

KECSKÉS D. BALÁZS

„IRRACIONÁLISAN FUNKCIÓS HARMÓNIAK”.
HANGI ÉS HARMÓNIAI DINAMIZMUS
THOMAS ADÈS VÁLOGATOTT MŰVEIBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

„IRRACIONÁLISAN FUNKCIÓS
HARMÓNIAK”.
HANGI ÉS HARMÓNIAI DINAMIZMUS
THOMAS ADÈS VÁLOGATOTT MŰVEIBEN

KECSKÉS D. BALÁZS

TÉMAVEZETŐ: DR. BARTA GERGELY

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	VI
Bevezetés.....	VII
1. Teória	1
1.1. A harmónia fogalma.....	1
1.2. A tonalitás	3
1.3. Dinamizmus és moduláció	4
1.4. A posztfunkciós zene.....	9
2. Praxis.....	14
2.1. Adès zenéjének általános jellegzetességei	14
2.1.1. Az Adès-szakirodalom áttekintése	14
2.1.2. Főbb elemzési szempontok.....	15
2.1.3. A harmóniai paraméter	18
2.2. A hangok magnetizmusa	19
2.2.1. A félhangok szerkezeti jelentősége	19
2.2.2. Interval cycles – hangköz-ciklusok	23
2.2.3. Dallamok	25
2.2.4. Harmóniák	37
2.2.5. Dinamizmus és moduláció (II.)	56
2.3. A posztfunkciós zene (II.)	67
3. Analízis	75
Összegzés.....	87
Függelék.....	88
Bibliográfia	101

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönettel tartozom témavezetőmnek, Dr. Barta Gergelynek, aki a disszertáció írásának minden szakaszában észrevételeivel, meglátásaival segítette a munkámat.

Sokat köszönhetek Vidovszky Lászlónak, akinek Schubert-elemzései, valamint a mikrotonalitással kapcsolatos gondolatai elindították bennem a hangok dinamizmusának problémája iránti érdeklődést.

Hálás vagyok Tornyai Péternek, amiért nem csupán a Doktoriskolába való jelentkezésem előtt látott el tanácsokkal leendő kutatási témámmal kapcsolatban, de jelen dolgozat szövegére való reflexióival is sokat segített.

Köszönöm Sam Wigglesworth-nak és a Faber kiadónak, hogy rendkívül készségesen rendelkezésemre bocsátották a kutatásomhoz szükséges kottákat.

Köszönet illeti Dalos Annát, akinek a Doktorszeminárium óráin a disszertációírás alapjait elsajátíthattam.

Hálával tartozom Fekete Gyulának, akinek a segítségével személyesen is konzultálhattam Thomas Adès-szel.

Köszönöm a feleségemnek, Julcsinak, hogy – ahogyan oly sok területen – a disszertáció írása kapcsán is biztatott és támogatott.

Végül, de nem utolsó sorban hálás vagyok Thomas Adès-nek, akinek a zenéje a dolgozat megírására ösztönzött.

Göd, 2023. augusztus 29.

Kecskés D. Balázs

Bevezetés

Amikor zeneakadémiai hallgatóként Thomas Adès zenéjét megismertem, rögtön a hatása alá kerültem, a Doktoriskolába való jelentkezésemkor pedig nem volt kérdés a számomra, hogy a leendő disszertációmmal valamilyen módon kapcsolódni szeretnék a brit zeneszerzőhöz. Úgy éreztem, hogy sok 21. századi hangszín-központú mű után most olyan zenével találkoztam, ahol a harmóniának mint paraméternek kitüntetett, meghatározó szerepe van. Emellett inspirálónak találtam azt, ahogyan Adès a zenei történeti hagyományhoz kapcsolódik. A zenéjét hallgatva úgy tűnt – és az a sejtés később, az interjúit olvasva megerősítést nyert –, hogy Adès mély és személyes módon kötődik a múlthoz: számára Beethoven zongoraszonátái vagy Chopin mazurkái úgyszólván kortárs művek, ma is érvényes alkotások.

A magyarországi zeneszerzésoktatásban a stílusgyakorlatok írásának fontos szerepe van. Ez a gyakorlat segíti a növendékeket abban, hogy a korábbi évszázadok zeneszerzési technikáit megértsék, sőt azok bizonyos elemeit akár saját, későbbi alkotói eszköztáruk részévé vagy mércéjévé tehessék. Talán ez lehet az oka annak, hogy Adès zenei világához ösztönös kötődést éreztem – akkor is, ha a brit zeneszerzőnek a magyar kultúrával való kapcsolatáról csak később szereztem tudomást. Adès számos alkalommal beszélt arról, hogy a Kurtág és Ligeti zenéjével való találkozást művészi pályája meghatározó eseményei között tartja számon.¹ Mikor először hallotta Kurtág Truszova dalait, rögtön azt érezte, élő, valódi, zsigerileg ható zenével ismerkedett meg.² Azonnal elkezdte tanulmányozni Kurtág zenéjét, és megpróbált hasonló darabokat írni.³ Kezdetben Ligetit sokkal hidegebbnek, szárazabbnak találta, mint Kurtág érzelmekkel telített zenéjét.⁴ Adès személyes mester-tanítvány kapcsolatba is került Kurtággal: 1989-90-ben Szombathelyen kamarazenét tanult tőle. Ezt annyira fontosnak tartja, hogy a honlapján található életrajzában is feltünteti.⁵ Adès magyarországi kötődését bizonyítja, hogy nem csupán részt vett a szombathelyi Bartók Szemináriumon, de *Darknesse Visible* című, 1992-ben írt szólószongora darabját Budapesten, a Régi Zeneakadémián mutatta be.⁶

¹ Thomas Adès: *Full of Noises. Conversations with Tom Service*. (London: Faber and Faber, 2012.) 136-140. 142-143.

² I.m., 136.

³ I.m., 137.

⁴ I.h.

⁵ N.N.: „Thomas Adès’s Biography.” <http://thomasades.com/bio/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.06.06.).

⁶ Thomas Adès: *Darknesse Visible*. (London: Faber, 1998.)

A dolgozat megírására ösztönzött az is, hogy oktatóként azt tapasztaltam, a Zeneakadémia zeneszerzés szakos hallgatói közül sokan élénken érdeklődnek Adès zenéje iránt. Bár a nemzetközi Adès-kutatás az utóbbi években rendkívül intenzívvé vált, a legtöbb tanulmány és disszertáció angol nyelven született, így különösen időszerűnek éreztem egy magyar nyelven olvasható elemző munka megírását.

A dolgozat fókuszában Adès hang- és harmóniaszervezési módjai állnak. Az első fejezet egyfajta elméleti megalapozása azoknak az elemzői szempontoknak, amelyek segítségével Adès zenéjét vizsgálom. A második fejezetben a zeneszerző dallam- és harmóniaalkotási technikáit elemzem. A disszertációnak ebben a központi, leghosszabb fejezetében az életmű különböző szakaszaiban íródott művekből vett részletek segítségével teszek kísérletet Adès hangokkal és harmóniákkal kapcsolatos hozzáállásának átfogó bemutatására. Kiindulópontom szerint a nyugati zenetörténet hangokhoz, hangrendszerekhez, harmóniákhoz való viszonya dinamikus természetű, amely a moduláció jelenségében nyilvánul meg a legtisztábban. Az Adès-részletek elemzése közben részben ennek a dinamizmusnak a nyomait kerestem. A kutatómunka közben vált világossá a számomra, hogy Adès rendkívüli szabadsággal és spontaneitással kezeli azokat a komplex struktúrákat, amelyeket létrehoz. Így zenéjének dinamikus működésmódja mellett annak összetett rendszerekben megnyilvánuló organikus, természetes jellege is a disszertáció fontos vizsgálati területévé vált. A harmadik fejezetben egy teljes Adès-tétel elemzésén keresztül tekintek újra végig azokon a zenei jelenségeken, amelyek a dolgozat második fejezetében műrészleteken keresztül mutatkoztak meg.

Jelen dolgozat – bár átfogó megállapításokat is tartalmaz – nem kíván a rendkívül sokszínű és kiterjedt Adès-életműbe való általános bevezetésként szolgálni. Az Adèsről írt elemzések között szép számmal találunk olyan munkákat, amelyek a zeneszerző hangszervezési módjainak technikai leírásai. Azonban a kutatómunka folyamán az volt a benyomásom, hogy arról, mindezek hogyan állnak össze egy érzékeny és a zenetörténettel is szoros kapcsolatot ápoló, koherens zenei nyelvvé, az írások többségében kevés szó esik. Nézőpontomat – egy Magyarországon felnőtt és a brit zeneoktatási rendszert, valamint Adès közvetlen zenei környezetét belülről nem ismerő zeneszerző pozícióját – a dolgozat írásának szempontjából kimondottan szerencsésnek éreztem. Ez a látószög reményeim szerint alkalmat ad arra, hogy a kívülálló szemével, friss szempontok alapján vizsgáljam meg egy ismert és nagyhatású komponista zenéjét.

1. Teória

1.1. A harmónia fogalma

Annak érdekében, hogy a dolgozat második és harmadik részében – Adès harmóniáinak tárgyalásakor – gondolatmenetem érthető legyen, fontos tisztázni a *harmónia* fogalmát, valamint egyéb hozzá kapcsolódó terminusokat. Ennek során elsősorban a New Grove Music lexikon *Harmony* és *Tonality* szócikkeire támaszkodom,¹ amelyeknek feltűnő jellegzetessége, hogy csupán a nyugati zenetörténet összefüggésében beszélnek a harmóniáról. Noha teljes joggal lehetne írni erről a témáról más kultúrákat is bevonva, dolgozatom tárgya szempontjából a szócikkek fókusza megfelelő – a továbbiakban én is ennek szellemében fogom használni a szót.

Bár az elmúlt évszázadok során a harmónia szó nagyon különböző – többek között kozmológiai, természetfilozófiai vagy teológiai – összefüggésben is használatos volt,² ebben a fejezetben tisztán zeneelméleti értelemben, zenei hangok közötti relációk leírásaként jelenik meg. A görög eredetű szó jelentése: „összhang; valamely több alkatelemből álló struktúra részeinek szerves egysége, zavartalan együttműködése”.³ Richard Cohn szerint minden gyakorlati zenélésről szóló elmélet egyben a harmónia elmélete is – figyelembe véve a szó előbb említett, eredeti jelentését.⁴ Az ókori görögöknél a harmónia különböző elemek – egy magasabb és egy alacsonyabb hang – kombinációját, egymásra helyezését jelentette.⁵ Egy névtelen középkori író a 13. században a harmóniát kettő vagy három hang egy időben történő megszólalásaként határozta meg.⁶ Míg a 16. században alkotó olasz zeneszerző és elméletíró, Franchinus Gaffurius három hangból álló harmóniának csak az oktávból, kvintből és kvartból felépülő hangzatokat tartotta, addig kortársa, Gioseffo Zarlino már a hármashangzatokat is harmóniáknak tekintette.⁷ A harmóniákat nem csupán önmagukban

¹ Carl Dalhaus, Julian Anderson, Charles Wilson, Richard Cohn, Brian Hyer: „Harmony.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 10. kötet, 858-877. Brian Hyer: „Tonality.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 25. kötet, 583-594.

² Karl H. Wörner: *A zene története*. Ford.: Bösze Ádám és Ránki András. (Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007.) 182-183.

³ Szerdahelyi István: „Harmónia.” In: Király István (szerk.): *Világirodalmi Lexikon*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975.) 4. kötet, 240-241. 240.

⁴ Cohn, „Harmony.” I.m., 872.

⁵ Dalhaus, „Harmony.” I.m., 859.

⁶ I.h.

⁷ I.h.

álló módon, izoláltan vizsgálták, hanem egymáshoz való viszonyukban is.⁸ Jean le Rond D’Alembert – Rameau harmóniaelméletének elemzője és népszerűsítője – pedig a harmóniával szembeállította az akkordot. Az utóbbi alatt az egy időben megszólaló hangok vertikális összegét, az előbbi alatt ezek horizontális egymásmellettségét értette.⁹ Mindazonáltal a harmónia szót használták a zenetörténet során mind a vertikálisan együtt megszólaló hangok, mind pedig az egyes vertikális együttállások horizontális egymásutániségének leírására.¹⁰

Az *akkord* – a modern felfogás szerint – önmagában álló, oszthatatlan egység, nem pedig különálló szólamok összeadódásából jön létre.¹¹ Míg a Palestrina-korabeli gyakorlat alapvetően a vonalakból indult ki, az így létrejövő vertikális együttállások pedig a szólamok összeadódásai voltak,¹² J. S. Bach zenéjében már az akkordikus szerkezet az elsődleges, amelyből a polifon vonalak kibomlanak.¹³ Félrevezető azonban a horizontális és vertikális vonalak éles szembeállítása. Ahogyan Gárdonyi Zsolt a klasszikus összhangzattan kialakulásával kapcsolatban fogalmaz: „Az akkordfűzések során a hangzatok kiválasztásának vertikális szempontja és a horizontális szólamvezetés kiegyensúlyozzák egymást. Mindkét szempontot ugyanolyan súllyal kell figyelembe venni.”¹⁴

A barokk kezdetétől a hármashangzat vált a zenei érzékelés alapvető elemévé.¹⁵ Az 1600 körül még túlnyomórészt hármashangzatokon alapuló zenéből a 17. század második felében alakult ki a négyeshangzatokat is magába foglaló harmóniai eszköztár, amely a 18. század elejére szilárdult meg teljesen.¹⁶ Az, hogy a harmóniának mint zenei paraméternek önálló fejlődéstörténete van, 19. századi gondolat, amelyet visszamenőleg alkalmaztak a korábbi évszázadok zenéjére is.¹⁷ Carl Dalhaus szerint a bécsi klasszikusok harmóniáit szükségképpen együtt kell vizsgálni a metrikus tényezőkkel, a frázisok tagolódásával és a formával.¹⁸ Bár kétségtelen, hogy a harmónia önmagában nem elválasztható olyan más összetevőktől, mint a ritmus, a metrum vagy a forma, e dolgozat annak a feltevésnek a

⁸ I.h.

⁹ I.h.

¹⁰ I.h.

¹¹ I.h.

¹² Knud Jeppesen: *Ellenpont*. Ford.: Ormay Imre. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 9.

¹³ Ahogyan Karl Dalhaus fogalmaz: „J. S. ellenpontja – polifóniájának bonyolultsága ellenére – kétségtelenül a harmónián alapult, és az nem csupán szabályozta: a harmóniai vetület alapként jelenik meg, nem pedig következményként.” Dalhaus, „Harmony.” I.m., 859. Ford. tőlem.

¹⁴ Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei*. Ford.: Terray Boglárka. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.) 16.

¹⁵ Hyer, „Tonality.” I.m., 588.

¹⁶ Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff, *Összhang és tonalitás*, i.m., 30.

¹⁷ Dalhaus, „Harmony.” I.m., 864.

¹⁸ I.h.

fényében íródik, hogy jogos a harmóniát a zenei elemzés középpontjába állítani. A harmóniaközpontú analízis lehetőséget teremt arra, hogy több évszázad zenéjét összehasonlító módon vizsgáljuk, valamint arra is, hogy a harmónia formát, dramaturgiát meghatározó jellegzetességét is tetten érjük. A nagyjából 1600 és 1910 közötti repertoár minden sokszínűsége ellenére vizsgálható hasonló harmóniai elvek alapján. Úgy gondolom, hogy a harmóniai analízis döntő fontosságú az Adès-művek dinamizmusának megértése szempontjából is.

1.2. A tonalitás

Ha meghallgatjuk egymás után J. S. Bach C-dúr prelúdiumát a *Wolftemperiertes Klavier* első kötetéből, majd pedig Gounod *Ave Mariáját*, döbbenetes élményben lehet részünk. Gounod darabjában a kíséret szinte hangról-hangra megegyezik a Bach-mű anyagával, fölötte azonban megjelenik egy csellódallam (hegedű változat is létezik). Míg az 1722-ben íródott Bach-mű önmagában egyszerű, letisztult tétel benyomását kelti, az 1853-ban keletkezett Gounod-feldolgozás a kifejező, szárnyaló dallammal a tetején kimondattan romantikus hatású. Hangulatában, hangzásában két külön világ. Mi köti mégis össze a két darabot? Mi teszi lehetővé azt, hogy a francia szerző 131 évvel a Bach-prelúdium születése után ugyanarra az akkordsorra dallamot írjon?

A válasz részben az, hogy a két darabot a közös zenei nyelv: a *tonalitás* köti össze. A tonalitás szót Alexandre-Étienne Choron vezette be a zenei terminológiába 1810-ben.¹⁹ A tonika fölött és alatt elhelyezkedő domináns és szubdomináns, azaz az akkori modern harmóniai nyelv leírására használta a terminust.²⁰ Brian Hyer szerint az egyik leggyakrabban használt zenei fogalom: dallamok és harmóniák egy alaphanghoz (központi hanghoz vagy tonikához) való viszonyát írja le.²¹ Figyelemre méltó, hogy Hyer a nagyjából 1600 és 1910 között született repertoárt összetartozónak gondolja, a fő kapocs pedig köztük a tonalitás.²² Szerinte a tonalitás absztrakt összefüggések rendszere, amely a dallamok mozgását és a harmóniák egymásutánját kontrollálja.²³ Képes zenei célokat és megérkezési pontokat létrehozni.²⁴ Meghatározó jegye, hogy az egymás melletti harmóniákat nem pusztán a

¹⁹ Hyer, „Tonality.” I.m., 583.

²⁰ I.h.

²¹ I.m., 584.

²² I.m., 583.

²³ I.m., 583-584.

²⁴ I.m., 584.

szomszédosság köti össze, hanem egyik harmónia a másik felé halad.²⁵ Bár a zenetudósok közt nincs konszenzus arról, hogy a reneszánsz modális polifónia mikor adta át a helyét a harmóniakon alapuló barokk tonalitásnak, kétségtelen, hogy egy idő után a nyugati művészi zenét mint harmóniak egymásutánját, nem pedig mint zenei szólamokból kibontakozó hangközök együttállását hallgatták.²⁶ A tonalitás univerzális fogalom: történelmi keretein belül gyakorlatilag a zenei világ egészét felöleli – többek között a tonalitás felől közelíthetjük meg a dallamok és a harmóniak koordinációjának problémáját.²⁷

Charles Rosen a tonalitást hármashangzatok hierarchikus rendszerének nevezi, amely „nem merev, változtathatatlan rendszer, hanem élő, kezdettől fokozatosan változó nyelv volt”.²⁸ Kétségtelen, hogy – ahogyan Rosen is írja – Haydn, Mozart és Beethoven alakját legmélyebben a közös zenei nyelv használata kapcsolja össze.²⁹ Azonban Hyer-rel egyetértve úgy gondolom, hogy a közös megértés közegét megteremtő tér – amely a tonalitás által jön létre – kiterjeszhető az 1600 és 1910 között született repertoárra. Az említett időszakban született művek – minden diverzitásuk ellenére – hasonló harmóniai, dallami, formai, artikulációs szempontok szerint elemezhetők. Az időbeli távolság ellenére Adès kompozícióinak működése, hatása sok tekintetben hasonlóságot mutat az említett repertoárral. Közvetett módon az Adès-kompozíciókra is alkalmazhatók az ebben a bő 300 évben született művek esetében működő elemzési stratégiák.

1.3. Dinamizmus és moduláció

Ha megkíséreljük egy fogalommal megragadni az európai gyökerű zeneszerzésre jellemző kompozíciós elveket, az egyik legfontosabb szó a *dinamizmus*, ami eszünkbe juthat. A szó a nyugati kultúra mélyen, vallási rétegeiben is gyökerező alapállását fejezi ki.³⁰ Hans Heinrich Eggebrecht a jelenséget a „nyughatatlanságba való bezártság átkának” nevezte.³¹ François-Joseph Fétis, 19. századi francia elméletíró úgy gondolta, hogy a tonális jelenségek nem statikusak és mozdulatlanok, hanem egyfajta dinamizmust tartalmaznak – e dinamikus jelleg pedig kulcsfontosságú a zenei tapasztalat szempontjából.³² Ez azonban semmiképpen nem

²⁵ I.h.

²⁶ I.m., 588.

²⁷ I.m., 584.

²⁸ Charles Rosen: *A klasszikus stílus*. Ford.: Komlós Katalin. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 24.

²⁹ I.m., 23.

³⁰ Hans Heinrich Eggebrecht: *A Nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Ford.: Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lilla. (Budapest: Typotex, 2009.) 41.

³¹ I.h.

³² Hyer, „Tonality.” I.m., 585.

jelent nyilvánvaló célorientáltságot, görcsös tetőpont felé törekvést. A dinamikus jelleg látszólag statikus zenei anyagokban is meg tud jelenni. Jó példa erre a korábban már említett Bach-prelúdium zenei anyaga, ahol a ritmikai-motivikus réteg félütemenként ismétlődő statikus folyamata ellentétben áll a harmóniai történések dinamizmusával.

E dinamizmusnak a zene számos elemében: a dallamban, a ritmusban, a hangerő különbségekben is megtalálhatjuk a hatását, mégis a továbbiakban szeretnék egy jellegzetes szempontra koncentrálni: az egyenletesen temperált hangrendszer és a *moduláció* szempontjából vizsgálom meg a dinamizmus kérdését. Gárdonyi szerint „a moduláció fogalma általános értelemben átváltást jelent valamely hangnemből egy másikba. Az új hangnemben az eredeti tonikától eltérő akkord hordozza a tonikai funkciót.”³³ Egy rendszer viszonyítási pontjának teljes megváltozásáról, új dimenziók megjelenéséről van tehát szó. Rosen meglátása szerint a „modulációt a 18. században úgy kell értelmeznünk, mint lényegében magasabb szintre, a teljes szerkezet szintjére helyezett disszonanciát”.³⁴ E mondatból is kitűnik a tonikai hangnem, mint egyfajta konszonzancia, illetve az új hangnem, mint ahhoz képesti disszonancia közötti dinamikus feszültség.

A dinamikus gondolkodás fontos jellegzetességeire mutat rá a zene akusztikus feltételeinek, illetve a zenetörténet erre adott válaszána ütköztetése. A temperált hangrendszer – az oktávot tizenkét egyenlő részre osztó szisztéma – noha akusztikus alapokon nyugszik, azt mégis felülírja egy magasabb cél, nevezetesen a moduláció lehetővé válásának, a különféle hangnemekben való szabad játéknak az érdekében. Csak az egyenletes temperálás bevezetése után lehetett a modulációs lehetőségeket teljesen kiaknázni. Mark Lindley szerint az oktáv tizenkét egyenlő részre osztásából adódó egyenlő temperálás a nyugati-típusú kromatikus skála széles körben elfogadott és használt hangolási módja.³⁵ Különféle (nem egyenletes) temperált hangolások használata – azaz bizonyos hangközök megváltoztatása az akusztikusan tiszta alakjukhoz képest – már a 15. században megszokott volt, elsősorban billentyűs hangszerek esetében.³⁶ Az intonációra egyáltalán nem, vagy csak csekély mértékben képes billentyűs hangszerek bizonyos hangnemekben jól használhatóvá váltak. A hangnemváltás, a különféle tonalitások közötti közlekedés problematikus volt, azonban az egyes hangnemek – mivel a hangsoraikat alkotó hangközök nem voltak egyformák – sajátos karakterrel rendelkeztek. A modulációs igény

³³ Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff, *Összhang és tonalitás*, i.m., 93.

³⁴ Rosen, *A klasszikus stílus*, i.m., 29.

³⁵ Mark Lindley: „Temperaments.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 25. kötet, 248-268. 248.

³⁶ I.h.

felerősödésével azonban az egyenletes temperálás irányába mutató változások is előtérbe kerültek, és a transzpozíciós gazdagság csak a hangnemi sajátosságok eltűnése árán valósulhatott meg. Lindley idézi Rameau-t, aki 1737-es *Génération harmonique* című munkájában az egyenletes temperálás használata mellett érvel, mondván, hogy az igazi zenei változatosság nem az egyes hangnemek sajátos karakteréből fakad, hanem a különböző hangnemek váltakozásából, egymás mellé helyezéséből.³⁷ C. Ph. E. Bach már nem azokat a hangnemeket nevezte távoliaknak, amelyek messze estek a könnyen játszhatóktól, hanem azokat, amelyek a kompozíció szerkezetileg legfontosabb viszonyítási pontjától, az alaphangnemtől voltak távol.³⁸ Charles Rosen rámutat, hogy a bécsi klasszikusok gondolkodásában a temperált félhangok voltak a struktúra legkisebb építőkövei, amit az is bizonyít, hogy az enharmonikusan megegyező hangokat ekvivalensként kezelik.³⁹ Beethoven számára a temperált hangrendszer abszolút elsődleges volt, ennek gyakorlati módosításai – például vibrato vagy tényleges hangmasszaváltozás esetében – csupán expresszív, nem pedig strukturális természetűek.⁴⁰ Ahogyan az egyenlő temperáláson alapuló modern zongorák a 19. század folyamán egyre inkább elterjedtek, az enharmonikus kapcsolatokon alapuló modulációk Lindley szerint teljesen megszokottá, szinte rutinszerűvé váltak.⁴¹

A moduláció terminus elsősorban az 1600 és 1910 közötti repertoár összefüggésében használatos. A hangmagasságok és a harmóniak dinamikus összefüggései azonban később is megmaradtak, ezek leírására pedig a *harmóniai dinamizmus* terminust fogom használni. A fogalommal a modulációnál tágasabb – bár azt is magában foglaló – horizontot szeretnék megmutatni, ráirányítva a figyelmet azokra a jelenségekre, amelyek kapcsolatba hozhatók a félhangok *felelősségteljes* használatával. Ez utóbbi arra utal, hogy amikor a félhangok a zenei struktúra abszolút meghatározó tényezői, akár egyetlen félhang elmozdulása a zenei folyamat gyökeres megváltozásához vezethet.

Claude Debussy, akire egyaránt erősen hatott a kelet-európai és az ázsiai gamelán zene (és így a Nyugat nagy múlttal rendelkező „Kelet felé tekintő” hozzáállásával teljes összhangban volt),⁴² mélyen az európai gyökerű tradíció hatása alatt állt.⁴³ Bár számos

³⁷ I.m., 258.

³⁸ I.h.

³⁹ Rosen, *A klasszikus stílus*, i.m., 25.

⁴⁰ I.m., 32.

⁴¹ Lindley, „Temperaments.” I.m., 263.

⁴² Szerb Antal: *A világirodalom története*. (Budapest: Magvető Kiadó, 1941.) 149. 425.

⁴³ François Lesure, Roy Howat: „Debussy.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 7. kötet, 96-119. 102-103.

zenetudományi munka – elsősorban azon avantgárd szerzők véleménye miatt, akikre Debussy hatással volt – igyekezett a zeneszerzőt a harmónia,⁴⁴ valamint a forma *enfant terrible*-jeként bemutatni,⁴⁵ a félhangok felelősségteljes és a dramaturgiát meghatározó szerepe erőteljesen jelen van Debussy harmóniakezelésében. *Le vent dans le pleine* című prelúdjében egy igen érdekes jelenséget figyelhetünk meg. A darab titokzatos arpeggiókkal kezdődik (1. kottapélda), amelyek csupán két hangmagasságból állnak (B és Cesz).

Animé (♩ = 126)
aussi légèrement que possible

1. kottapélda, Debussy, *Le vent dans le pleine*, 1-2. ütem.

Majd egy további hangokból álló, tétova dallam is csatlakozik (Esz, Desz, Gesz, F, Eszesz), amely második felében fagyos szellőkéseket sugall (2. kottapélda).

2. kottapélda, Debussy, *Le vent dans le pleine*, 3-6. ütem.

⁴⁴ Boyd Pomeroy: „Debussy’s Tonality: a Formal Perspective.” In: Simon Treize (szerk.): *The Cambridge Companion to Debussy*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 155-178. 155.

⁴⁵ Arnold Withall: „Debussy Now.” In: Simon Treize (szerk.), i.m., 278-287. 280.

Az első ütemek rövid visszatérése után (B és Cesz) egy 2x2 ütemes új anyag következik. Az arpeggiók abbamaradnak és egy rejtélyes, új, de az előzményekkel nem kimondottan kontrasztáló anyag következik (3. kottapélda). Eddig a pontig minden alapvetően a B hang köré szerveződött, amely egyfajta statikus érzetet kelt. A következő két ütem úgy tűnhet, megerősíti ezt az érzést azzal, hogy ismét a kezdő hangmagasságokat használja (B, Cesz).

8
Cédez // a Tempo
Cédez //

pp

a Tempo

p

sfz

p

3. kottapélda, Debussy, *Le vent dans le pleine*, 9-14. ütem.

Ezután valami lényeges történik. A kezdő arpeggio hangjai, egy crescendo és decrescendo után, megváltoznak. Azzal, hogy ugyanazt az arpeggiót halljuk, mint kezdetben, de a kezdő B hang helyett most az A (Bebé) hang jelenik meg a Cesz mellett, egy másik dimenzióba kerülünk át (4. kottapélda). A harmóniaváltás egy másik világot nyit meg, amely képes egy már ismerős zenei anyagot teljesen más szinten és helyzetben megmutatni, óriási dinamikus energiát felszabadítva egyetlen félhang megváltoztatásával.

pp

p

4. kottapélda, Debussy, *Le vent dans le pleine*, 15-16. ütem

1.4. A posztfunkciós zene

Dalhaus megállapítja, hogy a 19. századot követően a harmóniai faktor nagy mértékben veszített korábbi jelentőségéből – sőt, kétséges, hogy egyáltalán beszélhetünk-e harmóniáról a 20. században.⁴⁶ A diszsonancia a konszonanciával egyenrangúvá vált, amely közvetlenül vezetett az atonalitáshoz, valamint új harmóniaszervezési struktúrák létrehozásához.⁴⁷ Míg a 19. században a harmónia központi paraméternek számított, amelynek a változása és fejlődése a zene egészének progressziójáról adott képet, a 20. században a ritmus, az ellenpont és a hangszín került előtérbe.⁴⁸ Az újonnan kialakuló zenei nyelv nem tette lehetővé, hogy a harmónia a struktúra szempontjából elsődleges fontosságú funkciókat töltsön be. Ennek oka az volt, hogy vagy túlságosan távoli összefüggésben állt más tényezőkkel (pl. a formával), vagy a fül számára nem hozott létre követhető folyamatokat, így nagyobb formai egységeket sem tudott átfogni.⁴⁹

A tonalitás helyettesítésének egyik lehetséges módja a harmonikus történések helyett (illetve mellett) egyéb paraméterekre, mint a dinamikára vagy az időtartamra való fókuszálás, azokra az összetevőkre, amelyeket Robert G. Hopkins „másodlagos paramétereknek” nevez.⁵⁰ Ennek a 19. század vége óta jelen levő tendenciának egyik legkorábbi és jellegzetes példája Gustav Mahler életműve, akinek a művei, noha szilárdan gyökereznek a klasszikus értelemben vett harmóniakezelésben, egyre tágabb teret engednek a harmónián kívüli paramétereknek. Sűrűsödések és ritkulások, drámai kontrasztok és hangszínváltások addig példa nélküli szerepet játszanak Mahler anyagkezelésében. Nem lehet véletlen, hogy az egyetlen valódi, igazán jelentős változás a modern szimfonikus zenekar összetételében a 20. század során az ütősök páratlan expanziója volt, amelyek közül sok hangszer nem képes érzékelhető hangmagasság megszólaltatására.

Arnold Schoenberg és a második bécsi iskola megközelítése bizonyos szempontból hasonlítható Mahler törekvéseihez, de ugyanakkor jelentősen különbözik is azoktól. Bár a második bécsi iskola tagjai is szerephez juttatták a már említett másodlagos paramétereket, azonban elsődleges céljuk egy olyan rendszer megtalálása volt, amely képes helyettesíteni a hagyományos tonalitás bizonyos funkcióit. Noha Webern tagadja, hogy a dodekafon

⁴⁶ Dalhaus, „Harmony.” I.m., 865.

⁴⁷ I.h.

⁴⁸ I.h.

⁴⁹ I.h.

⁵⁰ Robert G. Hopkins: *Closure and Mahler's Music. The Role of Secondary Parameters.* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.).

technika „tonalitás-pótlék” lenne,⁵¹ elismeri, hogy „a tonalitás feladásával a hosszabb darabok felépítésének legfontosabb eszköze veszett el”, erre a problémára pedig Schönberg tizenkétfokú technikájának megjelenése adott megoldást.⁵² Mindezekből nyilvánvaló, hogy – a másodlagos paraméterek jelenléte mellett – a második bécsi iskola számára az egyes hangmagasságok szervezettsége, iránya igen fontos volt.

Dalhaus – a harmónia jelentőségének hanyatlásáról szóló – érvelése meggyőző lehet akkor, ha a 20. század első felében zenei fősodornak a második bécsi iskola munkásságát tekintjük. Dalhaus Stravinsky, Bartók és Hindemith kompozícióit is példaként hozza a hagyományos tonalitástól eltérő rendszerek megvalósulására. Ugyanakkor megemlíti, hogy Stravinsky (pl. a *Zsoltárszimfóniában*) a hagyományos hármashangzatok egymásra helyezése révén,⁵³ Bartók az egyenlő oktávosztású rendszerek használatával,⁵⁴ Hindemith pedig a felhangrendszerben gyökerező szisztémái által felhasznált elemeket, amelyek a megelőző évszázadok tonalitásához kapcsolódnak.⁵⁵

Miguel A. Roig-Francolí *poszttonálisnak* nevez minden olyan zenét, amely a hagyományos tonalitás alternatíváját keresi.⁵⁶ A 20. század legjelentősebb poszttonális rendszereit és kompozícióit áttekintő könyvében hat nagy kategóriába sorolja a század repertoárját. *Hangmagasság központúnak* nevezi azokat a kompozíciókat, ahol a zenei anyag egy központi hang vagy központi hangok köré rendeződik. Meglátása szerint ide sorolhatók többek között Debussy, Stravinsky és Bartók darabjai.⁵⁷ *Atonálisnak* nevezi azokat a műveket, amelyekben a hagyományos akkordstruktúrák helyett bizonyos motivikus elemek, nem-hármashangzatalapú harmóniak és nemlineáris összefüggések játszanak döntő szerepet, erre példa a második bécsi iskola munkásságának egy része.⁵⁸ A második bécsi iskolára jellemző *tizenkétfokú szerializmus* kerüli a hangmagasság-központúságot, központi hangok elvben nem alakulnak ki.⁵⁹ *Posztszeriálisnak* nevezi azokat a 20. század második felében született kompozíciókat, amelyek a hangmagasságon kívüli tényezőkre különös hangsúlyt fektetnek. Ide olyan különböző esztétikájú szerzők műveit hozza példaként, mint Boulez, Stockhausen, Cage, Berio, Ligeti, Penderecki vagy Gubaidulina, a náluk fiatalabb

⁵¹ Anton Webern: *Előadások – Levelek – Írások*. Ford.: Maurer Dóra, Várnai Péter. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.) 91.

⁵² I.m., 94-95.

⁵³ Dalhaus, „Harmony.” I.m., 864.

⁵⁴ I.h.

⁵⁵ I.h.

⁵⁶ Miguel A. Roig-Francolí: *Understanding Post-Tonal Music*. (New York: McGraw-Hill, 2008.) 2.

⁵⁷ I.h.

⁵⁸ I.h.

⁵⁹ I.h.

generációból pedig Lindberg, Saariaho vagy a disszertáció központi alakja, Thomas Adès.⁶⁰ Ez utóbbira még a fejezet végén visszatérek. *Neotonális* vagy *neoromantikus* iránynak nevezi a hagyományos tonalitáshoz sok elemében kapcsolódó esztétikát, példaként pedig többek között Del Tredici, Rochberg, Tower, Rihm, Higdon és Penderecki kései műveit említi.⁶¹ Végül a *minimalizmus* fogalma alá sorolja a 20. században feltűnően reduktív eszközökkel élő kompozíciókat, amelyeket többek között Cage, Pärt, Andriessen, Glass, Reich és Adams alkotott.⁶²

Ugyanakkor Roig-Francolí azt állítja, hogy a tonalitás fontos harmóniarendszer maradt a 20. század során.⁶³ Puccini, Ravel, da Falla, Sibelius, Rachmaninov, Gershwin, Copland, Barber, Vaughan Williams, Britten, Prokofjev vagy Sosztakovics munkássága a tonális tradíció egyfajta folytatásának tekinthető.⁶⁴ A hagyományos gyökerű harmóniakat teljesen sosem feledték el: filmzenékben, a jazzben vagy egyéb populáris zenei műfajokban ezek mindig is jelen voltak, olyan zenékben, amelyekre Adès is gyakran utal műveiben.⁶⁵ Hyer szintén arról beszél, hogy amennyiben úgy látjuk, hogy a tonális gondolkodás kiveszett a 20. század zenéjéből, akkor egyfelől leszűkítjük a rendkívül sokszínű repertoárt,⁶⁶ valamint nem vesszük figyelembe azt a tényt, hogy a tonalitás sosem tűnt el a nyugati kultúrából.⁶⁷ Azt állítja, hogy a tonális zene az, amelyet a legtöbb ember hallgat – Nyugaton és más kultúrákban egyaránt.⁶⁸

A Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht szerkesztésében megjelent *Tonality 1900-1950* és *Tonality Since 1950* című tanulmánykötetek a 20-21. századi tonalitás témáját járják körül. Az első kötet bevezetőjének központi állítása, hogy az a széles körben elfogadott nézet, miszerint a tonalitás időszaka 1910 körül véget ért, nehezen összeegyeztethető a tonális zene 20. századi virágzásával.⁶⁹ A második kötet bevezetője szerint – bár a fogalom nehezen körülhatárolható – a tonalitás a zeneszerzők, előadók és befogadók közötti diskurzus egyik alapszava.⁷⁰ Az 1600 és 1910 közötti repertoár leírásának

⁶⁰ I.h.

⁶¹ I.m., 3.

⁶² I.h.

⁶³ I.m., 1.

⁶⁴ I.h.

⁶⁵ I.h.

⁶⁶ Hyer, „Tonality.” I.m., 17.

⁶⁷ I.h.

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht: „Introduction.” In: Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht (szerk.): *Tonality 1900-1950. Concept and Practice.* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.) 11-22. 11.

⁷⁰ Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht: „Introduction.” In: Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht (szerk.): *Tonality Since 1950.* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017.) 11-24. 11.

angolszász kulcsfogalma a *common practice period*. A fogalmat Walter Piston 1941-ben megjelent *Harmony* című könyve tette ismertté, és Piston a terminussal az említett periódus repertoárjának közös jellegzetességeit hangsúlyozta.⁷¹ Ezek a tulajdonságok azonban mind 1600 előtti, mind 1910 utáni zenékkal kapcsolatba hozhatók, így alakult ki az *extended common practice* fogalma, amely a polifónia kezdeteitől a mai napig íródott, hasonló elveket felmutató zenék megjelölésére alkalmazható.⁷² Ahogyan a tonalitásról szóló alfejezet végén is szerepel (1.2.), úgy gondolom, hogy az 1600 és 1910 közötti zenék összekapcsolásának komoly alapja van. Piston fogalmához a magyar terminológiában talán a Szabolcsi Bence által is használt *zenei köznyelv* áll a legközelebb,⁷³ azonban ennek a terminusnak társadalmi vonatkozásai is vannak, amelyek a gondolatmenetem szempontjából kevésbé relevánsak. A dolgozat további részeiben az említett periódus zenéinek megnevezésére a *tonális-funkciós zene* fogalmat fogom használni. Kétségtelen, hogy egy bizonyos, pontos időbeli keretekkel körülhatárolt repertoár egy terminussal való megjelölése egyfelől nagyon különböző zenék homogenizáló összekapcsolásának, másfelől a konkrét kezdő és záró dátum miatt egy mesterségesen létrehozott kategória felállításának a veszélyét hordozza magában. Továbbá – ahogyan erre a 2. fejezetben is kitérek (2.3.) – sem a *tonális zene*, sem a *funkciós zene* fogalmát nem látom problémamentesnek. Mind a tonalitás, mind a funkciós zene gyakran használt fogalmak, jelentésük azonban távolról sem egyértelmű sem külön-külön, sem egymáshoz való viszonyukban. Piston megközelítése azonban gyakorlati szempontból tűnik jól használhatónak: reményeim szerint a tonális-funkciós zene terminusa az olvasó számára egyértelmű és világos módon jelöli meg a fogalom által összekapcsolt repertoárt.

Találónak érzem Roig-Francolí listáját a funkciós-tonális repertoárhoz kötődő szerzők felsorolásakor. Ugyanakkor meglátásom szerint a felsorolt szerzők nem elsősorban egyfajta strukturális logika közvetlen folytatása révén, hanem sokkal inkább a hagyományos akkordok vagy akár bizonyos harmonikus összefüggések használata, valamint a félhangok felelősségteljes kezelése által kapcsolódnak a szóban forgó repertoárhoz. Úgy gondolom azonban, hogy az ezekben a példákban megjelenő *fenomenológiai* hasonlóság a megelőző évszázadok zenei nyelvéhez önmagában is elégséges ahhoz, hogy a funkciós-tonális repertoárhoz való mély és jelentőségteljes kapcsolódást lehetővé tegye. Ezt a kapcsolatot *posztfunkciós*nak nevezem a továbbiakban.

⁷¹ I.m., 14-15.

⁷² Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht: „Introduction.” In: Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht (szerk.): *Tonality 1900-1950. Concept and Practice*. I.m., 16.

⁷³ Szabolcsi Bence: „A zenei köznyelv problémái.” *Magyar Zene* 50/2 (2012. május): 125-142. 132.

Teória

Roig-Francolí Adès zenéjét a posztszeriális kategóriába sorolta a hangmagasságokon kívüli összetevők nagymértékű használata miatt. Kétségtelen, hogy a brit zeneszerző kompozícióban a ritmusnak, a hangszínek, a különleges hangszerelési megoldásoknak fontos szerepe van. Ugyanakkor zenéjének harmóniai és dallami dimenziója révén erősen kötődik a funkciós-tonális zene hagyományához is – az előbb kifejtett posztfunkciós értelemben. A disszertáció további fejezeteiben ez utóbbi állítás mellett fogok érvelni.

2. Praxis

2.1. Adès zenéjének általános jellegzetességei

2.1.1. Az Adès-szakirodalom áttekintése

Thomas Adès zenetudományi elemzések tekintetében is az egyik legtöbb figyelemben részesülő élő zeneszerző. Míg Fox 2004-es cikke szerint meglepően kevés elemzés született az akkorra már nemzetközileg is elismert szerzőről,¹ addig Venn 2021-es tanulmányában már egy „állandóan növekvő” szakirodalom-korpuszról számol be – csupán egy részterület – Adès és a zenetörténeti múlt kapcsolatának vonatkozásában.²

Richard Taruskin 1999-es kritikája, amely a New York Times-ban jelent meg, az Adès-irodalom egyik legkorábbi és leggyakrabban hivatkozott dokumentuma.³ Ezt követték Arnold Whittall és Christopher Fox elemzései néhány évvel később.⁴ Az első kiadott könyv, amely Adès munkásságáról szól, 2007-ben jelent meg francia nyelven, ami meggyőző bizonyítéka a szerző nemzetközi státuszának.⁵ Az Adès-kutatás egyik mérföldköve a 2012-es interjúkötet, amely a zeneszerző és Tom Service beszélgetéseit tartalmazza.⁶ Az addig a zenéjéről csak ritkán és szűkszavúan nyilatkozó szerző ebben a kötetben betekintést enged nem csupán alkotói műhelyébe és kompozíciós gondolkodásába, hanem számos más alkotóval, darabbal való kapcsolatába is. Edward Venn monográfiája az *Asyla* című zenekari műről, amely az Adès-szel kapcsolatban addig megjelent legrészletesebb analízis, 2017-ben látott napvilágot.⁷ 2021-ben – Adès 50. születésnapjának évében – két átfogó tanulmánykötet jelent meg a zeneszerző addigi munkásságáról, az egyik a Cambridge University Press, a másik pedig az Oxford University Press gondozásában.⁸ Ugyanebben az évben a neves brit kortárszenei folyóirat, a *Tempo Journal* az őszi számában több tanulmányt

¹ Christopher Fox: „Tempestuous Times. The Recent Music of Thomas Adès.” *Musical Times* 145/1888 (2004. ősz): 45-56. 41.

² Edward Venn: „Adès and Sonata Forms.” *Tempo* 75/298 (2021. október): 20-40. 20.

³ Richard Taruskin: „A Surrealist Composer Comes to the Rescue of Modernism.” In: Uő (szerk.): *The Danger of Music*. (Berkeley: University of California Press, 2009.) 144-149.

⁴ Fox, i.m. és Arnold Whittall: „James Dillon, Thomas Adès, and the Pleasures of Allusion.” In: Peter O’Hagan (szerk.): *Aspects of British Music of the 1990s*. (Aldershot: Ashgate, 2003.) 3-27.

⁵ Hélène Cao: *Thomas Adès le voyageur: devenir compositeur, être musicien*. (Paris: Éditions M.F., 2007.)

⁶ Thomas Adès: *Full of Noises. Conversations with Tom Service*. (London: Faber and Faber, 2012.)

⁷ Edward Venn: *Thomas Adès: Asyla*. (Abingdon: Routledge, 2017.)

⁸ Edward Venn és Philip Stoecker (szerk.): *Thomas Adès Studies*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2022.) Drew Massey: *Thomas Adès in Five Essays*. (New York: Oxford University Press, 2021.)

is megjelentetett az Adès-évforduló kapcsán.⁹ Az elmúlt bő másfél évtizedben az Adès-ről írt cikkek, könyvfejezetek, doktori disszertációk és szakdolgozatok száma folyamatosan és egyre gyorsuló ütemben növekszik.¹⁰

2.1.2. Főbb elemzési szempontok

Ahogy Drew Massey Adès-ről szóló esszégyűjteményének bevezetésében írja: „szinte lehetetlen kevés szóval leírni Adès hangzásvilágát, mert annyira kiterjedt.”¹¹ Massey szerint a zeneszerző „hozzáállása a komponáláshoz magában foglal egy olyan esztétikai felfedezőutat, amely ellenáll a mindenre kiterjedő analitikus módszereknek, fogalmi megközelítéseknek”.¹² Adès zenéjének ez a megfoghatatlansága mutatkozik meg a róla írott elemző munkák fókuszának sokszínűségében is.

Az egyik visszatérő szempont az elemzések során Adès zenéjének kapcsolata különféle szerzőkkel vagy stílusokkal. Ahogy Dominic Wells is megjegyzi, az olyan címkék, mint pluralista, posztmodern, neoromantikus, posztminimalista, polistilizta gyakran felbukkannak a zeneszerzővel kapcsolatban.¹³ Wells a stíluspluralista (stylistic pluralist) elnevezést ajánlja, mint szerinte a legtalálóbbat.¹⁴ Egyfelől Adès zenéjének zenetörténeti beágyazottsága, a műveiben található idézetek, allúziók sokasága, másfelől a kompozícióira jellemző eklekticizmus, különféle stílusok – pop, jazz, népzene – egymásmellettsége az, ami az elemzők figyelmét felkelti. Adams Schubert *Auf dem Wasser zu singen* című dalát és Adès *Arcadiana* (1994) című vonósnégyesének azonos című tételét hasonlítja össze.¹⁵ Taruskin már említett korai cikke szintén rámutat a zeneszerző gondolkodásának zenetörténeti gyökereire, egyben annak eklektikus jellegére: szerinte a 17. századi francia zene, a gamelán zene, de Billie Holiday, Astor Piazzolla vagy a Chemical Brothers is egymás mellé kerül Adès zenéjében.¹⁶ Hayden 2016-os cikke a brit zenei életben

⁹ Edward Venn: „Thomas Adès at 50. Representations on the Stage and the Page.” *Tempo* 75/298 (2021. október): 6-9. Arnold Whittall: „Adès at 50. Precarious Poise.” I.m., 10-19. Venn: „Adès and Sonata Forms.” I.m., 20-40. James Donaldson: „Topics, Double Coding and Form Functionality in Thomas Adès’s Piano Quintet.” I.m., 41-51. Richard Powell: „A New Dawn? Thomas Adès and the Case of Musical Simplicity.” I.m., 52-62.

¹⁰ Edward Venn és Philip Stoecker: „Preface.” In: Edward Venn és Philip Stoecker (szerk.), i.m., xxii.

¹¹ Massey, *Thomas Adès in Five Essays*, i.m., 1. Ford. tőlem.

¹² I.m., 2.

¹³ Dominic Wells: „Plural Styles, Personal Style: the Music of Thomas Adès.” *Tempo* 66/260 (2012. április): 2-14. 2.

¹⁴ I.m., 2.

¹⁵ Samuel Adams: „Following the Prophecies of Song: Schubert Lieder in Thomas Adès’s *Arcadiana*.” *Perspectives of New Music* 48/1 (2010. tél): 200-207.

¹⁶ Taruskin, „A Surrealist Composer Comes to the Rescue of Modernism.” I.m., 145.

jelen lévő esztétikai töréspontok mentén Adès-t a zenetörténeti hagyományban gyökerező szerzők oldalára teszi.¹⁷ Az Adès és Service beszélgetését tartalmazó *Full of Noises* című kötet nem csupán zajokkal van tele, hanem különféle zeneszerzők neveivel is, akik Adès-re hatást tettek – Couperintól Gerald Berry-ig, Beethoventól Ligeti Györgyig. Adès a beszélgetésekben zenefogyasztási szokásainak „mindenevő” jellegéről is beszél.¹⁸ Ennek a kompozíciós következményeit számos elemző – többek között Elaine R. Barkin, Jaqueline Susan Greenwood és Dominic Wells – megmutatta.¹⁹

Az Adès-művek zenei anyagának rétegzettsége szintén gyakran kerül az analitikus munkák fókuszába. Richard Powell szerint a redukált zenei anyagú, 2020-as *Dawn* megosztott kritikai fogadtatása az Adès zenéjével kapcsolatban addigra kialakult várakozások – komplexitás, stiláris, időbeli és szemantikus többrétegűség – eredménye.²⁰ John Roeder nagyhatású 2006-os tanulmányában az Adès zenéjében található *follyamatosságokról* (continuity) beszél.²¹ Roeder szerint a folyamatosság két észlelet közötti asszociáció, amely akkor jön létre, mikor a második észlelet megvalósít egy olyan mentális projekciót, amely az első részeként jött létre.²² Emma Gallon disszertációja – különféle zenén belüli és kívüli elemek, valamint a régebbi és a kortárs zene összjátékának elemzése során – szintén Adès zenéjének többrétegűségére mutat rá.²³

Egyes elemzések Adès hangszíneire vagy hangszerelési jellegzetességeire irányítják a figyelmet. Rupprecht az 1993-as *Living Toys* című kamaramű elejének vizsgálatán keresztül megvilágítja az adès-i gesztusokat létrehozó kifinomult hangszerelési megoldásokat.²⁴ Adès komplex ritmikái világa ugyancsak komoly elemzések tárgyául szolgált. Huw Belling az Adès zenei anyagaiban található irracionális ritmusok használatát

¹⁷ Sam Hayden: „Complexity, Clarity and Contemporary British Orchestral Music.” *Tempo* 70/277 (2016. július): 63-78. 64.

¹⁸ Adès, *Full of Noises*, i.m., 64.

¹⁹ Elaine R. Barkin.: „About Some Music of Thomas Adès.” *Perspectives of New Music* 47/1 (2009. tél): 165-173. Jaqueline Susan Greenwood: *Selected Vocal and Chamber Music of Thomas Adès. Stylistic and Contextual Issues*. PhD disszertáció. London: Kingston University, 2013. (Kézirat). Wells, „Plural Styles, Personal Style: the Music of Thomas Adès.” I.m.

²⁰ Richard Powell: „A New Dawn? Thomas Adès and the Case of Musical Simplicity.” *Tempo* 75/298 (2021. október): 52-62. 52.

²¹ John Roeder: „Co-operating Continuities in the Music of Thomas Adès.” *Music Analysis* 25/2 (2006. március): 121-154.

²² I.m., 122.

²³ Emma Gallon: *Narrativities in the Music of Thomas Adès*. PhD disszertáció. Lancaster: Lancaster University, 2011. (Kézirat).

²⁴ Philip Rupprecht: „Chronically Volatile. Gesture in Thomas Adès’s *Living Toys* and *America: A Prohecy*.” Edward Venn és Philip Stoecker (szerk.), i.m., 1-9.

mutatja be,²⁵ míg Andrew McManus egy konkrét mű, az *Asyla* (1997) kapcsán beszél a zeneszerző által használt, Nancarrow hatása alatt álló ritmikai struktúrákról.²⁶ Az adès-i ritmikai világ egy sajátos szempontú vizsgálata Philip Stoecker analízise, amelyben a zeneszerző chaconne-szerkezeteit elemzi elsősorban nem harmóniai, hanem ritmikai szempontból.²⁷

Kiemelt kutatási terület Adès darabjainak az előadó szempontjából történő vizsgálata. Lévén, hogy a szerző kivételes képességű és aktív zongoraművész és karmester, a művek lejegyzésének és az előadói gyakorlatnak az összevetése különösen is gyümölcsöző lehet. Ennek a megközelítésnek kissé szélsőséges példája Edward Venn és Henry Weekes közös tanulmánya, amely Adès *Mazurkas* (2009) című zongoradarabjának három előadását – köztük a szerzőét is – hasonlítja össze szonogram analízis segítségével.²⁸ Adès előadói szempontú vizsgálatának megkerülhetetlen dokumentuma a zeneszerző Janáček zongoradarabjairól írt tanulmánya.²⁹

A szorosabban zeneelméleti analízisek mellett megtalálhatóak főként esztétikai vagy művelődéstörténeti szempontokat figyelembe vevő munkák is, amelyek az Adès zenéjében megjelenő, zenén kívüli kulturális műveltséganyagra reflektálnak. Ezek közé tartozik Mark Hutchison *Coherence in New Music* című könyve, amelyben négy alkotó, Adès, Saariaho, Takemitsu és Kurtág műveiben keres esztétikai és elemzésbeli találkozási pontokat.³⁰ Taruskin korai cikke nyomán – amelyben Adès zenéjét a szürrealista festők képeihez hasonlította – Adès és a szürrealizmus kapcsolata azóta is számos vizsgálódás tárgyát képezi, mint például Massey esszéjében.³¹

Zenetörténeti múlt, referencialitás, stíluspluralizmus, rétegzettség, hangszínbeli és ritmikai jellegzetességek, előadói szempont, esztétikai és társadalomtudományi megközelítések, szürreális jelleg – mindez Adès-elemzések releváns alapját képezheti. Ezek mellett – és a felsoroltaktól nem feltétlenül elválasztva – jelen dolgozat szempontjából a

²⁵ Huw Belling: *Thinking Irrational. Thomas Adès and New Rhythms*. MA szakdolgozat. London: Royal Collage of Music 2010. (Kézirat).

²⁶ Andrew McManus: *Nancarrow's Rhythmic Structures in Thomas Adès's Asyla*. MA szakdolgozat, University of Rochester, 2009.

²⁷ Philip Stoecker: „Chaconnes in the Music of Adès.” In: Edward Venn és Philip Stoecker (szerk.), i.m., 93-116.

²⁸ Edward Venn és Henry Weekes: „Performing Adès.” In: Edward Venn és Philip Stoecker (szerk.), i.m., 27-51.

²⁹ Thomas Adès: „»Nothing But Pranks and Puns«. Janáček's Solo Piano Music.” In: Paul Wingfield (szerk.): *Janáček Studies*. New York: Cambridge University Press, 2006. 18-36.

³⁰ Mark Hutchinson: *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*. (Abingdon: Routledge, 2016.)

³¹ Massey, *Thomas Adès in Five Essays*, i.m., 93-139.

legfontosabbak az adès-i harmóniak, dallamok létrejöttének elemzései, amelyeket a továbbiakban részletesen fogok tárgyalni.

Az írásos dokumentumokon túl számos videointerjú is készült a szerzővel, ezek közül Kirill Gernstein 2021-es beszélgetése lesz majd fontos a dolgozat szempontjából.³² Életrajzi adatok, részletes műjegyzék, valamint a zeneszerző szinte valamennyi darabjának a kottája megtekinthető Adès kiadójának, a Faber Music-nak a honlapján.³³ Ugyanitt találhatóak az Adès-darabok elhangzásával, valamint a karmesterként és zongoraművészként is aktív zeneszerző koncertjeivel kapcsolatos információk.

2.1.3. A harmóniai paraméter

Egy hangi-harmóniai fókuszú elemző munka kapcsán felmerülhet a kérdés: célravezető-e egy zenei paramétert kiragadni a többi közül, és önmagában megvizsgálni? Rátekinthetünk-e úgy egyetlen paraméterre, hogy az alkotóelemek sokaságából álló, egész mű szövetét ne veszítsük szem elől? Egyáltalán kijelenthetjük-e egy zenei paraméterről, hogy az – akárcsak bizonyos szempontból – fontosabb, mint a többi?

Hyer a Grove lexikonban található, *Tonality* című szócikkében a harmóniát, sőt a tonális harmóniát egyértelműen az újkori zeneelmélet egyik esszenciális összetevőjének tekinti.³⁴ A harmónia kérdése Adès és Service beszélgetéseiben is időről-időre felbukkan. Több ízben felmerül Heinrich Schenker neve is, valamint a hozzá kötődő reduktív analitikus módszer. Adès a következőképpen beszél arról az élményéről, amikor a Guildhall diákjaként először találkozott a Schenker-féle analízissel:

Rögtön valami bűdös volt. Meg tudtam volna mondani, hogy valami nem stimmelt. A szigorú Schenker-analízis lebontja a darabokat három fő hangra: minek akkor maga a mű? Hol van a darab? Ez egy veszélyes ostobaság.³⁵

Egy másik helyen – Britten operái kapcsán – ismét szóba kerül a Schenker-analízis témája:

³² Kirill Gernstein: „Interjú Thomas Adès-szel.” https://www.youtube.com/watch?v=I0kHP_npxJA&t=924s (Interjú készítésének dátuma: 2020. június 17.) (Digitális videófelvétel).

³³ Adès műjegyzéke, valamint a munkásságával kapcsolatos egyéb információk az alábbi linken elérhetőek: <https://www.fabermusic.com/we-represent/thomas-ad%C3%A8s> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. 05. 26.)

³⁴ Brian Hyer: „Tonality”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 25. kötet, 583-594. 583.

³⁵ Adès, *Full of Noises*, i.m., 66. Itt és a kötet következő idézeteinél is: ford. tőlem.

Az összes olyan dolog, ami nincs benne egy Schenker-redukcióban, éppen az vezetett ahhoz, hogy a darab olyan lett, amilyen, és nem pedig fordítva. Ő [Schenker] egy tudós, aki nem érti, hogy az életerő ott volt akkor is, amikor még nem öltött egy bizonyos formát. A forma a belső zenei történések eredménye.³⁶

Adès szavai azt sugallják, hogy távol áll tőle a zenei struktúra reduktív személete: szerinte a zene teljessége valamiféle organikus folyamat eredménye. Ugyanakkor ezt is mondja:

Mindenki felismerheti, hogy van annak valami misztikus energiatöltete, amikor I. fokról V. fokra, tonikáról dominánsra, vagy V. fokról I. fokra mész; valamiféle magnetizmus, ami azt sugallja, hogy a két harmónia között belső kapcsolat van, amely létrehozza annak a hatását, hogy az egyik a másikra oldódik.³⁷

Ahogy a későbbiekben látni fogjuk – a zeneszerző számos gondolatot megfogalmaz a hangokkal és a harmóniákkal kapcsolatban. Egy a harmóniát vagy bármely egyéb zenei paramétert izoláló megközelítés idegen az Adès-zenétől, ugyanakkor a hangok, harmóniák előtérbe helyezése – nem elválasztva a kontextustól – úgy gondolom, releváns lehet.

2.2. A hangok magnetizmusa

2.2.1. A félhangok szerkezeti jelentősége

Thomas Adès kapcsolata a klasszikus zenetörténettel tagadhatatlan: a műveiben található idézetek, allúziók bősége, valamint a klasszikus műfajok és formák iránti vonzalma mind ezt bizonyítja. Úgy gondolom azonban, hogy mindezeket túl egy mélyebb és strukturális természetű rokonság is összekapcsolja Adès-t a klasszikus tradícióval: nevezetesen az oktáv tizenkét egyenlő részre osztásából származó temperált félhangokhoz mint a zenei szerkezet alapvető építőelemeihez fűződő viszonya.³⁸

Adès Tom Service-szel közös beszélgetéseiben beszél a félhangoknak a zenei szerkezetben betöltött központi jelentőségéről, illetve arról, hogy az ettől eltérő hangközök

³⁶ I.m., 131.

³⁷ I.m. 144-145.

³⁸ A temperált rendszer félhangjainak jelentőségéről az 1.3. fejezetben írtam részletesebben.

szerinte nem jelenhetnek meg ilyen szerepben. Fiatal korában, amikor először hallotta Ligeti Kürtrióját, azonnal a hatása alá került. Ahogyan Adès fogalmaz: „lenyűgöztek a szenvedélyes zajok és a neonszínű harmóniák”.³⁹ Úgy hallotta, hogy a kompozícióban – Ligeti ezt közvetlenül megelőző műveitől eltérően – újra megjelentek a funkciós tonalitásból ismert harmóniák, igaz Adès szerint ironikusan és nem funkciós módon kezelve. Azonnal felvetődött benne a gondolat, hogy mindehhez a maga sajátos módján kapcsolódjon: „Azt hiszem, egyfajta irracionális módon funkciós harmóniát akartam teremteni, ahol a funkció nem pusztán a felszínen található, hanem *strukturális szinten* is [kiemelés tőlem].”⁴⁰ Ezt követően Service felveti, hogy Adès – Ligetivel ellentétben – eddig nem fedezte fel műveiben a természetes hangolások, negyedhangok, mikrotonális harmóniák világát.⁴¹ Válaszában Adès ezt pontosítja: valójában néhány helyen előfordulnak negyedhangok saját darabjaiban is, ezek azonban véleménye szerint csupán színek. Ehhez hasonló minőségben szerepelnek a negyedhangok Bartók hegedűre írt Szólószonátájában is, ahol a negyedhangokat is tartalmazó 4. tételnél Bartók alternatív megoldásként ezek félhangokkal való helyettesítését is lehetségesnek tartja.⁴²

Az 1997-es *Asylát* megelőző kompozíciókban találhatunk néhány szakaszt, ahol mikrotonális hangközök jelennek meg. Az első példa erre az életműben a *Catch* című, 1991-es, klarinétra, hegedűre, csellóra és zongorára írott darabban található. A 265-266. ütemekben megjelenik egy mindössze nagyszekundnyi terjedelmű dallamtöredék klarinétra, hegedűre és csellóra hangszerelve (5. kottapélda). A hangszerek az F^{'''} és G^{'''} hangot szólaltatják meg, a hegedű azonban egy negyedhang eltéréssel játszik a két másik hangszerhez képest. Ennek az eredménye kissé kásás, elmosódott hangzás, azonban a dallam vonala világos, elmozdulás nem történik más hangi tartományok felé: a negyedhangok csupán színekként vannak jelen. A következő példa a félhangtól eltérő hangközhasználatra az 1993-as *Living Toys* című kamaradarabban található. Az I. tétel elején a kürt – bizonyára Ligeti által inspirálva – natúrkürt-szerűen nagyívű dallamokat játszik, így nem-temperált hangok is megjelennek (6. kottapélda). Ugyanebben a műben a 247-250. ütemekben a harsonaszólam felhang-glissandóinak révén szintén megjelenik néhány nem-temperált hang

³⁹ Adès, *Full of Noises*, i.m., 140.

⁴⁰ I.m., 141.

⁴¹ I.m., 142.

⁴² Malcolm Gillies: „Bartók Béla.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 2. kötet, 787-818. 806.

(7. kottapélda). A 285-287. ütemekben a kürt visszatérés-szerűen újra az elejéhez hasonló dallamot játszik az első kürt dallamhoz hasonló módon (8. kottapélda).

Clarinet in B \flat

II
molto vib.

Viola

arco,
molto vib.

Violoncello

fff

pp

ppp
sub rapidissimo
trem

gliss.

5. kottapélda, *Catch*, 265-266. ütem.

Horn in F

mf cantabile

mf

6. kottapélda, *Living Toys*, 16-24. ütem.

Trombone

pp

ppp

7. kottapélda, *Living Toys*, 247-250. ütem.

Horn in F

pp

mf

pp

molto espress.

E \flat

F \sharp

8. kottapélda, *Living Toys*, 285-287. ütem.

Az *Asyla* című zenekari darabban végig jelen van egy negyedhanggal elhangolt pianino, ez azonban szintén – a szerző elmondása szerint is – csupán egy különös, vibráló színt ad hozzá a hangzáshoz mindenfajta szerkezeti jelentőség nélkül. A félhangtól eltérő hangközök használata az *Asylát* követő kompozíciókban is minimális. Egy következő,

hosszabb idézet megvilágítja Adès hozzáállását a félhangokhoz és az ettől eltérő hangközökhöz:

Hát, tulajdonképpen ezek számomra csodálatos színek, valami olyasmi, mint a [Ligeti] Hegedűverseny eleje [...]. Mikroszkopikusan lenyűgöző. De számomra ez mégis csupán szín. Tökéletesen lehetséges, hogy a jövőben nagyszerű zenéket írnak majd negyedhangokkal, ahogyan talán már írtak is. Nagyon szeretem a natúrürtök őrült, savas hatású színeit Ligetinél. Kicsit olyanok, mint egy graffitivel telerajzolt fal színe, vagy valami olyasmi, mint amit néhány modern művésznél látunk, akik a graffiti technikát akrilfestékkel vagy normális olajfestékkel együtt használják, aminek érdekes perspektivikus hatása van. Ez ilyen. De még mindig csak egy szín. És ő [Ligeti] ehhez hasonló hatást ér el egyenlően temperált harmóniákkal is.

Nemrég hallottam Ligeti egy korai csembalódarabjának az előadását, amit középhangos hangolásban is lehet játszani. Fantasztikus hatása van. *Passacaglia ungherese*. Nem gondolom azonban, hogy ez akkora előrelépés lenne. Még sohasem láttam példát arra, hogyan lehetne a negyedhangokkal előrelépni strukturális szinten. Effektusként én is használtam, háttérként – mint a negyedhanggal elhangolt zongora az *Asylában*. Erős perspektívát ad. De nem ez a struktúra vezérlésének motorja. Mikor valaki kitalálja, hogyan csinálja, talán lehetséges lesz ez is. Úgy gondolom azonban, hogy mindig egy kicsit azt fogjuk gondolni, hogy ez csak egyfajta futurisztikus effektus vagy etnikai színezet. Az én esetemben egyik sem volt: azt az érzetet akartam megteremteni, hogy halljuk a zenekart – ha úgy tetszik – bedugult füllel, elmosódottan, az egész képnek az elmosódása nélkül.⁴³

Adès tehát úgy gondolja, a negyedhangok strukturális szinten nem képesek fontosabb szerepet betölteni, ezzel ugyanakkor – burkoltan – azt is sugallja, hogy a félhangok viszont igen. A kromatikus skála egyenlő temperálása a nyugati zene több mint ötszáz éves törekvésének eredménye, egyben napjaink uralkodó hangolási módja.⁴⁴ Nem meglepő tehát, hogy az 1971-es születésű Thomas Adès számára ez a hangolási rendszer szolgál kiindulópontként. Fontos szempont azonban, hogy a zeneszerző milyen módon bánik a rendelkezésére álló hangközökkel. Különös paradoxon, hogy – ahogyan Roger Scruton is megjegyzi – a tonalitással szakítani kívánó Schoenberg éppen a tonális viszonyok által életre

⁴³ Adès, *Full of Noises*, i.m. 142-143.

⁴⁴ Mark Lindley: „Temperaments.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 25. kötet, 248-268. 263.

hívott egyenlően temperált félhangokat teszi meg szeriális rendszere alapjává.⁴⁵ Noha a hangzó végeredmény ezt nem mutatja egyértelműen, Schoenberg gondolkodásmódja mélyen a tonalításban gyökerezett. Azonban teljességgel elképzelhető olyan hozzáállás is, amelyben – bár a félhangok elvben a struktúra alapjai – az egyes dallamok és akkordok mégis alapvetően gesztusokat fejeznek ki. Jóllehet a hangrendszer az egyenlően temperált kromatikus skálára épül, a félhangok mégsem válnak strukturális tényezőkké: még elméletileg sem számít az egyes hangok pontos haladási iránya, a harmóniák egymásutánja. Charles Rosen is beszél arról, hogy a bécsi klasszikusok számára az egyenlően temperált félhangoknak szerkezeti jelentősége volt.⁴⁶ A továbbiakban amellet fogok érvelni, hogy Adès viszonyulása a félhangokhoz ezzel rokon: hangszervezési rendszerének kiindulópontját a félhangok alkotják, amelyeket strukturális tényezőkként kezel, ám – Schoenbergtól eltérő módon – úgy alakítja ki a maga egyéni hangrendszerét, hogy többet megőriz a korábbi évszázadok dallam- és harmóniakezelésének hangzó viszonyaiból.

2.2.2. Interval cycles – hangköz-ciklusok

A két zenei paraméter, amely esetében a félhangok szerkezetet befolyásoló szerepe elsősorban megjelenik: a dallam és a harmónia. E két paraméter Adès zenéjében rendkívül jelentős: külön-külön, valamint egymással való kölcsönhatásukban is vizsgálhatók. Ahogyan arra az elemzők közül sokan – többek között Stella Ioanna Markou, Aaron Travers és Edward Venn⁴⁷ is – rámutattak, az adès-i dallam- és harmóniaképzésben bizonyos skálák, ciklikus hangcsoportok alapvető szerepet játszanak. Az *Asyla* című zenekari művet elemezve Travers megállapítja, hogy minden tonális színezet, amely a darabban található – a dallamokban és a harmóniákban egyaránt – nagyrészt bizonyos hangköz-ciklusok (interval cycles) eredménye.⁴⁸ Travers David Headlam tanulmánya alapján a hangköz-ciklust úgy definiálja, mint amely „ugyanannak a hangköz távolságnak ismételt megjelenése, amely az egyes hangok szintjén (pitch space) is és ugyanezen hangok minden regiszterre kiterjesztett formájában (pitch-class space) is megjelenik”.⁴⁹ Ha egy bizonyos hangról (pl. C hangról)

⁴⁵ Roger Scruton: *The Aesthetics of Music*. (New York: Oxford University Press, 1997.) 248.

⁴⁶ Charles Rosen: *A klasszikus stílus*. Ford.: Komlós Katalin. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 32.

⁴⁷ Stella Ioanna Markou: *A Poetic Synthesis and Theoretical Analysis of Thomas Adès's Five Eliot Landscapes*. PhD disszertáció, University of Arizona, 2010. Aaron Travers: *Interval Cycles, Their Permutations and Generative Properties in Thomas Adès's Asyla*. PhD disszertáció, University of Rochester, 2004. Edward Venn: *Thomas Adès: Asyla*. (Abingdon: Routledge, 2017.)

⁴⁸ Aaron Travers: *Interval Cycles, Their Permutations and Generative Properties in Thomas Adès's Asyla*. PhD disszertáció, University of Rochester, 2004. 4.

⁴⁹ I.m., 5. Ford. tőlem.

azonos hangközlépésenként felfelé vagy lefelé haladunk, előbb-utóbb ugyanannak a hangnak egy másik regiszterben található megfelelőjéhez érkezünk. Ilyen módon tizenkét különböző hangköz-ciklus lehetséges (1. táblázat).

c-0	C, (C)
c-1	C, Cisz, D, Disz, E, F, Fisz, G, Gisz, A, Aisz, H, (C)
c-2	C, D, E, Fisz, Gisz, Aisz, (C)
c-3	C, Esz, Fisz, A, (C)
c-4	C, E, Gisz, (C)
c-5	C, F, B, Esz, Asz, Desz, Gesz, Cesz=H, E, A, D, G, (C)
c-6	C, Fisz, (C)
c-7	C, G, D, A, E, H, Fisz, Cisz, Gisz, Disz, Aisz, Eisz=F, (C)
c-8	C, Asz, E, (C)
c-9	C, A, Fisz, Disz, (C)
c-10	C, B, Asz, Gesz, E, D, (C)
c-11	C, H, Aisz, A, Gisz, G, Fisz, F, E, Disz, D, Cisz, (C)

1. táblázat

George Perle, amerikai zeneszerző és zenetudós, a *Twelve-Tone Tonality* című nagyhatású könyv szerzője hosszan elemzi Alban Berg hangköz-ciklus használatát. Berg egy 1920. július 27-ei keltezésű, Arnold Schoenbergnek írt leveléhez egy a hangköz ciklusokat bemutató, részletes táblázatot is mellékel. A táblázat tizenkét ötvonalas sort használ – mindegyik ciklus bemutatásához egyet. A hangköz ciklusok a nagy C-ről kezdődnek, majd fölfelé haladnak. Ahogyan a táblázatból kitűnik, a tizenkét ciklust folytathatjuk egy olyan pontig, ahol a ciklusok a kezdőhang, a C tizenkét különböző regiszterben található transzpozícióján találkoznak össze. Berg szerényen fogalmaz felfedezésével kapcsolatban: „Kedves Barátom, véletlenül jöttem rá erre a furcsaságra. Egy elméleti semmisség” – írja.⁵⁰ Ahogyan Perle találóan megjegyzi: a fent említett semmisség éppen csak annyira volt jelentéktelen, hogy Berg korai darabjaitól, egészen utolsó, befejezetlenül maradt operájáig, a *Lulu*ig használ hangköz-ciklusok kombinációin alapuló technikát.⁵¹ Adès a már említett

⁵⁰ George Perle: „Berg’s Master Array of the Interval Cycles.” *The Musical Quarterly* 63/1. Ford. tőlem. (1977. január):1-30. 2.

⁵¹ I.m., 2.

beszélgetőkönyvben több helyen is foglalkozik Alban Berg zenéjével és bizonyosra vehetjük, hogy behatóan ismeri Berg harmónia- és dallamkezelési technikáit.⁵² Különös egybeesés, hogy Berghez hasonlóan Adès esetében is a legkorábbi művektől egészen a legutóbbi alkotásokig jelen vannak a hangköz-ciklusok. Stoecker szerint számos komoly Adès-elemzés rámutatott már arra, hogy a zeneszerző műveiben a ciklikus hangfolyamatok, a folyamatosan növekvő vagy csökkenő hangokból álló sorozatok az op.1-es *Five Eliot Landscape*-től kezdve (1990) legutóbbi operájáig, a *The Exterminating Angel* című darabig (2015-16) fontos összetevők.⁵³

A hangköz-ciklusok használatának egyik speciális módja, ha több ciklus vagy ciklus kivágat önmagával vagy egymással kombinálva jelenik meg. Az egyik leghíresebb ilyen kombináció a magyar terminológiában 1:2-es modellként ismert skála (angolul octatonic scale), amely két kissetunddal elcsúsztatott c-3 elemeiből áll össze (2. táblázat). A skálát, amelyet Rimszkij-Korszakov fedezett fel, sokakhoz hasonlóan tanítványa, Stravinsky, valamint Bartók Béla is használta.⁵⁴ Ahogyan a továbbiakban látni fogjuk, a hangsor – az egyésszhangú skálához, azaz a c-2 sorhoz hasonlóan – Adès dallamalkotásában is fontos szerepet tölt be.

1:2 modell = octatonic scale	C, Desz, Esz, E, Fisz, G, A, B, (C)
------------------------------	-------------------------------------

2. táblázat

2.2.3. Dallamok

Adès az *Asyla* születésével kapcsolatban a következőket mondta:

Ezt a darabot, az *Asylát*, valójában azzal a dallammal kezdtem, ahol a kürtök belépnek. Később, a dallam megformálásának folyamán, úgy találtam, hogy meg is kell harmonizálnom azt, annak érdekében, hogy megértsem, a dallam merre akar menni.⁵⁵

Adès organikus gondolkodása – amelyre nem jellemző, hogy ragaszkodna eleve adott prekompozíciós sémákhoz, ahogy ezt ő maga is kifejti⁵⁶ – mutatkozik meg ebben az

⁵² Adès, *Full of Noises*, i.m., 23., 120., 123., 128., 129.

⁵³ Stoecker: „Chaconnes in the Music of Thomas Adès.” I.m., 93-116. 93.

⁵⁴ Perle, „Berg’s Master Array of the Interval Cycles.” I.m., 12.

⁵⁵ Adès, *Full of Noises*, i.m., 8-9.

⁵⁶ Kirill Gernstein: „Interjú Thomas Adès-szel.” I.m.

interjúrészletben is: komponált egy dallamot, majd úgy döntött, hogy felépít egy egész tételt – mintegy a melódia köré.

A befejezett mű első tételének 14. ütemében kezdődik a kürtökön megjelenő dallam (9. kottapélda). Három kürt *unisono* játszik, *piano* dinamikával, az előadói utasítás: *dolcissimo* és *molto cantabile*. A 14-18. ütemek összetartoznak, amelyet a hosszú *legato* ív is sugall.⁵⁷ A G-n induló dallam hangjait összeolvasva (E, F, G, Asz, B, H, Cisz) egy 1:2-es modellskála-kivágatot (octatonic scale) kapunk. A 18. ütemben a Fisz hang megjelenése meglepő: nem következik a modellskála logikájából (a Fisz helyett a D hang következne). Az eddigi legnagyobb hangköz (T.5. lefelé) mintegy zárlat-szerűen hat a többnyire felfelé, lépcsőzetesen haladó skálahangok után.⁵⁸ A lefelé hajló ív, valamint a megváltozott hangi struktúra egyszerre egyenlíti ki és kerekíti le az elemzett dallamrészletet. Egy a későbbiekben is vizsgált jelenséggel találkozunk itt: Adès egy bizonyos logika szerint helyez egymás után hangokat, majd a mintázatot hamar megbontva új irányt ad a folyamatnak. Travers szerint ezek a kilépések nem egyszer klasszikus emlékeket idéznek, zárlat-szerű gesztusok benyomását keltik.⁵⁹

1-3 soli *molto cantabile*

Horn in F



p dolcissimo

9. kottapélda, *Asyla*, I. tétel, kürt dallam, 14-18. ütem.

Ahogy Travers is rámutat, a részlet a hangköz-ciklusok felől is értelmezhető.⁶⁰ Az 1:2-es modell felfogható két, egymástól kisszekunddal elcsúsztatott c-3-ként is (E, G, B, Cisz és F, Asz, H, (D) – ez utóbbi hang a dallamban nem szerepel). A 17-18. ütemben lefelé lépő kvint (Cisz, Fisz), majd a 18. ütemben a fagottokban és a csellóban megjelenő, kvinttel lejjebbi H hang, és az azt követően a 20. ütemben található, ismét kvinttel lejjebbi E cselló pizzicato hang egy lefelé haladó c-7 kivágatának is tekinthető.⁶¹

⁵⁷ A 17. ütemben a *legato* ív megszakad, amely egyfelől lehetővé teszi a levegővételt a hangszeresek számára, másfelől így egy finom cezúra keletkezik, ami azonban nem szünteti meg a négy ütem egységét.

⁵⁸ A hangközök neveit a dolgozat további részében is egységesen betűvel és számmal jelölöm. Pl.: T.8. = tiszta oktáv, B.4. = bővített kvart, Sz.5. = szűkített kvint, K.6. = kis szext, N.2. = nagy szekund.

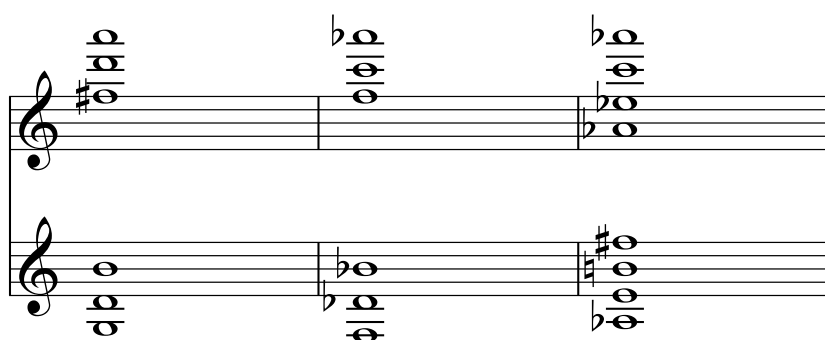
⁵⁹ Travers, *Interval Cycles*, i.m., 7.

⁶⁰ I.h.

⁶¹ I.h.

A hangjaiban szigorúan és szimmetrikus módon megformált dallam ritmusára nézve is rendkívül homogén. A hosszú és rövid hangok váltakozására épülő ritmikai struktúra – bár hallhatóan és felismerhetően ismétlődik – finom változásokat tartalmaz.⁶²

Adès az alfejezet elején található idézetben azt állítja, hogy a dallamot azért harmonizálta meg, hogy jobban megértse annak irányát (10. kottapélda). A nyitó G hanghoz egy G-dúr és D-dúr hangjait kombináló harmónia (G, D, H; Fis, D, A), az F hanghoz egy b-mollt és f-mollt ötvöző akkord (F, Desz, B; F, C, Asz), az Asz-hoz egy E-dúr skálakivágat és Asz-dúr kombinációja tartozik (Asz=Gisz, E, H, Fis; Asz, Esz, C, Asz).



10. kottapélda, a kúrtdallamhoz tartozó harmóniák.

A kétségtelenül tonális emlékeket idéző harmonizálás Venn szerint nem szolgál a dallam egyfajta magasabb szintű magyarázataként, sőt azt gondolja, hogy az akkordok és a dallam között nincsen összhang – mintha egyfajta szándékos elcsúszás történe a két réteg között.⁶³ Akár Venn, akár a szerző megközelítése áll hozzánk közelebb e konkrét kérdés tekintetében, az mindenképpen nyilvánvaló, hogy Adès dallamokban és harmóniákban gondolkodik, és ezek nem csupán önmagukban, hanem egymáshoz való viszonyukban is fontosak a számára.

Egy másik jellegzetes példa az adès-i dallamformálásra az *Asyla* II. tételének basszusoboa dallama. A szerző így emlékszik vissza a komponálási folyamatra:

Nézd csak meg a Franck *Szimfónia* lassú tételét, amely – így, hogy belegondolok – az *Asyla* második tételének egy nagyon közeli modellje! Tulajdonképpen ugyanaz a dallami

⁶² A hangok terén megmutatkozik, a mintázatból történő kilépés a ritmusoknál is tetten érhető. A nyitó G hang 11 tizenhatod értékű, ezt követi az 1 tizenhatodnyi rövid E hang. A következő hosszú hang, az F csak 10 tizenhatod hosszúságú, ezt ismét 1 tizenhatodnyi rövid hang követi, ezúttal egy G. Az ezután következő Asz és B hangok az előző csoport logikáját követik. A következő hosszú hang, a H az eddigi leghosszabb, 11 tizenhatodnál is tovább tart. A záró Cisz hang, amely a rövid hang szerepét tölti be, ezúttal egy triola negyed.

⁶³ Venn, *Asyla*, i.m., 43.

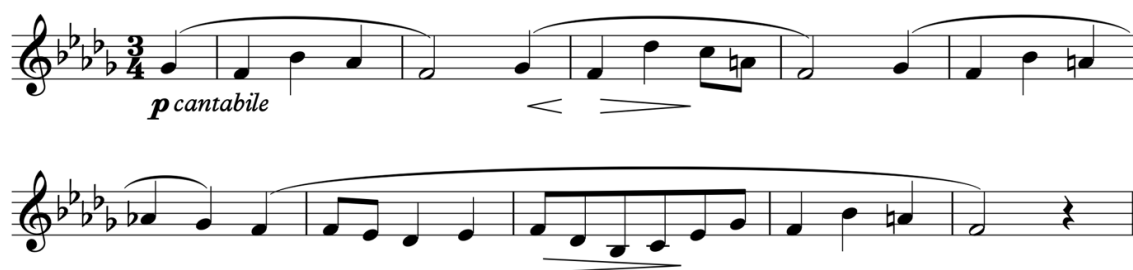
Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

struktúra jelenik meg mindkettőben. De az én művemben egy *loop* keletkezik. Ezt gyakran csináltam: fogtam valamit, aminek van egyfajta látens mintázata [latent pattern], és abszurd módon kiterjesztettem azt.⁶⁴

Venn a szakasz szemantikus gazdagságára mutat rá, amikor Taruskin nyomán Bach 12. kantátájával (*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*), Simon Rattle-t idézve a *Parsifallal*, valamint Adès-re hivatkozva Franck-kal rokonítja ezt a rövid dallamot (11a és 11b kottapéldák).⁶⁵



11a kottapélda, *Asyla*, II. tétel, basszusoboa dallam, 11-18. ütem.



11b kottapélda, Franck: *Szimfónia*, II. tétel eleje, angolkürt dallam.

A lefelé haladó, sirató-jellegű, panaszos dallamot alkotó hangközök egymásutánja a hangköz-ciklusok felől érthető meg. A legfelső réteg két K.2. hangközzel elcsúsztatott c-2 ciklusból, a középső szintén két K.2. hangközzel elcsúsztatott c-3 ciklusból, míg a legalsó két K.2. hangközzel elcsúsztatott c-4 ciklusból áll. A dallam végén ismét egy mintázatból való kilépés történik: a 17-18. ütemben E és F hangok jelennek meg – az előző példához hasonlóan zárlat-szerű hatást keltve.

Ha a három rétegben található K. 2. hangpárokat nézzük, különféle hangkészleteket kapunk. A legfelső réteg egy kromatikus skálát rajzol ki (Esz, D, Desz, C, Cesz, B). A középső réteg egy 1:2-es modellt alkot (G, Fisz, E, Esz, Desz, C). A legalsó réteg pedig (H, Aisz, G, Gesz, Esz, D) az 1:3-as modell hangjait tartalmazza. Ugyanakkor, ha az egy kötőív alá tartozó frázisokat vizsgáljuk, fokozatosan szűkülő

⁶⁴ Adès, *Full of Noises*, i.m., 35.

⁶⁵ Venn, *Asyla*, i.m., 73.

hangteret kapunk. Az első frázis hangjai sorba rendezve a D, Esz, Fisz, G, Aisz, H hangkészletet, a második frázisé a C, Desz, Esz, E, Fisz, G hangkészletet, a harmadik frázisé pedig a B, Cesz, C, Desz, D, Esz (és E) hangkészletet adja ki.

A Travers és Venn által is alaposan elemzett szakasz e dolgozat szempontjából nem csupán azért fontos, mert világosan megmutatja a hangköz-ciklusok fontosságát Adès dallamalkotásában.⁶⁶ Az előzetesen adott struktúrák szabad, szuverén kezelése az, ami a zeneszerző organikus gondolkodását elsősorban jelzi: az, hogy az intuitív formálás történetesen a hangköz-ciklusok segítségével történik, úgy gondolom, másodlagos. Az egymást követő ciklusok gyors változása (c2, c-3, c-4) egyfajta folyamatosan táguló tér érzetét kelti. A 12. ütemben T.5., a 14. ütemben K.6., a 16. ütemben N.6. lefelé lépés történik. Mindez azonban különös feszültségben áll a frázisonként szűkülő hangkészlettel. A többrétegű dallamból rövid időre felvillanó harmónia-foszlányok is előtűnnek. A nyolcütemes szakaszban a c-moll (vagy Esz-dúr), a G-dúr (vagy h-moll), az e-moll (vagy G-dúr), a H-dúr (vagy disz-moll), kéttercű hangzatok (A, C, Esz), a Gesz-dúr, a b-moll, az Asz-dúr, a c-moll és végül az f-moll is felsejlik (3. táblázat).

11-12. ütem	Esz, D, G – c-moll (vagy Esz-dúr)
12. ütem	D, G, Fisz – G-dúr (vagy h-moll)
12-13. ütem	G, Fisz, H – e-moll (vagy G-dúr)
12-13. ütem	Fisz, H, Aisz – H-dúr (vagy disz-moll)
13-14. ütem	Desz=Cisz, C, E – kéttercű A
14. ütem	C, E, Esz – kéttercű C
14-15. ütem	Esz, G, Gesz – kéttercű Esz
15-16. ütem	Cesz, B, Desz – Gesz-dúr
16. ütem	B, Desz, C – b-moll
16-17. ütem	Desz, C, Esz – Ász-dúr
16-17. ütem	G, Esz, D – c-moll
17-18. ütem	Esz, D, E, F – f-moll skálahangok, zárlat-szerű gesztus

3. táblázat

⁶⁶ Travers, *Interval Cycles*, i.m., 10-12. Venn, *Asyla*, i.m., 73-77.

A 2000-ben fejezett *Piano Quintet* Fox véleménye szerint formai megmunkáltságát és különböző allúziós rétegeinek összerendezését tekintve Adès addig írott legjelentősebb műve.⁶⁷ A kompozíció nyitódallamát szintén hangköz-ciklusok építik fel. Stoecker megállapítja a darabról írt elemzésében, hogy az egész mű harmóniai és dallami struktúrája egymással összefűzött ic-2, i-c3 és ic-4 sorozatokra épül.⁶⁸

Az egytételes, szonátaformában íródott mű az első hegedű szólójával kezdődik (12. kottapélda). A felső szólam C, D és E hangokkal indul, amelyeket egy C-dúr skála hangjainak hallhatunk. Ezt megerősítik a felső dallammal egyszerre megszólaló hangok: az első két negyed esetében egy tonika-domináns kapcsolat rajzolódik ki. A harmadik, Disz, Aisz és E hangokból álló akkord megszólalásakor válik nyilvánvalóvá, hogy nem hagyományos logika érvényesül a folyamat során. Az egyes szólamok hangközeit összeolvasva kiderül, hogy az alsó szólamban egy c-4, a középsőben egy c-3, a felsőben pedig egy c-2 kivágat szólal meg. Az 1. fejezetben tárgyalt viszony lineáris és harmonikus között (1.1.) Adès-nél olyan új formában jelentkezik, amely egyszerre teszi lehetővé ismerős zenei anyagok megszólalását, valamint ezeket mintegy „kifordító” hangzásokat.

Violin 1

mf

fp *pp*

12. kottapélda, *Piano Quintet*, az 1. hegedű szólama, a mű eleje.

A 2. ütem második felében, a C, D, E dallamot követően egy ellentétes irányú, F, Esz, Desz, H egyéshangú skálakivágat jelenik meg. Az első három negyed során követett logika itt részben meg is változik: az E-F lépés megtöri a felfelé tartó c-1 folyamatát, és ezáltal egy másik hangtérben folytatódik a zene – az F-et követő hangok a nyitó egészhangú

⁶⁷ Fox, „Tempestuous Times. The Recent Music of Thomas Adès.” I.m., 52.

⁶⁸ Philip Stoecker: „Aligned Cycles in Thomas Adès’s *Piano Quintet*.” *Music Analysis* 33/1. (2014. március): 32-64. 41.

skálakivágat kiegészítő hangjaival folytatódnak.⁶⁹ Ismét azt láthatjuk, hogy Adès nagyon rövid idő után kilép abból a hangigézésből, amit elkezdett. A finom változás segítségével egyszerre őrzik meg a N.2. hangközökben mozgó melodikus elvet és frissíti fel a hangzást.

A nyitó dallam és a hozzá tartozó akkordok még kétszer megjelennek az elkövetkező ütemekben (a 4. ütem elején az E hang önmagában áll) más és más metrikai kontextusban. A kiegészítő egészhangú skála is különböző terjedelemmel és dallamrajzzal hangzik el ismét.

További jelentős kilépés figyelhető meg a 7. ütem akkordjaiban, amely N. 2. hangközzel kerül lejjebb, mint az 1-2. ütem harmóniái. A G-dúr akkord helyett így F-dúrt hallunk, ami szubdomináns elmozdulást sugall. A 11. ütemben az egyes szólamokban található hangköz-ciklusok sorrendje is megváltozik. Ez esetben a G-dúr-Asz-dúr kapcsolat a felső szólamban található c-2, a középsőben található c-4 és az alsóban lévő c-3 eredményeképpen jön létre (a két alsó szólam hangköz-ciklusai tehát helyet cseréltek). A 13. ütemtől kezdődő dallam a c-2 és a c-3 egyfajta kombinációja. Az eddigiekben az egyes hangköz-ciklusok egy-egy szólamon belül azonosak voltak, most pedig két ciklus összecsiszítását figyelhetjük meg.

Félix Wörner szerint a *Piano Quintet* eleje tonális anyagokat és funkciókat mutat fel függetlenül attól, hogy a hangok kialakulását milyen strukturális elvek határozzák meg.⁷⁰ Három hangköz-ciklus, az akkordikus jelleg és az egyszólamúság egymásmellettiége, az ezekhez tartozó ritmikai-metrikai formulák használata – mindez elegendő Adès számára, hogy néhány ütem alatt olyan koherens zenei logikát teremtsen, amelyben egyaránt helye van a spontaneitásnak és a tonális-funkciós viszonyokra való finom utalásnak.

Adès hangkezelésének dinamikus jellege különösen feltűnő, ha Messiaen modális hangtereit tesszük mellé. A Messiaen móduszok bizonyos tekintetben hasonlítanak az adès-i skálákhoz. A messiaen-i 2. módusz megegyezik az Adès által is gyakran használt 1:2-es modellel. A 2. módusz hangkészlete (1. transzpozícióban, azaz C hangról indítva) a C, Esz, Fisz, A hangokból, valamint az ezekhez tartozó dúr- és mollhármassokból áll.⁷¹ Itt a lehetséges tonikai vonatkoztatási pontok megsokszorozásáról, az egyetlen uralkodó tonális

⁶⁹ Egészhangú skála esetében kétfajta hangigézés valósulhat meg. Amennyiben C-ről kezdők a skála, a hangok a C, D, E, Fisz, Gisz, B hangtérben mozognak. Ha K.2. hangközzel feljebb, Cisz hangról indítjuk a skálát, az előbbi skála kiegészítő hangjait kapjuk, azaz Cisz, Disz, F, G, A, H hangokat.

⁷⁰ Felix Wörner: „Tonality as „Irrationally Functional Harmony. Thomas Adès’s Piano Quintet.” In: Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht (szerk.): *Tonality Since 1950*. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017.) 295-311. 303.

⁷¹ Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei*. Ford.: Terray Boglárka. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.) 226.

centrum elvesztéséről – vagy Messiaen szavaival élve a centrumok „tonális mindenütt-jelenvalóságáról” – van szó.⁷² Messiaen a különböző móduszok egymásra rétegzése kapcsán beszél polimodalitásról, sőt polimodális modulációról,⁷³ valamint a módusz önmagába történő modulációjáról és egy módusz egy másik móduszba történő modulációjáról is.⁷⁴ A *Le baiser de l'Enfant-Jésus* című tétel részletében azt láthatjuk (13. kottapélda), hogy két ütem a 2. módusz 1. transzpozíciójában, majd egy ütem ugyanezen módusz 2. transzpozíciójában, míg a rákövetkező ütem ismét a 2. módusz 1. transzpozíciójában íródott (14. kottapélda).



2. módusz, 1. transzpozíció 2. transzpozíció 1. transzpozíció

13. kottapélda, Messiaen: *Le baiser de l'Enfant Jesus*, 26-29. ütem.



14. kottapélda, 2. módusz, 2. transzpozíció és 1. transzpozíció (hisz-notáció).

A transzpozíciók közötti váltás során érzékelhető egyfajta színváltás, azonban a hangzó eredmény az adès-i zenei anyagok elmozdulásaihoz képest statikus és a hangterek közötti váltások tekintetében kevésbé körvonalas.

A *Lieux retrouvés* című, 2009-es cselló-zongora mű 3. tételében egy kimondottan emlékezetes dallam jelenik meg (15. kottapélda). A kottára nézve rögtön feltűnik, hogy a csellódallam szimmetrikusan épül fel. Az első 12 ütemben a dallam ritmusa háromszor ismétlődik meg – azaz minden azonos ritmusú sor négy ütemből áll. A három 8/8-os ütemet minden sorban egy negyedik, 7/8-os ütem követi. A 7/8-os ütemek utolsó negyede és a következő ütemek hozzá kötött ütemegye a 8/8-os ütemek hatodik nyolcadának megnyújtása.

⁷² I.h.

⁷³ I.m., 237.

⁷⁴ I.m., 233.

Az első négy ütemben az A hangról induló csellódallam először N.6. hangközt lép felfelé, majd N.2. hangközt lefelé, ezt követi egy K.6. lefelé. Ugyanez ismétlődik meg kétszer – mindkét esetben egy T.4. hangközzel feljebb. A 4. ütemben a pontozott A negyedét követő G hang ezúttal nem nyolcad, hanem negyed értékű.

III. Les champs

Lento ♩ = 52-63

6

11

16

21

CODA
(rall. al fine)

B E D₂ C₁ B₁

15. kottapélda, *Lieux retrouvés*, III. tétel, cselló dallam. © Copyright 2009 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.

A következő négy ütem (5-8. ütem) dallami történései egyszerre hasonlóak és különbözőek a nyitó ütemekhez képest. Az 5. ütem második nyolcada – a nyitó ütemhez hasonlóan – ismét A hang, de az elejéhez képest egy oktávval magasabban szól. A

hangközök iránya megegyezik az első négy ütemével, a konkrét hangközök tekintetében azonban finom eltérés mutatkozik. Először egy K.6. hangköz lépés történik felfelé, majd egy K.2. lefelé, ezután egy N.6. ismét lefelé. A két négyütemes egységben közös, hogy az ütemek második nyolcadjai (A, D, G, C) mindkét esetben ugyanazok a hangok. Míg az első négy ütemben a dallam iránya felfelé tartott, a második négy ütemben lefelé mozdul.

A második egység logikája folytatódik a harmadik négyütemes egységben is (9-12. ütem). A dallam a 9. ütem második nyolcadjának nagy F hangjával eléri az eddigi legmélyebb pontját. A melódia felfelé kapaszkodik, de a hangközök mérete és iránya ugyanaz, mint amit a második négy ütemben láhattunk.

A negyedik négyütemes egység (13-16. ütem) – amely egyfajta visszatérésként hat – a tételt nyitó A hangról kezdődik, a nyitóhanggal azonos regiszterben. A *pp* helyett ezúttal *ppp* dinamikával kezdődő dallam ismét N.6. hangközzel indul, akárcsak az első dallamsor. A 15. ütemben – E-D lefelé lépés helyett – E-Disz lépést hallunk, majd a dallam ezt követően nem Fisz hangra, hanem F-re lép. Nem N.6. vagy K.6. lépés történik tehát, hanem egy rendkívül meglepő és dinamikus B.6. fordulatot hallunk. A 16. ütemben az F hangról ismét nem várt irányban és hangközzel folytatódik a dallam: nem tritónusz lépés történik felfelé, hanem K.2. hangköz lépés lefelé, amely a záró dallamsorok hangjait is megváltoztatja.

Az ötödik egység (17-20. ütem) Aisz hangról indul – K.2. hangközzel feljebb, mint a második (5-8. ütem). A 19. ütem utolsó negyedéig a második egység hangközeit hallhatjuk, ezúttal felfelé tartó ívben. A CODA-ként megjelölt hatodik egység (21-24. ütem) az ötödiknek egy oktávval feljebbi megismétlése. Az utolsó három sort záró ütemek (16., 20., 24. ütem) hangjai megegyeznek, ami egyfajta stabilitást kölcsönöz az imbolygó, vándorló dallamnak. Míg az első két sorban a rövid A, D, G és C hangok egyeztek meg, az utolsó háromban a hosszú Fisz, H, E és Cisz hangok azonosak.

Ahogy láhattuk, repetitív jellege és ritmikai, valamint hangközbeli koherenciája ellenére a dallam sorai között rendkívül finom eltérések találhatók – nincs két sor, amely egy másiknak pusztán megismétlése lenne. Világos és körvonalas logikája ellenére nehéz előre megjósolni, hogy a következő dallam milyen fordulatot vesz majd.

A 2018-as *Piano Concerto* esetében Venn szerint a neoklasszikus jelző még érvényesebb, mint a *Piano Quintet*-tel kapcsolatban.⁷⁵ A szonátaformában megírt I. tétel nyitódallama (16. kottapélda) mind ritmusában, mint hangjaiban szigorú logikát követ.

⁷⁵ Edward Venn: „Adès and Sonata Forms.” I.m., 35.

Praxis

melody: *molto marc.*
leggiero
f *ff* *f* *p* *ff* *f* *ff*
rinf.

Allegrissimo ♩ = 112
p *f* *pp* *f*

8 *fff* *f* *ff* *risonando*
ff *mf* *ff* *f* *p*

16. kottapélda, *Piano Concerto*, I. tétel eleje. © Copyright 2018 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.

Ahogy Venn is rámutat, a ritmus mintázata két, egymástól finoman különböző daktilusból áll.⁷⁶ Az egyikben a kezdő negyed után két triola negyed következik (2/6-os ütemmutató), a másikban a negyedet két nyolcad követi. További mozgást ad mindehhez, hogy a negyedekkel egy időben, a belső szólamokban nyolcadok is megszólalnak. A dallami mintázatot egymásba illeszkedő hangkiivágatok alkotják. A Venn megjelölése szerinti „a” motívum hangjai sorban: F, G, B, C. A „b” motívum az „a” harmadik hangján indul: B, C, A, G, A, Fisz, E, Fisz, A. Az „a” motívum fél hanggal lejjebb transzponált változata a „b” motívum hátulról számított harmadik hangján indul: E, Fisz, A, H.⁷⁷

Láthatjuk, hogy a *Piano Concerto* nyitótémájában a ritmus és a dallam mintázata különböző hosszúságúak, így a két réteg között elcsúszások történnek – hasonlóan, mint a

⁷⁶ I.m., 35-38.

⁷⁷ I.m., 38.

már a középkorban is ismert color és talea esetében.⁷⁸ A colorban kiszámíthatatlanul ismétlődő hangköz-mintázatokat láthatunk, a taleában pedig a 10-11. ütemben történik egy kilépés a mintázatból. Adès tehát itt is szigorú, fegyelmezett technikát használ (color és talea). A hangokat és a ritmusokat azonban olyan spontaneitással rendezi el, hogy egyszerre érezzük a zenei anyag koherenciáját és annak organikus természetességét.

A hangok, valamint a hangi mozgások, irányok jelentőségét Adès dallamaiban talán akkor látjuk a legtisztábban, amikor saját anyagában találkozunk az előbb említett példánál jóval statikusabb dallamformálással. A 2020-as *Dawn* című zenekari darab kritikai fogadtatása igen vegyes volt.⁷⁹ A kritikusok láthatóan értetlenül álltak azelőtt a tény előtt, hogy a korábban bonyolult struktúráiról, harmóniai labirintusairól ismert zeneszerző ilyen feltűnően egyszerű darabot komponált.⁸⁰ A mű központi témája egy négyütemes zenei egység (17. kottapélda), amelynek a főhangjai egy ereszkedő tercláncot alkotnak: C, A, F, D. A 9. ütemben ezekre a hangokra épülve C-dúr, a-moll, F-dúr és d-moll hármashangzatok bontakoznak ki.

17. kottapélda, *Dawn*, 9-16. ütem. © Copyright 2020 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.

Adès korábbi chaconne-jaival szemben, amelyekkel a következő alfejezetben foglalkozunk részletesebben, ez a négyütemes mintázat rendkívül statikus karakterű.⁸¹

⁷⁸ Venn, „Adès and Sonata Forms.” I.m., 38.

⁷⁹ Powell, „A New Dawn? Thomas Adès and the Case of Musical Simplicity.” I.m., 52-54.

⁸⁰ I.m., 53.

⁸¹ I.m., 57.

Adès a 12 ütésből álló chaconne-ciklushoz egy 10 ütésből álló, ciklikusan ismétlődő ellenszólamot társít, amely először a 21. ütemben jelenik meg. Mindez azt eredményezi, hogy a két ciklikus dallam együttesen új és új kombinációkat ad ki.⁸² Mindez emlékeztet Arvo Pärt technikájára, ahogyan ezt több kritikus is megjegyezte.⁸³ Powell szerint a metrikus hierarchiát megkérdőjelező dinamikai és artikulációs zenei eszközök azok, amelyek – az ellenszólam mellett – finoman destabilizálják a konokul ismétlődő négyütemes ciklust.⁸⁴

A korábbi példákban látható érzékeny egyensúly logikus mintázatok és azok spontán és szuverén elrendezése között itt kevésbé érezhető. Hasonló zenei eszközök figyelhetők meg Adès 2022-es *Air – Homage to Sibelius* című, hegedűre és zenekarra írt művében is. Ha az Adès-életmű egészét nézzük, azt láthatjuk, hogy az alfejezetben a *Dawn* előtt elemzett darabokban megjelenő hang- és dallami jellegzetességek mondhatók tipikusnak.

Adès nem a hagyományos dūr-moll rendszer keretei között komponálja meg a dallamait, azonban – ahogyan a példák alapján is látható – az egyes zenei mozzanatok összefűzése, a kötött mintázatokból való kilépés dinamikája, a dallamokban rejlő harmóniai tartalom, valamint a klasszikus emlékeket idéző zárlati figurák egyaránt a tonális-funkciós zenei repertoár hatását mutatják az életműben.

2.2.4. Harmóniák

Bár Willson megjegyzi, hogy Adès a saját műveiről és alkotói módszereiről kissé ködös módon, jellemzően nem technikai terminusok segítségével beszél,⁸⁵ Tom Service-szel közös beszélgetéseikben a zeneszerző mégis hosszán, és az elemző számára is informatív módon beszél a harmóniáról mint paramétról.

Ahogy már korábban is láthattuk (2.2.1.), Adès számára meghatározó élmény volt, amikor Ligeti Kürtrióját megismerte.⁸⁶ A mű harmóniáit – különösen azok diatonikus, a tonális-funkciós hagyományhoz köthető jellegét – lenyűgözőnek találta. Ligeti harmóniáiról az alábbiakat mondta:

Úgy gondolom, hogy ez egy nagyon tudatos kísérlet volt arra, hogy újra diatonikus harmóniák jöjjenek létre. De ez olyan harmónia, amely valószínűleg a tradicionális fül

⁸² I.m., 59.

⁸³ I.m., 55.

⁸⁴ I.m., 58.

⁸⁵ Jake Willson: *Local Harmonic Procedures in Thomas Adès's Traced Overhead*. PhD disszertáció, University of Surrey, 2016. 48.

⁸⁶ Adès, *Full of Noises*, i.m. 140.

számára helytelenül hangzik. Ez ugyanakkor egy remek provokáció is [...]. Egyszerűen nem lehet nem tudomást venni egy ilyen dolgról. Meg kell nézni. Én is így tettem, és ezt gondoltam: „Hát, most mi tulajdonképpen ezekkel a hangközökkel foglalkozunk, miért nem nézzük meg, hogy mit lehet velük csinálni, ha még inkább funkciós módon kezeljük őket, [...] nem pedig úgy, mint egy provokatív viccet?” Annak az érzete, hogy ezekkel a hangközökkel valóban, igazán dolgozik, nagyon megfoghatatlan ebben a darabban. Inkább töredezettség jelenik meg, az ironia erőszaka miatt. Én azt akartam, hogy legyen kevésbé töredezett.⁸⁷

Túl azon, hogy az idézet Adès-nek a tonális-funkciós harmóniák iránti vonzalmát bizonyítja, több fontos megállapítást tartalmaz a dolgozatban vizsgált jelenségekre nézve. Ligeti 1982-es trióját hallgatva és tanulmányozva rögtön megfogja őt az, hogy hagyományos harmóniák is felvillannak a műben. Ezeknek a harmóniáknak a pusztja jelenléte, ami – Service megjegyzése szerint – sok korabeli német komponistát felháborított, Adès számára imponáló.⁸⁸ Azonban a harmóniáknak a kezelési módja – mintegy idézőjelbe tett, ironikus jellegük – kevésbé nyeri el a zeneszerző tetszését. A hagyományos harmóniákhoz ő másképpen szeretne kapcsolódni – nyíltabban, közvetlenebbül, őszintébben, nem-ironikus módon.

A fentiek fényében meglepőnek tűnhet, hogy – ahogyan Drew Massey is megjegyzi – az Adès-életmű számos olyan elemet tartalmaz, amely a szeriális technikával rokonítható.⁸⁹ Visszatérő megállapítás az Adès-elemzésekben, hogy a szerző rendkívül kifinomult technikai eszköztárat használ, miközben a zenéje eléggé befogadható marad ahhoz, hogy a szélesebb közönséget is megszólítsa.⁹⁰ Willson szerint a modernista gyökerű szeriális hagyományba illeszkedő művek többsége alapvetően sokkal disszonansabban hangzik, mint Adès gyakran konszonáns zenéje.⁹¹ Maga a szerző a schoenbergi értelemben vett szerializmust nem érzi magához közel. „Végigmenni az elsőtől a tizenkettedik hangig, és ezek egyenlőek. Az talán a probléma ezzel a megközelítéssel, hogy nincs az a lehetőség, hogy a hangok mégsem egyenlőek.”⁹² Nincsen jó szava a második világháború utáni

⁸⁷ I.m., 141.

⁸⁸ I.m., 140.

⁸⁹ Massey, *Thomas Adès in Five Essays*, i.m., 36.

⁹⁰ I.h.

⁹¹ Willson, *Local Harmonic Procedures in Thomas Adès's Traced Overhead*, i.m., 40.

⁹² Adès, *Full of Noises*, i.m. 151.

szerializmusról sem: Stockhausen és Boulez ide tartozó műveiben Adès azt hallja, hogy ők elméleti dominanciára törekedtek a zeneszerzők körében, ez pedig számára nem érdekes.⁹³

Már Adès korai műveiben is feltűnő, hogy a zeneszerző a harmóniát mint paramétert kitüntetett fontosságúnak tartja. Markou a *Five Eliot Landscapes* elemzésekor rámutat, hogy a mű nyitó tételében, a *New Hampshire* című dalban – akárcsak a kompozíció további tételeiben – Adès hangköz-ciklusokat helyez egymásra, azért, hogy mind tonális, mind atonális jellegű harmóniákat hozzon létre.⁹⁴ Venn a mű elemzésekor megjegyzi, hogy a hagyományos harmóniák felbukkanása ellenére a folyamat vezérlőelve nem a tradicionális értelemben vett tonalitás.⁹⁵

A dalciklust nyitó tételben, az énekszólam első megjelenésekor háromszólamú akkordokat találunk (18. kottapélda).

The musical score consists of four systems. The first system is the vocal line, starting at measure 22 with the lyrics "Chil - dren's voi - ces in the or - - - - chard". Above the staff are dynamic markings: *mp* *semplice, quasi senza colore, ma sempre poco espress.* and *(senza cresc.)*. The second system is the piano accompaniment, starting at measure 16 with the instruction *(ppp sempre)*. It includes the marking *più chiaro* and *(legato sempre)*. The piano part has a dynamic marking of *p* and a 3:2 ratio marking at the end. The third and fourth systems are three independent instrumental channels labeled IC 1, IC 2, and IC 3, each with its own staff and notes.

18. kottapélda, *New Hampshire*, 22-28. ütem.

A 22. ütemben – az ezt megelőző hangtérhez képest friss hangzásként – egy A-dúr akkord szólal meg. Az egyes szólamokat külön vizsgálva láthatjuk, hogy az énekszólam a c-1 ciklus,

⁹³ I.m. 136.

⁹⁴ Markou, *A Poetic Synthesis and Theoretical Analysis of Thomas Adès's Five Eliot Landscapes*, i.m., 31.

⁹⁵ Venn, *Asyla*, i.m., 16.

a zongora jobbkéz a c-2 ciklus, a balkéz pedig a c-3 ciklus szerint mozog. A három szólam ritmusa megegyezik. Az akkordsor a 28. ütemig tart, itt érkezik vissza a nyitó A-dúr. A sorozatban megjelenő, tradicionális hangzású harmóniak a következők: A-dúr (22. ütem), H-dúr (23. ütem), H-dúr (24. ütem, harmadik ütés), A-dúr (25. ütem első két ütés), esz-moll⁹⁶ (26. ütem), A-dúr (28. ütem). A közbülső, diszsonáns akkordok a hangköz-ciklusok logikája mentén jönnek létre. Ezek a harmóniak a tradicionális hallás számára egyfajta senkiföldjének tűnnek, amelyek azonban a struktúra határozott iránya miatt meggyőzően, koherensen kapcsolódnak az akkordok egymásutánjába. A hangköz-ciklusok harmóniaiteremtő képességének egy igen korai és egyszerű példája az előbb bemutatott részlet – Adès a művet 18 éves korában kezdte el írni. A későbbi darabokban – bár a hangköz-ciklusok használata megmarad – a struktúra komplexebbé válik.

Az 1996-os *Traced Overhead* című szólószólam mű több rétegben és bonyolultabban mutatja meg az előbbieken tárgyalt harmóniaiteremtő elveket. A kompozíció tételeken átívelő módon valósít harmóniai összefüggéseket. A mű három tételből áll: *Sursum*, *Aetheria* és *Chori*. A ciklus tételeinek egymáshoz való időbeli viszonya feltűnően rendhagyó: egy 2012-es felvételen az első tétel 46 másodperc, a második tétel 2 perc 14 másodperc, a harmadik tétel pedig 8 perc 39 másodperc terjedelmű.⁹⁷

A *New Hampshire*-hez hasonlóan a harmóniak a zongoramű esetében is többnyire hangköz-ciklusok használatára vezethetők vissza. Stoecker a mű harmadik tétele, a *Chori* elemzésekor az Adès által alkalmazott trikordok (szándékosan nem pusztán hármashangzatokat írtam) elméletbe foglalására tesz kísérletet, amelyek bemutatására egy igen szemléletes ábrát is készített.⁹⁸ Az ábrán három koncentrikus kör található. Az egyes körökhöz különböző hangköz-ciklusok társulnak, a küllők pedig az együttállásokból kialakuló tridordokat jelölik (1. ábra).

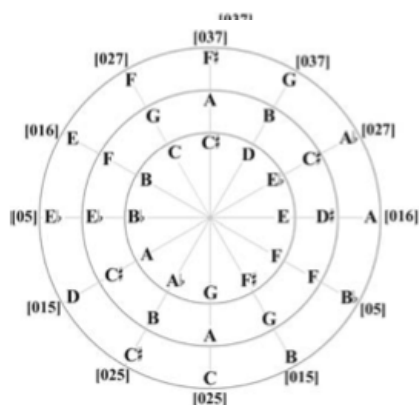
A *Chori* első ütemeit vizsgálva rögtön feltűnik, hogy a harmóniai szövet számos konzónáns hármashangzatot tartalmaz. Az első négy ütemben – egyéb nem-konzónáns hangzatok mellett – disz-moll, fisz-moll, G-dúr, aisz-moll, b-moll és B-dúr hármashangzatokkal találkozunk. A zenei anyag világosan elkülönülő rétegekre tagolható,

⁹⁶ A 26. ütem Esz, F és Gesz hangokat tartalmaz, amely hangzása alapján a hallás számára egy esz-moll alapú nónakkord-kivágnak tűnik.

⁹⁷ Thomas Adès: *Life Story*. (London: EMI Classics, 2011.) DDD 5099902720227.

⁹⁸ Philip Stoecker: „Harmony, Voice Leading and Cyclic Structures in Thomas Adès’s *Chori*.” *Music Theory and Analysis* 2/2 (2015. október): 204-218. 207.

amelyeket Adès Willson szerint annyira következetesen jelöl a kottában, hogy a notáció felér egy szerzői önanalízissel.⁹⁹



1. ábra, Stoecker ábrája Adès hangközciklusairól.

A megelőző, II. tétel harmóniáját folytatja a *Chori* (19. kottapélda): az átkötött G-dúr akkord az alsó regiszterben, és a D hang a felső sorban tovább zeng a III. tétel elején. Rögtön egy jellegzetes adès-i süllyedés történik az első ütemben: az elsőként megszólaló nem-átkötött harmónia a fisz-moll hármashangzat, amely a regiszterbeli emelkedés ellenére harmóniai lefelé hajlásként érzékelhető a G-dúrhoz képest. Először a középső sort vizsgálva láthatjuk, hogy egy hangköz-ciklus mintázat hozza létre az akkordok egymásutánját. Az első három megszólalás alkalmával a felső szólamban c-1, a középszólamban c-2, az alsó szólamban c-1 süllyedés történik. A 2. ütemben azonban rögtön meg is szakad a folyamat. A hangköz-ciklusok elkezdett logikáját követve a következő trikord B, Esz, Esz lenne (alulról felfelé olvasva a hangokat). Ehelyett egy A, Cisz, D hangokból álló trikordot kapunk, amely a ciklikus logika szerint az eggyel később következő állomás lenne, a B, Esz, Esz trikordot pedig a 3. ütem elején halljuk. Mi lehet az oka ennek a cserének? Úgy gondolom, hogy ez elsősorban a többi akkordikus réteget bevonva érthető meg.

A zongora felső sorában két süllyedő folyamat zajlik. A felfelé gerendázott szólam egy c-1 süllyedést rajzol meg. A lefelé gerendázott akkordikus réteg a felső szólamban c-2, a középsőben c-1, az alsóban c-1 ciklusokkal ereszkedik. Ez azt eredményezi, hogy a kezdő H-dúr után a harmadik megszólalás egy A, E, H akkord. Ez utóbbi harmónia, amely a középső sorban található réteg A, Cisz, D akkordja után szólal meg, így egyfajta halvány,

⁹⁹ Willson, *Local Harmonic Procedures in Thomas Adès's Traced Overhead*, i.m., 64-66.

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

elmosódó A-dúr, esetleg d-moll V. fok érzetét sugallja. Ez nem lenne lehetséges, ha a középső sor akkordsora szabályosan folytatódna (B, Esz, Esz hangokkal).

11

$\text{♩} = 56$ $(\text{♩} = 112)$ *molto rit.* - - - - - $(\text{♩} = 76)$ - - - - - $(\text{♩} = 62)$ *al.*

(Ped.) attacca

III Chori
 $\text{♩} = 30$

(grupetti sempre pppp)
a due mani
mp cantab., lontanissimo, legatiss. sempre

pppp ma chiaro, sonore
 (Ped.) $\frac{1}{2}$ *poco sf* → Ped. sempre

(battuto doppio)

mp *p* *pp* *ppp* *p* *pp*

mp *rinf.* *mp*

ppp rapidiss., quasi non arpegg.

Ped. sempre →

19. kottapélda, *Traced Overhead*, a II. és a III. tétel közötti átmenet és III. tétel, 1-6. ütem.
© Copyright 1997 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.

Azaz Adès azzal, hogy spontán módon beavatkozik egy automatikus folyamatba, megteremti annak a lehetőségét, hogy a két réteg találkozása révén egy tonális-funkciós allúzió jöjjön létre.

Bár a tétel elejét Willson, Venn, Stoecker és Roeder is elemzi, egyiküknél sem merül fel, hogy a harmóniai történéseket formai mozzanatokkal kössék össze.¹⁰⁰ Úgy gondolom azonban, hogy egy másik, a 3. ütemben található harmóniai csere megértéséhez formai megfontolásokat is figyelembe kell vennünk. A 2. ütem legfelső sorában a lefelé gerendázott A, E, H akkord kicseng, de – elsöre úgy tűnik – nem lép tovább a hangköz-ciklusok logikája mentén. A 3. ütem legfelső sorában – talán a kicsengő A, E, H akkord felső szólamának érzékeny folytatásaként – egy lefelé gerendázott H hang jelenik meg, amelyet egy újabb hangköz-ciklus akkordsor követ. Az Asz, D, B hangokból álló akkord Fisz, Cisz, A hármashangzatra lép tovább, amely a felső szólam c-1, a középső szólam c-1, az alsó szólam c-2 lefelé lépése révén jön létre. A következő lépés egy E, C, Gisz hangokból álló akkordot eredményezne, ami helyett azonban egy D, H, G hármashangzatot hallunk – az E, C, Gisz akkord csak a 4. ütemben jelenik meg. Ismét adódik kérdés: mi lehet az oka az újabb cserének? Úgy gondolom, hogy egyfelől azért volt szükség a változásra, hogy a középső sorban található réteggel – a D, H, G hangokkal – való találkozás megvalósulhasson: azaz,

¹⁰⁰ Willson, *Local Harmonic Procedures in Thomas Adès's Traced Overhead*, i.m., 59-62. Venn, *Asyla*, i.m., 25-26. Stoecker, „Harmony, Voice Leading and Cyclic Structures in Thomas Adès's Chori.” I.m. Roeder, „Co-operating Continuities in the Music of Thomas Adès,” I.m., 135-136.

hogy a két folyamat a G-dúr harmóniában olvadjon össze. Másfelől – a forma szempontját is behozva – úgy gondolom, hogy az első három ütem egybetartozik, a 4. ütem pedig egy következő formai egységet nyit meg. Ahogyan a tétel első fisz-moll akkordját is egy G-dúr felhő vette körül, ugyanúgy a 4. ütemet indító fisz-mollt is G-dúr előzi meg – a felső sor előbb elemzett harmóniai cseréje miatt. Nem csupán arról van szó tehát, hogy Adès tonális allúziók létrehozása érdekében megváltoztat automatikusan zajló folyamatokat, hanem arról is, hogy az így létrejövő allúziót a formai tagolás eszközévé is teszi.

A 4. ütem a középső sorban ismét a tételt nyitó fisz-moll hármashangzattal indul, amely utána szintén – a már az 1. ütemben is hallott – C, G, F akkordra lép tovább. Ez a gesztus egy erős kapcsolatot hoz létre az 1. ütem és a 4. ütem között, amely – ahogyan később kifejtem – klasszikus formai gondolkodásra is utalhat. Szintén a 4. ütemben, a legfelső sorban jelenik meg a lefelé gerendázott Gisz, Disz, A akkord. Ez az elmosódott, *ppp* dinamikával ellátott harmónia strukturális értelemben a 2. ütemben abamaradt A, E, H hangzatnak a folytatása. A hallás számára azonban úgy gondolom, ez a kapcsolat kevésbé nyilvánvaló. A *Chori* nyitóütemeit hallgató, előadó, sőt akár elemző számára is sokkal nagyobb zenei jelentősége lehet annak, hogy az említett harmónia *párhuzamba állítható* az 1. ütem legfelső sorában található H-dúrral. Mindkét akkord egy ütemegyen lévő fisz-moll akkordot követően szólal meg, és az 1. és a 4. ütem egymásra rímélése – a középső sor harmóniai által – ezt a hasonlóságot felerősíti. Kimondottan érzékeny, spontán kompozíciós ötletnek tűnik az is, hogy a H-dúrra nem egy másik H-dúr, még csak nem is csupán a párhuzamos gisz-moll vagy az azonos alapú h-moll, hanem egy elszínezett, gisz-mollra emlékeztető hangzat: Gisz, Disz, A rímel. A két akkord (H, Gisz, Disz és Gisz, Disz, A) megfelelése egyszerre valósít meg egy ütemeken átívelő, a hangköz-ciklusok logikáját követő strukturális folyamatot, és egy másik szinten zajló, a befogadó számára elsődlegesként megjelenő formai kapcsolatot.

A középső sor 1. és 4. üteme tehát megegyezik. Az 5. ütemben a harmóniai csere szintén megvalósul (C, G, F után B, F, Desz, nem pedig Cesz, Gesz, Esz következik) ami már szinte úgy hat, mintha Adès a harmóniai cserét motívumként kezelné. A legfelső sor a 4. ütem második felében egy Fisz, Disz, Aisz hármashangzatról indul. Ezt követi ezután két szabályos lépés – ic-2 a felső szólamban, ic-1 a középsőben és ic-2 az alsóban – amely E, D, Gisz és D, Cisz, Fisz hangzatokat eredményez. Az 5. ütem második ütésének utolsó harminckettedén váratlanul jelenik meg egy D, B, D akkord. Ez a harmónia azt a benyomást kelti, mintha a legalsó sorban, a basszusban, valamint a középső sor első ütemének utolsó

harminckettedén megjelenő b-moll harmóniát színezné el. Az előbbi, D, B, D akkord folytatása, az F, C hangköz pedig egy finom kürtmenet-allúzió. A legfelső sor felfelé gerendázott harmóniái az 5-6. ütemekben egy Gisz, Disz, H hármashangzatról induló, a felső szólamban c-1, a középsőben c-2, az alsóban c-2 ciklussal ereszkedő, szabályos sorozatot alkotnak.

Az 1. és a 4. ütem ismétlődése formai szempontból 3+3 ütemes tagolást sugall. Amennyiben az első hat ütemet vizsgáljuk, egy periodizáló zenei anyagot láthatunk. Ha azonban a folytatást is figyelembe vesszük, egy Arnold Schoenberg terminusa szerinti mondatot kapunk.¹⁰¹ A 7. ütemtől egyre sűrűbbé, komplexebbé váló zenei anyag – amely harmóniai szempontból hasonló elvek mentén épül fel, mint a már elemzett hat ütem – tekinthető a mondatfejek egyfajta kibontásának.¹⁰²

Láthattuk, hogy az egyes harmóniai rétegek, valamint ezeknek a rétegeknek a formához való viszonya milyen spontán, ugyanakkor koherens módon kapcsolódik egymáshoz a *Choriban*. Stoecker a harmóniai folyamatokat ábrázoló koncentrikus körei meglehetősen erős magyarázóerővel bírnak, amennyiben rövid, néhány akkordból álló szakaszokat vizsgálunk. Azonban marad a kérdés: mi az oka annak, hogy Adès ennyire sokszor változtatja az egyes folyamatokhoz tartozó hangköz-ciklusok logikáját? Beszélhetünk egyáltalán a hangköz-ciklusok logikájáról, ha az egyes akkordsorok szabályainak érvénye ennyire rövid ideig tart?

E kérdések mellé érdemes odahelyezni Willson észrevételét, aki szerint feltűnő, hogy Adès soha nem kezdi a ciklikus harmóniai folyamatokat olyan diszsonáns hangzatról, mint például egy C, Cisz, D trikord.¹⁰³ Willson szerint ez azért van így, mert Adès a harmóniai folyamataiban előnyben részesíti a konzonáns hangzatokat.¹⁰⁴ Állítása szerint a konzonáns akkordok létrehozására való törekvés az oka az egyes akkord-ciklusok közötti váltásnak, nem pedig valamiféle absztrakt strukturális logika.¹⁰⁵ Úgy gondolom, Willsonnak igaza van, amikor rámutat az egyes ciklusok közötti váltás spontán jellegére. Adès kezében a hangköz-ciklusok és az ezekből létrejövő akkord-ciklusok *képlékenyek*, azaz olyan szuverén módon formálható zenei eszközöket jelentenek a zeneszerző számára, amely által meg tudja valósítani saját hangzási elképzeléseit. A hangokkal való bánásmódnak ez a jellege az, amely

¹⁰¹ Arnold Schoenberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford.: Tallián Tibor. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.) 37-38. 75.

¹⁰² I.h.

¹⁰³ Willson, *Local Harmonic Procedures in Thomas Adès's Traced Overhead*, i.m., 59.

¹⁰⁴ I.h.

¹⁰⁵ I.h.

számomra Adès-t a múlt számos komponistájával rokonítja. A megannyi lehetséges zene közül, ha úgy tetszik, az adès-i spontaneitás által felbátorodva, asszociatív módon választottam egy ismert művet a hangok képlékenységének a szemléltetésére. Bach Esz-dúr kétszólamú invenciójában a négyütemes kettős téma gyakorlatilag az egész darab tematikus-motivikus anyagát megmutatja. Ezt a négy ütemnyi tematikus „masszát” – tématranszformációk, szekvenciák segítségével – Bach olyan zenei anyaggá gyúrja, amely alkalmas arra, hogy különféle hangnemekben jelenjen meg. B-dúr, c-moll, f-moll, Asz-dúr, b-moll – az invenció során felvillanó hangnemek, illetve azok egymáshoz kapcsolása lenyűgöző könnyedséggel és természetességgel valósul meg. Mindez azt a benyomást kelti, hogy Bach számára az invenció témája a legkevésbé sem jelentett akadályt – sőt, érzésem szerint még csak egy felfedezésre váró, a lehetőségeit kibontandó zenei anyagot sem. Sokkal inkább egy olyan zenei szövet áll itt előttünk, amely – miután Bach elkezd vele dolgozni – bármivé változhat, amelyet a komponista kedve szerint, spontán módon alakít.

Másfajta – inkább a ritmus, mint a hangok szintjén megmutatkozó – spontaneitás jelenik meg a *Traced Overhead* I. tételében, a *Sursumban* (20. kottapélda).

I Sursum
Velocissimo quasi senza peso
♩ = 60-63

al fine

pppp

mp

pp sub.

poco espress.

Ped.

legatiss. sempre, quasi sempre Ped.

p

(Ped.)

ppp secco

quasi sempre

The image displays three systems of musical notation for piano, likely from a score for 'Traced Overhead, I. tétel'. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a pedal line below. The notation is highly detailed, featuring numerous triplets, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with complex rhythmic patterns and a bass staff with a long, sustained note. Dynamics include *ppp* and *p più sonore*. Pedal markings show a $\frac{1}{4}$ note duration with the instruction "quasi sempre".
- System 2:** Continues the complex rhythmic patterns. Dynamics include *ppp*, *più espress.*, *p*, and *pp*. Pedal markings show a $\frac{1}{4}$ note duration with the instruction "quasi sempre".
- System 3:** Shows a final section with dynamics *più dim.*, *ancora più dim.*, and *quasi niente*. Pedal markings show a $\frac{1}{4}$ note duration with the instruction "quasi sempre".

20. kottapélda, *Traced Overhead*, I. tétel. © Copyright 1997 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.

A tételt nyitó – több akkordikus értelmezési lehetőséget is rejtő – arpeggio után egy szabályos, a hangok sorrendjének tekintetében kimondottan kiszámítható zenei folyamat

kezdődik.¹⁰⁶ Három lineáris folyamat alkotja a tétel nagy részének az anyagát – a basszusban megjelenő, mély dallamot leszámítva. Az egyes szólamok félhangonként süllyednek. A tétel elején a felső vonal Fisz hangról, a középső H hangról, az alsó Cisz hangról indul. Először a középső szólam mozdul lefelé: a H után Aisz, A és Gisz hangok következnek. Ezt követi a felső szólam változása: a Fisz hangot Eisz, E és Disz hangok követik. Az alsó szólamban a kezdő Cisz hang a C, H és B hangok irányába mozdul. Egyszerre mindig csak egy szólamban változnak a hangok, közben a másik két szólam hangjai fekvé maradnak. Így az alábbi akkordsor jön létre (21. kottapélda):



21. kottapélda, *Traced Overhead*, az I. tétel elejének harmóniai.

Láthatjuk, hogy a szekvencia második akkordja, a Fisz-dúr felől nézve az első két akkord között egy 4-3-as késleltetés valósul meg. Majd a Fisz-dúr után fisz-moll akkord következik, az ezt követő akkord pedig (Cisz, Gisz, Disz) ismét 4-3-as késleltetés-szerűen Cisz-dúrra oldódik. A Cisz-dúrt cisz-moll követi, amely után ismét egy 4-3-as késleltetés jelenik meg – ezúttal Gisz-dúrra (=Asz-dúrra) érkezve. A kvintkörön felfelé haladó folyamat az alábbi logika szerint a 8. ütem végéig folytatódik. Ezután az egyes szólamok nem követik szigorúan a félhangonkénti lefelé haladás mintázatát, de a süllyedés megmarad.

Mivel éri el Adès, hogy ez a kiszámítható szekvenciális logika mégsem válik mechanikussá? Úgy gondolom, hogy ennek a legfőbb oka a harmóniaritmusban keresendő. Bár a szólamok hangjai meghatározott sorrendben követik egymást, az egyes hangok hossza, és ezáltal a harmóniai események hossza változó (22. kottapélda). A harmóniaknak ez a lélegzése, valamint a zenei szöveget improvizatív benyomást keltő, sok finom előkét és poliritmust tartalmazó szövete együtt járul hozzá a tétel finom, tünékeny lebegéséhez.

¹⁰⁶ I.m., 75-78.

22. kottapélda, *Traced Overhead*, az I. tétel elejének harmóniaritmusa, 2-5. ütem.

A legszó sorban található zenei anyag egy egybetartozó ívet alkot (20. kottapélda). A basszus-réteg dinamikája a felső két sor *pp* dinamikájával szemben *p*, az előadói utasítás szerint *poco espress*. A többnyire két, helyenként három szólamból álló dallam – ha az elejét és a végét vizsgáljuk – egy C-dúrban történő I-V elmozdulásként is értelmezhető. A dallam első hosszú hangja egy a cselló két alsó húrjának zengését sugalló C-G kvint, amely mélybe hulló harminckettedeknek adja át a helyét. Feltűnő, hogy a 4. ütem harminckettedei fokozatosan táguló hangközökből állnak (N.2., K.3., N.3., T.4.). Willson megjegyzi, hogy Adès olyan pillanatokban is strukturalista módon gondolkodik, amikor ennek az eredménye egyáltalán nem hallatszik – mint például az említett helyen, a mély regiszterben.¹⁰⁷ Az 5-6. ütemben megvalósuló, E-dúrban értelmezhető I-V lépés egyfelől az egész tétel harmóniai történetét tartalmazza dióhéjban, másfelől pedig a hosszú H-Fisz kvint tekinthető az előző C-G kvintre rímelő gesztusként is. A 8. ütemben kezdődik a dallam leginkább eseménydús része. A nyitó, Esz-dúr szerinti V-I lépés után a C-dúr szerinti nápolyi hangnem, a Desz-dúr irányába tart a folyamat. James M. Baker a leszállított II. fokot a domináns egyfajta helyettesítő hangzataként értelmezte Szkrjabin korai zongoraműveiben,¹⁰⁸ ahogyan Lendvai Ernő is Bartók és Kodály műveiben.¹⁰⁹ A *Sursum* 9. ütemében is a C-dúr I. fokára oldódik a dallam, ami után a valódi domináns, egy G-D kvint zárja az alsó réteg zenei történéseit. A 9. ütemben, a domináns kvint előtt megszólaló C-E terc megerősíti azt az érzetet, hogy a 10. ütemes basszus-anyag egy nagyívű C-dúr szerinti I-V lépésként értelmezhető. A 9. ütemben elért G-D kvint kapcsolatot teremt a III. tétellel, amely egy a II. tételből átkötött G-dúr akkorddal kezdődik. A tételek összekapcsolásának ezt a módját valósítja meg Adès 1994-es *Arcadiana* című vonósnégyesében is, ahol a páratlan számú tételek (I., III., V., VII.)

¹⁰⁷ I.m., 90-91.

¹⁰⁸ James M. Baker: *The Music of Alexander Scriabin*. (New Haven: Yale University Press, 1986.) 2.

¹⁰⁹ Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.) 27.

harmóniailag folytatólagosak.¹¹⁰ A basszusban található dallam és a fölötté lévő két sorban lezajló harmóniai folyamat között látszólag nincsenek mélyebb hangi-harmóniai összefüggések – a percepció számára a két réteg egyfajta politonális egységnek tűnik.

A III. tétel vége (23. kottapélda) és az I. tétel eleje közötti zenei egymásra rímelés nyilvánvaló.¹¹¹ A jobbkézben az I. tételével megegyező harmóniasort találunk. Ezúttal azonban a folyamat egy folyékonyabb, *pppp* dinamikájú, felbontás-szerű figurába ágyazva valósul meg. Az akkordsor lélegzése itt is az I. tételhez hasonlóan oldja a hangi logika mechanikus jellegét: a harmóniaváltások nem kiszámítható időközönként történnek. A III. tétel végének visszatérés-érzetét nem csupán a jobbkézben található anyag, hanem a balkézben, a basszusban lévő dallam is erősíti. Ahogyan az I. tételben is, itt is határozott tonális korvonalakkal rendelkezik a mélyben található dallam. Hamar kiderül, hogy ez a réteg a hangok tekintetében nagyfokú egyezést mutat az I. tétel anyagával. Ugyanazok a hangpárok, zárlat-foszlányok jelennek meg a III. tétel végén, mint az I. tétel elején. Míg azonban az I. tétel esetében a basszus és a felső szólamok között nem tapasztalunk harmóniai egyezést, a III. tétel végén Adès szándékosan úgy párosítja össze a két kezet, hogy összesimuló hangzatok jöjjenek létre.

Az I. tétel basszusának első hosszú hangköze a C-G kvint volt. A III. tétel végének megfelelő helyén az első hosszú hangköz, a H-Fisz, összeolvad a jobbkézben található Cisz, Fisz, H hangokkal. Az E-Gisz tercre oldódó H-Fisz kvint (E-dúr szerinti V-I lépés) ezúttal egy jobbkézben lévő cisz-moll foszlánnyal mutat egyezést – lévén, hogy az E és a Gisz a cisz-moll hármashangzatban is megtalálható. A C-G hosszú hang a következő ütemben jelenik meg, egy C-dúrról finoman c-mollra színeződő figura basszusaként. A III. tétel eddig említett hangközpárjait hátulról előrefelé olvasva az első tétel nyitóhangközeit kapjuk, azaz a III. tétel hangköz-anyaga az I. tétel rákfordítása.¹¹² Ha az I. tétel politonális foltjai feszültséget keltettek, akkor a III. tétel végének összesimuló hangzatai a megnyugvás, a feloldás érzését adják. Az I. tétel 8-10. ütemeiben megjelenő basszus-dallam megfelelő helye a III. tételben kissé módosul: a záró C-G-C hangzatot (vagyis a tonikát) Adès más úton éri el. A hosszú Desz-alapú orgonapont helyett a H hang fölött énekel a basszus felső szólama. Ahogyan a Desz-Esz az I. tételben C-E-re oldódott, úgy oldódik most a H-Desz B-D-re. Adès azonban egy váratlan gesztussal – a zongora legmélyebb A hangját követően – a tételt B helyett a C alapú tonikai hangzaton nyugtatja meg. Az I. tételben a basszus dallama

¹¹⁰ Hutchison, *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*, i.m., 39-41.

¹¹¹ Willson, *Local Harmonic Procedures in Thomas Adès's Traced Overhead*, i.m., 99.

¹¹² I.m., 103.

Praxis

tonikáról dominánusra megy, a dominánson induló III. tételben a záróakkord tonikára érkezik.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves and pedals. The first system includes a tempo marking $(\text{♩} = 30 \text{ sempre})$ and performance instructions: *m.d.*, *(ppppp sempre, sempre legatiss., senza accenti)*, *(cantabile)*, and *(quasi)*. The second system features the instruction *loco*. The third system includes *più cantab.* and *più p*. The fourth system includes *loco* and *molto*. Pedal markings are present at the bottom of each system, with specific durations like $\frac{1}{4}$ and $\frac{1}{2}$ indicated.

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system shows a bass line with quintuplets and a treble line with a similar pattern. The second system features a treble line with a sextuplet and a bass line with a triplet, marked with 'poch. espr.' and 'affondato possibile, teneramente di molto'. The third system includes a treble line with a 'loco' marking and a bass line with a 'quasi ancora più p' marking. The fourth system concludes with a 'rit.' marking and a 'secco ma non troppo' instruction. Pedal markings are indicated below the staves, with specific notes on manual changes.

23. kottapélda, *Traced Overhead*, III. tétel vége. © Copyright 1997 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.

Nem tűnik tehát elrugaszkodottnak az a feltételezés, hogy a *Traced Overhead* három tétele a szonáta-elv egy sajátos megvalósulása – különösen annak a fényében, hogy Adès pályájának különböző pontjain írott darabjai között találunk az elemzett zongoraműnél

nyilvánvalóbban szonátának szánt darabokat.¹¹³ Ami a szonáta-elvvel való rokonságot a *Traced Overhead* esetében különösen feltűnővé teszi, az a hangi-hangnemi történet klasszikus hagyományban gyökerező jellege.

Adès harmóniai gondolkodásának fontos részét képezik az *ismétlődő* harmóniak. Silbiger szerint a chaconne és a passacaglia közös tulajdonsága, hogy egy bizonyos számú ütemből álló zenei egység egymáshoz kapcsolva újból és újból megjelenik.¹¹⁴ Az így létrejövő felületek maradhatnak ugyanabban a móduszban vagy hangnemben, de a nagyforma artikulációját segíthetik módusz- vagy hangnemváltások is.¹¹⁵ Bár számos kísérlet történt a chaconne és a passacaglia fogalmának meghatározására, széles körben elfogadott konszenzus nem alakult ki a terminusokat illetően.¹¹⁶ A passacaglia és a chaconne karakterjegyeinek egyértelmű elkülönítése egy adott zeneszerző életművén belül sem könnyű feladat, még abban az esetben sem, amikor a komponista tudatosan egy művön belül jelöl meg chaconne-ként vagy passacaglia-ként szakaszokat, mint például Frescobaldi *Cento partite sopra passacaglie* című, 1637-es csembalódarabjában.¹¹⁷ Mindazonáltal a ciklikusság, a folyamatos ismétlődés érzete mindkét műfajra jellemző. Bizonyos darabok az alaphangnemüket nem hagyják el: ilyen például Bach: c-moll passacagliája (BWV 582).¹¹⁸ Más művek viszont modulálnak: akár hosszabb szakaszok is találhatóak bennük a tonikaitól eltérő hangnemekben. Ide sorolható például Buxtehude d-moll passacagliája (BuxWV 161) vagy akár az előbb említett Frescobaldi-ciklus.

A 20. század passacagliái szinte kivétel nélkül ostinato basszus variációk, ebből a szempontból Bach c-moll passacagliája tekinthető modellnek.¹¹⁹ Az inkább harmóniaközpontúnak tartott chaconne jóval ritkábban fordul elő a múlt század repertoárjában.¹²⁰ Adès chaconne-jai és passacagliái is e műfajok 20. századi felfogása szerint értelmezhetők. A zeneszerző a chaconne-ról a következőket mondta:

Az impulzus jön először, a módszer csak másodjára. [...] A chaconne egyszerűen csak egyfajta harmonikus mozgás. Az én zenémben ez nagyon gyakran spirálszerű, nem pedig

¹¹³ Venn, „Sonata Forms.” I.m., 20.

¹¹⁴ Alexander Silbiger: „Chaconne.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 5. kötet, 410-415. 410.

¹¹⁵ I.h.

¹¹⁶ I.m., 415.

¹¹⁷ I.m., 412.

¹¹⁸ A passacagliát követő, ahhoz témájában is kapcsolódó fuga azonban elhagyja a c-mollt.

¹¹⁹ Alexander Silbiger: „Passacaglia.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 19. kötet, 191-194. 193.

¹²⁰ Silbiger, „Chaconne.” I.m. 415.

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

körkörös. Más szavakkal: [a harmóniasor] minden megjelenés alkalmával lejjebb transzponálódik. De ez tényleg egy organikus forma, egyfajta növekedés, a chaconne címke csak később jön. [...] Minden szeriális darab egyfajta chaconne, abban az értelemben, hogy a tizenkét hang rotációja meghatározott sorrendben történik a sorban.¹²¹

Stoecker szerint az ismétlődő hangi mintázatok Adès zenéjének karakterisztikus jellegzetességei, ahogyan erre először Travers és Roeder mutatott rá.¹²² A zeneszerző számos chaconne, illetve passacaglia logikájú tételét elemezték már, főként a hangokra és az ismétlődő harmonikus mintázatra koncentrálva.¹²³ Chaconne-nal találkozhatunk többek között az *Arcadiana* IV. tételében,¹²⁴ a *Concerto Conciso* II. tételében,¹²⁵ a *Violin Concerto* II. tételében,¹²⁶ az *In Seven Days*-ben, a *Powder Her Face*-ben és a *The Exterminating Angel*-ben.¹²⁷ Az *Asyla* IV. tétele passacaglia.¹²⁸ Ezek között a tételek között vannak statikusabb – az eredeti hangokat a ciklusok során alapvetően megőrző – és dinamikusabb, azaz folytonosan transzponálódó struktúrák is. A következő alfejezethez átvezetésképpen álljon itt két példa az utóbbira.

A 2007-ben íródott *Tevot* című, egytételes nagyzenekari mű chaconne-ja körülbelül a teljes kompozíció időtartamának az egyharmada.¹²⁹ A 302-393. ütemekben egy ismétlődő harmóniasort hallunk, amely egy a darab korábbi pontjain már megszólaló dallami-harmóniai elemre épül.¹³⁰ Az akkordsor ritmikai struktúrája és a harmóniak ciklikus ismétlődése nem esik egybe, hasonlóan a *Piano Concerto* már elemzett szakaszához. Az akkordok ritmikai mintázata 14 ütemenként, a harmóniak mintázata pedig szekvenciálisan, 5 megszólalásonként ismétlődik (24. kottapélda).

¹²¹ Adès, *Full of Noises*, i.m. 7-8.

¹²² Stoecker: „Chaconnes in the Music of Thomas Adès.” I.m., 93.

¹²³ I.h.

¹²⁴ Hutchison, *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*, i.m., 34-36.

¹²⁵ Stoecker, „Chaconnes in the Music of Thomas Adès.” I.m. 99-105.

¹²⁶ I.m., 105-115.

¹²⁷ I.m., 115.

¹²⁸ Venn, *Asyla*, i.m. 116-135.

¹²⁹ Joseph Sowa: *The Art of Transformation. The Heraclitian Form of Thomas Adès's Tevot as a Critical Lens for the Symphonic Tradition*. PhD disszertáció. Waltham: Brandeis University, 2019. (Kézirat). 23.

¹³⁰ I.m., 22.

The image shows three staves of musical notation for measures 302-325. The first staff (measures 302-313) is in 2/4 time, featuring a sequence of chords with various accidentals and rhythmic values. The second staff (measures 314-320) continues the sequence, showing a change in time signature to 3/4. The third staff (measures 321-325) concludes the sequence, returning to 2/4 time. The notation includes various chord symbols, accidentals, and rhythmic markings.

24. kottapélda, *Tevot*, harmóniai és ritmikai mintázat, 302-325. ütem.

Láthatjuk, hogy a harmóniasor-ciklus meghatározott logika szerint halad: kvintenként egyre süllyed (25. kottapélda).¹³¹

The image shows three staves of musical notation for measures 302-391. The notation is a single melodic line with various accidentals and rhythmic values. The measures are numbered at the top of each staff: 302, 307, 312, 317, 320, 324, 326, 331, 333 on the first staff; 336, 339, 342, 344, 346, 349, 351, 354, 358, 371, 364 on the second staff; and 366, 370, 374, 376, 378, 380, 382, 385, 388, 391 on the third staff. The notation includes various chord symbols, accidentals, and rhythmic markings.

25. kottapélda, *Tevot*, a chaconne modulációs lánca, 302-391. ütem.

Ehhez még hozzátehetjük, hogy a harmóniak fölött dallamok bontakoznak ki, amelyek egy fokozatosan felépülő kánonná állnak össze. Az egyes kánonbelépések – 37 ilyen történik 302-398. ütemekben – hosszukban, ritmusukban, hangtartalmukban és a belépések közötti időbeli távolság tekintetében is különböznek.¹³²

Láthatjuk, hogy Adès a hangzást folyamatosan frissen tudja tartani a folytonos transzpozíciók által. Különös, szavakkal nehezen visszaadható feszültség jelenik meg az

¹³¹ A kottapéldában szereplő hangok az akkordok alaphangjai. A 307. ütemtől csak a ciklus első és utolsó hangja szerepel, a közbülső hangok hangköz-struktúrája megegyezik a 302. ütemben kezdődő dallammal.

¹³² Sowa: *The Art of Transformation. The Heraclitian Form of Thomas Adès's Tevot as a Critical Lens for the Symphonic Tradition*, i.m., 61.

egyre növekvő, dúsabbá váló, hangszerelésében, hangerejében is fokozódó zenei anyag és annak szudbomináns irányú, állandó süllyedése között. Hasonló hatást ér el Adès egy másik műben: az *In Seven Days* III. tételében. A *Land-Grass-Trees* című tétel egy tizenkét hangból álló sorra épül, amelynek az utolsó hangja mindig a következő sornak a kezdete.¹³³ A sor utolsó hangja egy kvinttel lejjebb fejeződik be, mint az első hangja, így a sor folyamatosan modulál. Ennek eredménye az, hogy egy ismétlődő elemekből álló, folyamatosan változó 133 hangból álló sor jön létre.¹³⁴

2.2.5. Dinamizmus és moduláció (II.)

Amikor Tom Service egy Adès által használt fogalomról, a magnetizmusról, és annak a *Polaris* című zenekari darabban (2010) betöltött szerepéről kérdezte a zeneszerzőt, ő a következőt válaszolta:

Ez tényleg az, amivel az ember állandóan dolgozik, a magnetizmus: megérteni az adott helyzetben lévő hangok egymás közötti mágneses vonzását, a változó relatív súlyukat. Van egy problémám, – hát, ez nem probléma a számomra, de nehezzé teszi azt, hogy másokkal beszéljek erről – ami az, hogy egyáltalán nem hiszek a tonális és az atonális zene közötti hivatalos különbségben. Úgy gondolom, hogy ezeket a dolgokat egyetlen módon tudjuk megérteni: ha a hangokban található magnetikus erők eredményének tekintjük őket, amelyek mágneses feszültséget keltenek – vonzást és taszítást. Egy hangköz két hangja vagy akár bármennyi akkord hordozza magában a vonzás és a taszítás mágnesességét, amely egyik vagy másik irányba mozgást eredményez. A zeneszerző, mindegy, hogy egy szimfónia vagy egy popszám alkotójáról beszélünk, ezeket a mágneses tárgyakat rendezi valamilyen pozícióba. Ez néha azt jelenti, hogy annak érdekében, hogy egy hang súlya érthető legyen, illetve egy másik hangé az előző mellett, lehet, hogy a jelentést egyik hangról a másikra át kell vinned. A *Polaris*-ban ennek érdekében a jelentést [meaning] Cisz hangról A hangra kellett vinnem. És ez bizonyos szempontból nehéz volt. Ahhoz, hogy tényleg felfedezd, hogy a hangok mit akarnak csinálni, lehet, hogy ellene kell menned annak, amit elsőre látszólag csinálni akarnak. Utána a hangok elkezdenek ellenállni, és más mágneseket kell használnod, hogy lásd, mit éreznek igazán.¹³⁵

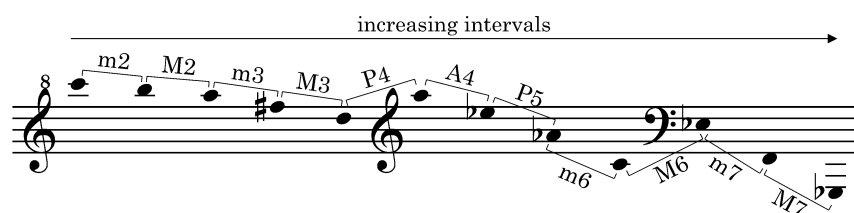
¹³³ Adès, *Full of Noises*, i.m., 152.

¹³⁴ Massey, *Thomas Adès in Five Essays*, i.m., 56.

¹³⁵ Adès, *Full of Noises*, i.m., 3.

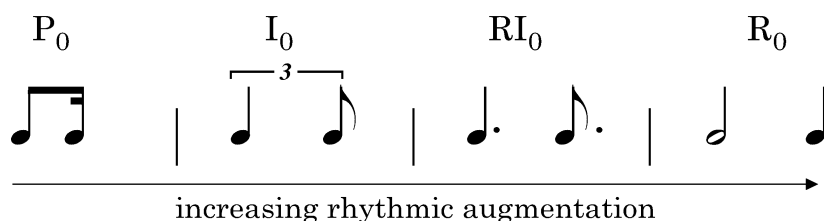
Mágnesesség, az egyes hangok, hangközök, akkordok közötti vonzás és taszítás, a jelentés átvitele egyik hangról a másikra – mindez egy olyan dinamizmust sugall, amely úgy gondolom, a tradicionális értelemben vett moduláció jelenségével mutat hasonlóságot. Adès az idézetben egy konkrét darab, a *Polaris* kapcsán beszél erről a számára fontos fogalomról, a magnetizmusról, azonban az interjúban mondott szavai sok – talán az összes – művére is érvényesek lehetnek.

Már a legelső opusban, a *Five Eliot Landscapes*-ben (1990) is találkozunk a hangiharmóniai dinamizmus jelenségével – ha nem is abban a kifejtett és a hallás számára is nyilvánvaló formában, mint a későbbi művekben. Az I. tétel, a *New Hampshire*, a Cao által Adès névjegyének nevezett skálával indul, amely félhangonként egyre táguló hangközökből áll (26. kottapélda).¹³⁶



26. kottapélda, „névjegy skála”.

Az első 21 ütem ennek a hangsornak különféle formáiból áll. A szerkesztés rendkívül szigorú: a skálának az alap, a tükör, a rák és a ráktükör fordításával is találkozunk ebben a rövid szakaszban. A skála mindegyik megjelenési formája saját ritmikai mintázatot kap, a skálák proporciós arányban állnak egymással (27. kottapélda). A változatlan hangtér, valamint az ismétlődő ritmikai mintázatok jelenléte statikus felületet hoz létre. Ehhez képest dinamikus elmozdulás, amikor a 22. ütemben – az énekszólam belépésekor – a már korábban is elemzett (2.2.4), hangköz-ciklusokból álló, és helyenként hármashangzatokat kirajzoló, homoritmikus anyagot halljuk (28. kottapélda).



27. kottapélda, az egyes skálák ritmikai mintázatai.

¹³⁶ Cao, *Thomas Adès Le Voyageur: Devenir compositeur. Etre musician*, i.m., 38.

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

A váltás dinamizmusa több paraméter együttes munkájának az eredménye. Önmagában zenei esemény, hogy a tisztán zongora anyag után, egy új hangszín, az énekhang is megjelenik.

♩ = 88–96 Suspended: *sempre quasi in sogno*

Voice

Piano

ppp sempre e lontanissimo; quasi legato, ma leggiero

ppp legato possibile, ma leggiero

Quasi sempre con pedale (do not allow sounds to accumulate excessively, but always clear gradually)

(8) *loco*

(8) *loco*

(8) *loco*

mp semplice, quasi senza colore, ma sempre poco espress. (senza cresc.)

Chil - dren's voi - ces in the

(*ppp sempre*)

(*loco*) *p più chiaro (legato sempre)*

28. kottapélda, *New Hampshire*, 1-25. ütem. © Copyright 1993 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.

Az, hogy a ritmikai szempontból mozgalmassabb első szakasz átadja a helyét a kisimított háromszólamú akkordoknak, szintén egy dinamikus feszültséget keltő váltás. Regiszterek

tekintetében is változás történik: az eddig a zongora nagy részét beterítő hangtér itt szólamonként csak kis elmozdulásokat tartalmazó, stabilabb, vonalszerűbb anyaggá változik. Ugyanakkor a hangok logikájának átalakulása – vagy ha úgy tetszik, a hangok redukciója a kromatikus hangzás után – szintén fontos változás. Az, hogy a kromatikus tér statikussága után dūr- és mollakkordokkal találkozunk, dinamikus esemény. Nem az egyes hagyományos akkordok hordozzák magukban inherens módon a dinamizmust, hanem a váltás, az egymás mellé helyezés gesztusa. Kérdés azonban az, hogy ebben a konkrét példában a hangok dinamikus változása *milyen mértékben* valósul meg. Kétségtelen, hogy a váltás egy kromatikus hangtérrel egy konzonáns hármashangzatok uralta felületre dinamikus történés, ahogyan ennek a fordítottja is. Az egyik legkiemelkedőbb 20. századi zeneszerző, Alfred Schnittke az, aki bőségesen élt a tizenkétfokú és a hármashangzat-alapú hangzások tudatos egymásmellé helyezésével.¹³⁷ Ezek a gyakran kollázs-szerű váltások Schnittke esetében – elég, ha az 1. Concerto grosso (1977) vagy a Zongoraötös (1976) megfelelő helyeire gondolunk – primer módon ható effektusok, amelyek különféle helyzetekben hasonló módon működnek. Nem is annyira hangtér-váltások ezek, hanem inkább anyag- és gyakran stílusváltások is. A változást nem a hangok strukturális logikája, inkább egyfajta dramaturgiai hatáskeltés vágya hajtja. Schnittke az 1. Concerto grosso esetében három különböző zenei szférát: a barokk formavilágot és anyagkezelést, a szabad atonális és mikrotonális elemeket használó modern hangzásvilágot és a populáris zenét kívánta egy műben ötvözni. A darabról írott ismertetőjében írta le ezeket a később híressé vált szavakat:

Hosszú évekig erős belső késztetést éreztem arra, hogy színházi zenét és filmzenét írjak. Kezdetben élveztem ezt a munkát, később teherré vált, végül pedig megértettem: hátralévő életem legfontosabb célja lesz, hogy áthidaljam a komolyzene és a szórakoztató zene közötti távolságot, még akkor is, ha a nyakam töröm ki ennek során.¹³⁸

Adès esetében azonban – még akkor is, ha számos művében, mint például az *Arcadiana* című vonósnégyesben, egymást érik a különféle allúziók és idézetek – alapvetően nem a schnittkei polistilizmus jelenségéről van szó.¹³⁹ Adès zenéjében – az anyagainak

¹³⁷ Alfred Schnittke: „On Concerto Grosso no.1.” In: Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader*. (Bloomington: Indiana University Press, 2002.) 45-46. 45.

¹³⁸ I.h.

¹³⁹ Alfred Schnittke: „Polystylistic Tendencies in Modern Music.” In: Alexander Ivashkin (szerk.), i.m., 87-90.

minden heterogenitása ellenére – egy koherens stílusra való törekvés szándéka rajzolódik ki, ahogyan arra Mark Hutchinson is rámutat.¹⁴⁰ Milyen eszközök állnak egy olyan zeneszerző rendelkezésére, aki egy egységes stílus keretein belül szeretne hangi dinamizmust létrehozni?

Mindenekelőtt a hangterek közötti váltás érthetővé tétele az, ami szükséges ahhoz, hogy egy ilyen dinamikus egymás mellé helyezés meggyőző és jól appercipiálható legyen. Ez az érthetővé tétel a hangnembváltás, más szavakkal a tonikai hang, vagyis egy egész hangrendszer középpontjának megváltozása által valósult meg a tonális-funkciós zenében. Láthattuk, hogy Adès – a hangköz-ciklusok sűrű váltogatásával, a mintázatból való kilépéssel – gyakran él, és ezzel a módszerrel tonális allúziókat keltő akkordokat is létrehoz. Adès nem a tonális-funkciós elvek szerint modulál egyik hangnemből a másikba, hanem hangköz-ciklusainak és az azok közötti váltások segítségével különféle akkordikus relációkat hoz létre. A kérdés az, hogy ezek a ciklusok közötti mini-hangtér váltások, amelyek hagyományos akkordokat eredményeznek, létrehoznak-e magasabb szinten, hosszabb területre kivetítve olyan dinamikus zenei történést, ami a modulációhoz hasonlítható.

A *New Hampshire* előbb bemutatott részletében kétségtelenül történik valamiféle változás az énekszólam belépésekor. Annak a megítélése, hogy ezt a változást milyen tényezők eredményezik, és azok milyen mértékben vesznek részt ebben a folyamatban, szubjektívnek is mondható. Úgy gondolom, hogy e konkrét ponton a dinamikus váltás létrehozásában nem egyértelműen a hangi változásoké a vezető szerep. A hangszínváltás, a sűrűség-változás, a ritmikai változás és a regiszterváltás is fontos összetevők. Paradox módon úgy tűnik, hogy éppen az egyik olyan paraméter, ami a váltás dinamizmusát adja, a regiszterhasználat az, amely a hangi dinamizmus, a hangterek közötti váltás élet elveszi. Burkoltabbá, áttételesebbé, szinte elidegenedetté válnak a homoritmikus akkordok a tágfekvés használata és az énekszólam középre helyezése miatt. A kromatikus és a tonális akkordokat felvillantó hangtér között tehát *elméletben* nagyobb a különbség, mint ami a darab elhangzása során a hallás számára megmutatkozik. Ez a hangok szintjén megmutatkozó távolság elmélet és gyakorlat között Adès későbbi műveiben csökken.

Massey állítása szerint Adès 2000 után egyre többet alkalmazott szeriális folyamatokat a kompozícióiban.¹⁴¹ A legtöbbször azonban a szerialitás elve egyéb technikák

¹⁴⁰ Hutchinson, *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*, i.m., 4.

¹⁴¹ Massey, *Thomas Adès in Five Essays*, i.m., 36.

mellett jelenik meg. A *The Four Quarters* (2010) esetében ez az izoritmia elve, az *In Seven Days*-nél (2008) a variáció, a *Polaris*-nál (2010) pedig olyan zenei eszközök együttese, amit Adès magnetikusnak nevez.¹⁴²

A *Polaris* formája: ABA', tonális centrumai pedig Cisz, G és A.¹⁴³ A darab első szakaszában a vonósok és a fúvósok figurái az alábbi hangsorra épülnek: Cisz, H, A, Fisz, E, D, C. Ha a D és a C hangokat nem számítjuk, egy pentaton dallamot kapunk. Ez egyfajta kíséretként szolgál a főleg a rézfúvósok által dominált fődallamhoz, amely a Cisz, Disz, Eisz, Gisz, Aisz hangokból áll. Szintén egy pentaton részletet látunk, amely az előzőnek a tükörfordítása. Mindkét hangsor dallamagyaga újra és újra visszatér a kezdőhanghoz, ezzel erős Cisz-központú tonális érzetet létrehozva. Adès a két pentaton sor csengő-bongó hangzását két plusz hanggal (D és C) teszi feszültebbé.¹⁴⁴ Feltűnő, hogy a két réteghez tartozó hangsor összesen tizenegy hangból áll: egyetlen hangmagasság, a G marad ki (29. kottapélda).



29. kottapélda, *Polaris*, az A szakasz hangtartománya.

A *Polaris* A része 148 ütem hosszú.¹⁴⁵ Ez alatt az idő alatt Adès fokozatosan betölti a teret a két hangsor hangmagasságaival. A regiszterek, a hangszínek, az egyes textúrák változásai szintjén is tudatos építkezés zajlik. A darab Cisz hanggal kezdődik, az összepedálózott, repetitív zongoraanyag egy-egy hangját a második hegedű pizzicatói mintegy kihangosítják. A 14. ütemben (B próbajel) finom faktúraváltás történik, amely egyfajta zenei emelkedés érzetét hozza létre. A zongora és a vonós pizzicato hangszínei mellé a fuvolák, a klarinétok és két hárfa is csatlakoznak, a ritmikai történések is komplexebbé válnak. Végig a Cisz, H, A, Fisz, E, D, C sort halljuk, kivétel a 28. ütemben megszólaló B (illetve Aisz) hang. A következő váltás a 29. ütemnél található (C próbajel). A dinamikus energia ezúttal nem újabb rétegek hozzáadása, hanem hangszerelési redukció – egyben váltás – által szabadul fel. A vonós pizzicatók abbamaradnak, azonban meghalljuk a darab első tartott hangját (egy Cisz hangot). A hosszú hang különös, kissé matt, elmosódó,

¹⁴² I.h.

¹⁴³ I.m., 42.

¹⁴⁴ I.h.

¹⁴⁵ A teljes mű partitúrája elérhető online formában a Faber Kiadó honlapján az alábbi linken: <https://www.fabermusic.com/music/polaris-5537/score> (Utolsó megtekintés: 2023.06.11.)

finom hangszínbeli szépségét két trombita szordinált unisonója adja, amely kezdetben brácsa üveghanggal együtt szólal meg. A hangszerelési váltás-redukció, valamint a később dallammá formálódó hosszú hang más dimenzióba emelik az eddigi történéseket. A hangmagasságbeli gazdagodás – amely az új dallam eltérő hangkészlete révén jön létre – szintén hozzájárul a feszültség megteremtéséhez. Az áttetsző faktúra a 65. ütemben (D próbajel) változik meg. A zongora kiszáll, azonban a mozgását a vibrafon, a fuvolák és a második hegedű figurái veszik át. Az új textúra részei az osztott első hegedű és a klarinét triola-sóhajai, amelyek mozgalmassabbá teszik a zenei anyagot. A trombiták hosszú hangjaihoz két kürt is csatlakozik. A 65-93. ütemek között a dinamika fokozatosan növekszik. A 94. ütem (E próbajel) hozza el a következő váltást. A triola-mozgás állandóvá válik, a hosszú hangok háromszólamú szövetté változnak. A hangok – alsó és felső irányban egyaránt – újabb és újabb regiszterek irányába terjeszkednek. Az újabb váltás a 116. ütemben (F próbajel) következik be. Az előző alszakaszokban megkezdett folyamatok folytatódnak. A hosszú hangokat négy szólamban halljuk, a dinamika is fokozatosan tovább növekszik. Az az érzésünk lehet, hogy egy ellenállhatatlan erővel magával sodró, hangszínében egyre gazdagodó, hangerejében növekvő, egyre sűrűbbé váló textúrák által létrehozott folyamat részesei vagyunk. A 130. ütemben (G próbajel) az extrém mély (tuba, bőgő) és extrém magas (piccolo, glockenspiel, krotál, magas hárfá, hegedű üveghangok) regiszter is megjelenik. A nagy erővel örvénylő tutti erejét mintha már nem is lehetne tovább gerjeszteni. A 145-148. ütemekben mindehhez csatlakozik a nagydob crescendója, a 148. ütem végére a feszültség szinte az őrjöngésig fokozódik.

Adès ekkor (a 150. ütemben) hozza be azt a zenei eszközt, aminek a dinamizmusa az eddigieket is felülmúlja. Amikor már úgy tűnik, nincsen hová tovább fokozni a feszültséget, egyszer csak megjelenik az egyetlen hang, amit eddig nem hallhattunk, a G, és az egész eddig hallott zenei anyag mintegy kiszakad a helyéről. Nem csupán faktúraváltás történik itt, hanem a hangok viszonyítási pontja változik meg: az eddig Cisz által dominált hangzás G-központúvá változik.

Massey megjegyzi, hogy Adès ezen a ponton a magnetizmust kimondottan tradicionális zenei stratégiák – mint pl. egy hang kihagyása egy tizenkét hangú térből, majd az arra való megérkezés – segítségével éri el.¹⁴⁶ Massey észrevételét helyesnek tartom, ugyanakkor azt gondolom, hogy Adès itt egy még hagyományosabb zenei jelenség, a moduláció működésmechanizmusát használja. Ahogyan a disszertáció korábbi pontján (1.3.)

¹⁴⁶ Massey, *Thomas Adès in Five Essays*, i.m., 45.

már szó volt róla, a moduláció – a hangok központjának áthelyezése – dinamikus jelenség. Ha egyéb paraméterek statikusak is, ha a faktúra, a hangszín, a hangerő, a ritmus nem változik, a hangmagasság elmozdulása, a centrum áthelyezése képes arra, hogy új dimenziókat nyisson meg. Képzeljük el a *Polaris* előbb elemzett pontját (150. ütem) úgy, hogy minden ugyanúgy marad, ahogyan Adès leírta – a váltást megelőző fokozás, a hangszerelés megváltozása, a *fff* dinamika, a tizenhatodik süvítése – de a központi hang a Cisz marad. *Valamennyi* dinamikus energia akkor is felszabadulna, de ez nem lenne ahhoz a zenei detonációhoz fogható, ami a hang központ kimozdulása révén jön létre.

Rövidebb szeletekből álló modulációs spirállal találkozunk a 2015-ben írt *Blanca Variations*-ben. A körülbelül 6 perces szólózungora mű 2. variációjának zenei történéseit maga a szerző nevezte modulációknak.¹⁴⁷ A *The Exterminating Angel* című operában is megjelenő zongoradarab egy régi ladino dallamra épül, amelyet Adès kisgyerekkorában hallott.¹⁴⁸ Gernstein interjújában a zeneszerző arról is beszél, hogy vannak bizonyos gyerekkorból származó dallamok, amelyekkel sokáig nem akart kompozíciós szempontból is foglalkozni, így a *Blanca Variations* egyfajta betörés Adès saját pszichéjébe.¹⁴⁹

A témaként használt dallam (30. kottapélda) G hangról kezdődő, és G hangon végződő, szomorú melódia. A dallam harmonizációja az első megjelenés alkalmával a tradicionális fül számára ismerős akkordfordulatokat tartalmaz, tonális-funkciós szempontból is értelmezhető. A nyitó G unisono után egy c-moll sejlik fel, majd a dallam F-alapú dominánsseptimen keresztül B-dúr felé kanyarodik. Az 5-6. ütemek – a B hang jelenléte miatt keresztállással fűszerezve – a c-moll szerinti V szext és VII szűkszeptim kontúrjait rajzolják meg, majd a 7. ütemben a dallam visszaérkezik c-moll tonikára. A következő ütemekben a dallam c-moll szext, F-alapú dominánsseptim, g-moll szext, B-dúr, elszínezett g-moll szerinti II. fok, majd elszínezett g-moll szerinti domináns, végül tonikai g-moll harmonizációt kap. A dallamot kísérő akkordok ismerősek, de a finom árnyalások miatt nem válnak banálissá. Az 1. variáció dallami-harmóniai történései többé-kevésbé követik a témában felvetetteket.

¹⁴⁷ Kirill Gernstein: „Interjú Thomas Adès-szel.” I.m.

¹⁴⁸ I.m.

¹⁴⁹ I.m.

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

Moderato espressivo, rubato ♩ = c.90
legatissimo

5

9

Variation 1

12

30. kottapélda, *Blanca Variations*, Téma és az 1. variáció kezdete, 1-14. ütem. © Copyright 2015 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.

A 2. variáció – amelyet Adès is kielemezt az interjújában – jelentős eltéréseket tartalmaz az előzményekhez képest (31. kottapélda). Mind a dallam, mind a harmónia instabillá válik. A stabilitás-instabilitás Adès egyik sokat használt fogalompárja, amelyet mind a saját műveire, mind mások zenéjére alkalmaz. Adès szerint az instabilitás dinamikus történés: az élet jele.

Praxis

Variation 2

23 *calando* - - - 1 *molto animando* - - - - - *cantab.* $\text{♩} = \text{c.140}$

pp (sub.) cresc.

(sempre rubato, espr., non brillante)

27

30 *G cantab.* *rapidiss.* *(cantab.)*

cantab. *cantab.*

34 *calando molto* - - - 1 *a tempo, meno mosso*

solo *espr.* *cantab.*

p sub.

Variation 3

38 *calando* *più calando* - - - - - *ravvivando* - 1

più p *"senza Ped." sub.* *(pp)*

31. kottapéllda, *Blanca Variations*, 1. variáció vége és 2. variáció, 23-42. ütem. © Copyright 2015 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.

Ugyanakkor egy ezzel ellentétes mozgás: stabilitásra, egyensúlyra való törekvés is állandóan jelen van a zenében.¹⁵⁰ Metrikai elmozdulás is történik: az eddig többnyire 4/4-ben zajló zene 3/4-ben folytatódik. A szerző saját megfogalmazása szerint megragadott bizonyos, a téma részét képező zenei „ízületeket”, és különféle transzpozíciókkal és transzformációkkal ütemről-ütemre megváltoztatta azokat.¹⁵¹ A téma dallamát és a 2. variációban felbukkanó téma-dallamot vagy dallam-foszlányokat egymással összevetve (32a és 32b kottapélda) számos eltérést láthatunk. Adès a hangközök irányát megtartja. A ritmus – bár jelentősen eltér a nyitódallamétól – végig felismerhető. A konkrét hangmagasságok azonban, amelyekről az egyes témadallam-részletek indulnak, sűrűn és kiszámíthatatlanul változnak, és ez a szakasz harmonizálását is befolyásolja.



32a kottapélda, *Blanca Variations*, a Téma első felének dallami kontúrja.



32b kottapélda, *Blanca Variations*, a II. variáció tematikus dallama.

A témában és az első variációban felsejülő tonális akkordok most bonyolultabbá válnak. A variáció a g-moll tonikájából kúszik elő, majd c-moll szext jelenik meg. A 27. ütemben egy Desz-alapú dominánsszeptim körvonalait, majd ennek az oldását, a 28. ütemben rövid időre megszólaló Gesz-dürt halljuk, amelyek a téma F-alapú dominánsszeptimének és B-dúrjának helyén állnak. A 29. ütem c-moll szerinti domináns foszlánya, és a 30. ütem A-alapú

¹⁵⁰ Adès Service-szel való beszélgetéseik során számos alkalommal használja a fogalmakat. Adès, *Full of Noises*, i.m., ix, 1-2., 9-10., 14., 21., 25., 32., 34., 45-46., 49., 55., 59., 60., 66., 68-69., 85.

¹⁵¹ Kirill Gernstein: „Interjú Thomas Adès-szel.” I.m.

domináns nónakkordja beteljesületlen ígéretek benyomását keltik. Ezt követően az esz-moll (32. ütem), a fisz-moll (32. ütem utolsó negyed-33. ütem), az E-dúr szerinti H-alapú domináns nónakkord (34. ütem), és a g-moll szextakkord (35. ütem) körvonalait halljuk. A 3. variáció kezdete előtt még az e-moll (39. ütem) és az a-moll (40-41. ütem) hangnemek színei is megjelennek.

Másfajta dinamizmussal találkozunk itt, mint a *Polaris* elemzésekor. A dinamikus elmozdulás a téma és az 1. variáció zenei anyagához képest történik, különböző hangnemek-foszlányok kaleidoszkópszerű felvillantása által. A hangok, akkordok, hangnemek kiszámíthatatlan egymásutánja és a ritmus, valamint a dallami kontúrok felismerhetősége egyszerre járulnak hozzá a 3. variáció, nyugtalan, imbolygó jellegéhez.

2.3. A posztfunkciós zene (II.)

A *The Four Quarters* című vonósnégyes (2010) elemzésekor Massey megállapítja, hogy Adès zenéjének a hallgatói tökéletesen élvezetesnek találhatják azt akkor is, ha a daraboknak a múlttal való kapcsolatáról mit sem tudnak.¹⁵² Adódik a kérdés: vajon mi lehet ennek az oka?

A lehetséges válaszok között bizonyára ott van egy szintén Massey által, az *In Seven Days* (2007) kapcsán felvetett gondolat. Eszerint, bár a darabban jelen lévő egyik szeriális sor és a mű alapját képező akkordsor között nem könnyű leírni a kapcsolatot, mindkettő hármashangzatokra való utalásokat tartalmaz, amelyek funkciós-tonális harmóniakat idéznek meg.¹⁵³ Adès zenéje rendelkezik egy olyan primer módon ható jelentésréteggel, amely képessé teszi arra, hogy szélesebb közönséget is megszólítson.¹⁵⁴

Másfelől – ahogyan korábban is utaltam rá – Adès zenéjét nem valamiféle polistilizmus, hanem koherens zenei nyelvre való törekvés jellemzi. Taruskin, Venn és Whittall írásaira hivatkozva Massey is kiemeli, hogy modern és posztmodern, széttartó és egységesítő folyamatok egyszerre vannak jelen Adès műveiben.¹⁵⁵ A darabok állandó mozgásban vannak a steril, strukturalista logika és a világot lelkesen magához ölelő kitárulkozások között, mindez pedig Massey szerint Adès törekvéseit a metamodernizmussal rokonítja.¹⁵⁶ Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker *Notes on*

¹⁵² Massey, *Thomas Adès in Five Essays*, i.m., 54.

¹⁵³ I.m., 56.

¹⁵⁴ I.m., 36.

¹⁵⁵ I.m., 5.

¹⁵⁶ I.m., 4.

Metamodernism című 2010-es, nagyhatású esszejükben azt állítják, hogy képzőművészek, építészek, filmművészek egyre inkább szintézisbe hoznak modern és posztmodern elemeket.¹⁵⁷ Új érzés-struktúrákat alakítanak ki, amelyek kimondottan a 21. századra jellemzőek.¹⁵⁸ A metamodern egyfajta egymással ellentétes pólusok közötti oszcilláció jellemzi, amely Vermeulen és Van den Akker szerint neoromantikus gesztus.¹⁵⁹ Oszcilláció történik modern lelkesedés és posztmodern irónia, remény és melankólia, naivitas és tudás, empátia és apátia, egység és pluralitás, totalitás és fragmentáltság, tisztaság és sokjelentésűség között.¹⁶⁰ A „mindkettő-egyik sem” logikája: a metamodern nem modern vagy posztmodern, hanem egyik sem vagy mindkettő egyszerre.¹⁶¹

Adès is beszél arról, hogy a gondolkodásában nem létezik a múlt és a jelen zenéje közötti különbségtétel, és hogy az elmúlt évszázadok nagy szerzői számára úgyszólván elő emberek.¹⁶² A programzene és az abszolút zene, sőt, a tonális és atonális zene szembeállításában sem hisz.¹⁶³ A *Piano Quintet* kapcsán – amikor a darab elején található hegedűszóló jellegzetes hangköz-ciklusairól beszél – a zeneszerző azt mondja, hogy a nyitó két akkord domináns-tonika lépést eredményező szólamvezetését szándékosan kiterjesztette egy harmadik (már nem-tonális asszociációkat keltő) akkordra.¹⁶⁴ A nyitó két akkord funkciós-tonális kapcsolata egyfajta „geometrikus” gondolkodás eredménye, ez pedig a harmadik akkordnál lesz nyilvánvaló.¹⁶⁵ Gernstein felteszi a kérdést, hogy ez a fajta „kicsit tonális, kicsit geometrikus” hozzáállás vajon mennyire jellemző sajátosan őrá. Adès válaszában arról beszél, hogy szerinte, „ha az ember valóban éles szemmel nézi” Haydn, Beethoven és mások műveit, lépten-nyomon ugyanezzel a jelenséggel találkozik.¹⁶⁶ A zenei problémák, amelyekkel Adès a jelenben, elődei pedig a múltban foglalkoztak, hasonlóak. Mindannyian a zenei anyag összefüggéseivel dolgoznak, amelyek tartalmazznak strukturális kötöttségeket, szabályszerűségeket, mégis azokat bizonyos értelemben felfeszítik.¹⁶⁷ Ha a metamodern jellegzetességeket, Adès műveinek a múlthoz való erős kötődését, intellektuális

¹⁵⁷ I.h.

¹⁵⁸ I.m., 5.

¹⁵⁹ Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker: „Notes on Metamodernism.” <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.24.).

¹⁶⁰ I.m.

¹⁶¹ I.m.

¹⁶² Kirill Gernstein: „Interjú Thomas Adès-szel.” I.m.

¹⁶³ Adès, *Full of Noises*, i.m., 3. 5.

¹⁶⁴ Kirill Gernstein: „Interjú Thomas Adès-szel.” I.m.

¹⁶⁵ I.m.

¹⁶⁶ I.m.

¹⁶⁷ I.m.

gazdagságát, ugyanakkor a darabok primer módon ható jellegét egymás mellé tesszük, érthetővé válik, hogy miért hasonlították őt olyan gyakran a zenetörténet nagy szerzőihez.¹⁶⁸

Úgy gondolom, mindezt a *posztfunkciós zene* fogalmával is meg tudjuk ragadni. *Meglátásom szerint a posztfunkciós zene fogalma olyan, a 20. és a 21. században született zeneművekre vonatkozik, amelyek a hangok és harmóniák terén erős fenomenológiai hasonlóságot mutatnak a nagyjából 1600 és 1910 között született zeneművek hangzásával és működésmechanizmusával.* A posztfunkciós zene fogalma hasonlít a posztmodern fogalmához. Ahogyan a posztmodern sem képzelhető el a modernitás nélkül, úgy a posztfunkciós zene sem a funkciós zene nélkül.¹⁶⁹ Adódik a kérdés: tulajdonképpen mit tekintünk funkciós zenének?

Kopp szerint a *funkció* egy olyan terminus, amely úgy tűnhet, hogy egy egyszerű és nyilvánvalóan érthető fogalmat takar, azonban mivel számos jelenségre alkalmazták már, üressé vált.¹⁷⁰ Általánosságban elmondható, hogy a funkció terminus többnyire harmóniai kontextusban jelenik meg.¹⁷¹ Bár jóval korábbi zenékkal kapcsolatban is használatos a funkciós harmónia terminusa, a harmóniai funkciók definíciója csak a 19. század végén, Hugo Riemann két évtizedes komoly elméleti megalapozó munkája eredményeképpen született meg.¹⁷² Helyenként nem csupán a tonika, a domináns és a szubdomináns riemann-i kategóriáit, hanem a diatonikus skála mind a hét fokát nevezhetik funkcióknak, amelyek akkordok alaphangjait hordozzák, és amelyeket római számokkal szokás jelölni.¹⁷³ Akkordoknak lehet funkciójuk aszerint, hogy milyen harmónia irányába mozdulnak.¹⁷⁴ A funkciók többek között jelölhetnek akkordok helyett egyes hangokat, valamint vonatkozhatnak a zene frazeálására is.¹⁷⁵

¹⁶⁸ Nicolas Wroe: „Adès on Adès.”

<https://www.theguardian.com/books/2008/jul/05/saturdayreviewsfeatres.guardianreview15> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.24.).

¹⁶⁹ Ahogyan Bókay Antal fogalmaz: „A megnevezés, a posztmodern gondolata megszületése óta indulatos viták keresztüzében áll. Divat lett látszólag bölcs gesztussal tagadni létét, vagy éppen a posztmodern végéről beszélni, poszt-posztmodernről elmélkedni. Maga a megnevezés sem segít e vitában, pusztán annyit mond, hogy valami olyanról van szó, ami a modern után található”. A posztmodern és a modern fogalmának részletes körüljárása meghaladja a dolgozat kereteit. Annyi azonban bizonyos, hogy a két fogalom erősen kapcsolódik egymáshoz, akkor is, ha e kapcsolat természetét illetően számtalan megközelítés lehetséges. Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2006.) 166.

¹⁷⁰ David Kopp: *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002.) 5.

¹⁷¹ I.h.

¹⁷² I.h.

¹⁷³ I.h.

¹⁷⁴ I.m., 6.

¹⁷⁵ I.h.

Tegyük fel, hogy a funkció, illetve a funkciós zene fogalmát riemann-i értelemben használjuk, vagyis az egyes hangnemekben található három fő funkció: a tonika, a szubdomináns és a domináns jelenlétére. Kérdés azonban, hogy annak a háromszáz évnél, amit Dalhaus a *harmonikus tonalitás* terminusával jelöl, és amely szerinte 1910 körül bomlott fel, mit nevezhetünk riemanni-i értelemben valóban funkciósnak.¹⁷⁶ A barokk zene kétségkívül tonális volt, de másképpen volt az, mint a bécsi klasszicizmusé vagy a romantikáé.¹⁷⁷ Dalhaus szerint csak a preklasszikus, illetve klasszikus időszakban olvadt bele a harmónia abba a szisztémába, amelyet Riemann írt le.¹⁷⁸ Ha ez így van, beszélhetünk-e egyáltalán funkciós zenéről a bécsi klasszicizmus időszakát leszámítva? Sőt, akár a bécsi klasszicizmus zenei világán belül van-e valódi jelentése ennek a terminusnak? Nem pusztán egy olyan absztrakcióról van szó, amely működőképes, és erős magyarázóerővel bír a bécsi klasszicizmus repertoárjára alkalmazva, azonban teljes mértékben egyetlen konkrét – akár bécsi klasszikus – zenemű példáján keresztül sem mutatható be tökéletesen?

Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolása ennek a dolgozatnak nem célja, azonban a posztfunkciós zene definíciója szempontjából fontos azok felvetése. Dalhaus gondolatmenetéből kitűnik, hogy számára annak a háromszáz évnél a zenéje, amelyet a harmonikus tonalitás terminusával jelöl, jelenti azt a repertoáregyüttest, amely *valamiképpen* kapcsolatba hozható a funkciós zene fogalmával. A dolgozat során ebben a dalhaus-i értelemben használom a funkciós zene terminusát. Ha ez nem így lenne, akkor a 19. században alkotó Chopin zenéjét is posztfunkciósnek kellene neveznünk. Kétségtelen, hogy a funkciós zene absztrakt fogalmát szem előtt tartva Chopin harmóniai attól bizonyos távolságban vannak. Posztfunkciósnak azonban csak a harmonikus tonalitás Dalhaus szerinti összeomlása utáni műveket nevezem.

A poszttonális zene terminusa nem lenne alkalmasabb ezeknek a kompozícióknak a jelölésére? Ahogyan az első fejezetben is utaltam rá (1.4.), Roig-Francolí *poszttonálisnak* nevezi azokat a zenéket, amelyek a tonalitás alternatíváját keresik.¹⁷⁹ Eszerint a poszttonális zene egy tágabb fogalom, amelybe beletartozhat a tizenkétfokú szerializmus éppúgy, mint a repetitív technika. Számomra a posztfunkciós zene szűkebb jelentéssel bír, olyan szerzőkre

¹⁷⁶ Carl Dalhaus, Julian Anderson, Charles Wilson, Richard Cohn, Brian Hyer: „Harmony.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001). 10. kötet, 858-877. 866.

¹⁷⁷ I.m., 864.

¹⁷⁸ I.h.

¹⁷⁹ Miguel A. Roig-Francolí: *Understanding Post-Tonal Music*. (New York: McGraw-Hill, 2008.) 2.

alkalmazom, akik a hangjaik, harmóniáik terén fenomenológiai szinten kapcsolódnak a tonális-funkciós repertoárhoz.

Milyen módon valósul meg a posztfunkciós jelleg egy tétel egészére rávetítve? Az előző fejezet során (1.3.) Debussy *Le vent dans le pleine* című prelűdje a harmóniai dinamizmus jelenségét illusztrálta. A posztfunkciós zene működés módját a francia zeneszerző egy másik zongoraművén keresztül igyekszem megragadni. Debussy *La Cathédrale engloutie* című prelűdje tartalmaz hagyományos, tercépítkezésű akkordokat és üresen kongó kvint- és kvartakkordokat egyaránt (Függelék, 1.). Roig-Francolí a mű elemzése kapcsán centrumhangok jelenlétéről beszél. Ezek a centrumhangok azonban a kontextustól függenek, és nem alkotnak szisztematikus rendszert.¹⁸⁰ A darab G-alapú (G és D hangmagasságokból álló) akkorddal kezdődik. Az első tizenhárom ütem során a basszus fokozatosan – szekundonként lefelé lépve – eléri a C hangot, amely a mű központi hangja. Az egyes lépések nem egyforma sebességgel történnek. A G-alapú akkord két ütemig tart, az F-alapú szintén. Az E hang jóval hosszabb ideig, az 5-13. ütemekben – először alsó akkordhangként, majd regiszterben feljebb kerülve pedálhangként – meghatározó szerepet tölt be. A 7. ütemben kezdődő dallamot önmagában Cisz-központúnak is hallhatjuk, azonban az E-orgonapont makacs jelenléte a hallást E-központ irányába tereli. A D hang állomása mindössze egy fél értéken keresztül tart, amely a 13. ütem utolsó harmadában található. A 14-15. ütem C-alapú, a C-re való megérkezés pillanata egy tradicionálisan is értelmezhető I. fokú szeptimakkord.

A 16. ütemben az anyag még egy félhangot lefelé csúszik: H-alapú harmóniák következnek. A három ütemnyi H-alapot szintén ugyanennyi Esz-alap követi. Az Esz után G következik, majd a G ismét – ezúttal dinamikusabban és rövidebb idő alatt – C-re érkezik meg. A továbbiakban B, Asz=Gisz, Fisz, majd a C hang tölti be a központi hang szerepét (4. táblázat).

1-2.	3-4.	5- 13.	13.	14- 15.	16- 18.	19- 21.	22- 27.	28- 41.	42- 43.	44-67.	68- 71.	71- 89.
G	F	E	D	C	H	Esz	G	C	B	Asz=Gisz	Fisz	C

4. táblázat, Debussy: *La Cathédrale engloutie*, a központi hangok változásai.

¹⁸⁰ I.m., 5.

A darab tehát G-alapról kezdődött, amely hamarosan a központi C hangra vezetett, amely egyben a művet lezáró akkord alaphangja is. Van tehát egy világos hangi centrum, a C, ehhez képest történnek elmozdulások. A többi alaphang vagy pedálhang nem a hagyományos értelemben tölti be a változó tonika szerepét, azonban egy olyan orientációs pontként szolgál, amely a dinamikus elmozdulás érzetét, a moduláció asszociációját kelti.

Bár Adès a beszélgetőkönyvben az orosz zeneszerző nevét pusztán egy alkalommal említi, és akkor is negatív kontextusban,¹⁸¹ Sosztakovics harmóniai törekvései hasonlíthatók az adès-i harmóniai gondolkodáshoz. Sosztakovics e-moll prelúdiuma (Prelúdiumok és fűgák, op. 87) egy olyan tétel, ahol egyszerre van jelen a tonális-funkciós zene öröksége és annak új kontextusba helyezése (Függelék, 2.). Az egész sorozat a 24 hangnemre épül, mindegyik tételpárnak van előjegyzése is. Az e-moll prelúdium alaphelyzetű I. fokozaton kezdődik. A következő ütemekben a basszushangok és a harmóniak változnak, de a történések még e-mollban értelmezhetők. A 8. ütemben rövid időre G-dúr szín jelenik meg, majd az ütem utolsó nyolcadán, a jobbkéz Aisz hangja tétován megtorpan, és csak a következő ütem második ütésén folytatja a dallamát H hangon. A 9. ütem nehezen meghatározható akkordon indul. A basszusban a Fisz hang található, a jobbkéz hangjai azonban az I. fokozathoz tartoznak. A 10. ütemben kiderül, hogy az előző ütem Fisz hangja nem késleltetés, hiszen nem oldódik a tonikai E hangra, hanem C-re lép, majd ezt követően H-ra. Csak a 11. ütemben érkezik meg a balkéz az E hangra, a jobbkézben pedig E-eol szerint értelmezhető dallamot hallunk. Finoman G-dúr és e-moll között lebegő ütemek után a 17. ütemben egy e-moll szerinti nápolyi szín jelenik meg. Ennek a továbbvezetése igen meglepő. A 17-18. ütemek basszusa az A hang. A 17. ütem és a 18. ütem – a jobbkéz anyagát is figyelembe véve – e-mollban történik. Azonban a 18. ütem harmadik ütésén egy nem várt fisz-moll szextakkorddal találkozunk, amely – mint a folytatásból kiderül – h-moll természetes moll szerinti V. fokú szextje. Nem kevésbé váratlan pillanat, amikor a 20. ütem h-moll szerinti bőkvintszextje a 21. ütemben B-dúr I. fokú szextjére oldódik. A 22. ütem jobbkéz egy teljesen hagyományos módon működő, domináns-tonika fordulatot körbeíró szólampárt alkot, azonban a harmonizálás miatt – egy mélyen zengő D-oktáv szól a basszusban – a tonális allúzió fanyar színt kap. A 23. ütemben a basszus egy félhanggal lejjebb kerül, Desz hangot hallunk. Az előtte B-dúr szerint mozgó jobbkéz-szólampár pedig Desz-dúr irányába csúszik. A 29-30. ütem egy e-moll zárlati pillanatot hoz, amelyet a jobbkéz E-eol skálája után a 31. ütemben egy kvinthelyzetű Asz-dúr akkord követ. A 31.

¹⁸¹ Adès, *Full of Noises*, i.m., 52.

ütem a tétel különösen is váratlan pontja, nem csupán a meghökkentő e-moll-Asz-dúr fordulat miatt, hanem azért is, mert itt teljesen megszűnik a tételben eddig folyamatosan jelen lévő nyolcadmozgás, és a zenei anyag korál-szerűen kerül el. A 35. ütemben F-dúr és G-dúr akkordok szólalnak meg, majd a 36. ütemben megjelenik az e-moll dominánsa, a H hang. Fölötte azonban – az ütemet nyitó G-dúrt leszámítva – szokatlan akkordkombinációk jönnek létre. A 36. ütem második negyedétől a 37. ütem második negyedéig a jobbkézben C-dúr szerinti II. fokú szekund, V. fokú kvintszept, majd pedig I. fokú szekund hangjai szólnak a basszus H hangjával együtt. A 37. ütem harmadik negyedén A, C, E, Fisz hangok szólnak együtt a basszus H hangjával (ez már az e-moll felé mutat), a negyedik negyeden pedig az Asz, C, E, G hangok találhatóak a jobbkézben. Ez az utóbbi egyszerre tartalmazza az Asz és a G hangokat, amely hangok a 38. ütemtől a darab végéig jelen vannak: az E-tonalitásba ágyazva lebegtetik a dúr és a moll kettősségét.

Láthatjuk tehát, hogy a prelúdium nem csupán stabil kezdő és záró hangnemekkel rendelkezik, hanem hagyományos akkordok sora hozza létre a zenei szövetet. A tételt hallgatva lépten-nyomon a tonális-funkciós zenéből ismert fordulatokkal találkozunk, ezek azonban nem statikus, hanem dinamikus formában jelennek meg. A nápolyi akkord után a fisz-moll szín váratlan megjelenése, a 23. ütem Desz-dúrra csúsztatása vagy a 31. ütem meglepő Asz-dúrja – mindez egy olyan dinamikus zenei térben játszódik le, amely hangzó elemeiben, sőt harmóniaváltásainak hatásmechanizmusában is kötődik a tonális-funkciós hagyományhoz.

Adès – ahogyan már korábban is szóba került – egyfajta irracionálisan funkciós harmóniavilág megteremtésére törekedett. Service kérdésére, miszerint léteznek-e az irracionálisan funkciós harmóniak használatára zenetörténeti példák, Adès Berlioz nevét említi elsőként.¹⁸² A beszélgetés a következőképpen folytatódik:

Service: Berlioz irracionálisan funkciós harmóniákat alkot?

Adès: Igen.

S.: Azáltal, hogy másképpen gondolkodik a diatonikus kapcsolatokról?

A.: Igen, pontosan. Például olyankor, amikor a leginkább irracionális akkord, amit használ, az alaphelyzetű tonika. A *Le Spectre de la rose*-ban ezt csinálja, és ez döbbenetes. A tonikát úgy kezeli, mint egy disszonanciát. Elbizonytalanító, teljesen helytelen, és ez a tonika. Az az érzésem van tőle, hogy ott vagy, ahol vagy, de ugyanakkor egy másik helyen is vagy, ami messze van attól a helytől, ahol vagy. Ez egy nagyon erős hatás. [...] Berlioznál az épület

¹⁸² Adès, *Full of Noises*, i.m., 144.

ott van, de a cement már szétmállott a téglák között. De ez egy nagyon érdekes időszak, mert ugyanakkor a harmóniának még kell, hogy legyen funkciója. Tehát van a harmóniának funkciója, de irracionális. [...] Mindenki felismerheti, hogy van valami misztikus energiátöltete annak, amikor I. fokról V. fokra, tonikáról dominánusra, vagy V. fokról I. fokra mozdulsz. Ez egyfajta magnetizmus, amely azt a benyomást kelti, hogy két harmónia között belső kapcsolat van, mintha az egyik mintegy megoldaná a másikat. De valójában, abban a pillanatban, hogy rájössz, hogy ez nem feltétlenül elengedhetetlen, ahogyan ezt Berlioz felfedezte a *Fantasztikus szimfóniában*, nincs visszaút.

S.: Hol máshol találsz még irracionálisan funkciós harmóniákat?

A.: Chopinnél, Lisztnél Csajkovszkijnál és egy kicsit Grieg és Schumann műveiben. Úgy gondolom, hogy ez azok közé a dolgok közé tartozik, amelyeket felfedeztek, de nem tartották felfedezéseknek, mert nem modern ötletek, nem épületekbe fűrődő bombák voltak. Úgy hangzottak, mint különbségek, mintha stílushibák vagy technikai naivitás eredményei lennének. Berlioznál azok a dolgok, amelyek robbanásszerűen hatottak – a zenekari effektusok, a felhangok, az eltorzított textúrák, a groteszk karakterek – eltakarták az emberek szeme elől, hogy mekkora újjító volt a tonális harmónia terén.¹⁸³

Nehéz úgy olvasni ezeket a sorokat, hogy közben nem gondolunk Adès zenéjére. Műveinek hangszínbeli gazdagsága, ritmikai komplexitása, rétegzettség, idézetei, allúziói könnyen elterelhetik a figyelmünket a harmónia terén elért eredményeiről. Adès irracionálisan funkciósnak nevezi Berlioz vagy Chopin harmóniáit. Ezzel fejezné ki azt a távolságot a funkciós zene absztrakt fogalma és az említett szerzők között, amely a jelen fejezet korábbi szakaszában már felmerült?

¹⁸³ I.m., 144-145.

3. Analízis

A *Kertész leszek* című dal elemzése Thomas Adès *Növények* című dalciklusából

A továbbiakban – az első hosszabb, magyar nyelvű, Adès-ről szóló dolgozat lezárásaként – a *Növények* című dalciklus (2022) első darabjának, a József Attila versére komponált *Kertész leszek* című dalnak az elemzésére szeretnék koncentrálni (Függelék, 3.). Úgy gondolom, hogy ennek a rövid tételnek a vizsgálata alkalmas az előző két fejezetben tárgyalt hangiharmóniai jellegzetességek újbóli végignézésére.

Adès, aki számos vokális művet alkotott, első magyar nyelvű kompozícióját 2020-ban írta, Károlyi Katalin felkérésére.¹ A zeneszerző Weöres Sándor *Gyökér* című versét zenésítette meg, az énekes mellett négy ütős szólistát is szerepeltet.² A hangszerelés megegyezik egy másik, Károlyi Katalin által bemutatott vokális művel: Ligeti *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című darabjával.³ Adès a meglévő tétel megírását követően további hat magyar nyelvű verset zenésített meg. A teljes ciklus így hét tételből áll. A nyitó dal József Attila *Kertész leszek* című versére íródott, ezt követi öt Weöres Sándor-megzenésítés: a már említett *Gyökér*, a *Százszorszépet ont a rét*, az *Az ág*, a *Galagonya* és a *Hosszú a virágfüzér*. A ciklust az *Erdő sűrűjében* című dal zárja, amely Orbán Ottó versére készült. A dalciklus – beleértve a korábban énekesre és négy ütőre írt *Gyökér* című tételt – végső hangszerelése: énekhang, két hegedű, brácsa, cselló, nagybőgő, zongora. A teljes mű bemutatója 2022. november 26-án volt a londoni Wigmore Hallban. A darab Károlyi Katalin, a Riusi Quartet, Graham Mitchell (nagybőgő) és Joseph Havlat (zongora) előadásában szólalt meg.⁴ Andrew Clemens, a *The Guardian* zenekritikusa szerint „a versek [...] botanikai képeket használnak, amelyek az emberi élet aspektusait tükrözik. Ezeknek Adès csodálatosan sokféle zenei keretet ad, amelyek tele vannak mágikus bűvészmutatványokkal és a textúra csillogó effektusaival.”⁵

Az 1925-ben írt József Attila vers szövege a következő:

¹ N.N.: „Adès’ Song Cycle *Növények* to Premiere at Wigmore Hall with IMS Prussia Cove.” <https://www.fabermusic.com/news/ad%C3%A8s-song-cycle-n%C3%B6v%C3%A9nyek-to-premiere-at-wigmore-hall-with-ims-prussia-cove23112022> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.06.08.).

² I.m.

³ I.m.

⁴ I.m.

⁵ Andrew Clements: „IMS Prussia Cove Celebration Review. Adès’s Botanical Song Cycle Glistens.” <https://www.theguardian.com/music/2022/nov/28/ims-prussia-cove-celebration-review-wigmore-hall-ades-kurtag-isslerlis> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.06.08.).

Kertész leszek, fát nevelek,
kelő nappal én is kelek,
nem törődök semmi mással,
csak a beojtott virággal.

Tejet iszok és pipázok,
jóhíremre jól vigyázok,
nem ér engem veszedelem,
magamat is elültetem.

Minden beojtott virágom
kedvesem lesz virágáron,
ha csalán lesz, azt se bánom,
igaz lesz majd a virágom.

Kell ez nagyon, igen nagyon,
napkeleten, napnyugaton -
ha már elpusztul a világ,
legyen a sírjára virág.

A vers megzenésítése – formai szempontból – első pillantásra meglehetősen tradicionálisnak mondható. Adès a költeményt strófikus módon – az egyes versszakokhoz közel azonos zenei anyagot rendelve – önti zenébe. Az énekszólam négyszer ismétlődő dallama soronként finom eltéréseket tartalmaz, amely az alábbi kottapéldában is látszik (33. kottapélda).¹

The image shows four staves of musical notation in treble clef, representing the melody for the first four lines of the poem. The notation consists of whole and half notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, illustrating the melodic structure of the text.

33. kottapélda, *Kertész leszek*, az énekhang dallamának a hangjai strófánként.

Az énekszólamban minden fél verssor egy ütemes zenei anyagot kap, tehát egy sor két ütemnyi, egy teljes, négysoros versszak pedig nyolc ütemnyi dallamból áll. Az első strófa dallamát vizsgálva láthatjuk, hogy az egyes ütemek karakterisztikus dallamrajzzal és hangitartalommal bírnak. Az első strófa első üteme (az eredeti kotta szerinti 3. ütem) D, Cisz, H,

¹ A kottapéldában nem szerepel az énekszólam ritmusa. Ennek az az oka, hogy az elemzésben elsősorban a hangokra és a harmóniákra koncentrálok, ezeknek az áttekintése pedig ebben a formában egyszerűbb.

G hangokkal kezdődik, amely önmagában meghallgatva egy lídes színezetű G-dúr vagy h-moll érzetét sugallja. A következő ütem az előzővel szekvenciális viszonyban áll. A Fisz, Eisz, Disz, H hangok lídes színezetű H-dúrt vagy disz-mollt rajzolnak meg. A két ütem tehát strukturális értelemben összekapcsolódik a szekvencia által, azonban a transzpozíció révén különböznek: a második négyhangos formula három olyan hangot tartalmaz (Fisz, Eisz, Disz), amelyet az előző nem. Az első strófa harmadik üteme (az eredeti kotta szerinti 5. ütem) G, Asz, B, Esz hangokból áll. Ez az Esz-dúr kontúrjait kirajzoló formula az előző két ütem lehajló ívével szemben felfelé tart – mintegy szabad tükörfordításban az előző ütemekhez képest. A következő ütem E, Disz, Cisz, Gisz hangjai határozottan cisz-moll érzetét keltik. Ebben az ütemben megtörik a dallam egyirányúsága: két lefelé hajló és egy felfelé tartó ütem után most két lefelé tartó szekundlépést, majd egy felfelé történő kvintugrást hallunk. Az első strófa ötödik üteme (az eredeti kotta szerinti 7. ütem) szintén nem egyirányú: A, Gisz, Cisz, E hangok, azaz K.2 lelépés, T.4 felugrás, majd N.6. leugrás következik. Hangok tekintetében ez az ütem akár a cisz-moll folytatásaként is érzékelhető. Az ezt követő ütem hozza el a strófa meglepő hangi „elsötétedését”. Az előző hangokhoz képest (A, Gisz, Cisz, E) négy különböző: Esz, D, C, G hangok szólal meg, amelyek a cisz-moll után a c-moll érzetét sugallják. A dallam ismételten egyirányúvá válása, a lefelé hajló ív és a mély regiszter egyszerre járulnak hozzá ahhoz, hogy ennek a négy hangnak az elhangzása igen emlékezetes legyen mindegyik strófa során. Az első strófa utolsó előtti üteme (az eredeti kotta szerinti 9. ütem) Fisz, F, Esz, Esz, B hangokból, azaz öt hangból áll. A már eleve mélyen, a kis Fisz hangon kezdődő figura, kisszekunddal lejjebb, F-re, majd még egy nagyszekunddal lejjebb, Esz-re megy, amely a tétel legmélyebb hangja. Ezt követi a strófa, és egyben a tétel legnagyobb ugrása: egy oktávval feljebbi Esz hangon folytatódik a dallam, amelyet egy lefelé tartó kvartugrás követ B hangra. A strófát záró D, Cisz, H hangok az énekszólam első ütemének a hangjaira rímelnek, a dallam mintegy visszacsukódik. Már az énekszólam első nyolc ütemében dinamikus hang-dallami folyamatokat hallhattunk: különféle hangnemek, hangnem-allúziók kaleidoszkóp-szerű felvillanása, dallamrajzok sokfélesége, világosabb és sötétebb hangterek kontrasztja jellemzi az első strófát.

A fennmaradó három strófa dallamrajza nagyfokú hasonlóságot mutat az elsőével. A strófákat nyitó ütemek hangjai mind a négy esetben megegyeznek (D, Cisz, H.). A strófák harmadik (G, Asz, B, Esz), negyedik (E, Disz, Cisz, Gisz), ötödik (A, Gisz, Cisz, E) és hatodik (Esz, D, C, G) ütemeinek hangjai szintén nem változnak. A nyolcadik, azaz utolsó ütemek az első két strófa esetében három hangból, a harmadik és a negyedik strófa esetében

négy hangból állnak, de ha a hangmagasságokat nézzük (és az első két strófa öt hangból álló, utolsó előtti ütemeinek záróhangjait az utolsó ütemek hangjaihoz számoljuk), szintén megegyező, G, D, Cisz, H hangokat kapunk. A strófák második és hetedik üteme az, ami eltér. A második ütem az első három strófában Fisz, Eisz, Disz, H hangokból áll, míg a negyedik strófában a dallamot esz-moll irányába mozdító Gesz, F, Esz, B hangok szerepelnek. A hetedik ütemek a harmadik és a negyedik strófában azonosak (Fisz, F, Esz, B), míg az elsőben a strófa megfelelő helyén a Fisz, F, Esz, Esz, B, a másodikban a Fisz, F, Esz, B, G hangok szerepelnek.²

Az énekszólam dallama azonban még csak egy része a teljes hangzásképeknek, amely a vonósok és a zongora hangjaival együtt jön létre. A hangszeres kíséret harmóniai – akárcsak az énekszólam dallama – strófánként nagymértékben megegyeznek. Az egyezés azonban nem teljes, a hangszeres faktúra viselkedésmódja pedig jelentős mértékben változik, így – míg az énekszólam dallama strófikus formát sugall – ha a hangszeres réteg zenei történéseit nézzük, egy chaconne képe rajzolódik ki.

Ha a tétel egészét vizsgáljuk, a negyedik strófa hangszeres kísérete mutatja meg tisztán a többi is vezérlő harmóniasort (34. kottapélda).³

34. kottapélda, *Kertész leszek*, a 4. strófa dallama és harmóniai, 29-36. ütem.

A 29-36. ütemek harmóniai ütemenként változnak. A 29. ütem egy G-dúr szextakkordra épül (H, D, G), amely az énekszólamban található Cisz hanggal kiegészülve egy lídes színezetű G-dúrt alkot. A hangszeres kíséret itt tehát az énekszólamban már benne lévő (D, Cisz, H, G hangokból álló) harmóniai tartalmat támasztja alá. A 30. ütemben egy H-ra épített dúrszeptim található (H, Disz, Fisz, Aisz). Az énekszólam hangjaival kiegészítve

² Ez az utóbbi G hang már az utolsó csoport nyitóhangjaként is hallható.

³ A hangszeresek hangjainak ábrázolásakor nem voltam tekintettel arra, hogy az egyes hangmagasságok hol szólnak meg, olyan regisztert választottam, amelyben jól olvashatóak a hangok.

(Fisz=Gesz, F, Esz, B), ez az ütem esz-mollba hajlik: a hallás számára a kíséret az esz-moll dallamhoz rendelt VI. fokú szeptimként jelenik meg. Tehát míg a 29. ütem hangszeres kísérete az énekszólamban rejlő harmóniai tartalmat erősíti, a 30. ütem szekvenciálisan az előző ütemmel összefüggő dallama azt plusz hangokkal gazdagító kíséretet kap. A 31. ütem Esz-dúr sugalló dallamához (G, Asz, B, Esz) egy C-dúr hármashangzat hangjaiból álló kíséret tartozik, amely finoman a politonalitás érzetét kelti. A 32. ütem kíséretének A-ra épített dúrszeptimje (amely a 30. ütem kíséretével rokonítható) az énekszólam cisz-moll dallamával együtt egy cisz-moll szerinti VI. fokú szeptim. Meglepő váltás történik a 33. ütem A, D, E hangokból álló kíséretében, amelyhez továbbra is egy cisz-moll dallami kivágat (A, Gisz, Cisz, E) tartozik, a 31. ütemhez hasonlóan politonalitást sejtetve. A 34. ütem dallami „elsötétülése” (Esz, D, C, G) C, Esz, G, Asz hangokból álló kíséretet kap, amely a c-moll szerinti VI. fokú kvintszeptim érzetét kelti. A 35. ütem kísérete (akárcsak a 30. ütemé) H, Disz, Fisz, Aisz hangokból áll. A H-ra épített dúrszeptim ismét az esz-moll hangjaival társul (Fisz=Gesz, F, Esz, B), így a hangzás ugyancsak egy esz-moll szerinti VI. fokú szeptimet sugall. A 36. ütem, amely a negyedik strófát zárja, a 29. ütem kíséretével mutat rokonságot. A strófát nyitó első ütemhez hasonlóan szintén G-lídet megrajzoló énekdallam (G, D, Cisz, H) ezúttal lídes kíséretet is kap (H, Cisz, D, G). A 29-36. ütemekben a zongora a legmélyebb regiszterben szólaltatja meg a harmóniakat, a vonósok pedig ehhez a legmélyebbtől a legmagasabb regiszterig terjedve csatlakoznak homoritmikusan, ugyanazokkal a hangokkal.

A 3. ütemben kezdődő első strófát két ütemnyi bevezető előzi meg. Az 1. ütemben a B-D hangközt, a 2. ütemben D, Fisz, H + B, Cisz hangokat hallunk.⁴ A bevezető ütemekben és később, a strófák során is érzékelhetjük a negyedik strófában chaconne-témaként értelmezett harmóniasor kontúrjait, még akkor is, ha sok finom eltéréssel, és számos átmenő- és színezőhanggal is találkozhatunk ezekben az ütemekben.

Az első két ütemben már megjelennek az első három strófa során fontos szerepet játszó faktúrák, anyagok. Az énekszólam és a vonósok alapülkötése negyedekre épül: 2/4-es illetve 3/4-es ütemmutató fordul elő a tétel során. A zongora viszont az 1-28. ütemekben 6/8-ban és 9/8-ban mozog: a zongorában három nyolcad két nyolcadnak felel meg az énekszólamban, illetve a vonós szólamokban (tehát a tempó az Adès által megadott metronómszám szerint: negyed egyenlő 40 az énekesnek és a vonósoknak, pontozott negyed egyenlő 40 a zongorának). A zongora többnyire a saját nyolcadjait tizenhatod triolákra osztó

⁴ A hangok felsorolásakor a plusz jel (+) utáni hangok a főhangokhoz képest mellékhangokat jelentenek.

ritmusban mozog, így Adès bizonyára azért választotta a zongora számára az eltérő ütemmutatót, mert így elkerülhette, hogy „triola alatti triolák” leírásával túlszűfolja a kottaképet. A zongora faktúráját a finom, pókhálószerű, fel-le futkározó futamok határozzák meg. A vonósszólamok sóhajai helyenként a zongora gesztusaihoz társulnak (mint az 1. vagy az 5. ütemben), máskor egymással rendeződnek össze. Bár a tétel elejét hallgatva kialakul valamiféle gomolygó, irizáló, mégis egységes hangzásokép, mind a zongora szólama, mind a vonósszólamok improvizatív benyomást keltenek. A ritmusok széttartóak, diverzsek, inkább egy organikusan burjánzó, semmint egy geometrikusan rendezett kertet festenek le.

A legelőször megszólaló B-D hangköz még teljes homályban hagyja a tétel további harmóniai történéseit (35. kottapélda).

33. kottapélda, *Kertész leszek*, a 4. strófa dallama és harmóniái, 1-10. ütem.

Ha a zongora szólamát nézzük, az első két ütemben egy elszínezett (a balkézben H helyett B-t tartalmazó) h-moll szerinti kürtmenetet látunk. A vonósok is ugyanazokat a hangokat szólaltatják meg, mint a zongora. A hallás számára az első két ütem h-mollként jelenik meg, amelyben B és Cisz hangok is szerepelnek (D, FisZ, H + B, Cisz). Tehát míg a legelső megszólaló hangközt hallva B-tonalitást sejtünk, a 2. ütemre a H-tonalitás érzete alakul ki.

Az énekszólam belépésekor, a 3. ütemben feldereng a chaconne-téma első harmóniája, a lídes színezetű G-dúr, ezúttal azonban nem a H hang szerepel legalul, hanem a G (5. táblázat).⁵ A G, H, D hangok mellett a zongora és a vonósok a FisZ, Aisz, Cisz hangokat tartalmazzák (G, H, D + FisZ, Aisz, Cisz).⁶ A 4. ütem főhangjai a DisZ, FisZ, Aisz, H hangok, amelyek az Eisz hanggal egészülnek ki. Ez akár a hangzást a lídes színezetű H-

⁵ A harmóniak főhangjainak a felsorolásakor mindig a regiszterben legalul található hangot említem első helyen.

⁶ Az egyes ütemek hangkészletének leírásakor nem veszem figyelembe az enharmonikus különbségeket, azaz bár a 3. ütemben Aisz és B hang is szerepel, csupán az Aisz hangot említem meg az elemzés során.

Analízis

dúr irányába is mozdíthatná, azonban a vonósszólamokban a Disz és az Aisz (=Esz és B) hangsúlyos jelenléte az érzékelést esz-moll irányába tolja. Ezt erősíti meg az 5. ütem elején található, főleg a zongorában érzékelhető esz-moll terület, amely hamar C-dúrba vált. Az énekszólam Esz-dúrja itt a hangszerekek C-dúrjával keveredik, a hangszeres szólamokhoz további hangok csatlakoznak (C, E, G + Esz, Asz, B). A 6. ütem énekszólamának cisz-mollja a Gisz, A, Cisz, E főhangokkal társul, a mellékhangokkal együtt pedig egy még teljesebb hangtér alakul ki (Gisz, A, Cisz, E + H, C, Disz). A 7. ütem főhangjai (E, A) a chaconnétémában jelen lévő D-hangot nem tartalmazzák. Kiegészülnek azonban négy további hanggal, így az E, A + Gisz, Hisz, Cisz, Disz hangtér jön létre. A faktúra lélegzése szempontjából fontos, hogy a 7. ütem elejét követően a zongora egyre ritkásabban hozza a tizenhatod triolákat. Ezt követi a 8. ütem sötét színe, amely a főhangokhoz (C, Esz, G, Asz) csupán a D-t veszi hozzá, így ez az ütem a C, Esz, G, Asz + D hangokat tartalmazza. A 9. ütemben a zongora egyáltalán nem játszik tizenhatod triolát, a vonósok is ritkássá válnak. A hangszerekek a H-dúr hangjait szólaltatják meg (H, Disz, Fisz). Az első strófa záróüteme, a 10. ütem visszaérkezik a lídes G-dúrba. A hosszú hangok után, a zongora ismét egy finom futamot hoz – körbeírva a harmónia főhangjait. A 10. ütem hangtere: H, Cisz, D, G + Fisz, Aisz.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
4. strófa (Téma)	H, D, G	H, Disz, Fisz, Aisz	C, E, G	A, Cisz, E, Gisz	A, D, E	C, Esz, G, Asz	H, Disz, Fisz, Aisz	H, Cisz, D, G
1. strófa	G, H, D + Fisz, Aisz, Cisz	Disz, Fisz, Aisz, H + Eisz	C, E, G + Esz, Asz, B	Gisz, A, Cisz, E + H, C, Disz	E, A + Gisz, Hisz, Cisz, Disz	C, Esz, G, Asz + D	H, Disz, Fisz	H, Cisz, D, G + Fisz, Aisz

5. táblázat, a téma és az 1. strófa hangjainak az összehasonlítása.

A második strófa a 12. ütemben kezdődik (36. kottapélda). A vonósok zenei anyaga már a 10. ütemben izgatottabbá válik: trillák, tremolók jelennek meg. A zongora folytatja a tizenhatod triola futamokat, a 14. ütemtől kezdődően a faktúra dúsabbá válik. A második

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

strófa zaklatott, látomásos hangszínei különböznek az elsőétől, azonban a dramaturgia – a zenei anyag kiritkulása a strófa végére – hasonló.

36. kottapélda, *Kertész leszek*, a 2. strófa dallama és harmóniai, 11-19. ütem.

A 11. ütem még nem tartozik a második strófához, annak mintegy a bevezetése. A 2. ütemre rímelő 11. ütem hangok tekintetében gazdagabb, D, Fisz, H + F, B, Desz hangokból áll. A 12., 13., 15., 16., 18. ütemek az első strófa megfelelő helyeivel összevetve több hangból állnak. A 14. és a 17. ütem harmóniai szempontból megegyezik az 5. és a 8. ütemmel. A 19. ütem nem tartalmazza az Aisz hangot, ami azt jelenti, hogy egy hanggal kevesebb összetevőből áll, mint a 10. ütem (6. táblázat).

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
1. strófa	G, H, D + Fisz, Aisz, Cisz	Disz, Fisz, Aisz, H + Eisz	C, E, G + Esz, Asz, B	Gisz, A, Cisz, E + H, C, Disz	E, A + Gisz, Hisz, Cisz, Disz	C, Esz, G, Asz + D	H, Disz, Fisz	H, Cisz, D, G + Fisz, Aisz
2. strófa	G, H, D + Fisz, Aisz, Cisz, F	Disz, Fisz, Aisz, H + Cisz, D, E, F, G	C, E, G + Esz, Asz, B	Gisz, A, Cisz, E + G, Aisz, H, C, Disz	E, A + G, Gisz, C=Hisz, Cisz, Disz	C, Esz, G, Asz + D, B	H, Disz, Fisz	H, Cisz, D, G + Cisz, Fisz, Aisz

6. táblázat, az 1. és a 2. strófa hangjainak az összehasonlítása.

Analízis

A harmadik strófát – az első kettőtől eltérően – nem előzi meg bevezetés (37. kottapélda).

37. kottapélda, *Kertész leszek*, a 3. strófa dallama és harmóniai, 20-28. ütem.

A hangszeres szólamok textúrájában változás következik be. A mély regiszterben a bőgő nyolcadjai pulzálnak. Fölötte sóhajtozik a többi vonós a magas regiszterben, csupa üveghangokkal. A sóhajok nyolcadonként ismétlődnek és egy hosszú és egy rövid hangból: egy két tizenhatod triolányi és egy egy tizenhatod triolányi figurából állnak. A nyolcadokra – azaz ütésre – érkező hangok nem, de a triola utolsó tizenhatod hangjai sok helyen negyedhangok. Ez – az ütésekről induló glissandókkal együtt – egyfajta határozott kontúrok nélküli hangzást eredményez. A második fejezetben vizsgált zenei részletekhez hasonlóan (2.2.1.) a félhangoktól eltérő hangmagasságok itt is mint színek szerepelnek. Az ornamensekkel ellátott, áttetszően induló zongoraszólam fokozatosan éri el a legalsó regisztert. A harmadik strófa végén itt is zenei kiritkulás történik, sőt – a darab során először – egy generál pauza is megjelenik, mint a harmadik és a negyedik strófa közötti tagolás eszköze.

A harmóniak – bár kötődnek a negyedik strófa chaconne-témaként értelmezett sorához – az első és második strófához képest messzebb távolodnak attól (7. táblázat). Különösen meglepő a 24. ütem F-alapú harmóniája (F, B + Asz, D, E), amely a 7. és a 16. ütemre rímel. Ez utóbbi két megszólalás azonban E-re, nem pedig F-re épült.

A négy strófa harmóniai történetéhez tartozik a zongora pedálhasználatának fokozatos változása is. A leghosszabb pedálok – tehát a leghosszabb időn keresztül összengetett harmóniak – az 1-10. ütemekben vannak. A második strófa (12-19. ütem) pedáljai már valamivel rövidebbek. Az utolsó két strófa ütemenként kap egy pedált – kivéve a „pedálmentes” generál pauzát a 28. ütemben. A strófák metrikus tagolásának a változása

pedig a zenei sűrűsödés érzetét kelti – paradox módon szemben az anyag fokozatos ritkulásával. Az első két strófa metrikai tagolása: 2/4, 3/4, 3/4, 3/4, 2/4, 2/4, 2/4, 3/4. A második két strófa pedig csupa 2/4-es ütemből áll.

Az elemzett harmóniak elszínezése nagyrészt az azokat meghatározó főhangok körülírásának az eredménye. A főhangok és a mellékhangok szinte folyamatos együttes jelenléte teszi lehetővé a tétel elmosódó, imbolygó zenei karakterét.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
1. strófa	G, H, D + Fisz , Aisz , Cisz	Disz, Fisz, Aisz, H + Eisz	C, E, G + Esz , Asz, B	Gisz, A, Cisz, E + H, C , Disz	E, A + Gisz , Hisz , Cisz , Disz	C, Esz, G, Asz + D	H, Disz, Fisz	H, Cisz, D, G + Fisz , Aisz
2. strófa	G, H, D + Fisz , Aisz , Cisz, F	Disz, Fisz, Aisz, H + Cisz , D, E, F , G	C, E, G + Esz , Asz, B	Gisz, A, Cisz, E + G , Aisz , H, C , Disz	E, A + G, Gisz , C=Hisz , Cisz , Disz	C, Esz, G, Asz + D, B	H, Disz, Fisz	H, Cisz, D, G + Cisz , Fisz , Aisz
3. strófa	H, G, D + C , Cisz, F , Fisz	H, Disz, Fisz, Aisz + F, C , Cisz	C, E, G + Cisz , Disz , Fisz , Asz, B , H	A, Cisz, E, Gisz + C , Disz, G	F, B + Asz, D , E	C, Esz, G, Asz + E	H, Disz + Cisz , F, B	H, D, G + B , Fisz
4. strófa (Téma)	H, D, G	H, Disz, Fisz, Aisz	C, E, G	A, Cisz, E, Gisz	A, D, E	C, Esz, G, Asz	H, Disz, Fisz, Aisz	H, Cisz, D, G

7. táblázat, mind a négy strófa hangjainak az összehasonlítása.

Ez a hangütés – mint az előző fejezetben is láthattuk – nem áll távol a zeneszerzőtől. Adès posztfunkciós kötődését, a tonális-funkciós világgal való intenzív kapcsolatát aláhúzó még egy zeneszerző neve idekívánkozik: ez pedig Chopin. A lengyel zeneszerző fisz-moll prelűdjében az Adès által alkalmazottakhoz nagyon hasonló eszközökkel él.

Az egész prelűd zongorafaktúráját meghatározza az 1. ütemben megismert ismétlődő figura (38. kottapéllda).

Molto agitato.

38. kottapéllda, Chopin, fisz-moll prelűd, 1-4. ütem.

A jobbkéz hüvelykujja által játszott dallam ritmusa – pontosított nyolcad és tizenhatod – végigvonul a tételen. Ezen az ismétlődő ritmuson kívül a változó harmóniák azok, amelyek a prelűd zenei történéseit meghatározzák. Az 1. ütemben az első ütésen fisz-moll I. fokát halljuk, a jobbkéz kiskottával jelzett anyagában pedig a fisz-moll harmóniahangokon kívül Gisz és H hang is szerepel. A második ütésre az I. fok szextfordítása következik, szintén a Gisz és H hangokkal fűszerezve. A harmadik ütés egy II. fokú terckvart, amelyhez két további hang: Aisz és Cisz társul. Még ennél is „karcosabb” a negyedik ütés, amelynek az alapját egy V. fokú szeptim 6-5-ös késése alkotja, így a következő hangok szólnak a negyedik negyed során: Cisz, Eisz, H, A késik Gisz-re + Hisz és D. A két plusz hang, a Hisz és a D különösen a harmónia alaphangjával a Cisz hanggal disszonál (39. kottapéllda).

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

39. kottapélda, Chopin, fisz-moll prelúd, harmóniai kivonat, 1-4. ütem.

A zenei folyamatot hallgatva azonban nem a diszsonanciákra figyelünk, hanem az örvénylő, kaleidoszkóp-szerűen változó, vibráló zongorafaktúrára. Véletlen lenne ez a hasonlóság Adès és Chopin zenéje között? Adès ezeket a szavakat Chopin-ről mondta ugyan, de a saját zenéjére is igazak:

Vegyük Chopint – tudjuk, hogy valahol lennie kell egy lehetséges oldásnak a zenéjében, részben azért, mert ez a 19. század; de többnyire semmi sem stabil. Amint egy hangot papírra vet, az elkezd csúszkálni. És nincsen igazi oldódás. Olyan, mint egy medence, aminek nem látod az alját.⁷

Soha nem úgy hallgatsz Chopint, hogy arra gondolsz, itt tercek vagy kvintek szólnak, már túl vagyunk ezen. A térben lebegsz.⁸

⁷ Adès, *Full of Noises*, i.m., 9-10.

⁸ I.m., 175.

Összegzés

Adès műveit elemezve szembesülünk azzal, hogy olyan szerző darabjait vizsgáljuk, akinek a zenei világa számos különböző elemből áll össze. A ritmusok, a motívumhasználat vagy a hangszínbeli jellegzetességek mind olyan területek, amelyek önmagukban is kutatás tárgyát képezhetik. Ugyanakkor a harmóniák vizsgálatának nézőpontjából szinte az adès-i technikai eszköztár egészére ráláthatunk. Továbbá Adès zenetörténeti kötődése okán a harmóniai paraméter különösen alkalmas arra, hogy bizonyos jellegzetességeket évszázadokra visszanyúló távlatokban vizsgáljunk.

Ahogy a második fejezetben is láhattuk, az Adès-univerzumban szinte bármi egymás mellé kerülhet: a popzenenétől a szeriális technikáig, a jazztól Cézár Franck-ig. Azonban ez a rendkívüli eklekticizmus és látszólagos heterogeneitás mégsem vezet egy széttartó zenei nyelvhez, hanem egységes, koherens stílusként mutatkozik meg. Drew Massey esszéje nyomán ennek a jelenségnek a gyökerét a metamodern fogalmával igyekeztem megragadni. Míg a 20. század a különböző „izmusok” időszeke volt, addig a 21. század metamodern érzékenysége egyfajta szintézist teremt, amely lehetővé teszi, hogy – az egyes összetevők közötti gyors oszcilláció révén – egy új zenei minőség jöjjön létre korábban összeegyeztethetetlennek gondolt anyagokból.

Adès esztétikája nem a vagy-vagy, hanem az is-is logikájára épül. A kérdést tágabb kontextusba helyezve, úgy látom, hogy Adès zeneszerzői munkásságának szakmai elismertsége, érvényessége és hatása azt is mutatja, hogy egy olyan korban élünk, amikor a zenetörténeti múlt sokak számára nem egy megtagadandó és lerázandó teherként, hanem számos lehetőséget rejtő örökségként jelenik meg.

Függelék

1. Debussy: *La Cathédrale engloutie*¹

.X.

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

pp

Doux et fluide

pp (sans nuances)

pp

¹ Claude Debussy: *Préludes Livre I*. (Paris: Durand, 1911.) 38-42.

Függelék

Peu à peu sortant de la brume

sempre pp

p marqué pp

p

marqué

Augmentez progressivement (Sans presser)

più f

Sonore sans dureté

ff

8^a bassa

8^a bassa

8^a bassa

This system shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The bass staff features a series of chords, each marked with an 8-measure rest and the instruction '8^a bassa'. The treble staff contains complex, multi-voiced chords.

8^a bassa

8^a bassa

8^a bassa

8^a bassa

This system continues the piano accompaniment with similar chordal structures in the bass staff, each marked with an 8-measure rest and '8^a bassa'. The treble staff shows more intricate harmonic textures.

8^a

8^a

8^a

8^a

p

più p

pp

più pp

This system features a treble staff with melodic lines and a bass staff with chords. The bass staff has four measures, each with an 8-measure rest indicated by a dashed line and the instruction '8^a'. The dynamics in the bass staff are *p*, *più p*, *pp*, and *più pp*.

Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant)

*pp expressif
et concentré*

This system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The bass staff has five measures, each with an 8-measure rest indicated by a dashed line and the instruction '8^a'. The dynamics in the bass staff are *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, and *pp*. The instruction *pp expressif et concentré* is written in the treble staff.

pp

pp

This system continues the piano accompaniment with a treble and bass staff. The bass staff has five measures, each with an 8-measure rest indicated by a dashed line and the instruction '8^a'. The dynamics in the bass staff are *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, and *pp*.

Függelék

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#). It includes dynamic markings *p* and *f*, and a measure number '8' at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. It features dynamic markings *ff* and *molto dim.*, and a measure number '8' at the beginning of the system.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. It features dynamic markings *p* and *p*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes the instruction *au Mouvt*, dynamic markings *pp* and *pp*, and the text *Comme un écho de la phrase entendue précédemment*. It also includes the instruction *Flottant et sourd* and a measure number '8^a bassa' at the end of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a measure number '8^a bassa' at the beginning of the system.

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

8^a bassa

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is in bass clef and contains several chords, some with a flat sign. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note bass line. A dashed line below the staves is labeled "8^a bassa".

8^a bassa

This system shows the next two staves. The upper staff continues with chords, including some with a flat sign. The lower staff continues with the eighth-note bass line. A dashed line below the staves is labeled "8^a bassa".

Dans la sonorité du début

più pp *pp*

8^a bassa

This system shows the next two staves. The upper staff has a dynamic marking of *pp* and a phrase "Dans la sonorité du début". The lower staff has a dynamic marking of *più pp*. A dashed line below the staves is labeled "8^a bassa".

8^a bassa

This system shows the final two staves. The upper staff is in treble clef and contains chords. The lower staff is in bass clef and contains chords. A dashed line below the staves is labeled "8^a bassa".

Függelék

2. Sosztakovics: e-moll prelúdium, op. 87.²

18

Präludium IV

Andante (♩ = 100)

espress.

p

p subito

cresc.

mf

Edition Peters

11786

² Dmitrij Sosztakovics: 24 Präludien und Fugen für Klavier, Op.87. (Leipzig: Peters, 1956.) 18-19.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The dynamics and markings are as follows:

- System 1: *dim.*, *pp*
- System 2: *cresc.*, *dim.*
- System 3: *p*, *dim.*, *pp*
- System 4: *cresc.*, *mf*, *dim.*
- System 5: *p*, *dim.*, *pp*
- System 6: *morendo*

Below the staves, there are several vertical markings consisting of a circle with a vertical line through it, possibly indicating fingerings or specific performance instructions.

Függelék

3. Adès: *Kertész leszek*. © Copyright 2022 by Faber Music Ltd, London. A kiadó szíves hozzájárulásával közölve.³

1. Kertész leszek

liberamente, sempre rubato
(enter late)

Thomas Adès

♩ = 40

p *delicatissimo* *più p*

Female Voice: Ker - tész le - szek, fát ne-ve-lek,

Violin 1: *con sord.* *sul tasto* *ritmico, andante* *pp* *pp* *pp*

Violin 2: *con sord.* *sul tasto* *ritmico, andante* *pp* *pp* *pp*

Viola: *con sord.* *sul tasto* *pp* *pp* *pp*

Violoncello: *con sord.* *sul tasto* *pp* *pp* *pp*

Double Bass: *con sord.* *sul tasto* *pp* *pp* *pp*

Piano: *unhurried* *pp* *p* *pp* *pp* *pp* *pp*

una corda al fine
sempre in ped., ma secco

5

Voice: Ke - lö nap - pal én is ke - lek, nem tö-rö - dök

Vln. 1: *flaut.* *molto s.t.* *vib.* *s.t. ord.* *flaut., ritmico* *pp* *pp* *pp*

Vln. 2: *flaut.* *senza vib.* *molto s.t.* *vib.* *s.t. ord.* *flaut., ritmico* *pp* *pp* *pp*

Vla.: *flaut.* *pppp (col pf.)* *p* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vc.: *flaut.* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Db.: *flaut.* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Pno.: *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

³ Thomas Adès: *Növények*. (London: Faber, 2022.) 1-6.

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

8

Voice

sem - mi más - sal, csak a be - o j - tott vi - rá g - gal.

(bisb.)

Vln. 1

ppp

col legno
tratto
(sempre s.l.)

nat.

quasi niente
from voice *pppp* senza cresc.

Vln. 2

ppp

cantab.

port.

from voice *pppp*
sul pont.

Vla.

(s.l.) flaut.

ppp

pppp senza cresc.

Vc.

ppp

pppp senza cresc.

IV

sul pont.

ord.

Db.

ppp

pppp senza cresc.

Pno.

pppp

p

loco



11

Voice

Min - den be - o j - tott vi - rá - gom,

to sul tasto

Vln. 1

ord.

mp *mf* *p* *ppp*

to sul tasto

Vln. 2

ord.

mp *mf* *p* *ppp*

(hear the C3)

Vla.

ord.

mp *mf* *p* *ppp*

to sul tasto

Vc.

ord.

mp *mf* *p* *ppp* *ppp*

sul tasto

unstable bow position

sul pont.

sul tasto

Db.

ord.

ppp *p* *pp* *ppp*

sul pont.

ord.

sul tasto

Pno.

cantab.

mf *espr.* *p* *ppp*

Függelék

14 *mf*

Voice
ked - ve - sem _____ lesz vi - rág - á - ron, ha csa - lán lesz,

Vln. 1
pp *mp* *p* *ppp* *gliss.* *port.* *vib. quasi trill* *IV* *ord.* *sul pont.* *2* *ord.*

Vln. 2
pp *mp* *pp* *ppp* *pp* *sffz* *ord.* *sul pont.* *ord.* *sul tasto*

Vla.
p *mp* *p* *pp* *pp* *sffz* *ord.* *sul pont.* *ord.*

Vc.
p *mp* *p* *pp* *ppp* *sffz* *ord.* *sul pont.* *ord.*

Db.
p *pp* *pp* *ppp* *sffz* *ord.* *sul pont.* *ord.* *5* *pp*

Pno.
p *mf* *p* *ppp* *mf p* *sffz* *p*

pp loco

17 *calando. a tempo*

Voice
azt se bá - nom, i - gaz _____ lesz majd a vi - rá - gom.

Vln. 1
pp *ppp* *pppp* *senza vib.* *ord.*

Vln. 2
ppp *ppp* *ppp* *ord.* *quasi al*

Vla.
pp *ppp* *pppp* *ord.*

Vc.
pp *ppp* *pppp* *ord.*

Db.
pppp *p* *ppp* *ord.* *take cue from singer*

Pno.
ppp *pppp* *ppp* *calando. a tempo* *ppp* *p*

Keckés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

20 *rubato*
p
 Voice Te - jet i - szok és pi - pá - zok, jó - - - hí - rem - re
 lazy pulsation (like a gently warped record)

Vln. 1 *pp* > *ppp* < *pp* < *sim.*
 lazy pulsation (like a gently warped record)

Vln. 2 *pp* > *ppp* < *pp* < *sim.*
 lazy pulsation (like a gently warped record)

Vla. *pp* > *ppp* < *pp* < *sim.*
 lazy pulsation (like a gently warped record)

Vc. *pp* > *ppp* < *pp* < *sim.*
 pulse with quartet, pesante

Db. *pp* > *ppp* < *pp* < *sim.*
dim.

Pno. *rubato*
ppp

23 *amaro*
 Voice jól vi - gyá - zok, nem ér en - gem ve - sze - de - lem,
pp

Vln. 1 *poco rinf.* *pp*

Vln. 2 *poco rinf.* *pp*

Vla. *poco rinf.* *pp*

Vc. *poco rinf.* *pp*

Db. *poco sf* *pp*

Pno. *pp*

Függelék

26

Voice: ma - ga - mat is el - ül - te - tem. *bis.* *poco*

Vln. 1: *loco* *3* *3* *3* *3* *molto sul tasto* *colla voce*

Vln. 2: *3* *3* *3* *3* *trail away* *pppp* *molto sul tasto* *colla voce*

Vla.: *3* *3* *3* *3* *trail away* *pppp* *molto sul tasto* *colla voce*

Vc.: *3* *3* *3* *3* *trail away* *pppp* *molto sul tasto* *colla voce*

Db.: *3* *3* *3* *3* *trail away* *pppp* *colla voce*

Pno.: *ppp* *chiaro* *colla voce*

29

Voice: *colla voce* *pp pleno, lontanissimo* *marc. 5* *più cantab.*
 Kell ez na - gyon, i - gen na - gyon, nap - ke - le - ten, nap - nyu - ga - ton,

Vln. 1: *ord.* *ppp* *port.**

Vln. 2: *ord.* *ppp* *port.**

Vla.: *ord.* *ppp* *port.**

Vc.: *ord.* *ppp* *port.**

Db.: *ord.* *ppp* *port.**

Pno.: *colla voce* *ppp*

8. Ped

*portamento or gliss with bow or L.H. as possible - (i.e. not "clean")

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

33 *più amaro* *molto espr., marcatisss.* *rit.* *dolcissimo - calando*

ha már el - pu - sztu - l a vi - lág, le - gyen a sír - já - ra vi - rág.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

Pno.



37 **a tempo**

hold as long as possible, into exhalation of breath

gliss and dim al fine (slowing down)

delicatissimo *to white noise* *to nothing*

gliss and dim al fine (slowing down)

delicatissimo *to white noise* *to nothing*

gliss and dim al fine (slowing down)

delicatissimo *to white noise* *to nothing*

gliss and dim al fine (slowing down)

delicatissimo *to white noise* *to nothing*

gliss and dim al fine (slowing down)

delicatissimo *to white noise* *to nothing*

gliss and dim al fine (slowing down)

delicatissimo *to white noise* *to nothing*

a tempo

fade to nothing with strings

Bibliográfia

Adams, Samuel: „Following the Prophecies of Song: Schubert Lieder in Thomas Adès’s Arcadiana.” *Perspectives of New Music* 48/1 (2010. tél): 200-207.

Adès, Thomas: *Full of Noises. Conversations with Tom Service*. London: Faber and Faber, 2012.

—————: „»Nothing But Pranks and Puns«. Janáček’s Solo Piano Music.” In: Paul Wingfield (szerk.): *Janáček Studies*. New York: Cambridge University Press, 2006. 18-36.

Anderson, Julian–Cohn, Richard–Dalhaus, Carl–Wilson, Charles: „Harmony.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 10. kötet. London: Macmillan, 2001. 858-877.

Baker, James M.: *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven: Yale University Press, 1986.

Barkin, Elaine R.: „About Some Music of Thomas Adès.” *Perspectives of New Music* 47/1 (2009. tél): 165-173.

Belling, Huw: *Thinking Irrational. Thomas Adès and New Rhythms*. MA szakdolgozat. London: Royal Collage of Music, 2010. (Kézirat).

Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.

Cao, Hélène: *Thomas Adès Le Voyageur: Devenir compositeur. Etre musicien*. Paris: Éditions M.F., 2007.

Clements, Andrew: „IMS Prussia Cove Celebration Review. Adès’s Botanical Song Cycle Glistens.” <https://www.theguardian.com/music/2022/nov/28/ims-prussia-cove-celebration-review-wigmore-hall-ades-kurtag-isslerlis> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.06.08.).

Donaldson, James: „Topics, Double Coding and Form Functionality in Thomas Adès’s Piano Quintet.” *Tempo* 75/298 (2021. október). 41-51.

Eggebrecht, Hans Heinrich: *A Nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Ford.: Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lilla. Budapest: Typotex, 2009.

Fox, Christopher: „Tempestuous Times: The Recent Music of Thomas Adès.” *Musical Times* 145/1888 (2004. ősz): 41-56.

Gallon, Emma: *Narrativities in the Music of Thomas Adès*. PhD disszertáció. Lancaster: Lancaster University, 2011. (Kézirat).

Gárdonyi Zsolt-Hubert, Nordhoff: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei*. Ford.: Terray Boglárka. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

- Gilles, Malcolm: „Bartók Béla.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 2. kötet, 787-818.
- Greenwood, Jaqueline Susan: *Selected Vocal and Chamber Music of Thomas Adès. Stylistic and Contextual Issues*. PhD disszertáció. London: Kingston University, 2013. (Kézirat).
- Hayden, Sam: „Complexity, Clarity and Contemporary British Orchestral Music.” *Tempo* 70/277 (2016. július): 63-78.
- Hopkins, Robert G.: *Closure and Mahler's Music. The Role of Secondary Parameters*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Hutchinson, Mark: *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*. Abingdon: Routledge, 2016.
- Hyar, Brian: „Tonality.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 25. kötet, 583-594.
- Jeppesen, Knud: *Ellenpont*. Ford.: Ormay Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Kopp, David: *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Lesure, François–Howat, Roy: „Debussy.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 7. kötet, 96-119.
- Lindley, Mark: „Temperaments.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. 25. kötet, 248-268.
- Massey, Drew: *Thomas Adès in Five Essays*. New York: Oxford University Press, 2021.
- Markou, Stella Ioanna: *A Poetic Synthesis and Theoretical Analysis of Thomas Adès's Five Eliot Landscapes*. PhD disszertáció. Tucson: University of Arizona, 2010. (Kézirat).
- McManus, Andrew: *Nancarrow's Rhythmic Structures in Thomas Adès's Asyla*. MA szakdolgozat. New York: University of Rochester, 2009. (Kézirat).
- N.N.: „Adès' Song Cycle Növények to Premiere at Wigmore Hall with IMS Prussia Cove.” <https://www.fabermusic.com/news/ad%C3%A8s-song-cycle-n%C3%B6v%C3%A9nyek-to-premiere-at-wigmore-hall-with-ims-prussia-cove23112022> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.06.08.).
- N.N.: „Thomas Adès's Biography.” <http://thomasades.com/bio/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.06.06.).
- Perle, George: „Berg's Master Array of the Interval Cycles.” *The Musical Quarterly* 63/1. (1977. január):1-30.

Bibliográfia

- Pomeroy, Boyd: „Debussy’s Tonality: a Formal Perspective.” In: Simon Treize (szerk.): *The Cambridge Companion to Debussy*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- Powell, Richard: „A New Dawn? Thomas Adès and the Case of Musical Simplicity.” *Tempo* 75/298 (2021. október): 52-62.
- Roeder, John: „Co-operating Continuities in the Music of Thomas Adès”, *Music Analysis* 25/1-2. (2006. március-július): 120-154.
- Roig-Francoli, Miguel: *Understanding Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill, 2008.
- Rosen, Charles: *A klasszikus stílus*. Ford.: Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Rupprecht, Philip: „Chronically Volatile. Gesture in Thomas Adès’s Living Toys and America: A Prohecy.” Edward Venn és Philip Stoecker (szerk.): *Thomas Adès Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 1-26.
- Schnittke, Alfred: „On Concerto Grosso no.1.” In: Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader*. (Bloomington: Indiana University Press, 2002.) 45-46.
- : „Polystylistic Tendencies in Modern Music.” In: Alexander Ivashkin (szerk.): *A Schnittke Reader*. (Bloomington: Indiana University Press, 2002.) 87-90.
- Schoenberg, Arnold: *A zeneszerzés alapjai*. Ford.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Sowa, Joseph: *The Art of Transformation. The Heraclitian Form of Thomas Adès’s Tevot as a Critical Lens for the Symphonic Tradition*. PhD disszertáció. Waltham: Brandeis University, 2019. (Kézirat).
- Silbiger, Alexander: „Chaconne.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 5. kötet, 410-415.
- : „Passacaglia.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan, 2001.) 19. kötet, 191-194.
- Stoecker, Philip: „Harmony, Voice Leading and Cyclic Structures in Thomas Adès’s Chori”. *Music Theory and Analysis* 2/2 (2015. október): 204-218.
- : „Aligned Cycles in Thomas Adès’s Piano Quintet.” *Music Analysis* 33/1 (2014. március): 32-64.
- : „Chaconnes in the Music of Thomas Adès.” Edward Venn és Philip Stoecker (szerk.): *Thomas Adès Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 93-116.
- Szabolcsi Bence: „A zenei köznyelv problémái.” *Magyar Zene* 50/2 (2012. május): 125-142.
- Szerb Antal: *A világirodalom története*. Budapest: Magvető Kiadó, 1941.

Kecskés D. Balázs: „Irracionálisan funkciós harmóniak”. Hangi és harmóniai dinamizmus Thomas Adès válogatott műveiben

- Szerdahelyi István: „Harmónia.” In: Király István (szerk.): *Világirodalmi Lexikon*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975.) 4. kötet, 240-241.
- Taruskin, Richard: „A Surrealist Composer Comes to the Rescue of Modernism.” In: Uő: *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley: University of California Press, 2009. 144-149.
- Travers, Aaron: *Interval Cycles, Their Permutations and Generative Properties in Thomas Adès's Asyla*. PhD disszertáció. New York: University of Rochester, 2004. (Kézirat).
- Venn, Erward: *Thomas Adès: Asyla*. Abingdon: Routledge, 2017.
- : „Adès and Sonata Forms.” *Tempo* 75/298 (2021. október): 20-40.
- : „Thomas Adès at 50. Representations on the Stage and the Page.” *Tempo* 75/298 (2021. október): 6-9.
- Venn, Edward–Weekes, Henry: „Performing Adès.” In: Edward Venn és Philip Stoecker (szerk.): *Thomas Adès Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 27-51.
- Vermuelen, Timotheus–Van den Akker, Robin: „Notes on Metamodernism.” <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.24.).
- Webern, Anton: *Előadások – Levelek – Írások*. Ford.: Maurer Dóra, Várnai Péter. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- Wells, Dominic: „Plural Styles, Personal Style: The Music of Thomas Adès.” *Tempo* 66/260 (2012 április): 2-14.
- Willson, Jake: *Local Harmonic Procedures in Thomas Adès's Traced Overhead*. PhD disszertáció. Guildford: University of Surrey, 2016. (Kézirat).
- Withall, Arnold: „James Dillon, Thomas Adès and Pleasures of Allusion.” In: Peter O'Hagan (szerk.): *Aspects of British Music in the 1990s*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- : „Adès at 50. Precarious Poise.” *Tempo* 75/298 (2021. október): 10-19.
- : „Debussy Now.” In: Simon Treize (szerk.): *The Cambridge Companion to Debussy*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 278-287.
- Wörner, Felix–Schneideler, Ullrich–Rupprecht, Philip: „Introduction.” In: Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht (szerk.): *Tonality 1900-1950. Concept and Practice*. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.) 11-22.
- Wörner, Felix–Schneideler, Ullrich–Rupprecht, Philip: „Introduction.” In: Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht (szerk.): *Tonality Since 1950*. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017.) 11-24.

Bibliográfia

Wörner, Felix: „Tonality as „Irrationally Functional Harmony. Thomas Adès’s Piano Quintet.” In: Felix Wörner, Ullrich Scheideler és Philip Rupprecht (szerk.): *Tonality Since 1950*. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017.) 295-311.

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

Wroe, Nicholas: „Adès on Adès.”

<https://www.theguardian.com/books/2008/jul/05/saturdayreviewsfeatres.guardianreview15>

(utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.29.).