teatro alla Scala, 2017. (Koncert-ismertető). 142-143.
- Mazzolini, Marco: „Dell’interrogare. Incontro con Salvatore Sciarrino.” *Sonus* II/3 (1990. augusztus): 45-56.
- : „Case del vento. Appunti sullo stile di Salvatore Sciarrino.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002. 25-32.
- McConville, Brendan P.: „Reconnoitering the sonic spectrum of Salvatore Sciarrino in »All' Aure in Una Lontananza«.” *Tempo* No. 255 (65.) (2011. január): 31-44.
- Mercadante, Gaetano: „Gérard Grisey e Salvatore Sciarrino: mimesi del Suono e suoni per la Mimesi.” In: Amalia Collisani, Gabriele Garilli, Gaetano Mercadante (szerk.): *Italia/Francia. Musica e cultura nella seconda metà del XX secolo*. Palermo: L'Epos, 2009. 129-153.
- : „Conversazione tra Salvatore Sciarrino e Gaetano Mercadante.” In: Amalia Collisani, Gabriele Garilli, Gaetano Mercadante (szerk.): *Italia/Francia. Musica e cultura nella seconda metà del XX secolo*. Palermo: L'Epos, 2009. 154-166.
- Metzer, David: „Modern Silence.” *The Journal of Musicology* 23/3 (2006. július): 331-374.
- Meyer, Leonard B.: *Explaining Music: Essay and Exploration*. Los Angeles: University of California Press, 1973.

Bibliográfia

- Misuraca, Pietro: „Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer.” In: M. Jablonski, P. Misuraca, P. Podlipniak (szerk.): *Italian Music in the XXth Century Music*. Poznań: Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012. 73-89.
- : *Il suono, il silenzio, l'ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta a oggi*. Roma: NeoClassica, 2018.
- Molnár Szabolcs: „A csoda anatómiája. Arcus Temporum: művészeti fesztivál Pannonhalmán – harmadszor.” *Muzsika* 49/10 (2006. október): 16-19.
- Morazzoni, Anna Maria: „Luci di uno spirito sottile. Conversazione con Salvatore Sciarrino.” In: *Aspern*. Venezia: Teatro La Fenice, 2013. (Műsorfüzet).
- Moscovich, Viviana: „French Spectral Music: an Introduction.” *Tempo, New Series* No. 200 (1997. április): 21-27.
- Nicholls, David: *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Nonken, Marilyn: *The Spectral Piano. From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Persichilli, Susanna: „Intervista a Salvatore Sciarrino.”
http://www.susannapersichilli.it/index.php?option=com_content&view=article&id=32&Itemid=28 (utolsó megtekintés dátuma: 2019.07.28.).
- Pinzauti, Leonardo: „A colloquio con Salvatore Sciarrino.” *Nuova Rivista Musicale Italiana* XI/1 (1977. január-március): 50-57.
- Rattalino, Piero: *Storia del pianoforte*. Milano: Il Saggiatore, 1982.
- Restagno, Enzo: „Una ouverture per Sciarrino.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002. 5-8.
- Sciarrino, Salvatore: *Flos florum. Le trasformazioni della materia sonora*. Torino: RAI, 1981.
- : „Mozart svelato? Una possibile ricostruzione del suo metodo compositivo.” *Rivista Italiana di Musicologia* 27/1-2 (1992): 205-224.
- : „Kv. 491: L'imperfetta nascita della perfezione classica.” *Studi musicali* 26/1 (1997. január): 263-270.
- : *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. Milano: Ricordi, 1998.

Tornyai Péter: Analízis-kísérletek Salvatore Sciarrino hangszeres műveirez

- : „Segni.” In: Sciarrino, Salvatore: *Quartetto N. 7 per archi*. Milano: Ricordi, 1999. (Előszó a kottában.)
- : *Carte da suono (1981-2001)*. Roma: CIDIM; Palermo: Novecento, 2001.
- : „Conoscere e riconoscere.” *Hortus Musicus* V/18 (2004. április-június): 53-55.
- : „Segni e note tecniche per l’ecuzione.” In: Sciarrino, Salvatore: *Archeologia del telefono. Concertante per 13 strumenti*. Edizioni RAI Trade, 2005. (Előszó a kottában.)
- : „Segni e note tecniche per l’ecuzione.” In: Sciarrino, Salvatore: *Storie di altre storie per fisarmonica e orchestra*. Rai Trade, 2005. (Előszó a kottában.)
- : „V Sonata.” In: Sciarrino, Salvatore: *Complete piano works 1994-2001*. Cornwall: Metronome, 2007. MET CD 1077. (Kísérőfüzet).
- : „Segni e note tecniche per l’ecuzione.” In: Sciarrino, Salvatore: *4 Adagi per flauto dolce e orchestra*. Rai Trade, 2007. (Előszó a kottában.)
- : „Segni e note tecniche per l’ecuzione.” In: Sciarrino, Salvatore: *Quartetto No. 8 per archi*. Rai Trade, 2008. (Előszó a kottában.)
- : „Segni e note tecniche per l’ecuzione.” In: Sciarrino, Salvatore: *Ombre nel mattino di Piero. Quartetto No. 9 per archi*. Rai Trade, 2012. (Előszó a kottában.)
- Seeger, Charles: „Prescriptive and Descriptive Music-Writing.” *The Musical Quarterly* 44/2. (1958. április): 184-195.
- Siciliano, Enzo: „Genio e Regolatezza. Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino.” In: Ezio Gianotti (szerk.): *Il libro del Salone. I testi*. Torino: Prosa, 1998. 191-197.
- Snyder, John L.: „Entropy as a Measure of Musical Style: The Influence of a Priori Assumptions.” *Music Theory Spectrum* 12/1 (1990. tavasz): 121-160.
- Somigli, Paolo: „Vanitas e la drammaturgia musicale di Salvatore Sciarrino.” *Il saggiautore musicale* 15/2 (2008.): 237-267.

Bibliográfia

- Steinitz, Richard: „The Dynamics of Disorder.” *The Musical Times* 137/1838 (1996. május): 7-14.
- Stockhausen, Karlheinz: „How Time Passes.” *Die Reihe* 3 (1959): 10-40.
- : „Wille zur Form und Wille zum Abenteuer.” In: Christoph von Blumröder (szerk.): *Texte zur Musik* 6. Köln: DuMont Buchverlag, 1989. 320-346.
- Thomas, Gavin: „The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino.” *The Musical Times* 134/1802 (1993. április): 193-196.
- Toscano, Roberto: „...Towards a Multidimensional-Timbral Analytic (via the Music of Sciarrino).”
https://www.academia.edu/12399467/_Towards_a_Multidimensional_Timbral_Analytic_via_the_music_of_Sciarrino (utolsó meglekintés: 2020.05.21.).
- Valle, Andrea: *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*. Torino: EDT, 2003.
- Veres Bálint: „»...hol világra segítették, hol meggyilkolták...« Salvatore Sciarrino zeneszerzővel Veres Bálint beszélgetett a 2006-os Arcus Temporum Művészeti Fesztiválon.” (Ford.: Pintér Judit) *Pannonhalmi Szemle* 15/1 (2007): 94-101.
- : „Titok, amiről tudomásunk lehet. (Salvatore Sciarrino portréja).”
http://www.arcustemporum.hu/article/2013/salvatore_sciarrino_2013/ (utolsó meglekintés dátuma: 2019.07.15.).
- Vidolin, Alvise: „Percorsi sonori di un teatro immaginario. Da noms des airs a Loheingrin II di Salvatore Sciarrino.” *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* XI/2 (2005). 89-109.
- Vinay, Gianfranco: „Le carte da suono di Salvatore Sciarrino (Introduzione).” In: Sciarrino, Salvatore: *Carte da suono (1981-2001)*. Roma: CIDIM; Palermo: Novecento, 2001. XV-XXXII.
- : „La costruzione dell’arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002. 49-65.

Tornyai Péter: Analízis-kísérletek Salvatore Sciarrino hangszeres műveihez

—————: „Cinque sfide musicali. Le sonate per pianoforte di Salvatore Sciarrino.” In: Enzo Restagno (szerk.): *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002. 66-76.

Wilson, Daniel: „Bergson, mourning and memory: The fragility of time in Klaus Lang's Trauermusik.” *Tempo* No. 281 (71.) (2017. július): 53-70.

www.salvatoresciarrino.eu (utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.15.).