

HALAS DÓRA
KÓRUSIMPROVIZÁCIÓ
DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2012

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

**28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású**

doktori iskola

KÓRUSIMPROVIZÁCIÓ

HALAS DÓRA

TÉMAVEZETŐ: JOBBÁGY VALÉR

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	iii
BEVEZETÉS	iv
1. DEFINÍCIÓ	1
1.1. Az improvizáció általános definiálásának nehézségei	1
1.2. A kórusimprovizáció mint fogalom bevezetése	4
1.3. Az improvizáció akadémikus elemzésének nehézségei	5
2. ZENETÖRTÉNETI KITEKINTÉS	8
2.1. Improvizáció a kezdetekben	9
2.2. Zenei szabadság az ókori kultúrákban	10
2.3. Rögtönző mesterek a középkorban	12
2.4. A reneszánsz társszerző	15
2.5. Egymásra figyelés a barokk rögtönzésben	17
2.5.1. Basso continuo	18
2.5.2. Énekes és hangszeres díszítés	19
2.5.3. A barokk improvizáció újraélesztése	21
2.6. Orgonazene a reneszánsztól napjainkig	22
3. ETNOGRÁFIAI KITEKINTÉS	24
3.1. Indiai zene	25
3.1.1. Az indiai zene szerkezete: a zenei nyelv	25
3.1.2. Az indiai zene oktatása: a mester-tanítvány kapcsolat	26
3.2. Nyugat-afrikai zene: a jazz elődje	27
3.2.1. Az afrikai improvizáció kötöttségei	28
3.2.2. Egyéni improvizáció a nyugat-afrikai zenében	29
4. A ZENE ÉS A BESZÉD	32
4.1. Chomsky nyelvészeti elmélete a zenében	32
4.2. A Chomsky-elmélet cáfolata	34
5. AZ IMPROVIZÁCIÓ SZEREPE NAPJAINKBAN	36
5.1. Az improvizáció általános megítélése a zenei életben	36
5.2. Az improvizáció értékmentő hatása	37
5.3. Improvizáció a zenepedagógiában	39

5.3.1. Környezetünk megfigyelése	39
5.3.2. Összművészeti zenei nevelés	41
6. IMPROVIZÁCIÓ 20. SZÁZADI KOMPOZÍCIÓKBAN	44
6.1. Az improvizáció ismételt megjelenése a 20. században	44
6.2. Improvizációs technikák a kompozíciókban	45
6.2.1. Aleatória: a véletlen mint kompozíciós elv	46
6.2.2. A határozatlan zene: az előadó spontán döntései	47
6.2.3. Az előadó előzetes szabadsága	49
6.2.4. A zenei gondolat megfogalmazása kotta nélkül	51
6.3. Kilépés a hagyományos zenei eszköztárból	52
6.4. Notációs megoldások	54
7. A KÓRUSIMPROVIZÁCIÓ MŰKÖDÉSI ELVE	56
7.1. A kórusimprovizáció kifejezésének pontosítása	56
7.2. A kórusimprovizáció szabályrendszere	56
7.3. Az improvizációban rejlő véletlen	59
7.4. A kórusimprovizáció tökéletlensége és a hiba	60
8. KÓRUSIMPROVIZÁCIÓ A GYAKORLATBAN	63
8.1. Kórusimprovizációs technikák	63
8.1.1. Spontán improvizatív megvalósulások	63
8.1.2. Létező zenére épülő improvizáció	66
8.1.3. Előre kidolgozott improvizált formák	68
8.2. Kommunikáció az improvizációban	70
8.2.1. A kórusimprovizáció jelrendszere	70
8.2.2. Soundpainting	71
8.2.3. A kotta kérdése a kórusimprovizációban	71
8.3. A kórusimprovizáció kiemelt előnyei	74
8.3.1. Jótékony hatása az egyénre	74
8.3.2. Közösségformáló ereje	78
ÖSSZEFOGLALÓ	79
FÜGGELÉK	81
BIBLIOGRÁFIA	106

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönettel tartozom mindenk előtt témavezetőmnek, Jobbágy Valérnak, aki őszinte és kritikus meglátásaival segített megtalálni a helyes irányt. Köszönetemet szeretném kifejezni továbbá a munkámban segítő személyeknek és intézményeknek: a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteményének és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárában dolgozó munkatársaknak.

Végezetül pedig a legnagyobb hálával tartozom tanárain, kollégáim és kórustagjaim felé, név szerint: Tóth Árpád kollégámnak, akivel közösen ugrottunk fejest az ismeretlenbe; Sztojanov Georginak, aki fiatal zeneszerzőként tanácsokat adott és improvizatív műveket komponált számunkra; Rubik Ernő Zoltánnak, aki megismertetett egy teljesen új gondolkodásmóddal; Mészáros Péternek, aki engedte, hogy a Très Fort gimnáziumi kórust is megfertőzzem; és Sály Lászlónak, akitől megtanultam, hogy minden értelmezhető zeneként.

Halas Dóra
2012. október 12.

BEVEZETÉS

A kórusimprovizáció fogalmával a 2000-es I. Kórusolimpia egyik szimpóziumán találkoztam, melyet Gunnar Eriksson svéd karnagy tartott. Különböző nemzetiségű kórusok tagjaiként mintegy százan gyűltek össze egy teremben, ahol a karnagy, minden felvezetés nélkül, körbeállította az énekeseket, és elindított egy hangot a kör egyik pontján. Eriksson különböző kézjelekkel, előénekléssel, beszéd nélkül is képes volt minden kérését megértetni a spontán létrejött kórusral, a közös éneklés pedig – mindenféle előzetes ismeret hiányában – két óra hosszan tartott. Olyan friss és élő zene jött létre, amelyet a hagyományos kóruskultúrában ritkán tapasztalni.

Linzi élményem és a tény, hogy Magyarországon nem volt lehetőség a kórusimprovizáció műfajának megismerésére, győzött meg arról, hogy saját amatőr kórusaimban is kipróbáljam az Eriksson-féle játékokat és zenei ötleteket – eleinte csak a beéneklés részeként, majd a próbák, és végül a koncertek szerves elemeként. Az azóta eltelt években kórustagjaim és zenész kollégáim segítségével összetett rendszerré fejlesztettük a műfajt, és az egyes általunk kitalált játékokat tartalommal, mondanivalóval töltöttük meg, ezáltal koncerten is előadható kompozíciókat kreálva. Az évek során további inspirációkat merítettünk Sáry Lászlótól, David Mosstól, Meredith Monktól, akiknek kurzusain közösen vettünk részt, a műfaj fejlesztése érdekében pedig más művészetek – színház, kortárs tánc – irányába is nyitottunk.

A gyakorlat azonban kevésnek bizonyul. Mint minden kreatív folyamatnak, a kórusimprovizációnak is van olyan fázisa, amikor további lendületre, elmélyülésre és megismerésre van szükség. Disszertációm témájaként választottam a zenei improvizáció különböző irányból történő vizsgálatát és az eredmények kapcsolódását az általunk gyakorolt kórusimprovizációhoz, mivel egy szakirodalom sem foglalkozik összefoglaló, univerzális szinten a témával. Tanulmányomban összefüggéseket keresek a különböző improvizatív műfajok között – kortól, helytől, zenei irányzattól függetlenül –, továbbá megpróbálom kiemelni az egyes megjelenési formák különlegességét, sajátos előnyeit – akár művészeti, akár zenepedagógiai szempontból –, ezzel egyrészt lehetőséget teremtve annak, hogy a kórusimprovizáció létjogosultságot nyerjen napjaink zenei életében, másrészt hogy a műfaj továbbfejlődhessen a tudományos kutatásból nyert ismeretek alapján.

Szerencsés esetben a kórusimprovizáció olyan érzést kelt az emberben, mintha egy tükrökkel teli szobába lépett volna. Érezni a súlytalanságot és az időszakos bizonytalanságot, ahol a zene szabadon és organikusan növekszik mindenféle előre eltervezett siker nélkül.

Gunnar Eriksson¹

1. DEFINÍCIÓ

1.1. Az improvizáció általános definiálásának nehézségei

Az improvizáció sok szempontból nehezen definiálható fogalom. Érdekes eredményt mutat a különböző lexikonokban és enciklopédiákban bejegyzett szócikkek összehasonlítása, ugyanis ezek vizsgálata azonnal rávilágít az improvizáció fogalmának e tanulmányban is több aspektusból megvizsgált értelmezésbeli problematikájára.

A Szabolcsi-Tóth féle *Zenei Lexikon* megfogalmazása szerint az improvizálás (= rögtönzés) „a zene egyidejű kigondolása és előadása”.² A Magyar Nagylexikonban található szócikk alapján a szó a latin *ex improviso*, azaz ‘előkészület nélkül’ kifejezésből ered, jelentése „rögtönzött előadás”.³ Részletesebben kielemezve a szó etimológiáját azonban azt találjuk, hogy a latin eredetű kifejezés a tagadó *in-* előtag és a *provisus*, azaz ‘előre látható’ szótövek ötvözetéből származik. A *provisus* kifejezés ugyanis tovább bontható a *pro-*, azaz ‘előre’ jelentésű prefixumra, és a *videre*, azaz ‘látni’ igére. A szó eredetét tekintve tehát az improvizáció kifejezés nem az előkészületet nélkülözi, hanem az előrelátást, tehát a kiszámíthatóságot.⁴ Ez a későbbiekben fontos különbséget jelent majd az improvizációs tevékenység megítélésben is – mint azt látni fogjuk.

¹ Gunnar Eriksson: *Kör ad lib.* (Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 1995): 1. oldal.

² Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon.* 2. kötet. „Improvizálás”. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965): 243. oldal.

³ *Magyar Nagylexikon.* 9. kötet. „Improvizáció”. (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1999): 811. oldal.

⁴ Érdekes megfigyelés, hogy az *impromptu* szó eredete viszont – a hasonlóság ellenére – más szótövből ered (talán éppen emiatt keletkezhetett némi zavar az *improvizáció* szó eredetét tekintve): a szó az *in-*

Bár mindkét említett lexikon a definíció későbbi szakaszában kitér az improvizáció különböző fajtáira (a Szabolcsi-Tóth féle bejegyzés például az alábbiakat különbözteti meg: (a) énekes vagy hangszeres, (b) szólisztikus vagy együttes, (c) egy- vagy többszólamú, (d) dallamdíszítés, vagy szólamok hozzáfűzése, (e) teljes vagy részleges, (f) szabad vagy kötött improvizáció), mindkettő esetében a spontán, előkészítés nélküli megszólaláson van a hangsúly. Ez önmagában még nem egy téves megfogalmazás, ám általánosságban véve az improvizálás kapcsán a legfontosabb tisztázni, hogy műveléséhez ugyanolyan mértékű háttértudás, stílusismeret és legfőképpen speciális készség szükséges, mint bármimemű és műfajú, klasszikus értelemben vett hangszeres játékhoz vagy énekes előadáshoz.

Az internetes *Wikipedia* angol nyelvű oldalán már részben megjelennek ezen kritériumok is: „A zenei improvizáció a zeneszerzés azonnali (‘pillanatnyi’) kreatív megnyilvánulása, amely egyesíti az előadói tevékenységet az érzelmek kommunikációjával, a hangszeres tudással és a más zenészekre történő spontán reakcióval. [...] az improvizáció ugyanakkor egy készség”.⁵

A zenei improvizáció fogalmának legkimerítőbb bemutatását azonban természetesen az *Oxford Music Online* nyújtja.⁶ Az itt található szócikk ugyanis rögtön az első bekezdésben felveti azokat a fontosabb kérdéseket, melyekkel e tanulmány is kimerítően foglalkozni kíván. A szócikk legelsőként említi meg azt a szempontot, melyet az improvizáció kapcsán mindenképpen érdemes megvizsgálni, miszerint milyen mértékben és módon különbözik az improvizáció a zeneszerzéstől.

Ezt a témát érinti Derek Bailey angol avantgárd improvizáló zenész is *Improvisation* című könyvének utolsó fejezetében, amely egy rövid összegzés az improvizáció mint fogalom definíciójának nehézségéről és félreértéseiről általános körökben. Még az improvizálást gyakoroló zenészek között is eltérő elképzelések

prefixum mint ‘benne’ és a *promptus* mint ‘készenlét’ ötvözete, azaz eredeti jelentése szerint annyit jelöl: ‘készenlétben’. Ezen kívül még az *extempore* kifejezést érdemes megemlíteni (az angolban a mai napig használt kifejezés, lásd *extemporize*), amely mögött egy harmadik háttér húzódik: a szigorú értelemben vett eredete természetesen az *ex-* előtag és a *tempore* mint ‘idő’ összekapcsolása, azaz ‘az időből kifelé’, (a felkészüléshez szükséges) ‘idő nélkül’, a kifejezés azonban már a latinban is azt a jelentést hordozta: ‘rögtönzött, a pillanat szerint’.

⁵ „Musical improvisation”. *Wikipedia – The Free Encyclopedia*. (Utolsó frissítés: 2012. október 10.). http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_improvisation

⁶ „Improvisation. Concepts and practices”. *Oxford Music Online – Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13738pg1>

alakultak ki arról, hol a határ kompozíció és improvizáció között. Bailey ennek illusztrálásaképpen Frederic Rzewski zeneszerző és improvizáló zenészt idézi:

1968-ban belefutottam Steve Lacy-be Rómában az utcán. Elővettem zsebemből a felvevőmet, és megkértem, mondja el tizenöt másodpercben, hogy szerinte mi a különbség zeneszerzés és improvizálás között. Ezt a választ kaptam: „Tizenöt másodpercben elmondva az a különbség zeneszerzés és improvizálás között, hogy a zeneszerzésben bármennyi idő a rendelkezésedre áll, hogy eldöntsd, mit is mondj el tizenöt másodpercben, míg az improvizációban erre összesen tizenöt másodperced van.” A válasza pontosan tizenöt másodpercig tartott és azóta is a legjobb megfogalmazás, amit ismerek a témában.⁷

Az *Oxford Music Online* ezt követően a következő kérdéseket sorolja még fel az improvizáció meghatározása kapcsán: milyen jellegű és hosszúságú zenei anyagból táplálkozik az improvizáló zenész inspirációja, milyen előkészületek szükségesek az előadó részéről (ez vonatkozhat a zenész korábbi tanulmányaira vagy az adott előadást megelőző specifikus felkészülésre), milyen módon lehetséges improvizációra irányuló írott instrukciókat a tényleges zenei megszólalásig eljuttatni, végül pedig milyen általános társadalmi és zenei értékek kapcsolódnak az improvizációhoz mint zenei tevékenységhez, illetve az improvizatív jellegű kompozíciókhoz és az azokat gyakorló zenészekhez. E disszertáció ugyan további kérdésekbe is betekint a későbbiekben, ezeknek a szempontoknak a felsorolása azonban valóban elengedhetetlen az improvizáció fogalmának még a legáltalánosabb értelemben vett definíciójához is.

Általánosságban véve tehát elmondható, hogy a zenei értelemben vett improvizáció egy zenei mű, illetve pontosabban egy zenei mű végső formájának előadás közbeni alkotása. Az alkotásnak több szintjét meg lehet különböztetni a két véglet között: kezdve onnan, hogy az alkotók egy előre megszabott keret között dolgoznak ki bizonyos részleteket, egészen odáig, hogy a teljes mű minden eleme a helyszínen jön létre az előadók segítségével. Egyrészt mondhatjuk, hogy minden zenei előadás tartalmaz improvizatív elemeket a szó tágabb értelmében, hiszen például egy karmester egy adott ponton történő lassításának mértéke is a pillanat hevében dől el; másrészt az is tény, hogy még a legszabadabb rögtönzés mögött is

⁷ Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. (Da Capo Press, 1993): 141. oldal.

fellelhetők bizonyos konvenciók, rejtett szabályok, még ha azok nem is tudatosak. A végső legtömörebb definíció tehát így hangozhat: az improvizáció a jelen játéka a múlt tudásával.

1.2. A kórusimprovizáció mint fogalom bevezetése

A kórusimprovizáció egyelőre még nem egy általánosan ismert műfaj sem Magyarországon, sem más országokban. Az elnevezés értelemszerűen onnan ered, hogy e tevékenységen belül az előadók egy kisebb-nagyobb létszámban kizárólag az emberi hangot – illetve az emberi testet – használják improvizatív jellegű zenei alkotásra. A szóösszetétel abban az esetben félrevezető is lehet, amennyiben az improvizáció fogalmát nem megfelelően értelmezik, ám e disszertáció egyik célja éppen az, hogy mind az általános értelemben vett improvizáció, mind a kórusimprovizáció fogalmához egy a valóságnak megfelelő és a tevékenységhez kapcsolódó, minden aspektust kimerítő definíció társuljon.

Mindazonáltal felmerült, hogy a fogalom mögött rejlő újfajta zenei tevékenységhez nem lenne-e célszerűbb egy adekvátabb elnevezést találni. Ám mivel a fent említett félreértések nem specifikusan a kórusimprovizáció fogalmát veszélyeztetik, hanem az általános értelemben vett improvizációét is, továbbá a kifejezés már legalább 10-20 éve él a nemzetközi gyakorlatban, egyelőre ebben a tanulmányban is ez az elnevezés lesz használatos.

Bár írásos források nem bizonyítják, ismereteim szerint Gunnar Eriksson svéd karnagy alkalmazta először ezt az elnevezést egy olyan általa kifejlesztett zenei tevékenységre, melyről többnapos szimpóziumot tartott a 2000-es I. Kórusolimpián Linzben. A gyakorlati kurzuson bemutatta a jelenlévő hatalmas létszámú, különböző nemzetiségű kórusokból összeállt csoporton az általa kifejlesztett műfajt: a kórus az ő karnagi irányítása alatt rögtönzött bizonyos egyszerű szabályok keretei között, illetve néhány korábban elsajátított vagy csak egy-egy énekegyüttes által ismert dallamra.

Erikssonnak két kötete is megjelent a témában *Kör ad lib* címmel.⁸ Mindkettő egy dalgyűjtemény, melyben a szerző az összes dalhoz könnyen megvalósítható, játékos ötleteket kínál, továbbá a második kötet végén egy általános

⁸ Gunnar Eriksson: *Kör ad lib*. (Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 1995, 2008).

kórusimprovizációs eszköztárat is prezentál. Az egyes dalok mintegy építőkockaként szolgálnak, melyekből az előadók – az eszköztár segítségével – felépíthetik saját zenéjüket.

Eriksson célja a kórusimprovizáció megteremtésével és a két kötet kiadásával egyrészt az amatőr – főként a kottaolvasásban kevésbé jártas – kórusok számára való repertoár bővítése volt, másrészt a kortárs kóruskultúra frissítése, megújítása; egy újfajta, játékos és szabadelvű, kreatív hozzáállás bevezetése a 20. századi kórustagok és karnagyok számára, vagy akár mondhatni, visszatérés az ősi, közösségi zenealkotáshoz.⁹ Eriksson szavait idézve a második kötet ajánlójából: „A zenével való első találkozáskor engedd, hogy szemed helyett füled, elméd helyett tested vezessen (szinte újra átélve azt az érzetet és befogadást, amit gyerekként éltél meg az első dal tanulásakor).”

1.3. Az improvizáció akadémikus elemzésének nehézségei

Az improvizáció mulékony természetéből fakad, hogy zenetörténeti és elemzői szempontból az egyik legnehezebben kutatható témák közé tartozik, megítélése klasszikus zenei körökben pedig éppen a fentebb vázolt problémákból kifolyólag erősen vitatott. Mint azt az előző részben tárgyalt definíciók alapján láthattuk, az improvizáció egyik alapvető ismérve az előkészületeket követő pillanatnyi megformálás, az alkotás spontaneitása. A pillanat művészetével való akadémikus, elemző foglalkozás pedig nehézkes, hiszen éppen a műfaj legnagyobb értékét, a gyakorlatban történő végső kiteljesedést lehetetlen teoretikus eszközökkel vizsgálni.

Nem véletlen, hogy a világ számtalan kultúrájában, többek között az indiai zenében, a gyakorlatban elhangzó zenének nincsen írott formája. A zene ismeretét egy személyes, szájról szájra történő módszerrel adják át egymásnak a zenészek, nem pedig kotta útján. A perzsa zenetudományban például az elméleti kutatók teljes mértékben figyelmen kívül hagyják az iráni zenének egyébként számottevő részét

⁹ Eriksson gondolatai mentén vezettük be Tóth Árpád karnagy kollégámmal 2004-ben az amatőr énekesekből álló Halastó kórusban a kórusimprovizációt itt Magyarországon. Eleinte csak a beéneklés részét képezték az Eriksson-féle és az abból organikusán kinőtt játékok, ám igen hamar a próbák, és később a koncertek szerves részévé váltak. Ma már a Halastó kórus két egyenes leszármazottja, a Csíkyszerda kórus és a Soharóza kísérleti énekegyüttes teljes estés kórusimprovizációs koncerteket ad a saját maga által kidolgozott zenei eszközöket alkalmazva.

képező improvizációs tevékenységet, mellyel – intuitív jellegének köszönhetően – nem lehet írásban foglalkozni.¹⁰

Derek Bailey korábban említett könyvében kísérletet tesz arra, hogy különböző zenei műfajok és stílusok képviselőivel készített interjúkon keresztül világítson rá az improvizálás működési elvére, a szerző azonban a beszélgetések során azzal az akadállyal találja magát szemben, hogy a legtöbb improvizatív zenész képtelen szavakba önteni és elemző szempontok alapján vizsgálni az improvizatív játék mechanizmusát, előzményeit és hatásait. Megtörténhet az is, hogy a zenész teoretikus alapon egészen mást, akár éppen az ellenkezőjét állítja annak, amit utána a gyakorlatban prezentál. Két létező síkot kell ugyanis elkülönítenünk egymástól: az évszázados zenei hagyomány síkját, illetve az élő, ösztönös és egyéni megvalósítás síkját.¹¹ Mind Derek Bailey, akinek interjúalanyai között szerepel a tradicionális indiai szitárjátékosztól kezdve a jazz zenészig mindenféle improvizatív előadó, mind a perzsa zenét kutató Ella Zonis egyetért abban, hogy az improvizatív játékban alapvetően nincsenek állandósult, megkövesedett kötelező elemek vagy áthághatatlan szabályok. Ez az alapvető felismerés érvényes lesz a kórusimprovizáció esetében is.

Egy másik nehézség, ami felmerül az improvizáció elemzése kapcsán, és amiben az egyes zenetudósok sem mindig értenek egyet, hogy milyen mértékig lehet improvizációról beszélni meghatározott műfajú vagy stílusú komponált művek esetében, ahol ugyan az írott anyaghoz képest eltér a hangzó anyag, ám az eltérés egy erősen meghatározott zenei stílus vagy előadói konvenció rendszerén belül történik. A kérdés tehát az – kiragadva egy konkrét példát –, improvizációnak minősül-e egy gregorián dallamra való másik ellenpontozó szólam éneklése (*discantus* vagy *contrapunctus*), mely hagyomány végiggyűrűzött a késő-középkori nyugati zenében – főként, hogy a 15. században világosan szétválik a komponált mű (*res facta*) és az improvizált többszólamúság (*cantare super librum*)¹² –, illetve hogy ugyanezzel a kifejezéssel illethetjük-e a más népek zenéiben megjelenő improvizációs gyakorlatot (lásd fenti bekezdés az indiai és perzsa zene kapcsán). Tehát akár zenetörténelmi,

¹⁰ Ella Zonis: „Contemporary art music in Persia”. *The Musical Quarterly* LI/4 (1965. október): 636-648. oldal.

¹¹ Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. (Da Capo Press, 1993): xi. oldal.

¹² Margaret Bent: „Resfacta and Cantare Super Librum”. *Journal of the American Musicological Society* 36/3 (1983. Autumn): 371-391. oldal.

akár néprajzi tekintetben hol válik szét az improvizáció mint tudatosan eldöntött tevékenység, és mint az adott műfaj vagy stílus zenei hagyományának elengedhetetlen konvenciója.

A fentiekben felvázolt kérdést – ahol az problémaként merül fel – az egyes zenetörténeti és népzenei műfajokra, illetve stílusokra lebontott alfejezetek a továbbiakban külön tárgyalják.

A gregorián a szent szövegek kötetlen, dallamos kántálása, erőteljes, ugyanakkor áhítatos és derűs, ritmusát a nyelv természetes hangsúlyrendjéből meríti, tagolása pedig a lélegzetvételhez igazodik..

Yehudi Menuhin¹³

2. ZENETÖRTÉNETI KITEKINTÉS

A második és harmadik fejezetben megvizsgáljuk az improvizáció létét mind a zenetörténelem részeként, mind a világ különböző kultúráinak elemeként. E nagyobb lélegzetű rész fő célja, hogy bizonyítást nyerjen az az elgondolás: az improvizáció a kezdetektől fogva napjainkig az ember zenéjének természetes és szerves részét alkotta és alkotja. Ha ugyanis elmondhatjuk, hogy az improvizációnak mindig is volt létjogosultsága az ember életében, sőt a művészetekben, akkor értelmet nyer az a 20. századi, a nyugati kultúrában felbukkanó zeneszerzői és előadói igény¹⁴ – akár a klasszikus, akár a könnyűzenei irányzatok képviselőinek részéről –, miszerint vissza kell térni a rögtönzés ősi hagyományához a modern gyakorlatban is. Ez pedig a kórusimprovizáció szükségességét is alátámasztaná a mai kóruskultúra vérpezsdítését megcélozván – mint ahogy azt Gunnar Eriksson is megfogalmazta az előző fejezetben említett dalgyűjteménynek bevezetőjében.

Ennek érdekében áll itt ez a két fejezet, amely egy összesített, ugyanakkor kiterjedt vizsgálata az improvizáció létezésének időben és térben. Nem célja azonban sem a zenetörténeti kitekintésnek, sem a népek zenéit röviden bemutató fejezetrésznek az egyes korszakok vagy nemzetiségek improvizatív technikáinak és azok fejlődéstörténetének részletes ismertetése, melyre hely sem lenne itt elegendő; a disszertáció fő témáját szem előtt tartva inkább annak vizsgálata szükséges, hogy az egyes korok és népek improvizációs gyakorlatában és gondolkodásmódjában mely elemek tekinthetők egyedülállóknak, és ezek miként válhatnak hasznossá a modernkori kórusimprovizáció világában.

¹³ Yehudi Menuhin–Curtis W. Davis: *The Music of Man*. Magyar nyelvű kiadás: Yehudi Menuhin–Curtis W. Davis: *Az ember zenéje*. Ford.: Dávid Gábor. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981): 58. oldal.

¹⁴ Lásd a 6.1. fejezetet az improvizáció ismételt megjelenéséről a 20. században (44. oldal).

Ernst Ferand nagylélegzetű, az improvizáció zenetörténeti háttérét feldolgozó értekezésében így fogalmaz:

A zene fejlődéstörténetében így tulajdonképpen mindenhol eredetileg életteli, hömpölygő formák megkövesedését láthatjuk [...] A zenei alkotás folyamatában az improvizáció kompozícióvá dermed.¹⁵

A fenti idézet fényében válik világossá, miért fontos megvizsgálni az improvizáció háttérét, és miért érdemes visszatérni annak élő műveléséhez.

2.1. Improvizáció a kezdetekben

A középkort megelőzően ugyan igen kevés olyan írásos emlék maradt fenn, amiből részletesen megismerhetnénk az ősi és az ókori zene működését, főképp nem a tudományos zenei elvek mellett vagy azokon túl létező gyakorlati aspektusokat, a zene eredetéről és annak természetes fejlődési folyamatáról a kultúrák kialakulásának kezdetén azért léteznek tudományos elképzelések. Az emberi faj evolúcióját és az emberi pszichét vizsgálva, illetve a természeti népek zenéjét és azok tradicionális szokásait megfigyelve legalább elméleti szinten kijelenthetők bizonyos megállapítások.

Annyi bizonyos, hogy a zene az egyik legősibb kifejezési forma, eredete valamiféle ösztönös igényre vezethető vissza – azaz megjelenése a kezdetekben feltétlenül funkcionális szándékkal történt. Lehetett ez az állathangok utánzása a vadászat sikere érdekében vagy a szexuális csábítás egy formája (Darwin),¹⁶ az emberi beszéd megemlése a távolabbi kommunikáció hatékonysága miatt,¹⁷ az Istennel való kapcsolatteremtést elősegítő szertartások fokozása, akár szándékosan azzal a céllal, hogy a hívőt egy emelkedett vagy akár eksztatikus állapotba hozza, és még végtelenül sorolhatnánk az emberi élet olyan momentumait, melyekhez az ember zenét társított a kezdetekben. Az afrikai törzseknél megfigyelhető továbbá, hogy a zene nem elválasztható a mozgástól vagy a táncról – a legtöbb afrikai

¹⁵ Ernst Ferand: *Die Improvisation in der Musik*. (Zürich: Rhein-Verlag Zürich, 1938): 421. oldal.

¹⁶ Peter Kivy: „Charles Darwin on Music”. *Journal of the American Musicological Society* 12/1 (1959. Spring): 42-48. oldal.

¹⁷ Lásd a műezzin-ének hagyományát az iszlám kultúrában, ahol az *adzán*, azaz imára hívó szöveg éles és magas férfihangon történő dallamosítása éppen azon a praktikus elven alapszik, hogy a fizikai értelemben vett zenei hang szabályos hanghullámai messzebb hatolnak, mint a beszéd vagy a kiáltás szabálytalan frekvenciájú rezgései.

nyelvben nincs is külön szó e két tevékenységre –, és mindig egy erősen meghatározott, közösségen belüli tevékenységet segít elő.

A zene tehát funkcionális mivoltából kifolyólag elválaszthatatlan volt a mindennapi cselekvésektől, és ezért feltételezhető, hogy ezek a szerephez kötött zenék improvizatív jellegűek voltak, ahol sem esztétikai, sem tudományos, sem pedig rendszerbe foglalható szempontok nem domináltak. A fenti példák mindegyike azt mutatja, hogy az ősi vagy törzsi zene – funkionalista jellegéből fakadóan – nem szükséges, hogy tökéletes vagy esztétikus legyen, sokkal inkább, hogy a közösségben és az egyén számára kellőképpen betöltse szerepét. Éppen ezért lehetett elengedhetetlen akkor, és megengedhető most a természeti népeknél, hogy az egyének saját ösztöneik, szükségleteik, emlékeik, esetleg már létező hagyományaik szerint, nem pedig egy kimunkált gyakorlat vagy tudás, sem pedig lejegyzett notáció alapján vegyenek részt a zenélés folyamatában.¹⁸

2.2. Zenei szabadság az ókori kultúrákban

A legnagyobb változás, ami az ókori civilizációk megjelenésével beállt az ösztönös, improvizatív ősi zenéléssel szemben, az a zene tudományos rendszerbe foglalása és a notációra való törekvés. A legrégebbi fennmaradt kotta körülbelül i.e. 800-ból, az ókori mezopotámiai kultúra idejéből származik (egy sumer himnusz dallamának és szövegének lejegyzése egy asztallapon).¹⁹ A dallam megfejtésére Curt Sachs tizenhat évnyi kutatás után sem jött rá, annyi azonban bizonyossá vált, hogy az egyes szimbólumok a kottában nem egy-egy hangot jelölnek, hanem rövid dallammintákat; az egyes minták ismeretének hiányában azonban a kotta örök rejtély marad.²⁰

További példák mutatják, hogy az ókori kultúrákban már egy adott, közös megegyezésen alapuló tudásra volt szüksége a zenésznek, és bár a zenei ismeretek valószínűleg továbbra is szájhagyomány útján öröklődtek, bizonyos egyszerű jelrendszereket – memóriafrissítés gyanánt – már előszeretettel alkalmaztak. Az

¹⁸ Curt Sachs: „Primitive and Medieval Music: A Parallel”. *Journal of the American Musicological Society* 13/1/3 (A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of His 80th Anniversary, 1960): 43-49. oldal.

¹⁹ Gustave Reese: *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times.* (London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1940): 6. oldal.

²⁰ Curt Sachs: „The Mystery of the Babylonian Notation”. *The Musical Quarterly* XXVII/1 (1941): 62-69. oldal.

írásos notáció mellett vagy helyett egy másik fajta jelrendszert használtak a zsidó zenében; a Talmudból kiderül, hogy a héber énekesek – az egyiptomi cheironómiához hasonlóan – kézjelek és ujjmozdulatok segítségével idézték fel az ismert dallamokat, illetve vezényelték azokat. Egyik oldalról tehát a jelrendszerek általi megszilárdulás következtében csökken az egyéni megnyilvánulás, az improvizáció lehetősége, ugyanakkor a vallási szokások terén mégis erőteljesen jelen van a bibliai szövegek felolvasásakor alkalmazott énekbeszéd műfaja, és a héber énekekre a mai napig oly jellemző, szélsőséges egyéni expresszióval előadott koloratúra technika.

Az ősi héber kántálás esetében – hogy ennél a példánál maradjunk – továbbá elmondható, hogy mind metrumában, de legfőképpen dallamvilágában viszonylag szabad teret kapott az énekes, ugyanis az egyes szövegekhez vagy alkalmakhoz tartozó móduszok nem kötött dallamformákat, csupán motivikus lehetőségeket kínáltak az előadó számára. Idelsohn megfogalmazásában:

Egy módusz [...] egy meghatározott skálára épülő több dallammotívumból áll (azaz rövid zenei fordulatokból vagy hangok csoportjaiból). A motívumoknak különböző funkciójuk van. Vannak bevezető és záró motívumok, továbbá összekötő és szétválasztó motívumok.”²¹

A zeneszerző, jelen esetben a kántor, azaz maga az előadó, tehát szabadon dönthetett az egyes móduszokhoz tartozó dallammotívumok alkalmazásáról, azok egyéni díszítéséről, és a móduszok közötti modulációról.

Hasonló működési elv figyelhető meg az ókori görög klasszikus zenében, ahol a *nomos*, vagyis törvény, lefektetette a dallam- és ritmusminták tárházát, melynek alapján építkezve az előadóművész, például egy kithara-játékos, új zenéket hozhatott létre. Az ilyen fajta, részben szabad alkotási gyakorlat, amely az ókori kultúrákban széleskörűen elterjedtnek bizonyult, és amely még a későbbi gregorián-hagyományokban is felbukkan, a mai napig megfigyelhető az indiai zene rága- (melodikus minta) és tála- (ritmus minta) rendszerében.²²

²¹ Abraham Z. Idelsohn: *Jewish Music. Its Historical Development*. In: Gustave Reese: *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times*. (London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1940): 10. oldal.

²² Lásd a 3.1. fejezetet az indiai zenéről (25. oldal).

A fenti példák esetében szintén felmerül ugyanaz a kérdés, miszerint improvizációnak minősül-e egy olyan zenei gyakorlat, amely különböző mértékben ugyan, de egyszerre rendelkezik kötött és szabad elemekkel. Ám mivel a bevezetés elején lefektetett végső definíciónk azt mondja ki, hogy az improvizáció a jelen játéka a múltból eredő tudás tükrében, az imént említett példák esetében kijelenthetjük, hogy a kötött elemek ismerete – és szigorú betartása²³ – a múltban elsajátított tudásnak vagy készségnek felel meg, azok egyéni szinten történő előadásmódja pedig nem más, mint a jelen játéka, az előadói szabadság kiaknázása.

2.3. Rögtönző mesterek a középkorban

Az ókori kultúrákból számos hagyomány – köztük a fentiekben felvázolt improvizatív zenei jelenségek egy része, mint amilyen a móduszok használata – átöröklődött az európai középkorba, és bár ezekről szintén alig maradt fenn írásos emlék, az egyik bizonyítottan létező spontán zenei momentum a középkori keresztény liturgiában a *jubilus* szövegtelen, melizmatikus, ünnepi ujjongást kifejező dallamának kezelése az *alleluja* utolsó „a” hangzóján. Az ilyen kiemelkedően gazdag és egyéni improvizatív díszítés igénye mögött talán éppen az a meghatározás áll, melyet Szent Ágoston fogalmazott meg:

Aki örvendezik (*jubilat*), az nem használ szavakat, ez az öröm szavak nélküli hangja, hiszen ez a lélek hangja, amint boldogan kiárad, és lehetőségeihez mérten a legjobban igyekszik visszaadni az érzést, bár az érzelmet nem tudja... Túlárad benne az öröm, nem tudja szavakba önteni, hogy mitől boldog..., és ki másnak örvendezhetne, mint a szavakkal le nem írható Istennek?” (*Enarrationes in psalmos* 32, 99)²⁴

Ám a fenti egyszerű példán kívül feltétlenül külön fejezetet érdemel az improvizáció zenetörténeti kutatásának szempontjából a keresztény zenei hagyományok keretei között kifejlődött, az egyszólamú gregorián dallamok többszólamúsítása során megjelent orgánum technika. Mivel a technika elsajátítása

²³ A zenére és költészetre vonatkozó említett görög törvények osztályokba sorolták az egyes dallamformulákat és szövegtípusokat, és határozottan tiltották azok keveredését. Forrás: R. G. Bury: *Plato. The Laws*. In: Gustave Reese: *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times*. (London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1940): 12. oldal.

²⁴ Andrew Wilson-Dickson: *The Story of Christian Music. From Gregorian Chant to Black Gospel*. Magyar nyelvű kiadás: Andrew Wilson-Dickson: *A kereszténység zenéje. A gregoriántól a gospelig*. Ford.: Vandulek Márta. (Budapest: Gemini Budapest Kiadó, 1994): 45. oldal.

már egy magasabb szintű zenei tudást igényelt, több korabeli értekezésben, elsőként a 9. századi *Musica Enchiriadis*-ban rengeteg leírás jelent meg a témát illetően, így a modern kor számára egészen pontos információk maradtak fenn az ilyen típusú középkori zenei gyakorlat szabályrendszeréről.²⁵ A középkori tanulmányokból kiderül, hogy az akkori zenész alapvető tudásához hozzátartozott az az elsajátítható készség, hogy egy adott cantus firmus fölé előadás közben egy másik szólamot rögtönözzön. Sőt arról is maradt fenn írásos emlék, hogy a zenészeket gyakran az ilyen jellegű, speciális improvizatív készségük alapján honorálták:

[...] és a misén résztvevő minden kóristának két krajcár, az orgánumban a halleluját éneklő négynek pedig hat krajcár.²⁶

A különböző zenetudományi értekezések alapján a *Musica Enchiriadis*-tól kezdve évszázadokon keresztül végig követhető, miként változtak a technikai elvárások az improvizáló zenésszel szemben. A 9-10. században a fő dallamot biztosító *vox principalis* alá csakis egy azzal meghatározott hangközben (oktáv, kvint vagy kvárt távolságban) párhuzamosan mozgó szólam (*vox organalis*) kerülhetett, a későbbiekben, amennyiben a fődallam hangkészlete megkívánta – bizonyos nem kívánatos együtthangzások, mint például a tritónusz elkerülése végett – engedélyezték az unisono kezdést és befejezést (*occursus*), amihez azonban egy adott ponton ellenmozgásra volt szükség a két szólam között. Arezzoi Guido *Micrologus* című 11. századi értekezése már határozottan előnyben részesíti ezt a fajta szabad orgánium technikát, amihez azonban – és még inkább az ebből később kifejlődő ellenpontozó technika használatához – egyre nagyobb szükség lett a zenészek még magasabb szintű képzettségére és a *vox principalis* lejegyzésére, hogy az improvizáló előadó vizuálisan követni tudja a fődallam lassú mozgását, amelyre az egyre bonyolultabbá váló melizmatikus organum technikát alkalmazni kívánta.

A fentiek alapján jól érzékelhető, milyen magas szintű technikai tudást igényelt a középkori improvizálás, annak érdekében, hogy a korabeli zenetudomány által megfogalmazott elméleti elvárások a gyakorlatban is teljesülni tudjanak, és ezáltal a zenélés mennyire eltávolodott kezdeti ösztönös, funkcionális mivoltától.

²⁵ A középkori traktásokról szóló fejezet rész alapjául az alábbi forrásanyag szolgált: Gustave Reese: *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times.* (London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1940): 253-263. oldal.

²⁶ Andrew Wilson-Dickson: *The Story of Christian Music. From Gregorian Chant to Black Gospel.* Magyar nyelvű kiadás: Andrew Wilson-Dickson: *A kereszténység zenéje. A gregoriántól a gospelig.* Ford.: Vandulek Márta. (Budapest: Gemini Budapest Kiadó, 1994): 51. oldal.

Fontos megemlíteni azonban, hogy bizonyos kutatások megkérdőjelezik a gyakorlatban történő változás és az elméleti megfogalmazás sorrendjét. Jacques Handschin szerint például az értekezésekben szereplő szabályok nem követelményként kerültek papírra, hanem leíró jelleggel, azaz a népi gyakorlatban a megfogalmazott zeneelméleti rendszerek már rég működésben voltak, mire azokat a zeneteoretikusok tanulmányaikban lejegyezték.²⁷

Olyan zenetörténész is akad, nevezetesen Marius Schneider, aki párhuzamot von a természeti népek törzsi zenéje, főként a többszólamúságában legfejlettebb afrikai zene, és a középkori zenei gyakorlat között, ezzel bizonyítván, hogy az európai orgánium technika nem egy elmélet-alapú, kezdeti fázis, amely a későbbi nyugati klasszikus zene kiindulópontjaként szolgál, hanem a zene organikus fejlődésének egyik kulminációs pontja, ahova a világban való fekvéstől függetlenül minden nép zenéje természetes úton eljut.²⁸ Ez a feltételezés egyébként az európai zene tekintetében – éppen a kezdeti párhuzamos orgánium technikában meghatározott hangközöket figyelembe véve – részben alátámasztható azzal a gondolattal, hogy az európai ember ösztönösen a fizikai törvények által nyújtott rendszert, jelen esetben már az ókori görögnél is felismert és a hangolásban alkalmazott felhangrendszeret érzi „szép”-nek. Érdekes felismerés mindezek után, hogy az angoloknál a középkorban megjelenő sajátos orgánium technika, az angol discantus, a nagytercet is alkalmazza (a nagyterc az alaphang oktávjai és kvintjei után a következő részhang a felhangsorban); nem mellékes továbbá, hogy az angol népzene tercben mozgó többszólamúsága már ebben az időszakban is igen elterjedt volt. Az általuk kifejlesztett szextakkordos teltebb hangzás és a többszólamúság – a már korai négyszólamú technikák – alkalmazása Angliában ezek alapján egyfajta haladó szellemiséget mutat.²⁹

Az improvizáció kutatásának szempontjából ezek a kérdések azért lényegesek, mert rögtönzésről abban az esetben beszélhetünk, amennyiben az előadónak bizonyos mértékű egyéni szabadság áll a rendelkezésére. Ha azonban a

²⁷ Jacques Handschin: „L’Organum à l’Église”. In: Gustave Reese: *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times*. (London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1940): 255-256. oldal.

²⁸ Marius Schneider: „Geschichte der Mehrstimmigkeit”. In: Gustave Reese: *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times*. (London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1940): 256. oldal.

²⁹ Gustave Reese: *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times*. (London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1940): 402-403. oldal.

zenészek teoretikusok vagy egyházi szabályok által megszabott esztétikai követelményeknek kell maradéktalanul eleget tennie, melyek megsértése határozottan tilos, akkor egy jól betanult mesterség űzéséről van szó, amely inkább esik a teljes mértékben tudatos, a korhoz és társadalomhoz alkalmazkodó zeneszerzés kategóriájába, még ha élő és spontán tevékenységről beszélünk is.

2.4. A reneszánsz társszerző

Amennyiben szeretnénk pontos képet kapni a reneszánsz zenei hangzásról, először meg kell fejtenünk az előadói gyakorlat problémás kérdéseit, ugyanis a 16. századi előadó nem csak követte a zeneszerzői utasításokat, hanem aktívan részt vállalt a komponálás folyamatában azáltal, hogy egy zenemű minden bemutatásának alkalmával újra és újra ő határozta meg a zene néhány fontos részének természetét. [...] A 16. századi zenésztől elvárták, hogy képes legyen akár új melodikus anyag rögtönzésére is; komplett dallamvonalat tudott improvizálni, vagy pedig olyan gyors futamokból álló szólamot, amellyel helyettesíteni lehetett az írásban szereplő, lassan mozgó dallamot. Bármilyen a reneszánsz zenei életre vonatkozó áttekintés hiányos maradna, ha nem venné figyelembe az előadók ilyen jellegű spontán megnyilvánulásait.”³⁰

Az európai zenetudomány fejlődésével, melynek része volt a notáció kibontakozása és egyre elterjedtebb használata is, bizonyos fontos változások álltak be a reneszánsz korban az improvizáció területén. A 15. században történik meg először, hogy zenetudósok explicit különbséget tesznek értekezéseikben rögtönzött és lejegyzett zenei stílusok között. Az első ilyen említés 1412-ből származik: Prodocimus de Beldemandis *Contrapunctus* című értekezésében pusztán csak megemlíti e két típusú ellenpont-technika létezését. 1477-ben azonban Johannes Tinctoris *Liber de arte contrapuncti* című traktátusában már részleteiben taglalja a kettő közötti különbséget. Innen tudjuk, hogy a kor zenészei és zenetudósai a lejegyzett, kész zeneművet a *res facta* kifejezéssel illették, míg a fejben történő, rögtönzött ellenpontozó technika a *super librum* vagy *abszolút ellenpont* elnevezést

³⁰ Howard M. Brown: *Embellishing Sixteenth-Century Music*. (London: Oxford University Press, 1976): vii. oldal.

kapta.³¹ A tanulmányból az improvizáció előnyei is kiderülnek: a szerző úgy vélte, a rögtönzés művészete változatosságot és érdeklődést szül.

Az improvizáló zenész tehát – mint ahogy a fejezet elején található idézetben is láthattuk – társszerzőként is felfogható a zeneszerző mellett. Tekintve, hogy minél több zenész rögtönöz a közös zenélés folyamatában, annál nehezebb a szólamok összeegyeztetése (az orgánium technika tekintében erre a problémára több korabeli traktátus is kitér: egyes zenetudósok szerint az improvizált szólam a cantus firmus dallamához képest, mások szerint viszont éppen, hogy a többi kísérő szólamhoz képest kell, hogy konzonáns legyen), értelemszerűen az a hangszer kerül előtérbe az improvizálás műfajában, amelyen egy zenész önállóan is képes többszólamú műveket megszólaltatni – a reneszánszban ilyen hangszer például az orgona vagy a lant. Nem véletlen tehát, hogy több korabeli kéziratban gyakorlati instrukciók jelennek meg billentyűsök számára, hogy miként rögtönözzenek ellenpontozó szólamot egy adott dallamra – csak úgy, ahogy korábban az énekeseket is ellátták a kontrapunktikus improvizációra vonatkozó tanácsokkal. Ez a gyakorlat, illetve a billentyűs hangszerek által nyújtott improvizációs lehetőségek még bonyolultabb és szerteágazóbb tárháza gyűrűzik tovább a zenetörténetben – az európai klasszikus zenében egyedülálló műfajként – egészen napjainkig, mint azt a következő fejezet orgonazenére vonatkozó részében látni fogjuk.

Összességében elmondható, hogy a reneszánsz zenének több területén is megjelenik a rögtönzés gyakorlata, még hozzá bizonyítottan egyre többfajta módon. A forrásanyagokra támaszkodva e tanulmányban négy korabeli improvizatív formát különböztetünk meg: a) a már említett, a középkorból származó, akár énekesek, akár hangszeresek által rögtönzött ellenpontozó orgánium technika, b) a billentyűs hangszereken alkalmazható prelúdium vagy intonáció műfaja szabad improvizáció formájában, mellyel megalapozták vagy felvezették az azt követő zene módusát,³² c) az újonnan megjelenő variációs forma, például ismert dallamra vagy basszusmenetre, ahol a variáció kiindulási alapja lehetett akár akkordikus is, és végül d) az ornamentika, melynek legegyszerűbb formája a diminució, azaz egy lassú értékekben mozgó dallamhoz énekelt vagy játszott díszes, gyors futamú szólam improvizálása.

³¹ Johannes Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti*, 1477. Angol nyelvű kiadás: Johannes Tinctoris: *The Art of Counterpoint*. Ford.: Albert Seay. (American Institute of Musicology, 1961): 102. oldal.

³² Vö: *alapa* az indiai zenében – lásd a 3.1.1. fejezetet az indiai zene szerkezetéről (25. oldal).

Ez utóbbi gyakorlat megfelel a már középkorban is alkalmazott melizmatikus orgánum technikának, továbbá annak a mai jelenségnek, melyről Derek Bailey tesz említést könyvének bevezetőjében a Stornoway nevű skót szigeten található presbiteriánus kápolnák közösségeiben hallható vokális improvizációs formáról:

Ezekben a kápolnában a közösség által kollektíven improvizált zenét finoman kidolgozott melizmaként lehet értelmezni egy szélsőségesen lassú értékekben mozgó metrikus zsoltárdallam körül; a hangzás megdöbbentő, ám szinte lehetetlenség elsajátítani. Első körben el kéne felejtenuk a temperált skálát, arról nem is beszélve, hogy teljes mértékben módosítani kéne a „helyes” összhangzásról alkotott felfogásunkat. (Michael Oliver levele a szerzőhöz)³³

2.5. Egymásra figyelés a barokk rögtönzésben

A barokk kor zenei változásait megvizsgálva – mely időszakból már nem csak zenetudományi értekezések, hanem rengeteg, a korabeli előadói gyakorlatat konkrét példákon keresztül részletesen ismertető zeneoktatási tankönyv maradt fenn – elmondható, hogy a korábbi improvizatív tevékenységek köre két újabb műfajjal bővül – legalábbis az 1600-as évekre ezek a formák olyan szinten érnek meg és terjednek el a különböző európai kultúrákban (kisebb-nagyobb stiláris eltéréssel az egyes területeken), hogy a zenetudósok érdemben foglalkozni kezdenek velük: megjelenik a számozott basszus gyakorlata, melynek újdonsága, hogy függőleges gondolkodásra (is) készíti az előadóművészt, és kiteljesedik a zeneművek – akár énekelt, akár hangszeren játszott – dallamainak díszítő technikája.

Mindkettő esetében fontos adalék, amely nagy mértékben befolyásolja majd a rájuk vonatkozó szabályrendszert, hogy ez időtájt óriási szemléletbeli változás áll be a zene kifejezőerejét és szövegének fontosságát illetően; a barokk zene szövegközpontúsága, a szöveg érthetőségének védelme és a szélsőséges expresszivitására való törekvés határozza meg a zenéssel szemben támasztott igényeket – legyen az zeneszerző vagy előadóművész, azon belül is énekes vagy énekest kísérő hangszerjátékos. A barokk improvizációban, a spontán zenei döntések

³³ Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. (Da Capo Press, 1993): x. oldal.

meghozatalában így különösen fontossá válik egy új készség a technikai tudás mellett: a többi zenészre, a szövegre és a zene egészére való figyelem.

2.5.1. Basso continuo

A számozott basszus megjelenése és elterjedése több szempontból hasznos volt a barokk zenészek számára. Egyrészt segítette bevezetni egy újfajta letisztult játéktípust, amellyel lehetségessé vált a kísért énekelt szöveg kiemelése – hasonlóan a többszólamú kóruszenében megjelenő törekvéshez, ahol szintén a szöveg érthetőségének fontossága határozta meg az új komponálási technikákat, mint például Palestrina műveiben –, másrészt legjegyzése praktikusabbnak bizonyult, mint a korábbi gyakorlatban alkalmazott tabulatúra vagy kotta elkészítése. Egyik legnagyobb előnyének azonban az bizonyult, hogy a számozott basszus kottából játszó zenész – ahelyett, hogy figyelmét a koncert során a bonyolult és sok hangjegyből álló kiírt kotta kötötte volna – a műfajhoz szükséges háttértudás elsajátítását követően minden rezdülésével a többi játékosra, a kísért szólamokra, saját játékának sokszínűségére és spontaneitására – tehát a zene egészére tudott koncentrálni.

A fent említett szövegérthetőség igénye egy kísérő szólamot improvizáló hangszeres zenész esetében tehát meghatároz egy általános zenei hozzáállást: olyan módon szükséges kibontakoztatni az akkordikus kíséretet, hogy az énekszólam kifejezőereje és szövegének érthetősége ne sérüljön. Ennek érdekében figyelembe kell venni az énekes apparátus méretét, hangmagasságát, cizelláltságát, és mindehhez mérten kell kidolgozni a kíséret stílusát. Agostino Agazzari 1607-es könyvében külön figyelmet szentel ennek az igénynek:

A hangszeren, amely az alapot biztosítja, megfelelő ítélőképességgel szabad csak játszani, a kórus méretét figyelembe véve; amennyiben a kórus sok énekesből áll, az esetben teljes harmóniakat kell alkalmazni, a regiszterek kiterjesztésével, ha viszont az énekesek kisebb létszámban vannak, akkor csak kevés együtthangzó hangot kell alkalmazni, lecsökkentve a regisztereket, és olyan letisztultan és pontosan játszani a művet, amennyire csak lehet, kevés futammal, kevés osztással, esetenként megtámasztva az alsó szólamokat, és elkerülvén a felső szólamokkal történő együtthangzást, mely elfedné azokat, főleg a szopránt és a falsetto éneket [...] ugyanez igaz a lant,

a hárfa, a theorba, a csembaló, stb. esetében, amennyiben kísérő alapként szolgálnak egy vagy több énekes szólam mellett [...] az énekessel való ütközés elkerülése végett nem szabad a húrokat túl gyakran pengetni, ha az énekes épp egy futamot hajt végre vagy valamiféle szenvedélyt kíván kifejezni.”³⁴

Agazzari tanácsai azért is érdekesek az improvizáló művész számára, mert erős kritikáját fejezi ki azon előadók irányában, akik magas technikai tudásuknak, jó kéz ügyességüknek köszönhetően kizárólag futamokat játszanak, és a ritmust aprózzák a darab elejétől a végéig, ezáltal más, hasonló módon operáló hangszerekkel közösen bábeli zűrzavart eredményezve – ahelyett, hogy nemes hangszerüket, mint amilyen a lant is, elegáns, változatos és invenciózus módon szólaltatnák meg. A szerző hosszan sorolja a sokszínű játék lehetőségeit: lágy pengetés, időnkénti lassú menetek, máskor gyors és repetált futamok, a mély és a magas húrok váltakoztatása, díszítések, ékesítések, és így tovább. Tanácsát a világ bármely tájékán és bármely korszakában működő improvizatív előadó megszívlelhetné:

... ha a hangszerek csoportban játszanak, mindegyik figyelemmel kell, hogy legyen a másikra, teret hagyva a többieknek, nem pedig ütközve velük; ha sokan vannak, ki kell várni a sorukat, ahelyett, hogy fecskemódra csivitelnek és megpróbálják egymást leüvöltetni.³⁵

2.5.2. Énekes és hangszeres díszítés

A barokk ornamentáció hosszú idők improvizációs hagyományának eredménye. Eredetileg a díszítések szinte egyáltalán nem jelentek meg a notációban, hiszen jellegük egyrészt az előadók egyéni megoldásaitól függött, másrészt a tanult zenészek jártasak voltak az ornamentika tudományában, pontosan tudták (jó

³⁴ Agostino Agazzari: „Del sonare sopra ‘l basso con tutti li stromenti e dell’uso loro nel concerto, Siena 1607”. (Agostino Agazzari: „Of Playing upon a Bass with All Instruments and of Their Use in the Consort”). In: Oliver Strunk (szerk.): *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era.* (New York: Princeton University, W. W. Norton & Company, 1950): 427. oldal.

³⁵ Agostino Agazzari: „Del sonare sopra ‘l basso con tutti li stromenti e dell’uso loro nel concerto, Siena 1607”. (Agostino Agazzari: „Of Playing upon a Bass with All Instruments and of Their Use in the Consort”). In: Oliver Strunk (szerk.): *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era.* (New York: Princeton University, W. W. Norton & Company, 1950): 429. oldal.

esetben), hol, hogyan és milyen jellegű díszítést lehet alkalmazni.³⁶ A zeneszerző által kínált kotta tehát eleinte csupán egy üres dallamvázlat biztosított az előadó számára, később viszont – éppen az előadók túlzott, öncélúan virtuóz, a zeneszerzőnek nem tetsző eltérései miatt – gyakorivá vált a matematikai pontosságú lejegyzés, mint arról Johann Adolf Scheibe német zeneszerző és zeneteoretikus is említést tesz J.S. Bach művei kapcsán: „... minden ornament, minden apró díszítést kiír a kottában, és ezzel kifejezetten elhomályosítja a dallam vonalát!”³⁷

Jól mutatja a zenei ékesítés fejlődéstörténetének negatív példája, hogy bármekkora szabadság kínálkozik az előadó számára, az igényes és élvezetes művészeti alkotás minden esetben megkívánja a megfelelő odafigyelést, az önmegtartóztatást, a jó ízlést és zenei érzéket, és nem tolerálja az öncélúságot, az üres technikai virtuozitást. A barokk kor zeneszerzői és zenetudósai óvva intették az előadókat a túlzásoktól, az állandó magamutogatástól, mint ahogy azt Pier Francesco Tosi kasztrált énekes és egyben zeneszerző is megfogalmazta 1723-as értekezésében a *da capo*-ária kapcsán:

... első része csak igen egyszerű ornamenteket igényel, jó ízléssel összeválogatva, keveset, hogy a kompozíció egyszerű, sima és tiszta maradjon. A második részben arra van szükség, hogy ehhez a tisztasághoz művészi báj járuljon, amiről a zeneértő észreveheti, hogy az énekes többet tud, mint gondolta. Az *Air* megisméltésekor viszont nem nagy művész az, aki nem variálja azt minél jobban.³⁸

A zenetudósok, zeneszerzők igyekezete és tanítása azonban hiábavalónak bizonyult: az addig szabad és spontán zene a barokk kor végéhez közeledve szép lassan megkövesedett, a zeneszerző és az előadó mint társszerző pedig egyre jobban eltávolodott egymástól.

³⁶ Számos tanulmány segítette az előadókat az ilyen jellegű tudás elsajátításában, köztük az egyik leghíresebb, az énekesek számára íródott és rengeteg kottapéldával ellátott 1602-es *Le Nuove Musiche* Giulio Caccini olasz zeneszerzőtől, aki éppen abból a célból ragadott tollat, hogy segítséget nyújtson az énekes előadók számára, „látván a kiváló figurák és ornamentek érzéketlen és zavaros használatát”. Forrás: Oliver Strunk (szerk.): *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. (New York: Princeton University, W. W. Norton & Company, 1950): 377. oldal.

³⁷ Johann Adolf Scheibe: „Critische Musicus”. In: Robert Donington: *A Performer's Guide to Baroque Music*. (London: Faber and Faber, 1973): 170. oldal.

³⁸ Pier Francesco Tosi: „Opinioni de' cantori antichi, i moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato, Bologna 1723”. Angol nyelvű kiadás: „Observations on the Florid Song, London 1743”. Ford.: John Ernest Gaillard. In: Robert Donington: *A Performer's Guide to Baroque Music*. (London: Faber and Faber, 1973): 163-164. oldal.

2.5.3. A barokk improvizáció újraélesztése

Bár az ornamentáció egyedi előadói hagyománya a barokk korszak végére megkopott, átadva helyét a későbbi korok zeneszerzőinek tudatosan és precízen megfogalmazott és lejegyzett igényeinek, a 20. században – a régizene historikus előadómódját preferáló zenészek körében – ismét szárnyra kaptak a szabadon alkalmazott figurációk; az előadók zenekutatásaik alapján megpróbálták újra életet lehelni az improvizatív módszerekbe, a barokk zene igazi, gyökerekig ható megértésébe. Nikolaus Harnoncourt egy egész könyvet szentel a témának, melynek bevezető fejezetében azt írja:

A zene jelentésének teljes átalakulása az utóbbi két évszázad során ment végbe, egyre növekvő gyorsasággal. Mindez kéz a kézben haladt a kortárs zene – illetve általában a kortárs művészet – iránti magatartás megváltozásával. Amíg a zene az élet fontos alkotórésze volt, addig csak a jelenből származhatott. A kimondhatatlan dolgok élő nyelve volt, amit csak a kortársak érthettek meg. Megváltoztatta az embereket – nem csak a hallgatókat, hanem a zenészeket is. Mindig újonnan kellett megalkotni...³⁹

Derek Bailey könyvének a barokk korról foglalkozó fejezetében részletezi a nehézségeket, melyek egyes zenetudósok szerint azon alapulnak, hogy a barokk hagyomány „mára már halott művészet minden elfeledett axiómájával, íratlan szabályával együtt”,⁴⁰ és hosszan idéz a Lionel Salter csembalistánál készített interjúból, aki azonban azon a véleményen van, hogy bizonyos spontán zenei döntések az előadás során élénkséget, fényességet biztosítanak az előadásnak, még ha nem is minden megoldás tökéletes.

A Salter-rel készített interjú során felmerül az a kérdés is, milyen hátrányai, illetve előnyei lehetnek azoknak a mai tankönyveknek a számozott basszus és a barokk ornamentika területén, melyekben előre kidolgozott kottapéldákat közölnek. Salter álláspontja az, hogy ezek a tanulásban ugyan jelenthetnek segítséget, főleg, ha az adott zenész improvizatív készségei még nem elég fejlettek, de a legcélszerűbb

³⁹ Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede*. Magyar nyelvű kiadás: Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. (Budapest: Edition Musica, 1988): 9. oldal.

⁴⁰ Az idézet William J. Mitchell bevezetőjéből származik C.P.E. Bach *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* 1949-es fordításához. Forrás: Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. (Da Capo Press, 1993): 26. oldal.

egyfajta iránymutatóként használni őket, és rajtuk keresztül kifejleszteni egy sajátosabb hangvételt. A historikus előadásmódot preferáló mai régizenei előadónak tehát igen magas zenei háttértudással kell rendelkeznie ahhoz, hogy könnyedén, szabadon és egyedi stílusban tudjon rögtönözni a barokk zene keretein belül – ám ha ez sikerül, akkor újra feltámad a klasszikus zene utóbbi kétszáz évében szinte alig használt improvizációs előadói gyakorlat.⁴¹

2.6. Orgonazene a reneszánsztól napjainkig

Zenetörténeti kitekintésünk utolsó fejezete – kivételes módon – nem egy adott korszakkal kíván foglalkozni, hanem egy bizonyos hangszer, az orgona játékának improvizatív hagyományának egészével – magyarázat erre az az egyszerű tény, hogy az orgonazene az egyetlen olyan műfaj, amely a kezdetektől fogva a mai napig megszakítás nélkül alkalmazta és fejlesztette a rögtönzés művészetét.

Az orgona mint hangszer, amely jellegéből fakadóan alkalmas többszólamú zene megszólaltatására, lehetővé teszi a játékos számára, hogy önállóan improvizáljon, liturgián belüli szerepe pedig, ahol az orgonistának állandó jelleggel rugalmas interakcióban kell állnia az eseményekkel, meg is kívánja ezt a gyakorlatot. Olyannyira, hogy – John Butt orgonista és karmester szavaival élve – az orgonistáktól mindig is elvárt improvizált zene hatalmas mennyiségének köszönhetően az írásban fennmaradt zenei anyag csupán „a rögtönzés roppant nagy jéghegyének kicsinyke notációs csúcsa”.⁴² Az orgonajáték gyakorlatáról szóló, legkorábról fennmaradt írásos emlék eredete körülbelül 1400-ra tehető, ekkor még kizárólag a hangszer liturgikus szerepéről esik szó.⁴³ Az azóta eltelt hatszáz évben azonban a műfaj – kiforrott improvizációs technikáival és virtuóz előadóival, mint amilyen J. S. Bach és G. F. Händel is volt – kivívott magának egy fölöttébb elismert szerepet nem csak a liturgia, hanem a koncertzene területén is.

⁴¹ A historikus előadásmódban alkalmazott improvizációról lásd még az 5.2. fejezetet az improvizáció értékmentő hatásáról (37. oldal).

⁴² John Butt: *Playing with history. The historical approach to musical performance.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005): 113. oldal.

⁴³ Edward Higginbottom: „The French Classical Organ School”. In: Nicholas Thistlethwaite–Geoffrey Webber (szerk.): *The Cambridge Companion to organ.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003): 176-89. oldal.

Az orgonajáték területén ugyanúgy megszámlálhatatlanul sok oktató jellegű tanulmány jelent meg az évszázadok során, mint a korábbi alfejezetekben is említett, más előadóművészetek kapcsán; ezeknek egy nagy része kifejezetten az improvizáció gyakorlatával foglalkozik. Kiemelnénk T. Carl Whitmer 1934-ben kiadott *The Art of Improvisation* című könyvét, melyben a következő tanácsokat adja az *Általános alapszabályok* fejezetcím alatt:⁴⁴

Ne várj valamiféle befejezett, kiteljesedett végeredményt. A játékot folyamatos áramlásban kell tartani (fluxus).

A hiba lehet, hogy csak egy akaratlan, véletlenszerű jó ötlet.

Ne foglalkozz túl sokat azzal, miként szólnak az egyes részek. Folytasd. Minden folyamat ügyetlennek, esetlennek, akár „viccesnek” hat elsőre.

A tisztogatás, fényesítés egyáltalán nem fontos; inkább törekedj a csiszolatlan, de előremutató, energikus játékra.

Ne félj hibákat elkövetni; csak az érdektelen játéktól félj.⁴⁵

Whitmer fenti szavaival zárjuk az improvizáció múltjával foglalkozó zenetörténeti kitekintést, akinek tanácsai mögött egy olyan általános megállapítás rejlik, miszerint a nyugati kultúra klasszikus zenéjének nem improvizált műfajai egyfajta letisztult, csiszolt, tökéletes irányt vettek, amiben a hangszeres játék értéke egy minél kimunkáltabb, virtuózabb és egységesebb formában jelentkezik. Ezzel szemben helyezkednek el a népi kultúrák és az afro-amerikai zenéből kifejlett jazz műfaja, ahol az egyéni megnyilvánulás és hangszín – akár annak tökéletlenségével együtt – kerül előtérbe. A következő fejezet éppen ezért – hogy mindkét fajta megközelítéssel tisztában legyünk – a különböző népek zenéjében jelentkező improvizációs tradíciókat vizsgálja.

⁴⁴ A disszertáció témájához kapcsolódó kiemelt párhuzam megértéséért lásd a 7.4. fejezetet a kórusimprovizáció tökéletlenségéről (60. oldal).

⁴⁵ T. Carl Whitmer: *The Art of Improvisation. A handbook of principals and methods for organists, pianists and teachers and all who desire to develop extempore playing, based upon melodic approach.* (New York: M. Witmark & Sons, 1934): 2. oldal.

És amikor Európa [...] megismerkedik az igazi jazz-muzsikával, akkor mámorosan fogadja vissza saját, régen feledésbe merült zenei múltját, még hozzá olyan kezekből, amelyek azt valami egészen különleges, népi tisztaság állapotában őrizték meg. Mert Európa nem az írott, kottában rögzített zenei múltat kapja vissza az amerikai négerektől, [...] hanem valóságos, élő-eleven hangzás, a természetes rögtönzés formájában.

Jones LeRoi⁴⁶

3. ETNOGRÁFIAI KITEKINTÉS

A világ különböző népeinek zenéjét vizsgálva hasonló nehézségekbe ütközünk az improvizáció terén, mint a zenetörténeti kitekintés során. Egyrészt maguk a zenészek nem szívesen használják az *improvizálás* kifejezést saját tevékenységükre, másrészt szinte lehetetlen meghatározni, milyen mértékben állunk a rögtönzés művészetével vagy a néphagyományok által szorosra szőtt zenei szokások és tudás spontán megnyilvánulásával szemben.

Mindezen nehézségek ellenére feltétlenül érdemes röviden betekinteni néhány, az improvizáció szempontjából kiemelkedő zenei tradíciókkal rendelkező nép kultúrájába, ugyanis megismerés tudományos igényén túl olyan zenei inspirációt is nyerhetünk, melyre alapozva tanulmányunk utolsó fejezetében néhány kórusimprovizációs gyakorlatot mutatunk be.⁴⁷ Az Európán kívüli népek gondolkodásmódja és az abból fakadó kulturális szokások és jelenségek már régóta nagy hatással vannak a nyugati művészekre – a zene területén ez a fajta befolyás végigkísérte a századforduló és a 20. század zeneszerzőinek munkásságát, kezdve Debussy és Satie meghatározó élményével, amikor az 1889-es párizsi világkiállításon élőben hallották egy jávai gamelán együttes előadását.⁴⁸ Az

⁴⁶ LeRoi Jones: *Blues People. Negro Music in White America*. Magyar nyelvű kiadás: LeRoi Jones: *A blues népe. Néger zene a fehér Afrikában*. Ford.: László Balázs. (Budapest: Európa könyvkiadó): 295. oldal.

⁴⁷ Lásd a 8.1. fejezetet a kórusimprovizációs technikákról (63. oldal).

⁴⁸ Robert Orledge: *Satie the Composer. Music in the Twentieth Century*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1990): xxi. oldal.

improvizáció általános megértése és annak fejlesztése, frissítése érdekében tehát vizsgáljunk meg két igen eltérő rendszerű, a rögtönzés művészetét magas fokon művelő zenei kultúrát: az indiait és a jazz alapját képező nyugat-afrikait.

3.1. Indiai zene

3.1.1. Az indiai zene szerkezete: a zenei nyelv

Bár ennek a fejezeteknek nem kimondott célja az egyes népek zenéinek kimerítő bemutatása, az improvizatív technikák megértéséhez időnként elkerülhetetlen egy vázlatos zeneelméleti, esetleg zenetörténeti szemléltetés. Az indiai zene esetében például fontos megkülönböztetni az ország északi és déli részén kialakult kétféle irányzat létezését, a hindusztáni és a karnatikus típusú zenét, mivel történelmi háttérükből adódóan eltérő mértékben támogatják az egyéni kifejezőerőt és ezáltal az improvizációt. Az északi területen zajló folyamatos invázió és népvándorlás miatt a hindusztáni zenét sokkal több külső hatás érte az idők során, mint a déli, elszigetelt területeket, ahol viszont éppen ennek köszönhetően egy sokkal zártabb, konzervatívabb zene fejlődött ki. A hindusztáni zenét érintő hatások közül főleg az arab és perzsa befolyás emelkedik ki – mindkét zenei kultúrának szerves részét képezi az improvizáció hagyománya.⁴⁹

Az indiai zene két egymástól független, ugyanakkor egymással kompatibilis rendszerből áll: az egyik a *rága*, azaz a dallamrendszer, a másik a *tála*, azaz a ritmikus ciklus. Összetett rendszerüknek köszönhetően mindkettő teljes szabadságot tud biztosítani az előadónak, hogy egyéniségét, saját világát megjelenítse a zenében anélkül, hogy a zenei rendszer sérülne. Az indiai zene ezen kívül sajátos hangrendszerrel rendelkezik, melynek legkisebb egysége a *srti*, amely az oktávot 22 nem egyenlő részre osztja (egyek kutatók szerint 24), a nyugati skálához hasonló eleme pedig a *svara*. Formailag meghatározott továbbá az autentikus indiai zenei előadás felépítése és kerete: az előadás első fele az *alapa*, ami egy ritmus nélküli invokáció, amiben a szólista hangonként életre hívja a hangnemet, azaz a rága hangjait, majd következik a második rész, a *gat*, amikor is a korábban meghatározott rága dallamvilágához ritmust rendelnek, tehát bevezetik a tálát. Ezen

⁴⁹ Divya Mansingh Kaul: *Hindustani and Persio-Arabic music: An Indepth, Comparative Study*. (New Delhi: Kanishka Publishers, 2007): 1-31. oldal.

második részben zajlik általában a rengeteg díszítéssel tarkított improvizáció, a melodikus és ritmikus elaboráció, és a zenészek közötti kommunikáció nagy része.

A fenti rövid és vázlatos bemutatásból jól látható, hogy az indiai klasszikus zene minden szempontból egyfajta zenei nyelvként működik. Vannak hangzói, szavai, mondatai, és ami a legfontosabb, van nyelvtana. Éppen emiatt bátran állítható, hogy ami a színpadon történik improvizáció gyanánt, az tulajdonképpen élő zenei kommunikáció⁵⁰ – ez pedig egy olyan meghatározása a rögtönzés művészetének, amely a későbbiekben, a kórusimprovizáció meghatározásának és működésének szempontjából kiemelkedő jelentőséggel bír majd.

3.1.2 Az indiai zene oktatása: a mester-tanítvány kapcsolat

Az indiai zenével foglalkozó fejezet második felében érdemes említést tenni a hagyományos indiai zene elsajátításának menetéről, hogy betekintést nyerhessünk az improvizálás készségének tanítási–tanulási folyamatába. A modern kor improvizáló művészei – stílustól, helytől, nemzetiségtől függetlenül – maradéktalanul egyetértenek abban, hogy a rögtönzést nem lehet tankönyvől oktatni.

Az indiai zenészeknél a hagyományos módszer a mester-tanítvány kapcsolat, ahol a diák először megfigyeli és megtanulja felismerni a zene rétegeit és egyes elemeit, ezután kigyakorolja mesterének fogásait, zenei fordulatait, majd rátalál a saját egyéni nyelvezetére, stílusára. Ennek a fajta személyes tanulási módszernek több előnye is van: egyfelől a művészi képzés megelőzi a technikait, azaz a tanítvány már a tanulás legelső fázisától kezdve folyamatos kapcsolatban áll a mestere által nyújtott legmagasabb művészi kifejezéssel, és tisztán látja maga előtt a végső célt, melyet ő maga is el szeretne érni; röviden szólva, a zenei tartalom egy pillanatra sincs leválasztva a zenei formáról. Másfelől pedig az improvizáló művész mindig

⁵⁰ Az indiai improvizáció felfogása mint zenei kommunikáció Tóth Szabolcs szitárművésztől származik. Forrás: Tóth Szabolcs előadássorozata a hindusztáni zenéről a Trafóban, az általa szervezett *Az Indiai Klasszikus Zene Mesterei* című élő zenei sorozat autentikus indiai zenészek vendégjátékával, és a szintén általa szerkesztett rádióműsor és internetes honlap az indiai klasszikus zenéről: <http://india.tilos.hu/>.

tökéletesen a magáénak érzi az általa előadott zenét, hiszen rögtönzésének egyedi hangvétele kizárólag az ő előadásában jelenhet meg.⁵¹

Az indiai zene jellegzetességeiből és a fentebb leírt tanítási elvből következik, hogy az indiai zene gyakorlata teljesen független az írott zenétől, hisz a zenei tudást egy személyes, szájról-szájra történő módszerrel adják át egymásnak a zenészek, nem pedig kotta útján. Ennek kapcsán felmerülhet az az általános kérdés, hogy egy zenész improvizációs készségeit milyen módon befolyásolja a hallás, illetve a kottaolvasáshoz szükséges készségek fejlesztése. Ezt továbbgondolva, zenepedagógiai szempontból az is érdekes téma – mellyel érdemes lesz foglalkoznunk a későbbiek során⁵² –, hogy a kottaolvasás tevékenysége miként hat az előadás folyamatában, azaz a kotta jelenléte milyen mértékben akadályozza az egymásra és a hangzó zenére való figyelmet, illetve a zenész szabadságát, mely tényezők elengedhetetlenek az improvizációhoz. Talán nem véletlen, hogy az improvizációt magas fokon művelő zenészek – mint az indiaiak például – ritkán használnak kottát tanításaik és előadásaik során.

3.2. Nyugat-afrikai zene: a jazz elődje

A nyugati zenetudósok már számtalanszor elkövették azt a hibát, hogy az afrikai kultúrák kutatásakor e hatalmas kontinens egészét vették vizsgálat alá, ezáltal felszínes általánosításokat megfogalmazva. Bár valóban vannak átfedések az egyes területek között, mégis fontos különbséget tenni a nyugati, a keleti, és legfőképpen a déli részeken élő népcsoportok között – kizárva természetesen ebből a megvilágításból az észak-afrikai iszlám közösségeket, melyek kulturális szinten sokkal közelebb állnak a közel-keleti arab nemzetekhez. Ebben a fejezetben a szubszaharai, azaz Fekete Afrika nyugati területén élő népek zenéjét tekintjük át az improvizáció szemszögéből. Ennek oka, hogy a rabszolga-kereskedelem során főként a nyugat-afrikai hagyományok kerültek át az amerikai kontinensre, és szolgáltak a

⁵¹ Ez utóbbi gondolatokat Derek Bailey interjúalánya, az indiai származású szitárművész, Viram Jasani fogalmazta meg a vele készített interjú során. Forrás: Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. (Da Capo Press, 1993): 7-11. oldal.

⁵² Lásd a 5.3. fejezetet az improvizációról a zenepedagógia területén (39. oldal) és a 8.2.3. fejezetet a kotta kérdéséről a kórusimprovizációban (71. oldal).

mai jazz zene – az egyik legimprovizatívabb zenei stílus – különböző műfajainak elődjéül, az európai telepesek és a helyi indiánok zenei tradícióival keveredve.

3.2.1. Az afrikai improvizáció kötöttségei

A szubszaharai afrikai népek esetében legtöbbször nem lehet a zenéről önmagában beszélni. Egyrészt a zenélés tevékenysége elválaszthatatlanul összefonódik a mindennapi eseményekkel, másrészt maguk a művészeti formák, mint amilyen a zene és a tánc, egy és ugyanazon fogalom alá esnek. Ruth Stone kultúranropológus és afrikai kutató így fogalmaz:

Az afrikai törzsi kultúrát megfigyelő kutató nehezen talál a nyugati „zene” fogalmának megfelelő egyetlen kifejezést. Vannak szavak konkrétabb tevékenységekre, mint amilyen az éneklés vagy a hangszerjáték, illetve létezik egy általánosabb értelmű szó az előadásra (tánc, játék, zene); ám a zene izolációja más művészetektől, úgy tűnik, csupán nyugati absztrakció, aminek tudatában kell lennünk az afrikai előadói kultúra kutatásakor.⁵³

Éppen ezért az afrikai improvizációs gyakorlat abban sajátos, hogy erős szabályok kötik a zenészt, főként a ritmuskíséretet biztosító ütőhangszerest, hogy csak olyan mértékben térjen el az eredeti szerkezettől, hogy az még ne zavarja össze a táncost vagy a közösségi aktus többi résztvevőjét. Abraham Adzenyah, a Wesleyan-i egyetemen oktató ghánai akan dobos ezzel kapcsolatban ezt mondta egy interjú során:

„Az afrikai társadalmak tudatosan vigyáznak a zenéjükre, zene nélkül ugyanis nincs kultúrájuk. Ezért nem engedik, hogy bárki is «magáévá tegye» a zenét. Nem lehet például csak úgy hozzáfűzni valamit újat a ritmushoz; kölcsönvenni lehet ugyanabból a ritmustípusból, ettől megváltozik az érzet kissé, de a szerkezet marad ugyanaz. Ez a fajta újjáteremtés vagy újjáalkotás belefér a rendszerbe. Tulajdonképpen olyan az egész, mint egy szótár.»⁵⁴

⁵³ Ruth Stone: *Africa. The Garland Encyclopedia of World Music*. (New York: Garland Publishing, 1998): 7. oldal.

⁵⁴ McDavitt, David: „Improvisation in African Music”. (2006. április 24.) In: Afrofunk blog. <http://afrofunkforum.blogspot.hu/2006/04/improvisation-in-african-music.html>

Így tehát még a leggyakoribb improvizációs gyakorlat, a rögtönzött variáció esetében is ügyelnek arra a zenészek, hogy a zene hossza és ritmikai keretszerkezete ne változzon.

Ritmikai kötöttség adódik abból a tényezőből is, hogy a zene szinte mindig valamiféle funkciót tölt be, adott esetben a munkamenetet segítő ritmust és lendületet adja. Szélsőséges példaként említjük meg azt a gyakorlatot, amikor négy nő körbeáll egy hatalmas kőmozsarat, közülük három a zene apró lüktetésű, gyors ritmusában nehéz kötőrőkkel felváltva zúzza a mozsárba szórt gabonaszemeket, a negyedik pedig a másodperc-töredéknyi szünetekben két zúzás – azaz két ritmusérték – között kezével megforgatja a szemeket. A ritmikai pontosság és annak tökéletes érzete védi az afrikai nő kezét a balesettől.⁵⁵

Mind a variációs forma kötött, ám improvizatív kezelése, mind a szintén gyakori afrikai kérdés-felelet forma, melyben a szólistának megengedett a refrének közötti előénekelte témán történő rögtönzés, hasonló módon jelenik meg az Újvilágba hurcolt rabszolgák zenéjében, és az abból kifejlődött blues, spirituálé és egyéb afro-amerikai műfajokban. A blues kötött formája – három darab tizenkét ütemből álló sor – például a mai napig változatlan, az improvizáció során ezen belül kell a zenésznek lavíroznia.⁵⁶ Ugyanez elmondható a klasszikus jazz műfaj akkordmeneteire, melyek hangkészletét szintén szigorúan tartania kell a melodikus improvizációt játszó zenésznek.

3.2.2. Egyéni improvizáció a nyugat-afrikai zenében

A nyugat-afrikai vokális zene – szemben a többszólamú dél-afrikaival – általában egyszólamú; pontosabban szólva több énekes esetében heterofónia jellemző rá, azaz az énekesek egyidejűleg ugyanazt a dallamot éneklék, ám egyedi eltérésekkel, tekintet nélkül az esetleges disszonanciákra.⁵⁷ Egészen korai feljegyzés található

⁵⁵ Forrás: Fehér Károly előadássorozata nyugat-afrikai utazásairól az *Ethnosound* szervezésében: <http://www.ethnosound.hu/>

⁵⁶ LeRoi Jones: *Blues People. Negro Music in White America*. Magyar nyelvű kiadás: LeRoi Jones: *A blues népe. Néger zene a fehér Afrikában*. Ford.: László Balázs. (Budapest: Európa könyvkiadó): 105-122. oldal.

⁵⁷ Országos Széchényi Könyvtár – Magyar Néprajzi Lexikon online: „heterofónia”. <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-1279.html>.

ezzel kapcsolatban egy amerikai színésznő naplójában, aki a rabszolgákkal egy hajón utazott Amerika felé:

Túlról jött hangjaink között, akik általában magas tenornak mondhatók, csak egy kivételt találtam, egy Isaac nevű illetőt, akinek a legmélyebb színezetű basszusa van, mégsem kísérli meg soha, hogy külön regiszterével valami külön hatást érjen el és másik szólammal próbálkozzék, hanem a többiekkel uniszónó énekel, ütemre és dallamra tökéletes összhangban.⁵⁸

A nyugat-afrikai kultúrának van egy fontos és jellegzetes szereplője is, akinél az egyéni improvizáció gyakorlata jelentkezik: ez pedig a *griot* vagy más szóval *jeli*. A griot – hasonlóan a középkori bárdhoz vagy trubadúrhoz – egyszerre történész, hírmondó, mesélő, dicsőítő énekes, költő és zenész. Minden zenéjét szájhagyomány útján szerzi és adja tovább. Paul Oliver ezt írja könyvében:

Bár a griot-nak rengeteg tradicionális éneket kell hibátlanul tudnia, ugyanakkor az is elvárt tőle, hogy aktuális közéleti témákra, váratlan eseményekre improvizáljon. Gyors észjárása elsöprő, helyi történelmi ismerete pedig félelmetes tud lenni.⁵⁹

A griot korábbi időkben gyakran állt az uralkodó család szolgálatában, ahol dicsőítő énekeket zengett és a család történelméből történeteket mesélt el hangszeren (általában a *kora* nevű 21-húros afrikai hárfán) kísérve magát. Bizonyos területeken ez egy mai napig élő hagyomány, például a közép-ghánai ashanti népcsoportnál, ahol a zenész egy speciális ütőhangszeren játszik a vezető tiszteletére, mely hangszer érdekessége, hogy a tónus és a hangmagasság módosításával a hangszerral *beszélni* lehet, innen az elnevezése is: beszélő dob. Az afrikaiak ezt a lehetőséget gyakran két távoli hely közötti kommunikációra használták, a dob hangja ugyanis messzebb hatott, mint az emberi hang.

Ehhez tudni kell azt is, hogy az afrikai nyelvek nagy része tonális nyelv, azaz szemantikai különbséget jelölnek a szótagok hanglejtései is. A legnagyobb különbség a magas és mély tónus között van, de léteznek olyan tónusok is, amelyeket hangmagasságváltozás (emelkedés, süllyedés vagy ezek kombinációja)

⁵⁸ LeRoi Jones: *Blues People. Negro Music in White America*. Magyar nyelvű kiadás: LeRoi Jones: *A blues népe. Néger zene a fehér Afrikában*. Ford.: László Balázs. (Budapest: Európa könyvkiadó): 13-14. oldal.

⁵⁹ Paul Oliver: „Savannah Syncopators: African retentions in the blues”. In: *Wikipedia – The Free Encyclopedia*: „Griot”. <http://en.wikipedia.org/wiki/Griot>.

jellemez. Ezért lehetséges – szemben például az európai nyelvekkel –, hogy hangzók használata nélkül, kizárólag a ritmus és a hanglejtés alapján szövegileg értelmezni lehet a beszélő dob játékát. Felmerül hát ismét a párhuzam: a zene egy kommunikációra alkalmas nyelvezet.

*Fogd a első szót, ami eszedbe jut.
Ismételd hajnalig.*

Yoko Ono (1963 tél)⁶⁰

4. A ZENE ÉS A BESZÉD

Az előző fejezetekben többszörösen felbukkant a zene mint nyelv metaforája. Az indiai zenével foglalkozó Tóth Szabolcs szitárművész szerint minden olyan eleme megvan a(z) indiai zenének, ami a nyelvben is szükséges ahhoz, hogy alkalmas legyen a kommunikáció kreatív tevékenységéhez: lexikális elemek és egy nyelvtani rendszer. A ghánai Abraham Adzenyah akan dobos az afrikai ritmusminták választékát egy szótárhoz hasonlította, melyből a rendszeren (nyelvtanon) belül maradva szabadon választhat a táncosokat kísérő ütőhangszeres. Végül pedig említésre került az afrikai beszélő dob, melynek hangmagasságának manipulációjával és a rajta játszott ritmusjátékkal az afrikai tonális nyelvek jellegzetességének köszönhetően kommunikálni lehet.

Ha tehát a zene mint nyelv metaforája, illetve az utolsó esetben a zene mint konkrét beszéd felmerül, nem lehet elmenni a nyelv – és ezáltal a zene – mint improvizált kommunikáció metaforája mellett, mely gondolattal a pszicholingvisztika egy vitatott területére érkezünk. Az alábbi fejezet Noam Chomsky, amerikai nyelvész, a generatív nyelvtani elmélet megalkotójának idevonatkozó gondolatai alapján megkísérli az elméletet és azok cáfolatait a zenére értelmezni.

4.1. Chomsky nyelvészeti elmélete a zenében

Chomsky szerint a nyelvtan olyan szabályrendszer, amely meghatározza és létrehozza az adott nyelvben lehetséges, nyelvtanilag helyes mondatok körét. A nyelvész megkülönbözteti a nyelv felszíni és mélystruktúráját: a mélystruktúra a nyelv alapja, amely bizonyos transzformációs szabályok segítségével létrehozza a

⁶⁰ A szerző nyersfordítása az alábbi angol nyelvű kötetből: Yoko Ono: *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*. (Első kiadás: Tokyo: Wunternbaum Press, 1962; Új kiadás: New York: Simon & Schuster, 2000).

felszíni struktúrát, azaz a nyelvi megnyilvánulásokat. A nyelvi kompetencia, a nyelv használatának képessége minden ember veleszületett tulajdonsága, tehát már a nyelv tanulása előtt megtalálható. Ezek olyan általános struktúrák, melyek az egyes nyelvekben közösek. A nyelv tanulása során ezeket a struktúrákat az adott nyelv igényei szerint állítják be.

A fenti állításokat elméleti szinten a zenére is alkalmazni lehet: a zenéhez szükséges kompetencia minden emberben ott rejlik születésekor, függetlenül attól, hogy a világ mely tájékán jött világra. A tanulás során pedig – amennyiben az illető erre lehetőséget kap, azaz a zene olyan természetes módon és állandó jelleggel veszi körül őt, mint ahogy a nyelvvel születésünktől kezdve folyamatosan kapcsolatban vagyunk – elsajátítja a használathoz szükséges készségeket és a környezetére jellemző differenciált stiláris tudást.

Ahogy Chomsky a mondattannal kapcsolatos nézetei szerint elég nyelvünk csupán bizonyos jellegzetességeit megtanulni, melyekre alapozva a nyelvhasználat kreatív tevékenységén keresztül kommunikálni tudunk egymással, úgy az egyes zenei műfajok, stílusok, korszakok esetében is láthattuk, miként lehet elsajátítani az adott rendszer ismeretét – például a középkori hang- és ritmusmódusokat, a reneszánsz fauxbourdon technika szabályait, a barokk ornamentikát, az indiai zene rága- és tála-rendszerét, az afrikai ritmusmintákat –, majd a rendszeren belül szabadon és egyéni döntések mentén improvizálni. A zene és a nyelv közötti párhuzam mint spontán reakciókra épülő kommunikációs forma tehát indokoltnak tűnik.

Ahogy Keith Sawyer, az improvizált beszédet kutató amerikai professzor megfogalmazta: egy beszélgetést mindig kollektívan alkotják a beszélgetésben résztvevők, és nem egy előre megírt szöveggönyv mentén haladnak.⁶¹ Ha elfogadjuk, hogy a zenei hangok ugyanúgy egy kommunikatív célokat szolgáló jelrendszert alkotnak, mint ahogy egy nyelv lexikális elemei, akkor a zenei improvizáció lehetőségeit és funkcióit ugyanúgy meg lehet határozni, mint a nyelv esetében. Így a zenére is elmondhatjuk Chomsky három fő állítását:

⁶¹ Keith R. Sawyer: „Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58/2 (Special issue: Improvisation in the Arts, 2000): 149-161. oldal.

- i. Egy adott környezetben az emberek végtelen sok variációban tudnak reagálni ugyanazon körülményekre, tehát a reakció nem ingerfüggő.⁶²
- ii. Az emberek végtelen számú mondatot tudnak létrehozni és azokat megérteni – tehát rendelkeznek egy általános nyelvtani tudással a memorizált kifejezéseken túli megszólalások felépítéséhez.⁶³
- iii. A nyelvtani rendszer univerzális és nagyrészt egy az emberrel született tulajdonság, mivel minimális instrukciók mentén fejlődik ki, és erősen limitált, individualizált nyelvi példák készletének van kitéve.⁶⁴

Chomsky elméletének legfontosabb állítása tehát, hogy az ember a beszédet szabadon alkothatja. Nincsenek szabályok a nyelvtani szabályokon túl, melyek használata pusztán a kommunikáció sikerességét biztosítja, és nem befolyásolja a kommunikáció tárgyát, a mondanivalót. Ezek a meghatározások a nyelv esetében tökéletesen illenek az eddig említett improvizatív zenékre, és mint látni fogjuk, alkalmazhatók – sőt meghatározók – lesznek a kórusimprovizáció területén is.

4.2. A Chomsky-elmélet cáfolata

Érdekes módon a Chomsky-féle gondolatokat megcáfoló teóriák szintén érvényesek lehetnek az improvizált zenére – ezzel még inkább alátámasztva a zene és a nyelv közötti párhuzamot. James Nattinger és Jeanette DeCarrico amerikai nyelvészprofesszorok állítása szerint a nyelvtanulás folyamatában a gyermek „előre gyártott nyelvi szeleteket” memorizál, majd ezeket a szeleteket bontja tovább kisebb egységekre, melyek újabb kombinációiból frázisokat tud képezni.⁶⁵ Ez tehát pontosan az ellentéte Chomsky állításának: a nyelv „nyelvtanosított lexis”, nem pedig „lexikalizált nyelvtan”.⁶⁶ Ezzel Chomsky kritikusai tulajdonképpen azt állítják, hogy sokkal kevésbé eredeti módon vagyunk csak képesek alkalmazni a nyelvet, és kizárólag abban az esetben improvizálunk teljesen új frázisokat a semmiből, ha már a

⁶² Fiona Cowie: „Innateness and Language”. In: Edward N. Zalta (szerk.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Summer 2010 Edition). <http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/innateness-language/>.

⁶³ Paul Thagard: *Mind: Introduction to Cognitive Science*. (Cambridge: MIT Press, 2005).

⁶⁴ Steven Pinker: *The Language Instinct*. (New York: William Morrow and Company, 1994).

⁶⁵ Ian Mackenzie: „Improvisation, Creativity, and Formulaic Language”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58/2 (Special issue: Improvisation in the Arts, 2000): 173-179. oldal.

⁶⁶ Michael Lewis: *The Lexical Approach: The State of ELT and a Way Forward*. (Hove: Language Teaching Publications, 1993).

tanult szeletek és azok elemei közül már semmi sem működik.

Ez a teória elmondható a zenére is, sőt addig a feltételezésig is elmerészkedhetünk, hogy a zenében a két elmélet közül az egyik nem zárja ki a másikat, a kettő megfér egymás mellett: az improvizáló zenész számára létezik olyan helyzet, amikor éppen zenei lexikájának teljesen szabad és egyéni építkezése a meghatározó és inspiráló irány, ám gyakran előfordulhat, hogy kénytelen tanult formákhoz, figurációkhoz folyamodni. A második fejezetben említett reneszánsz és barokk értekezések, tankönyvek például tele vannak olyan konkrét zenei példákkal, megoldásokkal, melyeket a szerző tanácsára a zenészek egy az egyben elsajátíthattak, és zenélésük során alkalmazhattak. Az indiai zeneoktatási módszer első fázisában a tanítvány megfigyeli a mester stílusát, előadását, második fázisában eltanulja, kigyakorolja őket – és csak a harmadik fázisban kezd el korábbi tanulmányai és ismeretei alapján önálló, saját stílust keresni. A jazz zene képviselőiről pedig mind rossz, mind jó értelemben elmondható ugyanez: számos jazz zenész építkezik kizárólag zenei klisékből – mely gyakorlat sokak számára csak abban az esetben fogadható el értéként, ha a zenész képes azokból új és sajátos nyelvezetet kreálni. Keith Sawyer példaképpen megemlíti, hogy Charlie Parker jazz-szaxofonos „egy körülbelül száz motívumból álló személyes repertoárból merítkezett, mindegyik négy és tíz hang közötti hosszúságú”.⁶⁷

Probléma csak akkor van, ha egy zenész a korábban elsajátított zenei szókincsből nem tud kitörni; ismét a nyelvi párhuzammal élve: mintha valaki egész életében ismert idézetek és tanult – vagy általa kreált, de rögzített – frázisok segítségével kommunikálna. Az improvizáció értéke éppen eredetiségében, spontán jellegében, állandó megújulásában rejlik, amihez ugyan lehet korábban elsajátított elemekhez nyúlni, ám ha a zenész a zenei szókincsét kizárólag merev keretek között, csupán idézetekként használja, nem marad értelme a végtelen lehetőséget felkínáló zenei nyelvtan létezésének, azaz a zene megszűnik igazi kommunikáció lenni – mind a zenészek között, mind az előadó-hallgató viszonylatban. Ez pedig a zenének egy olyan állapotához vezet, melyben a hiány több szinten jelentkezik: a művészi érték, a zenepedagógia és a zeneterápia területein egyaránt.

⁶⁷ Keith R. Sawyer: „Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58/2 (Special issue: Improvisation in the Arts, 2000): 157. oldal.

*Az ész nem annyira teremtő erő, mint inkább összehangoló és ellenőrző.
Még a legtisztábban logikai szférában is az intuíció az, ami először érkezik
el az újhoz.*

Bertrand Russel⁶⁸

5. AZ IMPROVIZÁCIÓ SZEREPE NAPJAINKBAN

5.1. Az improvizáció általános megítélése a zenei életben

Az improvizáció pontos megfogalmazása, megvilágítása többek között azért érdemel nagyobb figyelmet, mert megítélése a mai zenei életben szélsőséges nézeteket tükröz. A klasszikus zenei világban egyrészt – valószínűleg éppen annak a folyamatnak köszönhetően, amiről a zenetörténeti fejezetben korábban szót ejtettünk, miszerint a notáció megjelenésétől és egyre precízebbé válásától kezdve drasztikusan lecsökkent a rögtönzés és a szabad előadói gyakorlat az előadások során – igen elterjedt az improvizáció elutasítása, negatív megítélése. A nyugati klasszikus zenészek körében gyakran általános – ugyanakkor felszínes és téves – nézet, hogy az improvizációhoz nem szükséges semmiféle előzetes tanulmány vagy tárgyi tudás, az pusztán valamiféle „instant zene”, amit az előadó teljes egészében helyben rögtönöz.⁶⁹

Ezzel szemben a világ számtalan régiójában az improvizációs képességet nagyra tartják és kulturális értéként kezelik. Mint láthattuk e tanulmány etnográfiai kitekintésében, a Közel-Keleten vagy Ázsia bizonyos területein, mint például Indiában, a zenei előadások improvizatív részeinek van a legmagasabb presztízisértéke. Ezek a kultúrák a rögtönzés művészetében a szabadság eszméjét látják, és az előadóművész egyéni döntéskéességét tisztelik benne. A tiszteletadás kiterjed a művészre is: gyakran a saját intuícióira hallgatni képes amatőr zenészt jobban értékelik, mint a keretek közé szorított tanult, professzionális előadót.⁷⁰

⁶⁸ Bertrand Russel: „Miszticizmus és logika”. In: Mérő László: *Észjárások. A racionális gondolkodás korlátai és a mesterséges intelligencia.* (Tericum Kiadó, 1997): 14. oldal.

⁶⁹ Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music.* (Da Capo Press, 1993): ix. oldal.

⁷⁰ *Oxford Music Online – Grove Music Online:* „Improvisation”. §1: Concepts and practices.

Ha nem is a megítélés miatt, sokkal inkább a tévesen alkotott elképzelések tisztázása végett fontos a kórusimprovizáció területén is részletesen bemutatni a működési elveket, akár néhány kórusimprovizációs gyakorlat illusztrálásával. Számptalan személyes tapasztalat mutatja, hogy a külső szemlélő fejében az *improvizáció* kifejezés azt a képet jeleníti meg, mely szerint ebben a műfajban mindenki azt tesz, amit akar, továbbá hogy a rögtönzésre – per definitionem – nem lehet előzetesen készülni. A disszertáció utolsó két fejezete, melyek a kórusimprovizáció működési elveit és gyakorlatát hivatottak bemutatni, ennek az itt felmerült igénynek kíván eleget tenni.

5.2. Az improvizáció értékmentő hatása

Az előadó egyéni szabadsága már többszörösen felmerült e tanulmányban mint az improvizációs tevékenység egyik pozitív jellemvonása, kiemelkedően fontos azonban hangsúlyozni az improvizációnak azt a hatását, miszerint a tradicionális zene értéke – legyen az akár népzene, akár a klasszikus zenészek számára a régizene – és a modern megközelítések frissessége, fejlődése és változatossága egyszerre képes jelen lenni egy előadásban. Paco Peña, spanyol flamenco gitárművész, így fogalmaz a Derek Bailey-nek adott interjúban:

Zenei tudásunk mestereinkről öröklődött ránk, rájuk pedig az ő mestereikről. Ám mi ugyanúgy a saját magunk módján értelmezzük és alkalmazzuk a zenét, ahogy ők is tették. A flamenco zene nem egy múzeumi kiállítási tárgy, hanem egy élő és folyamatosan fejlődő művészeti forma, és mint olyan, megengedi a művész egyéni, személyes interpretációját.⁷¹

Hasonló szempontokról számol be a szintén spanyol származású Jordi Savall régizene-szakértő, a Hesperion XXI zenekar vezetője és egyben viola da gamba játékos, aki munkájának fő feladatáknak a 18. század előtti régizenék átmentését tartja. Ahogy ő maga fogalmaz: „a múlt emlékeit kutatom, hogy azok a jelenben éljenek”. A zenekar sikere és Savall elismertsége nagyban köszönhető a koncerteken gyakran alkalmazott improvizatív játéknak, ugyanis előadásaiakon az egyik legnagyobb hatást keltő elem a dallamok rögtönzött és terjedelmes díszítése. Savall

⁷¹ Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. (Da Capo Press, 1993): 18. oldal.

állítása szerint a dallamdíszítés és az improvizáció ősi gyakorlata ötszáz éven keresztül képes volt nyomtatott kotta nélkül, szójhagyomány útján fennmaradni a mai kor számára, ami jól mutatja fontosságát a keleti kultúrákban. Íme a spanyol szakértő megfogalmazása a rögtönzés műfajáról saját munkásságában:

Az improvizáció – természetéből fakadóan – mindig kockázatos. Jólszervezettség szükséges hozzá, hogy a káosz elkerülhető legyen. Az improvizáció egyáltalán nem azt jelenti, hogy a zenész azt csinál, amit akar; követnünk kell a zene struktúráját, és még a színpadra lépés előtt kidolgoznunk, mely hangszerek vegyenek részt a koncert egyes pillanataiban.⁷²

A régizenehez való ilyen jellegű hozzáállásnak köszönhetően Savall joggal mondhatja el magáról és zenekaráról, hogy az általuk használt zenei anyag többszáz éves létezése ellenére a zenekar új zenét játszik, amely ugyanakkor régi is.

Az improvizáció frissítő, illetve életben tartó hatását a kórusimprovizáció kapcsán is szükséges kiemelni, bár mind Peña, mind Savall nyilvánvalóan más megközelítésben értette a hagyományos zene konzerválását – a gitárművész minden egyes játéka során a flamenco stílus keretein belül improvizál, ezáltal megőrizve a flamenco zene hagyományait, ám ugyanakkor friss vért pumpálva belé, Savall pedig autentikus, de élő előadásra törekedve kívánja a mai nemzedékek számára átörökíteni a régizene értékeit. A kórusimprovizációban az egyik legkönnyebben alkalmazható gyakorlat szerint már létező zeneművekhez vagy dallamokhoz nyúl a kórus, és azok elemeivel vagy szerkezetével kezd el játszani. A hozzányúlás metódusa, illetve mértéke végtelenül sokfajta lehet, kezdve a legegyszerűbb technikákkal, ahol az előre meghatározott zene alig változik, az egyszerű, mégis a zenét felismerhetlenné változtató szabályokon keresztül, egészen a zeneművek absztrakt, azok felismerhető elemeitől teljesen elvonatkoztatott értelmezésig.⁷³

⁷² Robin Usher: „Bringing new life to old”. *Arts Reviews: The Age*. (Melbourne, 2008. november 25.) <http://www.theage.com.au/>.

⁷³ Az egyes kórusimprovizációs technikák részletesebb tárgyalását lásd a 8. fejezetben a kórusimprovizáció gyakorlatáról (63. oldal).

5.3. Improvizáció a zenepedagógiában

Nagy e játékok tisztán emberi értéke is: fokozzák a társas érzést, életörömet. A mai gyermek koravénsége ellen nincs jobb orvosság. [...] Minél hosszabb a gyermekkor, annál harmonikusabb és boldogabb lesz a felnőtt élete. [...] Vezessük rá a gyermeket, hogy maga is kitaláljon efféléket, ha tud, zenéstül. Kodály Zoltán (1937)⁷⁴

Az indiai zenéről szóló fejezetben már szót ejtettünk az ottani improvizatív zenéket érintő zeneoktatási módszerről és annak előnyeiről, ebben a fejezetben viszont a 20. századi nyugati zenepedagógia kerül vizsgálat alá. Az utóbbi évszázadban ugyanis egyre több olyan alternatív pedagógiai módszer robbant be a zeneoktatás területére, melyek improvizatív eszközöket alkalmaznak a zenei készségek fejlesztése érdekében. Bár ezek a módszerek – szemben a kórusimprovizáció előadói gyakorlatával – nem törekednek az improvizáció mint végső zenei produktum bemutatására, a példákból könnyedén leszűrhető az improvizatív gyakorlatok jótékony hatása mind a zenei képzés, mind az általános nevelés és a közösségfejlesztés területén.

Természetesen lehetetlenség lenne e tanulmány keretei között részletesen megvizsgálni az összes olyan zenepedagógiai módszert, amely valamilyen módon tartalmaz improvizatív elemeket. Ehelyett inkább arra törekszünk, hogy az egyes kiragadott példák bemutatásával felszínre kerüljenek a rögtönzés különböző fejlesztő hatásai.

5.3.1. Környezetünk megfigyelése

Első és talán legegyszerűbb példaként említsünk meg két játékos könyvet, melyeknek zenei felfogása igen hasonlít egymáshoz. Az egyik Dimény Judit zenetanár, zenei szerkesztő *Hang-játék*⁷⁵ című könyve, melyet 8-14 év közötti gyerekeknek szánt, a másik pedig Sály László zeneszerző *Kreatív zenei gyakorlatok*⁷⁶ című feladatgyűjteménye, melynek alkalmazása viszont bármilyen korosztályban és bármilyen szintű zenei tudással rendelkező csoportban lehetséges. Bár mindkét

⁷⁴ Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. I.* (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1974): 62-63. oldal.

⁷⁵ Dimény Judit: *Hang-játék.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981).

⁷⁶ Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok.* (Pécs: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1999).

könyv elsődleges célja a zene befogadására és gyakorlati alkalmazására való előkészítés, a kiindulási pont, melyet Dimény Judit az alábbi módon fogalmaz meg könyvének ajánlójában, azonos:

A gyerekek mindennapi élete tele van hangélménnyel: zajokkal, zörejekkel, a természet hangjaival, beszéddel, énekkel és természetesen zenével, melyek sok érdekes megfigyelésre adnak alkalmat és rengeteg játéklehetőséget kínálnak. Játékot csenddel és hanggal, hangerővel, hangszínnel és hangmagassággal, verssel és ritmussal, népdalokkal s a zeneirodalom legnagyobb alkotásaival. A játék eredménye pedig az akusztikus környezet megismerése és birtokbavétele, újfajta nyitottság a zene hallgatására és befogadására.

A fenti idézetből tisztán látszik, hogy a legfontosabb értéke a szerző pedagógiai módszerének – ugyanez igaz Sáry gyakorlataira is – az arra való tudatos nevelés, hogy mindennemű zenei tevékenységet – legyen az zenehallgatási, illetve értelmezésbeli, vagy aktív alkotói feladat – előzze meg egy nagyon elmélyült és rendszerezett megfigyelés. Ez nem csak a résztvevők koncentrációs képességét fejleszti igen erősen, hanem nyitottá teszi őket mindennemű hangélmény befogadására, sőt zeneként való megítélésére, és rávilágít a hangzó anyag szerkezeti struktúrájára (például amikor a megfigyelőnek másodpercre pontosan le kell kottáznia, milyen környezeti zajokat, zörejeket hallott egy adott időn belül). A játékban résztvevők ezt követően jutnak el először a reprodukcióig, ami már feltétlenül igényel egyfajta absztrakt és közösségi gondolkodásmódot (az előbbi példát folytatva: a lejegyzett kotta anyagát kell csoportosan előadni saját testhangokkal vagy hangutánzó eszközökkel), majd következik egy hasonló szerkezet keretei között létrehozott, önálló zenei anyag megalkotása és előadása.⁷⁷

Ez a módszer tulajdonképpen nem igazán különbözik az indiai fejezetben leírt, az improvizációs készséget fejlesztő mester-tanítvány metódustól,⁷⁸ ahol ugyanezek a fázisokon megy keresztül a tanuló: a mester megfigyelése, zenei fordulatának reprodukciója, végül önálló stílusának kifejlesztése. A megfigyelésen alapuló, majd csoportosan kreált zenemű előadásakor ráadásul akarva-akaratlanul is megvalósul egy az improvizációhoz – illetve általánosságban a közös zenéléshez –

⁷⁷ Az ismert Orff-módszer például négy fázist különböztet meg: imitáció, feltárás, improvizáció és komponálás.

⁷⁸ Lásd a 3.1.2. fejezetet a mester-tanítvány kapcsolatáról az indiai zenei oktatásban (26. oldal).

elengedhetetlen elvárás: az egymásra figyelés, egymáshoz való alkalmazkodás, a csend tisztelete; az az elvárás, melyet már a 17. századi Agostino Agazzari is oly pontosan megfogalmazott a basso continuo játék kapcsán.⁷⁹

A másik kiemelkedő előny, amely észrevétlenül felbukkan az improvizatív tevékenységet megelőző környezeti megfigyelésnél, az a hangok – és ezáltal a zene – értelmezése, elemeire bontása. A környezet hallgatása során a gyakorlatok ráirányítják a résztvevőket az egyes hangok részletes elemzésére (hanghossz, ritmus, sűrűség, hangmagasság, hangszín, hangerő, karakter, irány, egymás közötti kapcsolat, stb.), mely elemekből a diák a későbbi improvizáció során saját maga is tudatosan építkezni tud, illetve ezek segítségével önállóan képes lesz komponált műveket értelmezni.⁸⁰ Ez a folyamat pedig nem más, mint a zenei nyelv szókincsének megfigyelése és elsajátítása annak érdekében, hogy egyrészt a tanuló a zenehallgatás során megértse a zenét, illetve hogy az aktív zenélés során saját maga is meg tudjon szólalni, sőt – a többiekre és a zene egészére való odafigyeléssel – kommunikálni tudjon.

5.3.2. Összművészeti zenei nevelés

Émile Jaques-Dalcroze svájci francia zeneszerző és zenetanár összetett zenepedagógiai módszert vezetett be a század első felében, mellyel a merev szolfézstanítást kívánta oldani az érzetekre és az érzésekre való hatással. Módszerének alapvető fontosságú része az improvizáció, nem csak zenei téren, hanem mozgással egybekötve.⁸¹ Az improvizáció alkalmazásának célja a Dalcroze-módszeren belül, hogy a gyakorlatok során a diákok ahelyett, hogy a tanárt imitálnák, a játékok, az éneklés és a mozgás által saját maguk számára és önállóan fedezzék fel a zenét, ezáltal pedig saját magukat. A felfedezéshez – tehát jelen esetben a rögtönzött megnyilvánuláshoz – bátorságra van szükség, akármilyen korosztályról beszélünk. Ez azért lényegi kérdés a Dalcroze-féle improvizációt

⁷⁹ A pontos 1607-es idézetet lásd a 2.5.1. fejezetben a basso continuo játékról (18. oldal). Forrás: Agostino Agazzari: *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*. (Siena, 1607).

⁸⁰ Dimény Judit egy hangmagassággal operáló improvizatív gyakorlatot követően Durkó Zsolt *Halotti beszéd* című művét figyelteti meg a gyerekekkel, ahol a kórus szólamai egymástól eltérő időben hullámoznak és csúszkálnak (lásd a *Hang-játék* című könyv 20. oldalát).

⁸¹ Magyarul ritmikus tornának vagy mozgásnak is szokták nevezni az egyébként *euritmia* névvel elhíresült módszert.

tekintve, mert a társadalmunk által szabott elvárásoknak köszönhetően az emberek nagy része teljesítményközpontú, ilyen irányú sikert pedig általában sokkal hamarabb és könnyebben el lehet érni utánzás által, mint elmélyülés és kreatív alkotás által.

A módszer szerkezetét az úgynevezett Dalcroze-háromszög adja, melynek három csúcsában az alábbi tevékenységek állnak: euritmia (kinesztézia), szolfézs-ritmika (hallásfejlesztés, lapról olvasás, zeneelmélet) és zenei rögtönzés.⁸² A hármas egységnek köszönhetően a diákok folyamatosan összefüggéseket keresnek az egyes tevékenységek között, ezáltal rákényszerülve a zenei gondolatok absztrahálására, más területre való átültetésére (pl. egy a tanár által a zongorán improvizált zenei ötletet meghallgatva meg kell jeleníteniük azt mozgásban), tehát képesek a figyelem, a képzelet, a kreativitás és előadói készségeik egyidejű alkalmazására.⁸³

A módszer ugyanúgy rávezeti a tanulókat az alapvető zenei elemek felismerésére, mint az előző alfejezetben említett Dimény- vagy Sárosi-féle játékok. A mozgást improvizáló gyerekeket állandó figyelemre készíti a tanár által a zongorán rögtönzött zene folyamatos váltakoztatása, még abban az esetben is, ha eleinte csak nagyon egyszerű gyakorlatokat kell végrehajtaniuk (például a járást gyakorolják, de csak akkor, ha szól a zene; ha nem hallják a zenét, csendben és mozdulatlanul kell maradniuk – a feladat így első hallásra könnyűnek tűnhet, ám figyelembe kell venni, hogy a Dalcroze–euritmia elkezdésére a 4 éves kort ajánlják, amikor még korántsem magától értetődő a figyelem és a koncentráció olyan foka, mely váratlan sorrendben egyszerre azonosítja a csendet és a zenét).

Ha Dimény Judit és Sárosi László játékait az indiai zenei improvizáció oktatásával állítottuk párhuzamba, Dalcroze esetében – bár persze számtalan átfedés tapasztalható a módszerek jellemzői között – felmerül a nyugat-afrikai példa, ahol a zene, mint korábban említettük, elválaszthatatlan a mozgástól. Az afrikai kultúra esetében természetesen egy ösztönös, tradicionális, tehát kulturálisan öröklött gondolkodásmódról van szó, melynek előnyei azonban nálunk is jól érvényesülnek a Dalcroze-módszerrel oktatott gyerekeknél: agyunk különböző területeinek egyidejű

⁸² Robert M. Abramson: „Dalcroze-Based Improvisation”. *Music Educators Journal* 66/5 (1980. január): 62-68. oldal.

⁸³ A Dalcroze-módszerhez hasonló, szintén mozgással egybekötött zenei megfigyelés és improvizáció jellemző Kokas Klára személyiségfejlesztő zenepedagógiai módszerére is. Forrás: Kokas Klára: *Öröm, bűvös égi szikra.* (1998).

működtetése, a zene vitalitásának fokozása mozgás által, precizitásunk fejlődése a tevékenységek összekapcsolása által, hogy csak egy párat említsünk. A legnagyobb előny azonban ez esetben is – mint az improvizatív gyakorlatokat tartalmazó összes módszer esetében – az igazi, elmélyült figyelemre való nevelés és a kreatív asszociáció készségének fejlesztése; készségek, melyekre nem csak a zenében van szükség.

Az összművészeti zenepedagógia területén fontos megemlíteni egy hazánkban működő egyedi példát is: Apagyi Mária zongoratanár és Lantos Ferenc képzőművész integrált módszerét, amely a zenei nevelést a képzőművészettel társítja. Zenepedagógiai módszerüknek egyik legszámottevőbb eleme az improvizáció, amely véleményük szerint nem csak a zenei neveléshez járul hozzá, hanem a személyiség fejlesztéséhez is. A két pedagógus így fogalmaz az improvizáció és kompozíció témájáról a zongoraoktatásban:

Az improvizációs és kompozíciós feladatokat egyrészt az integrációs szempontokhoz, másrészt az interpretációhoz kapcsoljuk. Így az integráció általunk fontosnak tartott két pólusa, az elemek és a szerkezeti elvek rendszere képezheti a feladatok kiindulópontját, melyek természetesen az interpretációval is összefüggnek.

Tapasztalataink szerint az elemekkel végzett különféle műveletek közben a növendékek könnyebben és gyorsabban tudják elsajátítani azokat a zenei ismereteket, amelyek a hangszertanulás kezdetén, és természetesen egész zenei pályájukon nélkülözhetetlenek.⁸⁴

⁸⁴ Lantos Ferenc–Apagyi Mária: „A zenei és vizuális adottságok összefüggése és fejleszthetőségük”. In: Czeizel Endre és Batta András (szerk.): *A zenei tehetség gyökerei*. (Budapest: Mahler Marcell Alapítvány – Arktisz Kiadó, 1992): 263-264. oldal.

Meglátogattam Messiaent a Trinité orgonáülésén. Délben meghallgattam improvizálását. Volt abban minden, kezdve az „ördögi” basszustól a Radio City Music Hall-ra jellemző harmóniakig a felső szólamban. Hogy ezt miért engedi az Egyház, az számomra rejtély.

Aaron Copland 1949-es naplójából⁸⁵

6. IMPROVIZÁCIÓ 20. SZÁZADI KOMPOZÍCIÓKBAN

6.1. Az improvizáció ismételt megjelenése a 20. században

A kotta bevezetésével [...] a zenei mű szép lassan megszűnt annak a pszichológiai-fiziológiai folyamatnak a kifejezése lenni, ami ott helyben történik, a tapasztalás pillanatában; helyette – és ez a leguralkodóbb gyakorlat manapság nyugati kultúránkban – egy előre kigondolt, formális és magyarázó forma lett, amely magában foglalja saját matériáját és létjogosultságát. Jacques Charpentier⁸⁶

A 20. századi francia orgonista és zeneszerző, akitől a fenti idézet származik, azt próbálta meg felvázolni, hogy miként tűnt el fokozatosan az improvizáció gyakorlata a nyugati klasszikus zenéből a notáció megjelenésével. Bár eleinte a kottát csak hozzáértők olvasták – akik nem csak olvasni tudták a kottát, de az adott kor vagy hely zenei szokásai, elvárásai alapján értelmezni és kiegészíteni is tudták azt a gyakorlatban –, idővel egyre precízebbé vált a lejegyzés, és a kotta szép lassan levált az élő és spontán zenei hagyományokról – az improvizáció pedig megmaradt azokban a műfajokban, ahol a szükség megkívánta, mint például a templomi orgonakíséretben.⁸⁷

A 20. században azonban új utakat kezdtek el keresni az alkotók a művészetek minden válfajában: lázadtak az őket megelőző század stílusai és gondolkodása ellen – mi sem bizonyítja jobban ezt a tényt, mint az a számtalan és

⁸⁵ Alex Ross: *The Rest Is Noise. Listening To The Twentieth Century*. (New York: Picador, 2007): 486. oldal.

⁸⁶ Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. (Da Capo Press, 1993): 59. oldal.

⁸⁷ Ebben a témában lásd még a 2.5.2. fejezetet az énekes és hangszeres díszítésről (19. oldal), továbbá a 2.6. fejezetet az orgonazenéről (22. oldal).

sokféle új irányzat és azok villámgyors váltakozása, amely a századfordulótól kezdve megjelent a különböző művészetekben, köztük a zenében is. Bizonyos zeneszerzők elfordultak a kialakult hangnemrendszertől, mások a nyugati világon kívüli kultúrákból merítették inspirációjukat, és voltak, akik vissza kívántak térni az eltűnt idők értékeihez, a régizene gondolkodásmódjához – némely zeneszerzőnél pedig felmerült újra az igény az improvizálásra.

Ezeket a zeneszerzőket az a folyamat kezdte el érdekelni, hogy egy általuk meghatározott szabályrendszerben, működési elvben vagy gondolati ívben milyen eredmények jönnek létre az előadó szabadságának és/vagy a véletlennek köszönhetően; azaz – a korábbi két évszázad komponistáival éppen ellentétesen – megpróbálták kiengedni kezeik közül a zene teljeskörű irányítását, vagy bevonni az előadókat az alkotás folyamatába, a mű keletkezésének utolsó stádiumában, a megszólaltatás pillanatában szabad kezét adva nekik a szerző által fölvezetett paraméterek szem előtt tartásával. Annak ellenére tették mindezt, hogy ebben a korban már korántsem létezett egy egyértelműen elterjedt, mindenki által beszélt közös zenei nyelvezet. Ami miatt mégis működőképes ez a fajta kapcsolatrendszer szerző és előadó között az az, hogy a zeneszerző – a kommunikációhoz szükséges újszerű notáció segítségével – a zenei gondolatot közli az előadóval: az általa elképzelt helyzetet, folyamatot, játékteret. Ezt a teret tölti meg az előadó saját gondolatait, és adott esetben a véletlent használva. A folyamatok ezáltal részben kiszámíthatatlanná válnak, azaz – John Cage szavaival élve – a folyamat során „ismeretlen kimenetelű aktusok”⁸⁸ alakulnak ki. A kiszámíthatóság mindig az adott műtől, azaz játékszabálytól függ, kezdve a majdnem totális szervezettségtől, ahol a szerző csak egy-egy konkrét elemmel kapcsolatos döntést bíz rá az előadóra (vagy a véletlenre), egészen a teljes önkényesség (vagy a véletlen abszolút kihasználásának) szintjéig.

6.2. Improvizációs technikák a kompozíción belül

Az alábbi néhány 20. századi experimentális kompozíciós eljárás amiatt került bele az improvizáció témakörébe, mert valamilyen módon mindegyik tartalmaz vagy

⁸⁸ Michael Nyman: *Experimental music. Cage and beyond. Music in the 20th century*. Magyar nyelvű kiadás: Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utóköra*. Ford.: Pintér Tibor. (Magyar Műhely Kiadó, 2005): 25. oldal.

spontán, a koncert pillanatában történő zenei megnyilvánulást, vagy lehetőséget az előadónak nyújtott szabadság általi egyéni kifejezésre – vagy akár mindkettőt. A kompozíciós technikák között rengeteg átfedés, illetve eltérő – akár egymásnak ellentmondó – definiálás található, ezért az értelmezés és használat könnyítése végett e tanulmány mindegyik esetben konkrét leírást, zenei példát és egy itt meghatározott definíciót nyújt. A szerteágazó technikák csoportosítása olyan módon történik, hogy a tanulmány későbbi részeiben, a kórusimprovizáció elemzése során könnyen utalni lehessen rájuk.

6.2.1. Aleatória: a véletlen mint kompozíciós elv

Az aleatória – mint a legtöbb improvizációs technika a 20. században – a totális szervezettség ellenhatásaként jött létre, tehát egyfajta lázadásképpen az azt megelőző kompozíciós rendszerezések ellen. Elnevezése a latin *alea*, azaz „kocka” szóból származik, és a kockavetés véletlenszerűségére utal, vagyis hogy a zeneszerző bizonyos elemeket kienged a saját befolyása alól és átadja azokat a véletlennek. Bár az aleatória definíciója körül vannak vitatott kérdések⁸⁹, jelen tanulmányban különbséget teszünk aleatorikus és határozatlan zene között, méghozzá olyan módon, hogy az aleatorikus zene kizárólag – kisebb vagy nagyobb mértékben – a véletlenre bízott kompozíciók csoportját jelöli.⁹⁰

A véletlen mértéke nagyban különbözhet az egyes zeneművek esetében, és mindig a zeneszerzőtől függ, hogy a mű mekkora hányadát engedi át a véletlennek. Az aleatória esetében tehát az előadónak nincs igazán önálló szabadsága, ő pusztán egy eszköz a zeneszerző kezében, aki bizonyos véletlent generáló módszerek segítségével biztosítja a mű megszólalását. Improvizáció tekintetében tehát elmondhatjuk, hogy az aleatória során csupán egy szempont teljesül: a zene spontán módon, az előadás pillanatában jön létre – ám nem veszi igénybe az előadó kreatív képességeit, társszerzői mivoltját.

Érdekességképpen említjük meg, hogy a zenetörténet során már volt példa a véletlenre bízott zenére: a 18. században igen elterjedt játéknak minősült az

⁸⁹ A Grove zenei lexikon például minden olyan zenét idesorol, melynek bizonyos részeit nem a zeneszerző határozza meg. Forrás: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1. kötet. (London: Macmillan Publishers Limited, 1980): 237. oldal.

⁹⁰ Bővebben lásd a 6.2.2. fejezetet a határozatlan zenéről (47. oldal).

úgynevezett *Musikalisches Würfelspiel* (zenei kockajáték), ahol kockavetéssel vagy egy véletlenszerűen kiválasztott szám meghatározásával generáltak előadható zeneműveket. Ilyen például Mozart egyik kéziratában talált kotta is 1787-ből, amely két ütemes rövid zenei szakaszokat tartalmaz, melyeknek sorrendjét valószínűleg szintén a véletlen határozta meg a játék során⁹¹ – habár a kottához nem találtak instrukciókat, ezért az sem biztos, hogy a játékosok dobókockát alkalmaztak a zene összeállítása során.⁹²

PÉLDA:

John Cage: *Music of Changes* (1951)

A *Music of Changes* (*Változások zenéje*) című szóló zongoramű egyike Cage első véletlen meghatározottságú darabjainak. A komponálás folyamatához az *I Ching* (*Változások könyve*) című ősi kínai imakönyvet használta a véletlenszerű döntések meghozatalához: a darabban a zongoraszólam hangmagasságát, ritmusát, tempóját és dinamikáját teljes egészében a véletlen határozza meg a szerző által diktált rendszerben, amely során kérdéseket tesz fel a könyvnek, a válaszokat pedig egy 8x8-as előre elkészített táblázat alapján dekódolja.

6.2.2. A határozatlan zene: az előadó spontán döntései

Mint ahogy az előző részben említettük, egyes definíciók nem tesznek különbséget az aleatória és a határozatlan zene között, ám az improvizáció témájának szempontjából fontos meghatározni e két kompozíciós technika működési elvét.⁹³ Ebben a disszertációban a *határozatlan zene* kifejezést (angolul: *indeterminate music*) azokra a zenékre fogjuk alkalmazni, melyek nem a véletlen rendezői elvének

⁹¹ Lásd még Stockhausen *moment* formáját a 6.2.3. fejezet alatt (49. oldal), ahol a zenemű szintén rövid zenei szakaszokból áll össze, azzal a különbséggel, hogy Stockhausennél nem a véletlen, hanem az előadók maguk határozzák meg a szakaszok sorrendjét.

⁹² A játék leírását és kottarészletét lásd a Függelékben (81-83. oldal).

⁹³ Az egyes definíciók különböznek továbbá abban is, hogy melyik kifejezés tartozik a másik kategóriájába (minden véletlen zene határozatlan zene is egyben, vagy a határozatlan zene az aleatória egy alcsoportja, vagy a kettő két különböző típusú zeneszerzést jelöl). E tanulmányban a két kifejezést két különálló technikaként kezeljük a fentiekben vázolt definíciók szerint, annak ellenére, hogy Pierre Boulez például éppen az *aleatorik* kifejezést alkalmazta szívesebben a saját darabjaira, melyekben bizonyos szabadságot biztosított az előadó számára, ezzel az elnevezéssel megkülönböztetve műveit John Cage *határozatlan zenéitől*, melyek inkább a véletlenre épültek. Maga Cage viszont, akitől az *indefinite music* kifejezés eredetileg származik, több alfaját határozta meg előadásai során ennek a műfajnak, melyek közé ugyanúgy beletartozott a véletlen által generált, mint az előadó által befolyásolt zene.

megfelelően jönnek létre, hanem az előadó spontán egyéni értelmezése szerint a zeneszerző által biztosított kotta alapján.

Ebben a kategóriában, ahol az egyes előadók szabadon dönthetnek arról, miként prezentálják a kottában leírtakat és ezáltal – több előadóból álló apparátus esetében – egymástól eltérő, de egyidejűleg hangzó értelmezések szólnak a koncert során, erősen előtérbe kerül egy újfajta hangzásbeli megközelítés is: a texturális gondolkodásmód. A zenének a nagyobb létszámú előadók általi egyéni, akár minimálisan is különböző, megszólaltatása egyfajta hangmasszát hoz létre; az eltérés lehet hangmagasságbeli, hangszínbeli vagy ritmikai, az adott zenei résztől, illetve a zeneszerző utasításaitól függően. Ezt a texturális lehetőséget aknázza ki például Ligeti György a *mikropolifónia* kifejlesztésében, melyről maga a zeneszerző így nyilatkozik egy interjú során:

Ily módon jött létre a „hallhatatlan” polifónia, a *mikropolifónia*, melyben külön nem észlelhetőek az egyes mozzanatok, jóllehet valamennyi momentum hozzájárul az egész polifon háló jellegének meghatározásához. Másként fogalmazva: az egyes szólamok és a szólamokban létrejövő zenei képződmények az észlelési küszöb alatt maradnak, annyiban azonban minden szólam és minden képződmény transzparens a struktúra egészére vonatkoztatva, hogy egyetlen egység megváltozása – még ha csak kis mértékben is, de – a végeredményt is megváltoztatja.⁹⁴

Az alábbiakban felsorolunk néhány magyar zeneszerzőtől származó művet – két csoportba kategorizálva őket –, melyek bizonyos mértékben mind egyéni szabadságot biztosítanak az előadónak. A két csoport egyrészt eltér egymástól a lejegyzés szempontjából, másrészt a notációs különbség eredményeképpen a zenei szövet is másként hat – mint azt látni fogjuk.

1. PÉLDA:

Ligeti György: *Atmosphères* (1961)

Ez Ligeti második olyan darabja, amely a mikropolifónia eszközével él: a hagyományos dallam-, ritmus- és metrum-használat helyébe teljes egészében a sűrű hangtextúrák lépnek: egymásba csúszó zenekari clusterek, glissandók, gyors vibrato, és a zenészek által különböző tempóban és

⁹⁴ Ligeti György: „Öninterjú”. *Koncert kalendárium. Muzsika*. (2010. augusztus). Ford.: Kerékfy Márton. http://epa.oszk.hu/00800/00835/00152/muzsika_3138.htm.

metrumban játszott hangok biztosítják a hangszín mint főszereplő jelenlétét a darabban. A kottában a szerző a hagyományos notációs eszközöket alkalmazza, melyek szélsőségesen precíz használata eredményezi az egyéni eltéréseket.⁹⁵ A mikropolifónia egyrészt a lejegyzett poliritmiának köszönhetően jön létre, másrészt amiatt, mert az előadók képtelenek gépies pontossággal összeegyeztetni a bonyolult ritmusokat. A végső hangzás ezáltal egy olyan zsongás, melyben nem csak a szólamok, hanem az egyes énekesek is mikroszkopikusan elcsúsznak egymáshoz képest.

2. PÉLDA:

Karai József: *Éjszaka* (1976) és Kalmár László: *Négy madrigál nőikarra, Pilinszky János verseire* (1977)⁹⁶

Ebben a két műben már megjelenik egy újfajta notáció, melynek értelmezését Karai közli is a kotta végén egy útmutató segítségével – annak ellenére, hogy a hangmagasságok és dallammotívumok a két zeneműben végig kötöttek. Ez az egyik különbség a fenti Ligeti művel összehasonlítva, és ebből ered a hangzásbeli különbség is: Kalmár és Karai darabjaiban ugyanis nagyobb szabadságot kap az előadó, az egyes hangeffektek létrehozásánál minden énekes önálló szólamot képvisel még a saját szólamán belül is. Az eredmény egy kevésbé mikroszkopikus textúrájú zenei szövet Ligetiéhez képest, ellenben mivel maga a teljes eszköztár itt szélesebb (csak néhány példát említünk meg: kötetlen ritmus, glissandók, sűrűsödő és ritkuló mozgás, hullámozás, fokozatos nyitás), a zenemű egésze is variáltabb lesz, lehetőséget biztosítva a szöveg érzékletes és expresszív megjelenítésének.

6.2.3. Az előadó előzetes szabadsága

Bizonyos zeneművekben a zeneszerző olyan játékszabályokat szab, melyek mentén az előadónak előre döntést kell hoznia bizonyos kérdésekben. Ez az eset tehát alapvetően nem sorolható az improvizációs módszerek közé, ugyanis nincs szó spontán zenei döntésről az előadó részéről, ám a szabadon hagyott elem szempontjából viszont valóban ismeretlen a koncert kimenetele mind a zeneszerző,

⁹⁵ A kotta egy részletét lásd a Függelékben (84-85. oldal).

⁹⁶ Az *Éjszaka* útmutatóját és Kalmár László *Négy madrigáljának* kottáját lásd a Függelékben (86-91. oldal).

mind a közönség számára – tehát a zenemű egyes részei számukra a különböző előadások folyamán nem anticipálhatók. Az előadó ily módon a zeneszerző társszerzőjévé lép elő – ez a fajta viszony pedig általában elmondható minden improvizációt tartalmazó munkaviszonyra.

Itt is felmerül egy érdekes múltbeli példa a korai reneszánszból: Johannes Ockeghem néhány miséjébe kompozíciós trükköket rejtett. A *Missa cuiusvis toni* például több kulcsban olvasható, így az a gregorián nyolc tónus elméletéből eredő négy szokásos végződés bármelyikével énekelve értelmezhető.⁹⁷ A 15. századi szerző tehát az énekesekre bízta, melyik értelmezésben kívánják előadni a misét.⁹⁸

PÉLDA:

Karlheinz Stockhausen moment formája a *Mikrophonie I*-ben (1964)

Stockhausen *Kontakte* című művében alkalmazta először a *moment* formát (1958-60), amely egy általa kifejlesztett kompozíciós megközelítés.⁹⁹ Saját definíciója szerint a moment „egy adott zeneműben bármilyen olyan formai egység, amely egyedi és összetéveszthetetlen karaktere miatt felismerhető”.¹⁰⁰ A kompozíciós forma lényege, hogy a zeneműnek nincs egy átívelő narratív irányvonala, a momentek ugyanis különböző sorrendekben kapcsolódhatnak egymáshoz, és mindegyiken önmagán belül kell a zenei ívnek, a csúcspontnak, az intenzitásnak megvalósulnia. Stockhausen több művében is alkalmazta ezt a kompozíciós technikát, többek között *Mikrophonie I* és *II* című műveiben, melyek közül az elsőben egy nagyon szigorú szabályrendszer szerint az előadónak kell meghatározni a momentek sorrendjét. A szerző, ahelyett, hogy maga rögzítené a sorrendet, a momentek közötti relációkat¹⁰¹ határozza csak meg („kapcsolati séma”). Az előadók a próbák során közösen alkotják meg a

⁹⁷ *Fidelio Online – Fidipédia*: „Johannes Ockeghem”.

http://www.fidelio.hu/fidipedia/klasszikus/zeneszerzo/johannes_ockeghem.

⁹⁸ Az *Ensemble Musica Nova* (karnagy: Lucien Kandel) 2007-es hangfelvételén mind a négy verzió meghallgatható.

⁹⁹ A *Mikrophonie I* központi momentjét lásd a Függelékben (92. oldal).

¹⁰⁰ *Wikipedia – The Free Encyclopedia*: „Moment form”. http://en.wikipedia.org/wiki/Moment_form.

¹⁰¹ A lehetséges relációk, melyeket Stockhausen különböző szimbólumokkal jelöl:

1. hasonló/különböző/ellentétes; 2. támogató/semleges/romboló; 3. fokozó/konstans/csökkenő. Forrás: Robin Maconie: *The Works of Karlheinz Stockhausen*. (London: Oxford University Press, 1976): 182-187. oldal. A kapcsolati sémát lásd a Függelékben (93. oldal).

láncot, majd döntésüknek megfelelően próbálják onnantól kezdve a művet.
A forma ilyen jellegű felépítését nevezik nyitott formának is.¹⁰²

Az alábbiakban egy olyan példát is megemlíünk, amely a fenti három kompozíciós gondolodásmódból egyaránt merítkezik: van benne a véletlenre bízott elem, előzetes feladat az előadók számára és spontán zenei megnyilvánulás a koncert során.

PÉLDA:

Christopher Hobbs *Voicepiece* című darabja (1967)

A *Voicepiece* tetszőleges számú – nem feltétlenül képzett – énekes számára írt, tetszőleges ideig tartó darab. Valamennyi előadó maga készíti el szölamát, követve a zeneszerző által meghatározott instrukciókat. Az események meghatározásához az énekesek véletlenszerűen kinyitnak egy telefonkönyvet, és a pontos instrukciók alapján olvasni kezdik a számokat, melyekhez a szerző magyarázatot biztosít, tehát egyfajta dekódolási kulcsot nyújt az előadók számára. Példa az utasításokból: „Az első számjegy a hangelőállítás különböző típusait jelzi a következő rendszer szerint: az 1-es szám szavakkal való éneklést jelez. A szavak lehetnek bármilyen nyelvűek, bármely dialektusban. Bármely szövegforrást használhatunk, kivéve ezt a leírást. Ne találjunk ki saját szöveget. A szövegforrás, és így a nyelv stb. az előadás folyamán bármennyiszer megváltoztatható, de ezeket a változtatásokat az események alatt, és ne két esemény között tegyük meg.”

6.2.4. A zenei gondolat megfogalmazása kotta nélkül

Utolsó improvizációs eszköznek hagytuk azt a fajta zeneszerzői komponálást, amikor a szerző kizárólag a zenei gondolatot kívánja megfogalmazni: a szituációt, a játékszabályt. Nincsen sem hagyományos, sem újszerű kottaforma, nincsenek konkrét zenei elemek, melyeket az előadónak szükségszerűen alkalmaznia kell, általában nincsen semmilyen technikai behatárolás – sokkal inkább egy filozófiai

¹⁰² A *Mikrophonie I*-nek nem csak a formája szerepeltethető példaként az előadó előzetes döntéshozatalára; a műben szereplő hangkeltési lehetőségeket és az ahhoz szükséges eszközhasználatot a szerző ugyanis szintén rábízta az előadókra, ő csupán a hangkaraktereket leíró – igen szubjektíven meghatározott – kifejezéseket nyújtja a kottában (suhogó, trombitáló, reszelős, nyekergő, stb.).

megközelítésről beszélünk ez esetben.¹⁰³ Ez tehát az összes improvizatív megközelítés közül a leghabzadabb, amiben a zeneszerző teljes mértékben az előadó aktív és kreatív részvételére számít. Nem véletlen, hogy a klasszikus kortárs zenén kívül a könnyűzenei műfajok is – ahol a zeneszerző gyakran saját maga is tagja az előadó csoportnak – előszeretettel alkalmazzák ezt a módszert.

PÉLDA:

John Zorn: *Cobra* (1984)

Zorn kortárs jazz-zenészként és zeneszerzőként számtalan zenei műfajban kipróbálta magát, mire eljutott egy olyan kompozíciós technikához, amely leginkább társasjátékok szabályaira emlékeztető módon készíti elő az előadókat. *Cobra* című műve egy ilyen jellegű társasjáték improvizáló zenészek és egy játékmester számára, amiben a szabályokat nagyon részletesen közli, ellenben semmiféle előre meghatározott zenei eseményt nem vár el. Írott kotta nincs a darabhoz, van helyette viszont egy kártyapakli, amely az instrukciókat tartalmazza. Az előadók száma, a hangszerelés és az előadás hossza szintén nincs meghatározva, ezekben a kérdésekben maguk az előadók döntenek. A darab ilyen jellegű meghatározásának, továbbá a kotta hiányának köszönhetően az egyes előadások radikálisan eltérnek egymástól.

6.3. Kilépés a hagyományos zenei eszköztárból

A 20. század újító szándéka és individualista expresszióra való törekvése már önmagában meghozta azt a radikális változást, miszerint a zenéről egyre tágabb értelemben kezdtek el gondolkodni a művészek. A fentebb említett, improvizációs elemeket részben vagy egészében tartalmazó kompozíciós technikák egy egészen újfajta nyitottságot és zeneértést kívánnak meg a hallgató részéről, amihez hozzájárul az a tendencia is, hogy a zeneszerzők és az előadók kilépnek a zene elemeinek hagyományos használatából. Az experimentális zene minden alfaja valamilyen módon kísérletezni kezd a hanggal és annak különböző tulajdonságaival, így válik például egyenértékűvé – sőt differenciáló tényezővé – a hangszín, a csend, a poliritmia, a zaj, és így tovább, az összes hagyományos zenei elemhez képest, mint

¹⁰³ Lásd Rubik Ernő Zoltán zeneszerző leírását *tükrökükrökr* című darabjához a Függelékben (94-95. oldal).

amilyen a hangmagasság, a ritmus vagy a dinamika. Remek példa erre a szerializmus azon foka, melyet totális szerializmusnak is neveznek, amikor már nem csupán a hangok sorrendjét rögzíti előre a szerző (lásd dokekafónia), hanem például a hangerő-fokozatok, az előadási jelek, sőt a szünetek sorrendjét is. Stockhausen *Stimmung* című műve például nem más tulajdonképpen, mint hangszínek és felhangok sorozata.¹⁰⁴

A másik kiváltó ok, ami a zene eszköztárának bővítését szorgalmazta a 20. század elejétől kezdve napjainkig, az a gondolati sík előtérbe helyezése a zenében. Míg korábbi időkben egy bizonyos szimbólumrendszeren belül történő megegyezés alapján születtek a művek – például egy viszonylag egységes notáció, ismert zenei formák és figurációk, hangnem-karakterisztika, a hangszerjáték határai, vagy esztétikai szempontok alapján –, melyek absztrakt síkon közvetítettek egy bizonyos zenei mondanivalót, az új érában a szimbólumrendszer helyett a zenei gondolat került előtérbe a kifejezés során: nem az számított tehát, hogy a művész *hogyan*, milyen zenei formával és hangszerjátékkal fejez ki valamit, hanem, hogy *mit* kíván kifejezni, akár egészen konkrétan, szavakkal megfogalmazva.

R. Murray Schafer kanadai zeneszerző például – aki az alternatív zeneoktatásban is fontos szerepet játszik az amerikai kontinensen – kompozícióinak nagy részével a természetet szeretné leképezni a zenében; ehhez pedig szüksége van az emberi hang vagy a hangszerek olyan szintű használatához, amely kilép a hagyományos megszólaltatás köréből. Egy másik példa ismét Stockhausen korábban említett szerzeményéből, a *Mikrophonie I*-ből merít: a szerző a tamtam különböző kezelési módjaival és az így megszólaltatott, mikrofonok által kihangosított hangzások elektronikus módosításával, a hangszín és a hangmagasság manipulációjával, erős hatású és egymástól igen eltérő érzeteket kíván kelteni. A hangszer kezelésénél a hangzásnak az érzetét találta fontosnak, ezért ahelyett, hogy pontosan meghatározná az előadók tennivalóját, tehát a zenei eszközt, inkább az egyes érzetekre, azaz a gondolatra hivatkozik a kottában. Majdnem hetven különböző érzetet fogalmaz meg saját szavaival, az előadók pedig ezeket értelmezve döntenek az eszközhasználatról (például végighúznak egy pálcát a tamtam szélén, hogy „nyikorgó” hatást érjenek el). Stockhausen gondolkodását jól illusztrálja az a

¹⁰⁴ Robin Maconie: *The Works of Karlheinz Stockhausen*. (London: Oxford University Press, 1976): 239-243. oldal. A darab formasémáját lásd a Függelékben (96. oldal).

mondat, amivel Pierre Henry 1950-es *Tam Tam IV* című művét mutatta be egy általa vezetett rádióműsorban: „Egyértelmű, hogy a természetes hangok (vagy mondjuk inkább, hogy az «ismerős, megszokott» hangok) átalakításából valódi új hangok születhetnek.”¹⁰⁵

6.4. Notációs megoldások

A zeneszerző által diktált új zenei eszköztár és improvizációs módszerek megjelenése azonban – már amennyiben a zeneszerző valamilyen módon írásban is, valamilyen kotta formájában biztosítani szeretné a műveket az előadó számára¹⁰⁶ – megköveteli a notációs rendszer megreformálását; a hagyományos kottairási mód ugyanis ezeket az elvárásokat már nem tudja kielégíteni, túl szűknek bizonyul az új nyelvezethez képest.¹⁰⁷ Éppen ennek köszönhető, hogy a 20. században és napjainkban újabb és újabb lejegyzési formulák, egyéni notációs megoldások jelennek meg, melyeket általában a zeneszerző vagy a kiadó bőségesen ellát szöveges magyarázattal.

John Cage 4'33" című darabja az egyik legkorábbi és legegyszerűbb példája a notációs rendszerben bekövetkezett radikális változásnak a 20. század második felében. A zeneszerző ugyanis ebben az esetben nem a zene egyes elemeit – hangmagasság, ritmus, dinamika – diktálja a kottán keresztül az előadó számára, hanem magát a zenei gondolatot, ráadásul hagyományos notációs terminológiával élve; mindhárom tételhez csak annyit ír: „tacet”. Michael Nyman megfogalmazásában:

A partitúra többé nem hangokat „ábrázol” sajátos, zenei notációnak nevezett szimbólumokkal, melyeket az előadó úgy olvas, hogy a lehető

¹⁰⁵ Robin Maconie: *The Works of Karlheinz Stockhausen*. (London: Oxford University Press, 1976): 186. oldal.

¹⁰⁶ Napjainkban – főleg a free jazz és a kísérleti könnyűzene képviselői köreiben – nem minden zeneszerző szeretné írásban rögzíteni műveit. John Zorn egy 2004-es interjújában például így fogalmaz: „szándékosan döntöttem úgy, hogy nem adom ki (sőt le se írom) társasjátékaim szabályait”; a szerző ehelyett a személyes instruálás fontosságát hangsúlyozza. Forrás: Christoph Cox–Daniel Warner: *Audio Culture: Readings in Modern Music*. (New York: Continuum, 2004): 196. oldal.

¹⁰⁷ Bár említettük korábban, hogy Ligeti még megpróbálja a hagyományos notációs eszközök szélsőséges precizitásával kifejezni mikropolifonikus textúráit a kottában. Lásd *Atmosphères* című művének kottaképét a Függelékben (84-85. oldal).

legpontosabban, legjobb képességei szerint „reprodukálja” a zeneszerző által korábban „hallott” és lejegyzett hangokat.¹⁰⁸

A szöveges megfogalmazások mellett elterjedté – és időközben részben univerzálisan alkalmazhatóvá és értelmezhetővé – váltak bizonyos grafikus notációk, melyek vizuálisan próbálják megjeleníteni a zeneszerző által elképzelt hangzó anyagot: térben elhelyezett pontok jelzik a szabadon választott, különböző hangmagasságú rövid hangokat, sáírozott rombuszok a dinamikai változást (crescendo–decrescendo), hullámvonalak a tetszőleges dallamformálást, csak hogy egy párat említsünk a jelképek közül.¹⁰⁹

Az ilyen jellegű vizuális szimbólumok használatának több előnye is van: egyrészt lehetővé teszi a kottát nem ismerő zenészek, például amatőr kórusénekesek számára is a kottaolvasást és értelmezést,¹¹⁰ másrészt a jelrendszer kevésbé kiforrott jellegének, és ezáltal az előadók egyéni értelmezésének köszönhetően akarva-akaratlanul is nagyobb szabadság jut az előadónak, ezáltal még izgalmasabb textúrákat eredményezve. Érdekes lesz a grafikus notáció kérdését és tulajdonságait összevetni a következő fejezetben bemutatásra kerülő *Soundpainting* elnevezésű kézjelrendszerrel, melynek ismeretében egy zenei vezető és csoportja képes egy zeneművet teljesen spontán létrehozni.

¹⁰⁸ Michael Nyman: *Experimental music. Cage and beyond. Music in the 20th century*. Magyar nyelvű kiadás: Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor. (Magyar Műhely Kiadó, 2005): 28-29. oldal.

¹⁰⁹ A függelékben található *Epitaph for Moonlight* kottája remek példa a grafikus notációra (97-102. oldal).

¹¹⁰ Ebből a szemszögből párhuzam merül fel az 5.3.2. fejezetben említett összművészeti eszközöket alkalmazó zenepedagógiai módszerekkel (41. oldal).

Az Élet irtózik a merev szabályosságtól.

Thomas Mann: A varázshegy¹¹¹

7. A KÓRUSIMPROVIZÁCIÓ MŰKÖDÉSI ELVE

7.1. A kórusimprovizáció kifejezésének pontosítása

Elérkeztünk a disszertációnak ahhoz a pontjához, ahol az általános értelemben vett zenei improvizáció ismeretében és a gyakorlati tapasztalatok tükrében meg tudjuk vizsgálni az Eriksson-féle értelemben vett kórusimprovizáció működését. Ebben a fejezetben tehát a *kórusimprovizáció* egy specifikus műfajt jelöl: egy (nem feltétlen képzett) énekesekből álló csoport spontán zenei megnyilvánulásai, illetve a tagok egyéni értelmezése előzetesen egyeztetett szabályrendszer alapján, esetenként egy vagy több zenei vezető irányítása által.¹¹²

7.2. A kórusimprovizáció szabályrendszere

Az általánosos értelemben vett improvizációban rejlő véletlenszerűség, illetve a résztvevők egyéni értelmezésének szétszóródása már önmagában szűkíti a határozott elemek számát egy improvizatív jellegű előadás során. Mint láthattuk, egy olyan műfaj sem található a rögtönzött művészetek kategóriájában, amely minden előzetes felkészülést, egyeztetést, készségfejlesztést, tudást nélkülözni tudna. Az indiai zenész hosszú éveken keresztül szívja magába zenei kultúrájának molekuláit, az afrikai zenész kötöttsége társművészetekkel, illetve a mindennapi tevékenységekkel előre meghatározza döntési lehetőségeit, a reneszánsz és barokk kor előadói az adott társadalom általánosan elfogadott és preferált szabályai szerint rögtönöznek, az orgonista funkcionális mivolta alkalmazkodásra készíti őt az egyházi szokások és a

¹¹¹ Thomas Mann: *Der Zauberberg*. (Berlin: S. Fischer Verlag, 1924). Ford.: Szöllösy Klára. Thomas Mann: *A varázshegy*. (Budapest, Európa Könyvkiadó, 1960).

¹¹² A *kórusimprovizáció* fogalmának és elnevezésének részletes bemutatását lásd az 1.2. fejezetben (4. oldal).

gyülekezet működése által, a 20. századi experimentális zenék előadója pedig a zeneszerző elvárásainak van kitéve.

Még a legerugaszkodottabb műfaj, a free jazz irányzatából kinőtt szabad improvizáció képviselői is – akik látszólag teljesen szabályok hiányában és spontán módon alkotnak – azt vallják, hogy igen magasfokú összeszokottság és hosszú együttlét, közösen eltöltött kutatási idő szükséges a zenészek között az alkotáshoz. Egy interjú során Derek Bailey korábbi avantgárd zenekarának, a *Joseph Holbrooke* elnevezésű improvizációs csoport egyik tagja, Gavin Bryers basszusgitáros a következőt állítja azzal kapcsolatban, hogy mi lehetett a zenekar sikerének titka, miután a hagyományosabb jazz műfajából szabad improvizációba váltottak át:

Szerintem több oka is volt annak, hogy működött nálunk [a szabad improvizáció]. A legfőbb ok az volt, hogy végigcsináltunk egy hosszú időszakot, amiben közösen hoztunk létre folyamatokat, ez pedig biztosíték volt arra, hogy ne essünk szét, amikor valóban irányvonalak nélkül dolgoztunk. Az, hogy együtt mentünk végig a folyamaton, azt jelentette, hogy a zenénkben volt koherencia. A korábbi együttlét egyfajta képzés volt számunkra. [...] Más zenészt, aki nem haladt végig velünk ezen a közös úton, nem is nagyon fogadtunk be a csapatba [...] mindig volt bennünk valami homályos gyanú, hogy ők nem értik, mi történik [a zenélésünkben]. Közös fejlődésünk miatt mi [hárman] komolyan vettük egymást, ám képtelenek voltunk ezt a bizalmat kiterjeszteni olyanokra, akik nem osztoztak velünk a fejlődési szakaszban.¹¹³

Jól látható tehát, hogy az improvizáció műfajában a káoszt és az élménytelen zenélést elkerülvén feltétlenül szükség van valamiféle előzetes munkamenetre. A kórusimprovizáció esetében további meghatározó tényezőként jelentkezik az, hogy egy egész kar, azaz egy nagyobb taglétszámú együttes vesz részt a játékban. Éppen ezért más mértékű és jellegű megkötések vonatkoznak a kórusimprovizációs tevékenységre, mint adott esetben egy trió improvizatív működésére, hiszen sokkal nagyobb számú kombinációs lehetőség adódik a nagyobb előadói létszám miatt, és ez könnyen vezethet káoszhoz.

¹¹³ Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. (Da Capo Press, 1993): 90-91. oldal.

Ugyanakkor a kórusimprovizációnak éppen ez a tulajdonsága teszi lehetővé olyan zenei folyamatok kialakulását, olyan textúrák létrejöttét, melyek egy egyszemélyes vagy egy kis létszámú együttes improvizációjában nem születhetnének meg. Éppen ezért általános előadói elvként kezelendő, hogy bár sok esetben erősen rögzített a játéktér, amin belül az énekesek mozoghatnak, esetenként mégis ki lehet lépni a szűk keretek közül – ám csakis akkor, ha az egyéni kitérés mögött gondosan átgondolt vagy az egymásra való figyelemre épülő ösztönös döntés áll.

A szabályrendszerek és megkötések témájában végezetül fontos azt a tulajdonságot is megemlíteni, melynek szempontjából a kórusimprovizáció tökéletesen illeszkedik az összes többi improvizatív jellegű műfaj közé – legyen szó bármely zenei stílusról vagy korszakról –, miszerint az improvizálás során az előadó kevésbé szorítkozik a hagyományos zenei lehetőségek, szabályok keretei közé: díszítéseivel eltér a temperált hangolástól, ritmusjátékában kilép az egyenletes tempótartásból vagy eltér a pontosan lejegyezhető ritmikai képletektől, nem szabályszerűen vezeti a szólamot, és így tovább. Tekintve, hogy az improvizáció egy – legalábbis részben – egyéni kifejezésmódot igénybevevő tevékenység, és igaz ez a csoportos énekes rögtönzésre is, mint amilyen a kórusimprovizáció, nem feltétlenül elvárás arra a zenei tökéletességre, egyenszínű hangzásra és tisztaságra törekedni, mint ami egy hagyományos, kotta-alapú kórusmű esetén nélkülözhetetlen lenne – főként nem, ha ez a törekvés gátolja az előadót a kreatív folyamatban való aktív részvételben.

Illusztrációképpen említjük: párhuzamot mutat ezzel a hozzáállással az afro-amerikai zenélési mód, melyet LeRoi Jones a következőképpen fogalmaz meg:

Akadnak még a viszonylag művelt nyugatiak között is olyanok, akik azt hiszik, hogy Giotto előtt senki sem *tudta* jól ábrázolni az emberi testet, és az egyiptomiak azért festették alakjaikat profilban, mert máshogy *nem tudták*. A fejlődés eszméjét, ami a nyugati gondolkodás minden egyéb területét áthatotta, így átviszik a művészetre is. Ezért a nyugati hallgató kifogásolja az afrikai vagy amerikai néger tonális sajátosságait vagy hangszínét, pedig ez az ének teljesen más *célt* követ és másféle „tökélyre” törekszik [...] Paul Desmond, aki fehér alt-szaxofonos, olyan hangot hoz ki hangszeréből, ami szinte szabályosnak, klasszikusnak nevezhető, míg a legjobb néger alt-szaxofonos, Charlier Parker ugyanazon a hangszeren olyan hangot produkált, amit egyesek „érdesnek és csiszolatlanak”

minősítettek. [...] Parker ezen kívül sikolyaival, vijjogásával, elhalkulásaival, tűnődő bűgásaival a szó szoros értelmében utánozza az emberi hangot [...] föl se tételezi, hogy az a tárgy, amit ő önkifejezése eszközéül választott, elkülönül tőle.¹¹⁴

7.3. Az improvizációban rejlő véletlen

Kétségkívül az egyik legvonzóbb aspektusa a kórusimprovizációnak a közös játék lehetősége. A játék pedig nem más, mint egyrésztől kiszámíthatatlan események sorozata, amely a véletlen bizonytalanságán és a játszópартnerek által választott stratégiák nem ismerésén alapszik, másrésztől pedig az általunk meghozott, játékszabályokon belüli döntések következménye. Eigen és Winkler így fogalmaznak *A játék* című könyvük első fejezetében:

Játékunk története az idők kezdetéig nyúlik vissza. Az ősrobbanás energiája volt az, amely mindent mozgásba hozott, amely az anyagot felkavarta, hogy soha többé nyugalomba ne juthasson. Rendező erők törekedtek a széthullókat összetartani, a véletlent igába hajtani. Ami azonban e módon létrejött, az nem a kristály merev, hanem az élő dinamikus rendje. A Véletlen kezdettől fogva elválaszthatatlan ellenpárja a Szabálynak.

A Véletlen és a Szabály a Játék elemei. Ami valaha az elemi részecskék, atomok és molekulák szintjén kezdődött el, az most agysejtjeinkben folytatódik.¹¹⁵

A kórusimprovizáció pontosan ezen a két elemen alapszik: a szabályokon és a véletlenen. Az előző alfejezetben már részleteztük, miért fontos egy nagyobb létszámú improvizáló csoport esetében a szabályrendszer – főleg, ha nincs egy olyan kulturálisan örökölt vagy tanult közös tudás a tagok mögött, mint amivel az indiai zenészek vagy a jazz zenészek rendelkeznek –, ehhez jön tehát hozzá a véletlen által generált játékos szellem. A szabályrendszer nyújtja az énekesek számára azt a biztonságot, amely kizárja a negatív értelemben vett káosz lehetőségét – társadalmi struktúráinkból adódóan minden embernek születésétől kezdve szüksége van bizonyos

¹¹⁴ LeRoi Jones: *Blues People. Negro Music in White America*. Magyar nyelvű kiadás: LeRoi Jones: *A blues népe. Néger zene a fehér Afrikában*. Ford.: László Balázs. (Budapest: Európa könyvkiadó): 44. oldal.

¹¹⁵ Manfred Eigen–Ruthild Winkler: *Das Spiel*. Magyar nyelvű kiadás: Manfred Eigen–Ruthild Winkler: *A játék. Természeti törvények irányítják a véletlent*. Ford.: Koch Sándor. (Budapest: Gondolat, 1981): 23. oldal.

fokú rendezettség, követhető útvonalra¹¹⁶ –, a véletlen és az ismeretlen pedig az ingoványos területet jelenti, amely kellő mértékben ellensúlyozni tudja a rendszer monotonitását.

Ha a közönség szemszögéből vizsgáljuk a műfajt, akkor szintén a fenti kettőség igénye jelenik meg. Egyik oldalról a hallgató számára is egyfajta játékot jelent, ha képes megfejteni a zenei struktúra rendszerét – ekkor a felismerés öröme nyújt számára élvezetet, mely örömet mondjuk egy háromtagú klasszikus forma esetén is érez a visszatéréskor; másrésztől a véletlenek és egyéni megoldások által biztosított meglepetések jelentik a változatosságot számára, ezek tartják ébren figyelmét. Mindkettőnek az az előnye, hogy a közönséget aktív részvételre, éber figyelésre készíti – szemben a hagyományos koncerteken megszokott befogadás passzív attitűdjével. Ez feltétlenül egy előrelépés a zenei felfogásban, mind előadói, mind hallgatói szempontból.

7.4. A kórusimprovizáció tökéletlensége és a hiba

A klasszikus felfogású zenei előadás és a kórusimprovizációs koncert közötti egyik legnagyobb különbség, hogy az improvizáció során az előadók nem törekednek a tökéletességre. E hozzáállás mögött azonban közel sem egy előadói igénytelenség rejlik, hanem a zenélés folyamatának egy teljesen más irányból történő megközelítése.

Az első szempont, hogy a tökéletesség önmagában még nem érték. Az előző részben láthattuk, hogy bár a szabályok elengedhetetlenek, az ismeretlen által nyújtott kiszámíthatatlanság és flexibilitás adja az improvizáció sava-borsát. Nem célja hát az improvizált zenének tökéletes formát vagy hangzást nyújtani, annál lényegesebben előrébbvaló a zenei gondolat kommunikálása a közönség felé, a

¹¹⁶ Érdekes tapasztalatot lehet szerezni ezzel kapcsolatban a kórusimprovizáció során, amikor a kórus a 100% improvizációnak nevezett gyakorlatot végzi, melynek lényege, hogy az éneklés közbeni teljes figyelemadáson kívül nincsen más szabály. Az énekesek tehát teljes szabadsággal rendelkeznek mind a zenei anyagot, mind a technikákat illetően. Az eddigi tapasztalat azt mutatja, hogy ez a módszer a legnehezebb mind közül, a kórustagok számtalanszor elbizonytalanodnak, aktív jelenlétük veszít élénkségéből, és a zenei matéria is szinte élvezhetetlenül kiszámíthatatlanná, szervezetlenné válik. Ritkán ugyan, de volt azonban arra is példa, hogy egy-egy ilyen kísérlet kiemelkedően jól sikerült, azaz határozottan pozitív érzéseket váltott ki az előadókból és a hallgatókból – ezek esetében a siker titka az énekesek ellazulása volt (például a sötétben való éneklés során fesztelenebbé váltak, és ezáltal figyelmük és kreativitásuk jobban kinyílt).

játékos szellem megteremtése, az egymás közötti interakció kifejlesztése, és mindenek felett egy élő és élénk zene közös megalkotása.

A következő igény a kórusimprovizáció során, hogy a résztvevők ne ítélkezzenek se maguk, se a többi énekes fölött. A kreativitás szabad működéséhez és az egymással való pozitív kapcsolatrendszer kiépítéséhez ez az elfogadás elengedhetetlen. Minden résztvevő tisztában van vele, hogy a spontán hozott döntések sokféle eredményt hozhatnak – melyek ráadásul még egyéb tényezőktől is függenek, például hogy két énekes egyidejűleg hozott döntése és annak hangzásbeli megszólalása véletlenül kioltja egymást –, ezért a hibákat konstruktívan kell megközelíteni.

A legtermészetesebb hozzáállás szerint azonban az improvizációban a hiba mint elem nem is létezik. Egy spontán alakuló zenei folyamatban ugyanis kivétel nélkül minden, ami megszólal – bármi is legyen az, akár a külvilágból beszűrődő zajok – azonnal a zene részévé válik. Ehhez persze az szükséges, hogy bármilyen hangot képesek legyünk zeneként értelmezni – mint ahogy Sárosi László zeneszerző egész gyerekkorában óriási szeretettel és élvezettel hallgatta a gözmozdonyok hangjait, majd később egy egész etűdsorozatot komponált azok magnószalagra rögzített felvételeiből.

Még ennél is gyümölcsözőbb gondolkodásmód, ha az esetleges hibát – ha feltesszük, létezik ilyen fogalom – megpróbáljuk az előadás előnyére fordítani. Tehát ahelyett, hogy megpróbálnánk elrejteni vagy létezéséről nem tudomást venni, épp ellenkezőleg, előtérbe helyezük és továbbbontjuk egészen addig, míg a hibás elemből nem jön létre egy új zenei folyamat. Már idéztünk korábban T. Carl Whitmer instrukciói közül,¹¹⁷ most talán még jobban érthetővé válik a párhuzam: „A játékot folyamatos áramlásban kell tartani (fluxus).” – mondja az improvizáció kapcsán az orgonista.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy a kórusimprovizációban bármit meg lehet tenni. Az a kórustag, aki öncélúan vesz részt az improvizációban, a közösség – és ily módon a közösen megalkotott zenemű – ellen cselekszik. A játékszabályok továbbra is adottak, véletlenszerűn vagy adott esetben tudatosan, kellő figyelemmel és átgondolással el lehet térni tőlük, de ebben a műfajban is létezik játékrontás. Ám

¹¹⁷ Lásd a 2.6. fejezetet az orgonazenéről (22. oldal).

mivel mindig is kérdés marad, hogy ki határozza meg, történt-e játékontás vagy öncélú részvétel, érdemes az egyes improvizációk után közösen átbeszélni és leszűrni a tapasztalatokat: a tagok megfogalmazhatják az előadás közbeni érzéseiket, megfigyelésüket, sőt ütköztethetik azokat. Ezáltal rengeteg részlet kiderül azzal kapcsolatban, hogy elég egyértelműek voltak-e a játékszabályok, mennyire szubjektívek az egyes vélemények, és érdemes-e módosítani a játékszabályokon annak érdekében, hogy egy következő alkalommal harmonikusabb összmunka jöjjön létre az előadó kóruson belül.

A játék természeti jelenség, mely kezdettől irányította a világ folyását: az anyag kialakulását, élő struktúrákká szerveződését, valamint az ember társadalmi magatartását.

Manfred Eigen–Ruthild Winkler¹¹⁸

8. KÓRUSIMPROVIZÁCIÓ A GYAKORLATBAN

8.1. Kórusimprovizációs technikák

Bár a kórusimprovizáció műfajában mind művészeti, mind zenepedagógia szempontból az a leghasznosabb, ha az adott csoport saját maga fejleszt ki újabb és újabb módszereket és koncepciókat, íme néhány alapvető technika, működési elveik alapján kategóriákba rendezve, melyek kiindulási pontként szolgálhatnak. A felsorolt példák részben Gunnar Eriksson *Kör ad lib* című kötetéből¹¹⁹ származnak, részben pedig a saját kórusaimmal (Halastó, Soharóza) való együttműködésből.

8.1.1. Spontán improvizatív megvalósulások

Spontán improvizációnak nevezzük azokat a technikákat, melyek a játékszabályok egyeztetésén túl nem igényelnek előzetes tudást. A zenei alapanyag az előadás során születik meg, egy vagy több vezető kreatív tevékenysége által, mely során hangszerként használják a kórust, vagy pedig az egyes énekesek spontán zenei megnyilvánulásai által. Íme néhány példa ebből a kategóriából.

(a) Repetíció

Ez a technika kétféle módon is működik. Mindkét esetben szükség van egy vagy esetleg két vezetőre, akik irányítják a kreatív folyamatot. A kórustagok ebben az

¹¹⁸ Manfred Eigen–Ruthild Winkler: *Das Spiel*. Magyar nyelvű kiadás: Manfred Eigen–Ruthild Winkler: *A játék. Természeti törvények irányítják a véletlent*. Ford.: Koch Sándor. (Budapest: Gondolat, 1981): 21. oldal.

¹¹⁹ Gunnar Eriksson: *Kör ad lib*. (Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 1995, 2008).

esetben aktívan nem részesei az alkotásnak, feladatuk csupán annyi, hogy a hozzájuk eljutott zenei anyagot ismételtessék, illetve hosszú hang esetén kitarassák.

Az egyik lehetőség, hogy a zenei vezető beáll a körbe két kórustag közé és valamelyik irányba elindítja a repetálandó szólamot („*add tovább*”). Egy későbbi szakaszban új szólamot indít el, akár kihasználva a másik irányt is, tehát a vezető játszani tud a szólamok megjelenésének sűrűségével. Érdekes fejleményként hat, amikor a rövid zenei motívumok a kórustagokon áthaladva enyhén deformálódnak.

A másik mód szerint a zenei vezető frontálisan kommunikál egy-egy kiválasztott csoporttal (*irányított kórusimprovizáció*): odamegy a kórus egyik részéhez, kijelöli a csoport határait, és bemutatja nekik az ismétlődő zenei anyagot, amit a csoport átvesz tőle. Ezalatt a vezetőnek lehetősége van továbbmenni egy másik csoporthoz és új szólamot építenie az elsőre. Ez a módszer jobban működik két vagy akár három vezetővel, egyrészt mert a zenei szövet – szemben az előző módszerrel – kevésbé van kitéve a véletlenszerű változásnak, másrészt mert izgalmas interakció léphet fel a vezetők között azáltal, hogy ők sem tudják, milyen elemet fog a másik bevezetni.

A két repetitív módszer között további fontos különbség, hogy az elsőnél több egyedi interpretációra van lehetőség: a továbbadás során ugyanis mindig van egy olyan fázis, amikor az adott énekes átveszi a szólamot és átfordulva másik szomszédjához, saját maga egyedül adja tovább – hiába szól közben a hangzó térben ugyanaz vagy majdnem ugyanaz a dallam. Ez az a pillanat, amikor véletlenszerűen – időnként szándékosan – módosulhat az anyag. Egy ritmikus motívumot például a második felállásban a csoport mindig közös tempóban fog átvenni – hacsak nem kap ettől eltérő instrukciót –, az első verzió alapján viszont a körben álló egyén akár saját tempójában adhatja tovább a zenei anyagot. A két értelmezésből tehát – akár szándékos, akár nem – egészen másfajta szövet keletkezik.

(b) Kristály

Ennél a gyakorlatnál ismét szükség van vezetőkre, ideális esetben háromra. A módszer egyik alapvető követelménye a pontosan meghatározott felállítás: középen egymás felé fordulva egy háromszögben áll a három vezető – ők a kristálymagok –, mögöttük pedig két-két oszlopban, nagyjából egyenlő létszámban, egymás mögött

vannak a kórustagok – ők a kristálycsápok, akiken keresztül kikristályosodik a matéria. A zenei anyag teljes mértékben a kristálymagok kreativitására van bízva; egyetlen követelmény, hogy ők hárman kiemelten figyeljenek egymásra, sőt akár reagáljanak is egymásra. A vezetők tehát elindítanak egy szabadon kitalált zenei anyagot, melyet a mögöttük elhelyezkedő két-két ember valamilyen módon átvesz tőlük, és így tovább – tehát a hang vagy motívum terjed hátrafelé. Fontos, hogy a kristálycsápok elemeként működő kórustagok szabadon dönthetnek arról, milyen mértékben és hogyan veszik át az előttük álló énekes motívumát, ámbár sokszor már maga az elhelyezkedés is véletlenszerű deformációkat eredményez, hiszen a másik énekes mögött állva nem mindig lehet mindent pontosan hallani. A kristálymagok bármikor indíthatnak újabb anyagot, csöndben maradhatnak – ez esetben a csöndnek is terjednie kell hátrafelé –, egyszóval teljesen szabadon improvizálhatnak. A műnek akkor van vége, amikor a három mag úgy ítéli meg, hogy elérkezett az ideje, és nem indít újabb zenei matériát.¹²⁰

(c) Szinkron

Ez a gyakorlat a fentiekben felvázolt *Kristály* szerkezet rokona. A legegyszerűbb esetben egy zenei vezető van, aki szemben helyezkedik el a kórossal. A játékszabályok szerint a kórustagoknak le kell utánozniuk a vezetőt, méghozzá olyan módon, mintha pontosan ismernék, mi fog következni – annak ellenére, hogy a vezető ott helyben kreálja a zenei anyagot. A lényegi feladat tehát, hogy megfelelő koncentrált figyelemmel az énekesek minimálisra csökkentsék a reakcióidőt; az előadáson ennek az időnek az érzékelése, ha a kórus pontos és a vezető is megfelelő jellegű alapanyagot biztosít – amely nélküli például a teljesen kiszámíthatatlan, hirtelen indításokat –, egy külső szemlélő számára majdnem nullára redukálódhat.

A játék szerkezete összetettebbé válhat, ha a *Szinkron* során bizonyos szólisták leválnak a fő zenei vezetőről – ők a forradalmárok –, és maguk körül megalkotják saját szinkroncsoportjaikat, akik az új vezető felé fordulva a fenti

¹²⁰ A mellékelt Soharóza lemezen három *Kristály* felvétel hallható, mindegyikben három különböző zenei vezető indította el a zenei anyagokat. Az egyes tételcímek a vezetők által improvizált értelmetlen szavakból erednek. A stúdióban felvett kristályszerkezetek hangulatának meghatározásául a felvétel előtt közvetlenül egy kalapból cetlire írt szavakat húztunk ki – ez adta a három kristálymagnak az inspirációt, a közös gondolati vagy érzetbeli szálát.

szabályok szerint járnak el. A forradalmárok – annak érdekében, hogy a teljes hangzás összhangba kerüljön – figyelemmel vannak egymásra, az egyes csoportok tagjainak viszont kizárólag a vezető irányítására kell minél gyorsabban reagálni. A vezetők egy adott jel segítségével átirányíthatják csoportjuk figyelmét egy másik forradalmárra, így a csoport észrevétlenül csatlakozik a másik csoport hangzó anyagához (kémkedés). A mű akkor ér véget, amikor egyik vezető sem ad már új impulzust csoportja számára, így beáll a darab végét jelző csend.

8.1.2. Létező zenére épülő improvizáció

Létező zene alatt olyan zenei anyagot értünk, melyet a kórusnak előzetesen el kell sajátítania ahhoz, hogy az előadáson különböző módszerekkel módosítani lehessen őket. Ez az alapanyag az egyszólamú népdaltól kezdve egészen az összetett kompozícióig bezárólag bármi lehet. Az alábbi példák azt illusztrálják, milyen módon lehet hozzányúlni egy előre megtanult dallamhoz vagy zeneműhöz.

(a) Kóruspedál

A kóruspedál pontosan úgy működik, mint a zongorapedál: egy a kórus által már elsajátított dallam vagy többszólamú anyag éneklése közben a kórustagok beragadnak egy általuk kiválasztott hangon, majd azt a dallam vagy sor végéig kitartják. Egy korál esetében például érdemes a sorok végén leinteni a kialakult hangfürtöt és ismét a semmiből indítani a következő sort. Fontos, hogy néhány énekes végigvigye a dallamot, így a többiek tetszőleges pedálozása mellett sem vész el a dallam íve. További lehetőségeket rejt a tartott hangok dinamikájával, illetve hangszínével való egyéni játék.

(b) Szabad tempó

Ennek a technikának több variánsa is létezik. Az egyik lehetőség, hogy minden énekes a saját tempójában éneklí végig az alapanyagként szolgáló dallamot; megállapodás kérdése, hogy a kórustagok soronként bevárják-e egymást vagy sem. A saját tempó jelölhet egy egyenletes lüktetést, de lehet teljesen változó is, hirtelen *accelerando*-val vagy *koronával* egy-egy hangon. A két megközelítés mind az

előadó, mind a hallgató számára nagyon különbözik: az elsónél az énekes az elején hoz meg egy döntést (kezdés előtt belső hallással koncentráljon az általa kiválasztott tempóra), amihez aztán konzekvensen tartja magát, így a létrejött zenei szövet – bár karakterében poliritmikus – a kiszámíthatóság érzetét kelti, még ha a közönség nem is érzékeli külön-külön az egyéni szólamokat. A második technika alkalmazásánál az előadó folyamatos döntéshelyzetben van, a hangzó anyag alapján szabadon dönthet arról, hogy kitart vagy felgyorsít egy-egy részt. A zene ebben az esetben inkább egyenetlenül pulzálóknak hat, és akár egyetlen énekes hosszas hangkitartása az utolsóelőtti hangon – amely disszonál a többiek utolsó hangjához képest – kiszámíthatatlanná teszi a hallgató számára a végső feloldást.

Az egyénileg szabályozott szabad tempón kívül létezik két további alfaja a technikának: a nyugodt és lassú típusú (*skandináv tempó*), illetve a fürge és sietős (*erfurti idő*).¹²¹

(c) Stornoway

Egy korábbi fejezetben említett, néhány skót presbiteriánus kápolnában elterjedt énektechnikáról¹²² kapta a nevét az az improvizációs gyakorlat, amely tulajdonképpen nem más, mint a középkori melizmatikus orgánium technika: egy ismert dallam szélsőségesen lelassított hangjaira néhány szólista szabadon improvizált szólamot énekel. A dallam lehet akár egy mindenki által jól ismert, közhelyes ének is, a lelassítás eredményeképpen ugyanis a közönség szinte biztos, hogy nem fogja felismerni. További játéklehetőség rejlik a szólisták éneklésében, melynek rendszerét érdemes előre kitalálni, megbeszélni: lehet például egy főénekes, akinek az improvizált szólamát egy vagy két másik szólista kis időeltolással, fojtottabb hangszínen visszhangozza, a templomok akusztikáját felidézve ezáltal; vagy lehet két egyenrangú szólista, akik egymás között felosztják a szerepeket (például az egyik gyors, díszített futamokat énekel, a másik lassabb, egyenletesen lépkedő hangokat). További hatás érhető el, ha egynemű karokra bontva énekeltetjük az egyes lelassított sorokat és a rájuk építkező improvizációkat: míg a nőikar a fődallam hangjait éneкли, addig a férfikar szilárdan tartja az alaphangot, majd a

¹²¹ Az elnevezések a Halastó kórus és a Soharóza kísérleti énekegyüttes improvizációs kísérletezései során alakultak ki.

¹²² Lásd a 2.4. fejezet végét a Stornoway szigeti presbiteriánus énekhagyományról (16. oldal).

következő sor elején a két kórus szerepet cserél. Ez egyfajta állandósult érzetet kelt, amelyet gyakran tapasztalni a különböző népzeneekben (skótduda kíséret vagy a tuvai torokének alaphangja).

8.1.3. Előre kidolgozott improvizált formák

Ezek a gyakorlatok megfeleltethetők annak a korábban említett 20. századi kompozíciós technikának, amikor a zeneszerző előzetes szabadságot biztosít az előadó számára, az előadás során azonban már nem történik spontán zenei megnyilvánulás.¹²³ A kórustagok – általában improvizálás útján – a próbák során határozzák meg magát a zeneművet, melyet a fejlesztést követően már szilárd formában mutatnak be az előadáson.

(a) Circlesong

A közösségi zeneszerzés egyik legegyszerűbb módszerét *circlesong* néven szoktuk emlegetni, mely elnevezés Bobby McFerrin azonos nevű művei alapján született meg, ahol az énekes a felvételen körbe-körbe (*in a circle*) énekel bizonyos frázisokat – koncerten ugyanezt teszi a közönséget bevonva –, és ily módon építi egymásra a zenei rétegeket, szólamokat. Ezzel a módszerrel egy adott dallamhoz lehet kíséretet szerezni: a főénekes sokáig repetálva éneklie az alapidallamot – vagy annak csak egy sorát –, míg az egyes csoportok vagy kóruszólamok egy kreatív vezető irányítása alatt ott helyben hozzáírják egy új szólamot. Ha a szólam elkészült és a csoportnak sikerült átvennie azt, akkor ők is csatlakoznak a főszólamhoz, és addig éneklie körbe-körbe a saját dallamukat, míg minden csoport elkészül. A módszert lehet próbákon alkalmazni közösségi zeneszerzés gyanánt, mely esetben a szólamok megkövesednek, elraktározódnak, majd a koncerten az egész darab mint komponált mű hangzik el, ám könnyedén lehet teljesen élőben is, a koncert során rögtönözve bemutatni a módszert úgy, hogy a főénekes egy a többiek számára még ismeretlen dallamot prezentál a játék elején. Ez a módszer tehát egy remek példa az egyéni improvizációra, amely adott esetben kompozícióvá minősülhet.

¹²³ Lásd a 6.2.3. fejezetet az előadó előzetes szabadságáról (49. oldal).

Figyelemreméltó, hogy már maga Kodály is szorgalmazta az egyéni improvizációt az ének órákon, módszere több olyan gyakorlatot is tartalmaz, melyek ezt a készséget fejlesztik. A fenti technikához hasonló egyszerűsített gyakorlatot is ő szorgalmazta, melynek során a tanár egy ismeretlen népdalt tanít a diákoknak, ám mivel az utolsó sort eltitkolja, a diákoknak kell egyénileg befejezniük a dalt. Ez a példa egyrészt fejleszti a stílusérzékét, hiszen a dal háromnegyede adott, és egy ahhoz illő utolsó sort kell kigondolni, másrészt jól mutatja, hogy az improvizáció valójában nem más, mint egyfajta komponálási készség, amely ilyen típusú feladatok végzése által jól fejleszthető.

(b) Absztrakció

Mint ahogy a név is mutatja, ez talán a legelvontabb, egyben legáltalánosabb technika, melyhez minden bizonnyal összeszokottság és kellő tapasztalat szükséges a kórusimprovizáció terén. Az absztrakció során összetett előkészítésre van szükség: a kórustagok közösen kell, hogy megalkossák az adott mű koncepcióját és annak játékszabályait. Hasonló elven alapul ez a technika, mint az az experimentális kompozíciós forma, amelyben a zeneszerző konkrét zenei anyag meghatározása nélkül csupán a zenei gondolatot közli.¹²⁴ Az előkészületek alatt olyan pontosan kell meghatározni a játékszabályokat – akár játékos improvizáció útján –, hogy utána az előadáson az előadók teljes magabiztossággal tölthessék meg az adott kereteket.

Jó példa az absztrakcióra a Soharóza lemezen található *Atmoszférák* című zenemű, melynek koncepciója azokra a természeti képekre, atmoszférákra épül, melyek Monteverdi *Hor che'l ciel e la terra*¹²⁵ kezdetű madrigálszövegében, azaz a Petrarca szonett első néhány verssorában jelennek meg. A előzetesen kitalált és közösen egyeztetett szabályrendszer a következő:

(I) Felépül a Monteverdi mű első akkordja (a-moll) az eredeti felrakásban – ez lesz az alaphangnem. A hangokat az egész kórus tartja, egyénileg, hullámzásszerűen változtatva a dinamikát, és a lehető legjobban felerősítve a felhangokat.

¹²⁴ Lásd a 6.2.4. fejezetet a kotta nélküli zenei gondolat megfogalmazásáról (51. oldal).

¹²⁵ Monteverdi összkiadás: VIII. kötet (39. oldal).

(II) Az alaphangnem fölött kisebb csoportok jelenítik meg az egyes természeti elemeket, melyeken felsorolásszerűen végighaladunk. Az elemek természetutánzó hangjait, melyek zenei rendszerét a kiscsoportok maguk között előzetesen rögzítették, olyan érzéssel kell beúsztatni, a bemutatás végén pedig eltüntetni, mintha egy sétáló ember hallgatná őket a közeledés és távolodás során (térakusztika).

(III) A zenei ívben egészen eddig egy hang sem hangzik el az eredeti Monteverdi műből, az egyes elemek bemutatása után azonban, amikor ismét csak a kiüresedett alapakkord szól, bekúszik a darab szövegileg idevonatkozó része egy kamarakórus által. Állandósult jelleggel továbbra is szól az alapakkord, még akkor is, amikor a kotta szerinti anyag a tonikáról a dominánsra lép, illetve időközönként, lehetőség szerint a szövegnek megfelelően, a kiscsoportos természeti elemek hangjai is ismét hallhatóvá válnak, ezúttal viszont már csak emlékszerűen, röviden és halkán.¹²⁶

8.2. Kommunikáció az improvizációban

8.2.1. A kórusimprovizáció jelrendszere

A kórusimprovizációban – mint láttuk – egyrészt elengedhetetlen az egymásra és a hangzó anyagra való teljes figyelem, másrészt a játékszabályok előzetes lefektetése. Ezekon túl van egy harmadik elem, amellyel spontán módon változtatni lehet a zenei materián, ez pedig az élő kommunikáció. Az egyik első lépcsőfok, melyet a zenei vezetőnek el kell érnie, hogy a kórustagok megtanuljanak egymástól függetlenül, adott jelre adott dolgokat énekelni. Hasonlóan a karvezető gesztikulációjához, a vezetőnek beszéd nélküli jelrendszerrel kell az előadókat a koncert alatt élőben elvagy átrendeznie, hang vagy dallam megadásával jelezni az anyag tempóját és karakterét, továbbá bizonyos megegyezett kézjelek segítségével bevezetni egy-egy konkrét technikát. A klasszikus vezénnyel szemben a kórusimprovizációs jelrendszer nehézsége, hogy több információt kell az előadóhoz eljuttatni. Míg a hagyományos karvezető kommunikációja főként a *mikort* és *hogyan*t mutatja, a kórusimprovizációs jelrendszerrel azt is az előadó értésére kell juttatni, hogy *ki* és

¹²⁶ Az *Atmoszférák* című zenemű meghallgatható a disszertációhoz csatolt lemezen (1. track).

mit csináljon. Ez az elemzés is remekül illusztrálja a pszicholingvisztikai kitérésünkben említett improvizatív zenélés párhuzamát a nyelv szerkezetével.¹²⁷

8.2.2. Soundpainting¹²⁸

A fenti összetett kommunikációs igény kielégítésére már született egy javaslat az elmúlt évtizedekben Walter Thompson amerikai zenész részéről. Thompson az 1970-es években zeneszerzést és improvizációt tanult, és ez időben főként jazz zenekarokkal és big band-ekkel állt kapcsolatban. Egy nyári kurzus során zenekari tagjaival kifejlesztettek néhány egyszerű kézjelet (például a hosszú tartott hang vagy a pointillista stílusban játszott rövid hangok jelét), melyek segítségével Thompson koncert közben is tudott a zenészekkel kommunikálni. A valódi igény azonban arra, hogy egy igazán összetett rendszert fejlesszen ki, akkor jelentkezett, amikor egy koncert során a vezénylő Thompson hirtelen egy új zenei ötletet szeretett volna a trombitajákékosokon kipróbálni, ám a zenészek egyáltalán nem reagáltak spontán gesztikulációira – a közös nyelvrendszer szabályai ugyanis még nem volt lefektetve. A kíváncsiságtól hajtva azonban mind Walter Thompson, mind a zenekari tagok egyetértettek, hogy ezt az irányt érdemes lenne továbbfejleszteni.

Az azóta eltelt évtizedekben Thompson egy egész új világot épített erre a spontán felmerült igényre. Mára a *Soundpainting* egy univerzális élő kompozíciós jelrendszerré nőtte ki magát, melynek több mint 1200 kézjelét a különböző művészeti ágak számos képviselője sajátította már el a világ több pontján: hangszeres zenészek, énekesek, táncosok, színészek, költők és vizuálművészek tudják alkalmazni, akár közösen, összművészeti produkciókban. A jelrendszer működése teljes mértékben megfeleltethető a nyelv szintakszisének, az egyes jelek ugyanis szófajok szerint vannak kategorizálva; teljes frázisokban elmutogatható tehát, hogy ki, mit, hogyan és mikor játsszon.

8.2.3. A kotta kérdése a kórusimprovizációban

Mint minden improvizációs tevékenység esetében, a kórusimprovizáció kapcsán is felmerül a notáció mint kommunikációs forma problémája. A kérdések jelen esetben

¹²⁷ Lásd a 4. fejezetet a zene és a beszéd szerkezeti hasonlóságáról (32. oldal).

¹²⁸ A *Soundpainting* hivatalos honlapja: <http://www.soundpainting.com/>.

a következők: lehetséges-e valamilyen módon írásban rögzíteni a kórusimprovizációs játékszabályokat, például annak érdekében, hogy azok más csoportokhoz is eljussanak, adott esetben pedagógiai célzattal; illetve szükséges-e, hogy a kórusimprovizációval foglalkozó kórus tagjai tudjanak kottát olvasni?

Az első kérdésre empirikus úton még nem találtunk kielégítő választ, ugyanis két alkalmazási módszer tűnik a legmegbízhatóbbnak a kórusimprovizáció terjesztése terén. Az első az egyszerűbb megoldás: egy kórusimprovizációban jártas zenei vezető személyesen adja át az eddig kifejlesztett módszereket egy új csoport számára. Gunnar Eriksson svéd karnagy pontosan ezt tette a 2000-es linzi Kórusolimpián. A másik ugyan nehezebb választás, ám hosszútávon feltétlenül ez az út térül meg: a kórusimprovizációval ismerkedni kívánó csoport már egészen az első lépéstől kezdve önmaga építsen fel egy improvizációs rendszert – így egyrészt a játékszabályokat valóban a sajátjuknak érzik és azonosulni tudnak velük, másrészt a koncepciók, működési elvek teljes mértékben az adott csoport egyedi jellegéhez tudnak illeszkedni.

Ennek ellenére érdemes lenne megfontolni egy olyan tankönyv vagy munkafüzet szerkesztését, amely a kórusimprovizáció alapfilozófiáját közli, feltárva néhány példagyakorlatot és hanganyagot, esetleg egy nyersanyagként használható dalgyűjteményt, de nem kizárólag azért, hogy az egyes csoportok ezeket egy az egyben eltanulja, sokkal inkább azzal a célzattal, hogy inspirációt nyújtsanak másoknak újfajta módszerek létrehozására. Példa gyanánt lehet kezelni Walter Thompson két már megjelent munkafüzetét a *Soundpainting* módszerről,¹²⁹ mely módszer átadása bár szintén elég nehézkes, a munkafüzetek vizuális és verbális segítséget nyújtanak a rendszer elsajátításához: fotók és leírások illusztrálják az egyes jeleket,¹³⁰ továbbá a DVD mellékletben megtekinthető az egész rendszer működése. Ez azonban még mindig csak egy nyelvkönyv marad, amely pusztán a technikai tudást adja át. A kórusimprovizáció esetében az egyes technikai részletek mellett még hiányozna a kreatív és alkotói munkafolyamat leírása, amit igen nehéz beleszerkeszteni egy könyvbe vagy kottába.

¹²⁹ Walter Thompson: *Soundpainting. The Art of Live Composition. Workbook 1&2.* (Walter Thompson Artwork, 2006).

¹³⁰ A munkafüzet néhány oldalát lásd a Függelékben (103-105. oldal).

A második kérdés, miszerint szükséges-e a kotta ismerete az improvizatív tevékenységet űző kórus esetében, igen összetett. Bizonyos szempontból, mint azt a kórusimprovizáció előnyeibenél később látni fogjuk, a kotta hátráltatja az énekeseket, más szempontból viszont éppen a kotta ismerete nyújt segítséget a rögtönzésben. A magas színvonalú klasszikus zenei háttértudás – beleértve a kottaírást és olvasást – gyakran blokkoló mechanizmusként jelenik meg az improvizálás során, ugyanis gátolja a résztvevő zenész képzeletének szabadon engedését, az újfajta zenei gondolatok áramlását. Érdekes megfigyelés, hogy a képzett zenész leggyakrabban bizonyos kereteken belül maradva improvizál, ismert zenei képleteket és formákat – például a szekundsurlódás zenei feszültségét vagy a kánonformát – alkalmazva, míg az amatőr énekes egészen eredeti zenei ötlettel tudja gazdagítani az improvizációs struktúrát, elrugaszkodva a megszokott formuláktól – például kilépés a temperált hangrendszerből, hangszínekkel való szélsőséges játék, zajok vagy testhangok alkalmazása.

Amiben viszont éppen a kevésbé képzett énekesek szenvednek hiányt, az a tudatosság. Az indiai zenész, mire elkezdi egy önálló, egyéni stílusban szabadon improvizálni, már teljes ismerettel rendelkezik mind a zenei rendszert, mind a saját hangszerét illetően. Tudásának keretein belül képes szabadon engedni saját elképzeléseit, tökéletesen uralva azokat. A kórusimprovizációban állandó – sőt megkerülhetetlen – szabály az egymásra és a hangzó anyagra való figyelés, hogy aztán arra építkezve döntsön az énekes a következő egyéni lépéséről. Amennyiben az énekes nem rendelkezik elegendő zenei tudással ahhoz, hogy megszólalás előtt elképzelje, azaz belső hallással meghallgassa saját döntését, nem lesz képes tudatosan befolyásolni a zene menetét. Egy ilyen helyzetben már nem a jótékony hatású és élvezetes *véletlen* művészetéről beszélünk, amely az improvizáció egy fontos alkotóeleme, hanem az esetlegességről, amikor az előadó nem rendelkezik elegendő befolyással a zenei történések fölött. Ezt a hiányt hivatott pótolni a megfelelő zenei háttértudás – amennyiben az nem gátolja a képzeleterő szabadságát. Éppen ezért lenne szükség a zenei nevelés során mindkét készséget egyenlő mértékben fejleszteni.

8.3. A kórusimprovizáció kiemelt előnyei

Mielőtt rátérnénk a kórusimprovizációban tapasztalt előnyökre, érdemes megtekinteni Apagyi Mária és Lantos Ferenc listáját azokról az emberi tulajdonságokról és készségekről, melyeknek kifejlesztését, illetve továbbfejlesztését fontosnak tartják. Ezek, a teljes igénye nélkül:

[...] megfigyelési készség; összefüggések meglátása és önálló létrehozása; elvonatkoztatási készség; az egységben látás készsége; az egész és a rész kapcsolatának megértése; analízáló és szintetizáló készség; a fontossági sorrend meglátása; [...] találékonyság; variációs készség; [...] felelősségtudat és felelősségvállalás; pontosság a gondolkodásban; a gondolkodás és a cselekvés összhangja; az egyéni és közösségi érdek kapcsolása; [...] viszonyítási készség; a koncentráció fegyelme; döntéskészség.¹³¹

Bár az Eriksson-féle értelemben vett kórusimprovizáció műfaja igen fiatal, és Magyarországon csak néhány éve műveljük amatőr énekesekből álló kórusainkkal,¹³² pozitív hatásait illetően bizonyos eredmények már most leszűrhetők. Az alábbiakban közöljük a kórusimprovizációs kísérletek során tapasztalt legkiemelkedőbb előnyöket, melyek egy része Apagyi és Lantos felsorolásban is jelen van.

8.3.1. Jótékony hatása az egyénre

Eddigi tapasztalatok alapján könnyedén megfogalmazható, hogy a kórusimprovizációban való részvételhez milyen készségek szükségesek, és ezáltal a szabályalapú közös rögtönzés mely területeket fejleszti az egyénben. Az improvizáció zenei nevelésben való alkalmazását és annak előnyeit tárgyaló korábbi fejezetben már bizonyosságot nyert a rögtönzés pozitív hatása,¹³³ íme hát

¹³¹ Lantos Ferenc–Apagyi Mária: „A zenei és vizuális adottságok összefüggése és fejleszthetőségük”. In: Czeizel Endre és Batta András (szerk.): *A zenei tehetség gyökerei*. (Budapest: Mahler Marcell Alapítvány – Arktisz Kiadó, 1992): 253. oldal.

¹³² A tanulmányban vizsgált kórusimprovizáció kísérletezésében az alábbi kórusok vettek eddig részt: Halastó kórus (2004-2009, karnagyok: Halas Dóra és Tóth Árpád), Soharóza kísérleti énekegyüttes (2009-, karnagy: Halas Dóra), Csíkszerda (2010-, karnagy: Tóth Árpád), Très Fort – az ELTE Trefort Ágoston Gyakorló Gimnázium kórusa (2003-, karnagy: Mészáros Péter, vendégkarnagy: Halas Dóra). A Halastó Közhasznú Kulturális Egyesület különböző korosztályok számára tervez kórusimprovizációs foglalkozásokat tartani (eddig megvalósult projekt: Túlóra műhely a Tócsa tábor lakóinak, kortársaiknak és szüleiknek).

¹³³ Lásd az 5.3. fejezetet a zenei nevelésben alkalmazott improvizációról (39. oldal).

összefoglalásképpen egy felsorolás a kórusimprovizáció legegységesebb fejlesztő értékeiről, mind zenei, mind általános téren, alatta esetenként konkrét példákkal illusztrálva, hogy mely kórusimprovizációs tevékenység specifikusan mely készséget fejleszti.

(a) Figyelem és koncentráció növelés

A kotta nélküli éneklés a kórusimprovizációs gyakorlatoknál azzal a szabadsággal ruhazza fel a résztvevőket, amely lehetővé teszi, hogy az énekes figyelme több irányba kinyíljon. Nem fenyegeti például az a veszély, hogy csupán saját szólamának horizontális útját követné – mely hibába professzionális zenészek is beleesnek időnként –, hiszen folyamatosan rá van kényszerítve, hogy a többi énekeshez és a hangzó anyaghoz igazodjon, akár alkalmazkodással, beilleszkedéssel, akár éppen ellenkezőleg, azaz a többi szólamra ellentétesen reagálva, ha az adott gyakorlat azt kívánja. Ahhoz, hogy egy énekes kellő felelősségű döntést hozzon a rögtönzés folyamatában, először feltétlenül meg kell figyelnie a zenei történéseket, sőt bizonyos mértékben elemeznie is kell azokat. A korábban említett improvizációs *Soundpainting* metódusban például létezik olyan kézjel vagy inkább kézjelsorozat, amellyel a vezető a következő instrukciót adja a zenésznek: „figyeld meg a másik előadót és viszonyulj hozzá ellentétesen”.

Egy másik típusú gyakorlat, amiben szintén fejlődik az egymásra figyelés készsége, olyan minimalista elemeket alkalmaz, mint például rövid motívumok folyamatos repetíciója vagy hosszú, kitartott hangok éneklése, ami alatt a kórustagok megfigyelhetik a többi szólam változását, saját szólamuk viszonyát a többiekhez képest, valamint a teljes összhangzást. A megosztott figyelem pedig, ami ahhoz szükséges, hogy az énekes önmagát elhelyezze a kaleidoszkópszerűen változó zenei szövetben, és folyamatosan átértékelje viszonyulását a többiekhez képest – anélkül, hogy kimozdulna saját szólamából – még egy egyszerű tartott hang esetében is igen magasfokú koncentrációt igényel.

(b) Hallásfejlesztés

A hallás fejlesztése szorosan összefügg a kórusimprovizációhoz szükséges állandó figyelem igényével. Ahhoz, hogy az énekes képes legyen megfelelő módon reagálni

a hangzó anyagra, meg kell hallania, hogy mi szól – ami nem feltétlen jelenti azt, hogy meg is tudná nevezni azt –, és el kell tudnia képzelnie fejben azt, amit ő kíván hozzátenni a zenei anyaghoz. Döntést kell hoznia például arról, hogy diszsonáns vagy konzsonáns módon szeretné dúsítani a szöveget. A improvizáció során érdemes időt áldozni arra, hogy a résztvevők megtanuljanak hallgatni és a hangzó anyagot kielemezni, ha nem is szigorú zeneelméleti szinten: bizonyos gyakorlatoknál az énekesek egyedül vagy kisebb csoportokban középre állnak és onnan hallgatják végig a zenei folyamatot, majd megfogalmazzák megfigyelésüket a hallottakról.

(c) Tudatosság, döntésképeség és magabiztosság

E három zenei – és emberi – értéket együtt említjük, ugyanis a kórusimprovizációs gyakorlatok során ugyanazon folyamaton belül fejlődnek. A kórusimprovizációs módszerek nagy része függetlenségre tanítja az énekeseket, amihez természetesen magabiztosságra van szükség – ez ismét amatőr énekesek esetében kiváltképp hasznos. Egyrészt a kórustagok vegyes felállása egy körben elveszi tőlük azt a biztonságérzetet, melyet saját szólambeli társaik mellett éreznek, amikor a szokásos felállásban, kottából tanulnak egy zenei anyagot. Másrészt a kórusimprovizáció számtalan olyan gyakorlatot tartalmaz, amely valamilyen módon egyéni rögtönzést igényel (az egyik legegyszerűbb példa erre a korábban definiált *kóruspedál*). Az énekesnek vállalnia kell a felelősséget saját hangjáért, magabiztosan tartania kell azt a többiekkel szemben, ugyanakkor a csoport részeként és a sűrű zenei szövet alkotóelemeként nem kell tartania semmiféle szólisztikus megnyilvánulástól, amitől a képzetlen énekesek nagy része általában megretten és feszültté válik.

(d) Kreativitás

Számtalan olyan feladat van a kórusimprovizáción belül, ahol a tagoknak lehetőségük nyílik önálló szólamokat alkotni, új zenei anyaggal bővíteni a már meglévő szerkezetet. Az énekesek számára ez hatalmas kihívást jelent, és mindig valami különlegessel, egyedivel szeretnének hozzájárulni az alkotás folyamatához. Jó példa erre a kórusimprovizációs technikák között említett *circlesong* elnevezésű spontán közös zeneszerzési gyakorlat, ahol az egyes szólamvezetők egy új szólam kreálásával gazdagítják a zenei anyagot. A tapasztalat azt mutatja, hogy az amatőr

kórusénekesek – talán éppen a kórusimprovizációban alkalmazott széleskörű eszközhasználatnak köszönhetően – nagy bátorsággal nyúlnak a feladathoz, gyakran szélsőségesen elrugaszkodva a hagyományos értelemben vett zenei lehetőségektől. Lehetséges, hogy éppen a klasszikus zenében való jártasság részleges vagy teljes hiánya ez esetben szabadabb gondolkodásmódot eredményez.

(e) Nyitottság, előítéletmentesség és rugalmasság

A fentebb említett hallásfejlesztésről szóló rész alatt említésre került egy olyan gyakorlat, amely során az énekesek időnként kívülről megfigyelik egymást, majd megfogalmazzák véleményüket a hallottakról. Ennél a gyakorlatnál fontos szempont, hogy a vélemény csak a megfigyelés tényszerű eredményét tartalmazza, semmiképpen sem értékítéletet, ugyanis nem az a fontos, hogy a hallgató megítélje, mi volt *jó* és *rossz* a zenei történésekben, hanem hogy azt legyen képes megfogalmazni, *mi* és *hogyan* ment végbe. Ez a fajta gondolkodás ahhoz is egy szükséges elvárás, hogy az énekesek mindig észrevegyék a zenei potenciált az esetleges hibákban, elbizonytalanodásokban, és konstruktívan tudják azokat kezelni.

Nyitottságra nevel az a tény is, hogy a kórusimprovizáció során alkalmazott zenei eszköztár végtelenül tág. A feladatok nagy részében a kórustagok kilépnek a hagyományos éneklés keretei közül, mind gondolkodásban, mind pedig saját hang- és testhasználatukat illetően. Adott esetben szélsőséges technikákhoz kell folyamodniuk; az ilyen jellegű feladatok sikere abban rejlik, ha a kórustagok előítéletek nélkül és valóban szélsőségesen képesek azokat végrehajtani. Amennyiben egy énekes a megbeszélte instrukciókat nem teljesértékűen követi, akkor az adott gondolat és zenei instrukció alapján létrejött hangzó szöveg középszerűvé válik a többiek igyekezete ellenére.

(f) Lazítás

A zenélés közbeni lazítás egy énekes esetében több szempontból is kiemelkedően fontos: egyrészt elősegíti a hangképzést,¹³⁴ másrészt a feszültség feloldásával

¹³⁴ Főleg amatőr énekesek esetében fordul elő, hogy hangjukat gyakran helytelenül használják, hangképző izmaikat megfeszítik ahelyett, hogy test- és arcüregeiket használnák, ez pedig kihatással van a hangminőségre és az intonációra.

szabadabb teret biztosít az előadó számára, hogy koncentrációját a többiekre és a zenére való figyelemre, illetve a kreatív részvételre fordítsa.

A létező zenére – főként ismert vagy könnyen elsajátítható dallamokra – épülő improvizációs technika jótékony hatásai közé tartozik, hogy a zene ismerete olyan biztonságot és ellazult érzetet ad az énekesnek, amely megszünteti a kottából való tanulás esetében gyakran jelentkező feszültséget, melynek háttérében egyrészt a teljesítménycentrikusság, másrészt a feszült összpontosítás áll. Így az ilyen jellegű dallamok felhasználásával létrejöhet az az állapot, amiben az előadók szabadabban tudnak énekelni és improvizálni.

Az improvizációs gyakorlatok során továbbá a kórustagok gyakran körbeállva énekelnek, tehát eleve aktív éneklési pozíciót vesznek fel, és sem a kotta, sem a szék nem akadályozza őket a szabad mozgásban. Az éneklés közbeni lépegetés, a végtagok mozgatása, a testdobolás és egyéb mozgások – rövid szoktatási idő elteltével – képesek ellazítani az énekeseket, melynek eredménye tisztán hallatszik az éneklés és a zene minőségén.¹³⁵

8.3.2. Közösségformáló ereje

A kórusimprovizációban résztvevő egyénekre ható előnyök mellett nem elhanyagolható a műfaj közösségre gyakorolt jótékony hatása sem. A fent említett összes pozitív hatás, melyeket az egyének egy csoporton belül, közös munkájuk során tapasztalnak meg – már-már pszichoterápiás értelemben – mind hozzájárul a közösségi kohézióhoz. Köszönhető ez annak a nyitottságnak, elfogadásnak és nem utolsósorban bátorságnak, melyek ahhoz szükségesek, hogy az énekesek – az improvizatív kísérletek sikere és élményszerű megélése érdekében – egymás előtt is képesek legyenek levetkőzni zenei gátlásaikat. A levedlett gátak helyett a kórusimprovizációhoz elengedhetetlen figyelem és előítéletmentesség pedig inkább kíváncsisággal ruházza fel a csoport minden tagját – egymás, és a frissen és közösen létrehozott zene iránt.

¹³⁵ Lásd még a mozgással egybekötött zenélés kapcsán a Dalcroze-módszert vagy Kokas Klára személyiségfejlesztő pedagógiáját az 5.3.2. fejezetben (41. oldal).

ÖSSZEFOGLALÓ

A kórusimprovizáció – abban az értelemben, ahogy e tanulmány kezeli – egy az elmúlt évtizedekben kifejlesztett módszertani kísérlet mind képzett, mind amatőr kórusok számára. A kifejezést Gunnar Eriksson svéd karnagy alkalmazta először azokra az egyszerű technikákra, melyeket annak érdekében dolgozott ki, hogy felpezsdítse a kóruskultúrát. Ebből a módszerből kiindulva ma Magyarországon már több kórus is műveli, sőt fejleszti, a kórusimprovizációs eszköztárat.

E tanulmány a kórusimprovizáció gyakorlatát kívánja tudományos kutatásokon keresztül, azaz elméleti síkon alátámasztani, megsegíteni. Az első rész az általános értelemben vett zenei improvizációval foglalkozik, megvizsgálja a fogalom értelmezésbeli nehézségeit, zenetörténeti hátterét – a zene kezdeteitől kezdve, az ókori kultúrákon, a középkoron, a reneszánsz és a barokk hagyományokon keresztül napjainkig –, megjelenését más népek kultúrájában – név szerint az indiai és a nyugat-afrikai zenében –, továbbá újraéledését és szerepét a 20. században – különös tekintettel a modern zeneszerzés irányaira, illetve a zenepedagógiai vonzatokra. Külön fejezet foglalkozik egy a pszicholingvisztika területéről kiragadott témával, a zene mint beszéd metaforájával, amely azt kívánja alátámasztani, hogy a zene – szerkezetéből adódóan – ugyanúgy alkalmas a kommunikációra, mint a nyelv, ezáltal a zenei improvizáció egy természetes jelenség, melynek pozitív hatásait érdemes minél inkább kihasználni, mind a művészetek, mind a zenepedagógia, vagy akár zeneterápia, és a személyiségfejlesztés területén.

A disszertáció második része magát a kórusimprovizációt mutatja be – illetve annak eddig kialakult hagyományait és működési elveit –, példákkal illusztrálva összefoglalja azokat a gyakorlattípusokat, melyeket az elmúlt években a szerző és zenésztársai gyakorlati munkájuk során átvettek és kifejlesztettek az egyes kórusokban, együttesekben (Halastó, Soharóza, Csíkszerda, Très Fort, Magyar Soundpainting Társaság), és felvázolja a tevékenység eddig tapasztalt jótékony hatásait az egyénre és a közösségre egyaránt.

Mindezek fényében elmondható, hogy a kórusimprovizáció mind hazánkban, mind a nemzetközi kóruskultúrában még gyerekcipőben jár, a lehetőségek tárháza – ihletet nyerve a múltban alkalmazott módszerekből, a világ különböző kultúráinak

élő hagyományaiból és a mai zeneszerzők gondolkodásmódjaiból – ugyanis végtelen. Eddig tapasztalt pozitív hatásai megerősítik azt az álláspontot, hogy a kórusimprovizáció módszerét érdemes továbbfejleszteni, minél nagyobb körben megismertetni, és mind az oktatás és nevelés területén, mind pedig művészi előadói szinten a gyakorlatban is művelni.

FÜGGELÉK

Wolfgang Amadeus Mozart: *Musikalisches Würfelspiel* (1787)

Játékszabály

Spiel-Anleitung

1. Zum Spiel gehören
 - a) zwei Würfel
 - b) die Zahlentabelle
 - c) der Notenteil, in dem die einzelnen Takte mit Nummern versehen sind
 - d) ein Notenheft

2. Die römischen Ziffern über den acht Kolonnen der beiden Zahlentabellen zeigen die acht Takte der beiden Walzerteile an, die arabischen Ziffern in den einzelnen Kolonnen die Nummern der im Notenteil (Seite 4–8) angegebenen Takte und die Zahlen 2–12 vor den beiden Tafeln die mit zwei Würfeln möglichen Ergebnisse.

3. Das Spiel beginnt. Ergibt der erste Wurf z.B. eine 10, sucht man in der Kolonne I neben der Zahl 10 die Nummer des Taktteiles; in unserem Fall also 98. Nun wirft man für den zweiten Takt; erzielt man z.B. eine 6, so findet man in der Kolonne II den Taktteil 74 usf. Der achte Takt gilt gleichzeitig für die Wiederholung: man schreibt zunächst unter $\boxed{1. \quad \quad \quad}$ die unter 1 und bei der Wiederholung $\boxed{2. \quad \quad \quad}$ die unter 2 angegebenen Noten auf. Dann erwürfelt man in gleicher Weise die Taktteile des zweiten Walzerteiles. Will man einen längeren Walzer haben, fängt man noch einmal von vorn an.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Musikalisches Würfelspiel* (1787)

Szám táblázat

Zahlentafel

1. Walzerteil

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
2	96	22	141	41	105	122	11	30
3	32	6	128	63	146	46	134	81
4	69	95	158	13	153	55	110	24
5	40	17	113	85	161	2	159	100
6	148	74	163	45	80	97	36	107
7	104	157	27	167	154	68	118	91
8	152	60	171	53	99	133	21	127
9	119	84	114	50	140	86	169	94
10	98	142	42	156	75	129	62	123
11	3	87	165	61	135	47	147	33
12	54	130	10	103	28	37	106	5

2. Walzerteil

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
2	70	121	26	9	112	49	109	14
3	117	39	126	56	174	18	116	83
4	66	139	15	132	73	58	145	79
5	90	176	7	34	67	160	52	170
6	25	143	64	125	76	136	1	93
7	138	71	150	29	101	162	23	151
8	16	155	57	175	43	168	89	172
9	120	88	48	166	51	115	72	111
10	65	77	19	82	137	38	149	8
11	102	4	31	164	144	59	173	78
12	35	20	108	92	12	124	44	131

Wolfgang Amadeus Mozart: *Musikalisches Würfelspiel* (1787)

Kottarészlet: 1-40. ütem

Notentafel

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30 31 32

33 34 35 36 37 38 39 40

*) **)

Ligeti György: *Atmosphères* (1961)

Részlet a kottából: 23-29. ütem

The image shows a page of a musical score for Ligeti György's *Atmosphères* (1961), specifically measures 23-29. The score is a complex, multi-stemmed orchestral score. It features woodwinds (Flutes 1-4, Clarinets 1-4), strings (Violins I-4, Violas I-4, Cellos I-4, Double Basses I-4), and a piano. The score is marked with 'C' and '25' at the top. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings play a complex, layered texture of sixteenth and thirty-second notes. The piano part is marked 'Dolcissimo' and plays a simple harmonic accompaniment. The score includes various performance instructions such as 'Dolcissimo', 'sempre ppp', and 'Dolcissimo'.

27 37^a
(2'40'') **D**

The score is organized into several sections:






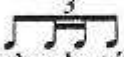










- Flutes (Fl. 1-4):** Four staves with various dynamics and articulations.
- Clarinets (Cl. 1-4):** Four staves with dynamic markings.
- Violins (VI. 1-14):** Fourteen staves, divided into two groups of seven. Includes performance instructions: "poco a poco sul tasto" and "tutto sul tasto".
- Violas (VII. 1-14):** Fourteen staves, divided into two groups of seven.
- Violas (VI. 1-10):** Ten staves, divided into two groups of five. Includes performance instructions: "poco a poco sul tasto" and "MORANDO".
- Violas (Vc. 1-10):** Ten staves, divided into two groups of five. Includes performance instructions: "poco a poco sul tasto" and "MORANDO".
- Cellos (Cb. 1-8):** Eight staves.

Dynamic markings include *pp*, *p*, *f*, and *ff*. Performance instructions include "VIA SORD." and "MORANDO".

Karai József: *Éjszaka* (1976)

Útmutató

Útmutató:

-  = pontos $\frac{4}{4}$ (stb.) és hozzávetőleges $\frac{4}{4}$ (stb.)
-  = kötetlen (szabad) ütem
-  = nagyobb egységek elválasztó vonala és a vezénylést segítő, de hangsúlyt nem kívánó (ütem) elválasztás
-  = folyamatos belépés és hangtartás
-  = megszakítás nélkül
-  = sűrűsödő és ritkuló mozgás az adott hangról, a szöveg (szó) ritmusát tartva, a fel- és lecsúszást követő cresc.- és decresc.-val, harmas osztással: vigyázni a pontos belépésekre!
-  = „hosszú hang” (a vonal végéig kell tartani)
-  = a hang vége (figyelmeztető jel)
-  = pillanatnyi szünet (és két hosszabb változata) (szünetjelek csak ott találhatóak, ahol a ki- és belépés szempontjából jelentőséggel bírnak)
-  = a jelzett hangok egyidejűleg történő lassabb, közepes és gyors tempójú ismétlése a hullámos vonal végéig
-  = az előbbi mozgások lefelé tartó elhalása
-  = a vonal mozgását követő (súlyosabb) glissando
-  = gyorsabb glissando
-  = a glissandót a kiinduló hangok rövid kitartása előzi meg
-  = kiáltásszerű indítás kb-i magasságból és gyors átmenet suttogásba („szárnysuhogás”), valamint énekelt hangból fokozatos átmenet suttogásba („suhogása”...)
-  = az adott ritmus szerinti lefelé tartó suttogás
-  = a kiinduló hangról szétszűrés a jelzett hangokra s onnan vissza (felette a szöveg ritmusának jelzése)
-  = a jelzett irányban történő gyors (szabad-egyéni) hullámmozgás
- M+A** = a szólam fele-fele arányban énekli a jelzett hangzókat
- göm** = az adott hangot az aláhúzott hangzóval kell tartani
-  = fokozatos nyitás

Kalmár László: *Négy madrigál nőikarra* Pilinszky János verseire (1977)

NÉGY MADRIGÁL

(1965/77)

Pilinszky János

KALMÁR László

♩ = 64 *tranquillo*

p morbidiŝ. szel-lő - i - vel folyó -

ppp morbidiŝ. szel-lő - (-ő-) i - vel folyó -

p *mp sub.* *pp* *mp*

p *ppp sub.* *p* *mp* *mp sub.*

poco a poco dim. *al niente* *rall.* - - - - -

val

mp *dim. al niente*

pp poco a poco cresc. *al mp* *pp poco*

morbidiŝ. *espr.*

oly mesz - sze még a vir -

tempo *mp molto* (vuota)

-dat

mp molto

-dat

ppp

mp sub. molto

tr₃ lento, irregolare senza sincronia

ra - dat

Karlheinz Stockhausen: *Mikrofonie I.* (1964)

157. moment

The image displays a complex musical score for the 157th moment of Karlheinz Stockhausen's *Mikrophonie I*. The score is organized into two main systems, each with multiple staves. The left system covers measures 47 to 80, and the right system covers measures 81 to 101. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are also specific performance instructions in German, such as "SCHWACH" (soft) and "STARK" (loud), and technical markings like "49mf", "52p", "59f", "67p", "81p", and "94f". The score is densely packed with musical information, reflecting the intricate and experimental nature of Stockhausen's work.

Rubik Ernő Zoltán: *tükrökükrökr* (2008)

tükrökükrökr

- kórusimprovizáció min. 20 főre és egy vezetőre -

a halastónak

Rubik Ernő Zoltán

I. A kórustagok feladata:

1. A vezető **első jelzésére** ("felkészülés") képzelj el magadban egy *egyenletes* lüktetést. Ennek a tempóját teljesen szabadon választhatod meg, de csak olyat válassz, amit nehézség nélkül tudsz - magadban - egyenletesen tartani.

2. Gondolkodj **négyes egységekben**. Három különböző egység (fázis) kövesse körkörösén egymást:

Figyelem - Utánzás - Pihenés - Figyelem - Utánzás - ...stb.

Ne feledkezz el az egységenkénti négy ütés pontos követéséről sem. A tempótartásban segíthetsz magadnak valamilyen (pl. kéz-) mozdulattal.

3. A vezető **második jelzésére** ("kezdés") elkezdődik a darab. Kövesd a következő szabályokat:

- A **Figyelem** fázisában:

Figyelj meg *mindent*, amit hallasz! A hangok minőségének (hangszín, hangerő) és időbeliségének (ritmus, hanghosszúság, a hangzás változásának sebessége) végletekig menően pontos megfigyelésére van szükség. Utóbbiban segít az egységen belüli 4 ütés, használd őket viszonyítási pontoknak. Ha a hangzásélmény túl összetett, figyelj csak azon részeire, amik számodra megragadhatóak. Még ne adj ki semmilyen hangot.

- Az **Utánzás** fázisában:

Utánozd, amit az előző fázisban hallottál. Törekedj maximális pontosságra mind hangminőségben, mint időbeliségben. Csak akkor utánozz valamit, ha ezt *elég pontosan* tudod tenni. Ha a megfigyelt hangzásélmény túl összetett, utánozd csak azon részmozzanatait, amik számodra elég pontosan utánozhatóak. Használd a 4 ütést viszonyítási pontoknak.

- A **Pihenés** fázisában:

Ne adj ki semmilyen hangot. Készülj fel a Figyelem fázisára.

- Végig tartsd ugyanazt a tempót, amennyire lehetséges.

- A fázisok között ne legyen átmenet. Pl: Ha egy megfigyelt hangos hang tovább tart, mint a Figyelem fázisa, attól még az időegység végén rögtön váltani kell a következő fázisra. Ebben az esetben a rákövetkező Utánzás fázis végén nem kerekíthető le a hang, élesen el kell vágni.

4. További játékszabályok:

- **Hangerő:**

A vezető jelzéseinek megfelelően módosítsd a megfigyelt és az utánzott hang hangerejének arányát. (pl: 1:2 1:1 2:1) Amíg nem kapsz ilyen jelzéseket, az arány természetesen 1:1. Addig tartsd ezt az arányt, amíg újabb jelet nem kapsz.

- **Sűrűség:**

A vezető jelzéseinek megfelelően változtasd meg a Pihenő fázis hosszát. (0-10 ütés.) Az új fázishossz érvényes marad, míg újabb, erre vonatkozó jelet nem kapsz.

- **Hurok:**

Az Utánzás fázisát érintő szabály, hogy a megfelelő - számszerű: (x)- jelre (x)-szer hangozzon el közvetlenül egymás után ugyanaz - az utánzásból fakadó - hangkiadás. (Tehát hányszor illeszük be egymás után ugyanazt az Utánzó fázist a Figyelem- és Pihenés-fázisok közé. Törekedjünk pontos ismétlésre. Ennek a jelnek a hatása is megváltoztatásig érvényes.

- **Végtelen Hurok**

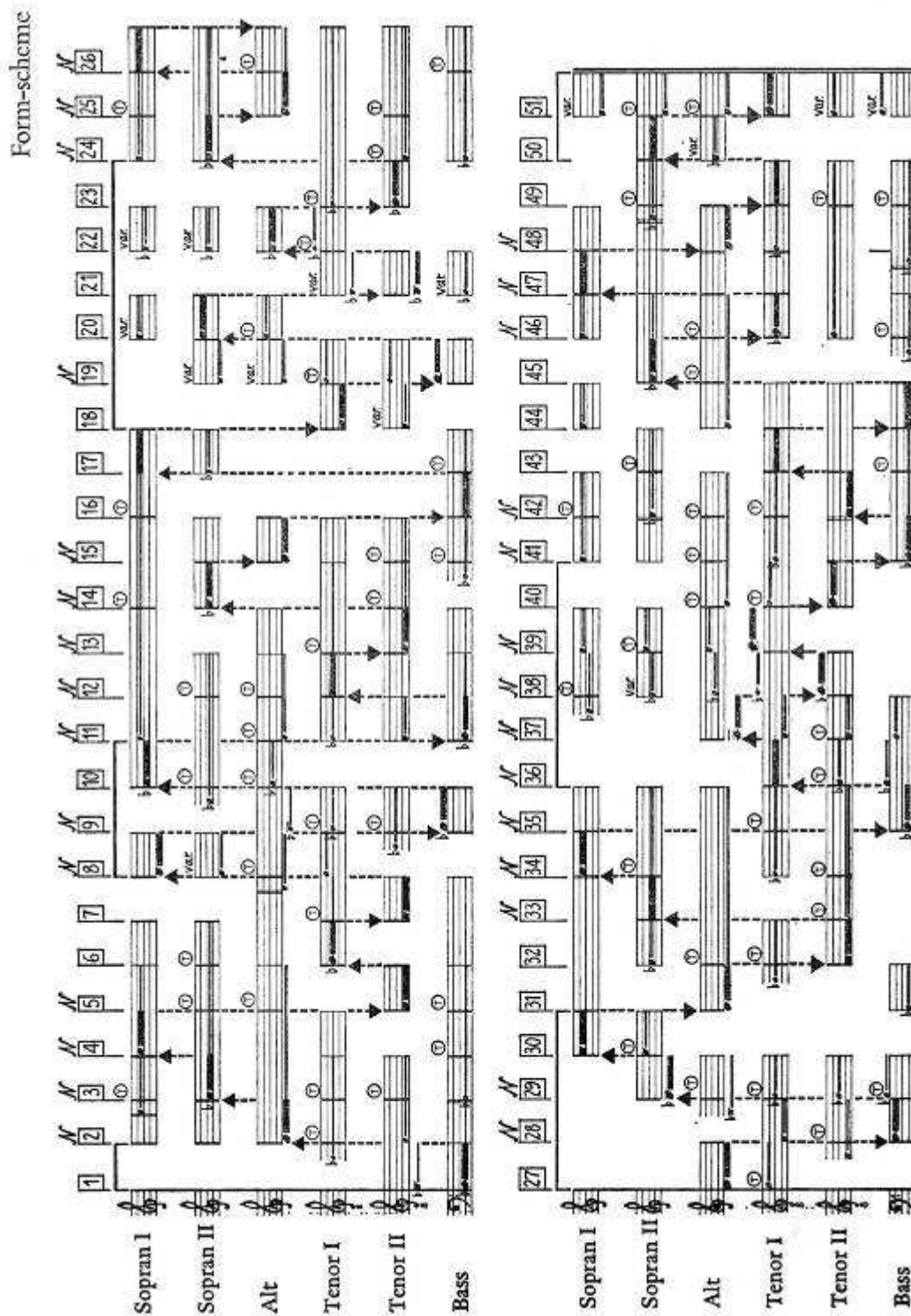
Ugyanaz mint a Hurok, csak egy speciális jel felmutatásáig (x) végtelen, majd a jel elmúltával (x) visszatér ezt megelőző szintjére.

5. A vezető jelzi a darab végét

A darab bármilyen más darabbal, improvizációval vagy helyzettel együtt előadható.

Karlheinz Stockhausen: *Stimmung* (1968)

Formaséma



B ca. If the singers have kept their voices the resulting sound should be a major 2nd.

Solo Soprano and Alto ad lib. Sopranos and Altos very soft.

Unison with Tenor 4.

Cond.

ca. 3'

ca. 3'4"

C Solo: A high but soft ad lib. (from)

Whispered

1. furious

2. slow/rip

3. fresh moor

4. she/ow

1. xu-yu-yul

2. poor waltz

3. silver glow

4. s'limax de li (pronounced as is)

ca. 5'

ca. 3'0"

Suspended Cymbal or voice whispering "uh"

lib. free pitch and rhythm
Softly!

Solos

1. light (fade)

2. light (fade)

3. light

capture above notes

7 above notes

light

Slow through 2

ductor Cues

D

Soprano (very softly)
 1. 1st
 2. 2nd
 3. 3rd
 4. 4th

Altos
 1. 1st
 2. 2nd
 3. 3rd
 4. 4th

Tenors
 1. 1st
 2. 2nd
 3. 3rd
 4. 4th

Basses
 1. 1st
 2. 2nd
 3. 3rd
 4. 4th

Lyrics:
 1. Ma you gu
 2. Ma you gu
 3. Ma you gu
 4. Ma you gu
 1. Ma you gu
 2. Ma you gu
 3. Ma you gu
 4. Ma you gu
 1. Ma you gu
 2. Ma you gu
 3. Ma you gu
 4. Ma you gu
 1. Ma you gu
 2. Ma you gu
 3. Ma you gu
 4. Ma you gu

Conductor's Beat:
 1. 1st
 2. 2nd
 3. 3rd
 4. 4th

Annotations:
 Tutti Sopranos
 Tutti Altos
 Tutti Tenors
 Tutti Basses
 Maximum 15"

Notes:
 The conductor beats the voices next when their line is cut away when the line becomes very (soft) they may improve freely and lift using more lowering notes, the more remote notes. The total effect, which must never be too loud, should resemble moonlight on water...

Final Note:
 Unlike the opening here each singer sing only one note in the chromatic descent, here each section sings the note of part 1 then descends the appropriate number of whole-tone steps to its final note.

F

Handwritten musical score for strings, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *sfz*. The score is enclosed in a large hand-drawn oval.

n i s i m o A l w a y s



Vocal score for Sopranos, Tenors, Basses, and Alto solo. Includes lyrics: *Alto solo 1. medium-low note ad libit.* and *Alto 2. medium-low note ad libit.* The score is enclosed in a large hand-drawn oval.

lowest note possible; scarcely audible

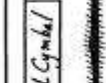
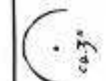
passes 1-4 (hum)

fade out

ca. 15'

ca. 4'

ca. 4'



Suspended Cymbal



Repeat at before

ca. 4'

Walter Thompson: *Soundpainting Workbook I.*


“Kapcsolódj valakihez”

:

GESTURE Syntax Category	DESCRIPTION OF GESTURE (PD = Physical Description of Gesture)
<p>RELATE TO Syntax: What Category: Sculpting</p>	<p>Relate To another performer. The performer Relating To may choose any way in which to relate—imitate, synchronize, abstract, support—unless signed a specific Relate To by the Soundpainter.</p> <p>NOTE: The Relate To gesture is initiated with a When gesture such as Play or Enter Slowly.</p> <p>EXAMPLE: The Soundpainter may sign a specific way in which to relate, such as Relate To, With, Long Tones. The performer then makes her/his entire Relate To based on Long Tones.</p> <p>PD: With your arms in front of your chest, make a back-and-forth, piston-like motion with one of your index fingers pointing at the performer playing and the other pointing to the performer you want to Relate To.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div>

Walter Thompson: *Soundpainting Workbook I.*





“Szinkronizálj”

GESTURE Syntax Category	DESCRIPTION OF GESTURE (PD = Physical Description of Gesture)
<p>SYNCHRONIZE Syntax: What Category: Sculpting</p>	<p>Synchronizing specified material with specific performer(s). Synchronize does not need a When gesture. The synchronization begins the moment your fingers are interlocked—lasting as long as you hold your hands in this position. When you have achieved the level of synchronization desired, use the Continue gesture to maintain it. To break the synchronization, quickly pull your fingers apart. Performers go immediately back to what they were doing before the Synchronize.</p> <p>NOTE: In some instances synchronization may easily be replicated, but in others, because of the complexity of the material to be Synchronized, the performer Synchronizing may have to search around to find another performer(s) with whom to Synchronize. The Soundpainter may have either outcome in mind; however, in the latter case, it is imperative that the performer maintains the integrity of what is being performed while she/he is searching for someone with whom to Synchronize. In complex synchronizations there are times when only searching will take place—this is a very effective use of Synchronize.</p> <p>PD: Interlock the fingers of both of your hands—backs of your hands facing the ensemble.</p> 

Walter Thompson: *Soundpainting Workbook I.*

“Lassan szállj be”

“Lassan szállj ki”

GESTURE Syntax Category	DESCRIPTION OF GESTURE (PD = Physical Description of Gesture)
<p>ENTER SLOWLY</p> <p>Syntax: When</p> <p>Category: Function</p>	<p>Enter the composition within approximately 5 seconds.</p> <p>PD: With palms apart facing your chest, thumbs pointing up and fingers slightly apart, wiggle your fingers slightly while bringing your hands together, fingertips almost touching. Then stop wiggling.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div>
<p>EXIT SLOWLY</p> <p>Syntax: When</p> <p>Category: Function</p>	<p>Exit the composition within approximately 5 seconds.</p> <p>NOTE: Exit Slowly is not an indication to decrescendo but to quickly find a conclusion to your improvisation.</p> <p>PD: The reverse movement of Enter Slowly: With fingertips almost touching, palms facing your chest, thumbs pointing up, and fingers slightly apart, wiggle your fingers slightly while moving your hands apart. Then stop wiggling.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div>

BIBLIOGRÁFIA

- Bailey, Derek: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press, 1993.
- Brown, Howard M.: *Embellishing Sixteenth-Century Music*. London: Oxford University Press, 1976.
- Butt, John: *Playing with history. The historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Cox, Christoph–Warner, Daniel: *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.
- Czeizel Endre–Batta András (szerk.): *A zenei tehetség gyökerei*. Budapest: Mahler Marcell Alapítvány – Arktisz Kiadó, 1992.
- Dimény Judit: *Hang-játék*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Donington, Robert: *A Performer's Guide to Baroque Music*. London: Faber and Faber, 1973.
- Eigen, Manfred–Winkler, Ruthild: *A játék. Természeti törvények irányítják a véletlent*. Budapest: Gondolat, 1981. Ford.: Koch Sándor.
- Eriksson, Gunnar: *Kör ad lib*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 1995, 2008.
- Ferand, Ernst: *Die Improvisation in der Musik*. Zürich: Rhein-Verlag Zürich, 1938.
- Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Budapest: Edition Musica, 1988). Ford.: Péteri Judit.
- Jones, LeRoi: *A blues népe. Néger zene a fehér Afrikában*. Budapest: Európa könyvkiadó, 1963. Ford.: László Balázs.
- Kaul, Divya Mansingh: *Hindustani and Persio-Arabic music: An Indepth, Comparative Study*. New Delhi: Kanishka Publishers, 2007.
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. I.* Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1974.
- Kokas Klára: *Öröm, bűvös égi szikra*. 1998.

- Lewis, Michael: *The Lexical Approach: The State of ELT and a Way Forward*. Hove: Language Teaching Publications, 1993.
- Maconie, Robin: *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London: Oxford University Press, 1976.
- Menuhin, Yehudi–Davis, Curtis W.: *Az ember zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981. Ford.: Dávid Gábor.
- Mérő László: *Észjárások. A racionális gondolkodás korlátai és a mesterséges intelligencia*. Tericum Kiadó, 1997.
- Nyman, Michael: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Magyar Műhely Kiadó, 2005. Ford.: Pintér Tibor.
- Pinker, Steven: *The Language Instinct*. New York: William Morrow and Company, 1994.
- Reese, Gustave: *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times*. London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1940.
- Ross, Alex: *The Rest Is Noise. Listening To The Twentieth Century*. New York: Picador, 2007.
- Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1999.
- Stone, Ruth: *Africa. The Garland Encyclopedia of World Music*. New York: Garland Publishing, 1998.
- Strunk, Oliver (szerk.): *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York: Princeton University, W. W. Norton & Company, 1950.
- Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.
- Thagard, Paul: *Mind: Introduction to Cognitive Science*. Cambridge: MIT Press, 2005.

Thistlethwaite, Nicholas–Webber, Geoffrey (szerk.): *The Cambridge Companion to organ*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Thompson, Walter: *Soundpainting. The Art of Live Composition. Workbook 1&2*. Walter Thompson Artwork, 2006.

Tinctoris, Johannes: *The Art of Counterpoint*. American Institute of Musicology, 1961. Ford.: Albert Seay.

Whitmer, T. Carl: *The Art of Improvisation. A handbook of principals and methods for organists, pianists and teachers and all who desire to develop extempore playing, based upon melodic approach*. New York: M. Witmark & Sons, 1934.

Wilson-Dickson, Andrew: *A kereszténység zenéje. A gregoriántól a gospelig*. Budapest: Gemini Budapest Kiadó, 1994. Ford.: Vandulek Márta.

Online lexikonok és szaklapok

Fidelio Online – Fidipédia: <http://www.fidelio.hu/fidipedia>

Journal of the American Musicological Society: <http://www.jstor.org/>

Magyar Néprajzi Lexikon: <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/>

Oxford Music Online – Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

The Musical Quarterly: <http://mq.oxfordjournals.org/>

Wikipedia – The Free Encyclopedia: <http://www.wikipedia.org/>