

PÉTERY DÓRA
TEMPLOM ÉS SZÍNHÁZ.
MAURICIO KAGEL ORGONAMŰVEI

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és
művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

TEMPLOM ÉS SZÍNHÁZ.
MAURICIO KAGEL ORGONAMŰVEI

PÉTERY DÓRA

TÉMAVEZETŐ: DR. KOVÁCS SÁNDOR

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalomjegyzék

Rövidítések és kottakiadványok	V
Köszönetnyilvánítás	VI
Bevezetés	VII

I. A KONTEXTUS

1. Az avantgárd orgonazene kezdetei – az 1962-es ősbemutatók	3
A flexibilis orgona	5
A három zeneszerző viszonya az orgonához	8
A szeriális korszak utáni útkeresés az orgonadarabokban	12
Az 1962-es ősbemutatók körülményei	14
2. Szakrális zene – egyházzene	17
Abszolút zene és szekularizáció	17
Lutheranizmus és autonóm zene	20
Dieter Schnebel – mitológiátlanítás és szekularizáció átvitele a zenére	22
Egyházzene – új zene	25
Informális liturgia – szent és profán	27
3. A hangszeres színház	31
Előzmények – szerializmus és előadó	32
Előadói identitás	33
A hangszeres színház fogalma	35
A hangszeres színház definíciója	37
Kagel orgonaműveinek színházi aspektusa	40
<i>Improvisation ajoutée</i>	40
<i>Phantasie für Orgel mit obligati</i>	47
<i>Rrrrrrr... Acht Orgelstücke</i>	48

II. MŰVEK

1. Improvisation ajoutée (1961/62, 1968) – experimentalizmus és hangszeres színház	53
Kompozíciós módszer	53
Improvisation ajoutée és Heterophonie	56

A hangszer kérdése	63
A regisztrátorok szólamainak problémái az első változatban	65
Az Improvisation ajoutée két változata – 1961/62 és 1968	71
2. Phantasie für Orgel mit obligati (1967) – musique concrète és színház	75
Az elektronikus zene kezdetei	75
Zene és zaj	77
Musique concrète és elektronische Musik	79
Kagel és az elektroakusztikus zenei szcéna	80
Phantasie für Orgel mit obligati	82
Musique concrète és zenei forma – szent és profán	83
A zenei anyag	89
3. Rrrrrr... Acht Orgelstücke (1980/81) – a hangjáték mint színház	91
A hangjáték	91
Mischungen – a primitív és a kifinomult	93

III. AZ ELŐADÓ

1. Az előadó mint társszerző	103
Notáció és adaptáció	105
Játéktechnikai újdonságok	106
Zeneszerző – előadó – hallgató	107
2. Az avantgárd orgonazene előadói	110
Gerd Zacher (1929–2014)	110
Karl-Erik Welin (1934–1992)	113
David Tudor (1926–1996)	115
Szathmáry Zsigmond (1939–)	115
Dominik Susteck (1977–)	118

IV. FÜGGELÉK

1. Diszpozíciók	121
2. Az Improvisation ajoutée (1961/62) – előszó	129
3. Az orgonaszólam eltérései az Improvisation ajoutée két változatában	131

V. BIBLIOGRÁFIA	133
-----------------------	-----

Rövidítések és kottakiadványok

A dolgozatban a következő szakmunkákra gyakran hivatkozunk, ezért az alábbi rövidítéseket használjuk:

Schnebel, 1970	Dieter Schnebel: <i>Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film</i> . Köln: Verlag M. DuMont Schaubert, 1970.
Heile, 2006	Björn Heile: <i>The Music of Mauricio Kagel</i> . Burlington: Ashgate, 2006.
Philippi, 2002	Philippi, Daniela: <i>Neue Orgelmusik. Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne</i> . Kassel: Bärenreiter, 2002.

Kottakiadványok jegyzéke:

Improvisation ajoutée 1961/1962 Litolf Peters Edition, 1963

Improvisation ajoutée 1968 Universal Edition UE 18565

Phantasie für Orgel mit obligati 1967 Universal Edition UE 14781

Rrrrrrr... Acht Orgelstücke 1984 Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters (31325)

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Dr. Kovács Sándornak; Professzor Björn Heilének, aki rendelkezésemre bocsátotta jegyzeteit; Christina Richter-Ibáñeznek, aki Kagel buenos airesi éveivel kapcsolatban felvilágosítással szolgált; Gryllus Sámuelnek, aki a hangszeres színházzal kapcsolatos jegyzeteit megosztotta velem; Karin Gastell orgonaművésznék, aki elküldte nekem szakdolgozatát és fontos könyveket; Bali Jánosnak, aki a témaválasztásban ebbe az irányba bátorított és a munka során mindvégig támogatott; Gerhard Walcker-Mayernek (Walcker Orgelbau); az Orgelwerkstatt Schefflernek; Csordás Klárának, Hans Fidomnak, Hans-Ola Ericssonnak, Anna Maria McElwainnek, Timo Kinnunennek, Adrian Fosternek, Dominik Sustecknek, Varga Bennónak, Horváth Ágnesnek. Köszönet illeti családomat és barátaimat a támogatásért és türelmükért.

Bevezetés

Mauricio Kagel zenéje az utóbbi években reneszánszát éli. Egyre-másra jelennek meg a szerző életeseeményeinek dokumentumait feldolgozó vagy a Kagel-zene esztétikájával foglalkozó munkák. Ugyanakkor Kagel annyira megosztó, hogy bizonyos zenetörténeti narratívák, ilyen a Taruskiné, *The Oxford History of Western Music*, meg sem említik, mások, mint például P. Griffiths modern zenetörténete, a *Modern Music. The Avant Garde since 1945* több fejezetben is tárgyalják. Kagel orgonára írott művei iránt az előadóművészek érdeklődése is megnőtt, bár nehéz elképzelni, hogy szólóorgonára írott művei – *Improvisation ajoutée*, *Phantasie mit Obbligati* és az *Rrrrrrr... Acht Orgelstücke* – valaha is a repertoár gyakran játszott rétegéhez számítanak. Valószínű, hogy szép számmal vannak olyan templomok, ahol az *Improvisation ajoutée* előadása ma is botrányt okozna. Magyarországon eddig Kagel orgonaművei közül tudomásunk szerint csak az *Rrrrrrr...darabok* hangzottak el.

Személyes motivációm az avantgárd orgonazenével való foglalkozáshoz több forrásból ered. Első orgonatanáromnak, Szathmáry Lillának a bátyja, Szathmáry Zsigmond, orgonaművész-zeneszerző, a kortárs orgonajáték egyik legmeghatározóbb alakja, rendszeresen tart kurzusokat itthon. Svédországi tanulmányaim során az orgonista-zeneszerző Hans-Ola Ericssonál tanultam, aki számtalan zeneszerzővel állt kapcsolatban, köztük Messiaennal és Ligetivel, valamint olyan projektek iniciátora volt teológusokkal, filozófusokkal és orgonistákkal együtt, mint a halberstadti „John Cage-orgona”, amely az *Organ2/Aslsp* című darab 639 évre tervezett előadását szolgálja, vagy a Studio Acusticum Piteå új orgonája. Halberstadti látogatásaim során megismerhettem én is ezeket a gondolkodókat: orgonistákat, képzőművészeket, teológusokat, és hallhattam az *Organ2/Aslsp* egy-egy részletét – megdöbbentő tapasztalat – két év különbséggel mindkét alkalommal ugyanazt a hangzatot. Budapesten, a kortárs templomépítészet egyik legszebbjében játszhatom vasárnaponként. A Pazar Béla és társai tervezte csillaghegyi evangélikus templom Donáth László lelkész vezette közösségében a modern protestáns teológia meghatározó jelentőségű. Az improvizációra épülő bibliodráma jelenléte, a gyülekezet intellektuális élénksége és nyitottsága mind arra ösztönzi a zenészt, hogy

a legutóbbi korok zenéjét is játssza, és akár experimentális irányba is elmerészkedjen. Közel áll hozzám az a kageli gondolat, hogy a régi hangszerek – az orgona és más, minőségileg és mennyiségileg egyaránt jelentős régi zenei repertoárral (is) rendelkező hangszerek – sokat tudnak adni a zenekultúrának a mai zene médiumaiként.¹ Előadóként feladatommak tekintem, hogy azok a billentyűs hangszerek, amelyeken játszom – orgona, csembaló, klavikord – fel tudjanak tűnni a kortárs zene instrumentumaiként is. A hangszeres színházról először finnországi éveim alatt, egy kivételes experimentális zenésztől és tanártól, Timo Kinnunen harmonikaművésztől hallottam. Azóta foglalkozom a műfajjal.

A poszt-szeriális avantgárd az a pillanata volt az orgonazene történetének, amely a hangszer újrafelfedezését hozta el, amikor az orgona visszakerült az élvonalbeli zeneszerzés területére. A dolgozat a kageli szólóorgonára komponált életmű darabjait mutatja be egyrészt a hangszeres színház szemszögéből.² A teatralitás iránti vonzódás végigkíséri a kageli életművet. Mind a három orgonaműnek van egy az orgonazenéhez társuló második rétege: az *Improvisation ajoutée*-ban élő beszéd- énekhangok, egyéb hangkeltési módok, a *Phantasie für Orgel mit obligat*iban elektronika – musique concrète, amely a mindennapi élet hangjait szólaltatja meg. A harmadik darab, *Rrrrrrr... Acht Orgelstücke*, pedig egy rádiójáték számára készült. Másrészt fontos hozadéka a dolgozatnak, hogy olyan pontokat sikerült feltárni, ahol Kagel a modern protestáns, elsősorban lutheránus teológiához kapcsolódott, amely a zene számára az istentiszteleti és általában véve a templomi kereteken belül nagyobb szabadságot biztosított. Kagelnek szenvedélye volt a teológia³. Zsidó családból származott, és bár keveset beszélt zsidó gyökereiről, a buenos airesi közösség és kulturális háttér meghatározó volt számára. Rendkívül széles érdeklődésébe antropológiai és vallástudományi tanulmányok is belefértek argentin éve alatt⁴. Németországban legszűkebb baráti körébe tartozott a zeneszerző és evangélikus teológus Dieter Schnebel, az első Kagel-monográfia szerzője, akinek szellemi háttérét Adorno, Bultmann, Barth és Bonhoeffer jelentették. További kapcsolódási pont Kagel együttműködése azokkal a zenészekkel, köztük templomi szolgálatot ellátó kántorokkal, orgonistákkal – Clytus Gottwald, Gerd Zacher és

¹ Alexander Ivashkin: „Musik als grosse Bühne”. Werner Klüppelholz (szerk.): *Kagel.... /1991*. (Köln: DuMont Buchverlag, 1991. 110-118. 112-113

² Nem foglalkozik a dolgozat a kései négykezes *Orgelmusik zu vier Händen* (1997) című művel.

³ Heile, 2006, 79.

⁴ Heile, 2006, 10.

Karl-Erik Welin – akik darabjait játszották. Gottwald feljegyzéseiből tudjuk, hogy Kagel darabjai megszólaltak a legújabb művészetet is befogadó kísérleti liturgiákban, és volt olyan liturgia, amelyen ő maga is részt vett. A zene autonómiája iránti igény, amely az abszolút zene és művészetvallás eszméjében gyökerezik, a modern evangélikus teológia zenének szabadságot engedő talaján lehetővé tette az avantgárd orgonazene kisarjadását.

Legnagyobb súllyal tanulmányunkban Kagelnek az orgonát gyökeresen újragondoló, radikális és provokatív első orgonaműve, az *Improvisation ajoutée* szerepel, mert ez veti fel a legtöbb előadói kérdést a hangszerkezelés, a hangszerszerűség és a regisztráció problémakörében. Az életmű egyik testvérdarabjával, a *Heterophonie*-vel való összevetés segít megvilágítani az orgonamű notációs problémáit és a mögötte húzódó zeneszerzői gondolatot és módszereket. A *Phantasie* vizsgálata során foglalkozunk a musique concrète és elektronische Musik kérdéseivel, és hogy mi volt Kagel helye az elektronikus zenei szcénában. A narratíva tanulmányozásához a korabeli teológia szent és profán viszonyát érintő kérdésfeltevései adják a hátteret. Az *Rrrrrrr... Acht Orgelstücke* című sorozatban a kageli abszurdum és humor forrásait, a keverék – „Ich mag Mischungen”⁵ – különféle eseteit elemezzük – felhasználva a primitív és művészi, az egzotikus, a közönséges, a régi és a nonszensz kategóriáit.

Az a kép rajzolódott ki számunkra, hogy a kageli orgonazene további kutatása szempontjából hasznos lenne az előadókkal való kapcsolat mélyebb feltárása, például a Zacher-hagyaték és a Welinnel való közös munka dokumentumainak megismerése. Az egyik legizgalmasabb felfedezés számunkra az informális liturgia, a kortárs zene istentiszteleti használata és Kagel liturgiában való részvétele voltak. A Kagel, Gottwald és Schnebel együttműködését feltáró kutatások a jövőben értékes tanulságokkal szolgálhatnak.

Azok a fordítások, ahol nem tüntettük föl a fordító nevét, a dolgozat írójának munkái.

⁵ Ivashkin, i. m., 110.

I. A KONTEXTUS

Az avantgárd orgonazene kezdetei – az 1962-es ősbemutatók

Befreiungsschlag

1962. május 4-én a brémai dóm helyett végül a Radio Bremen stúdiójában hangzott el felvételtől Bengt Hambraeus *Interferenserje*, Ligeti György *Voluminája* és Mauricio Kagel *Improvisation ajoutée*-ja Hans Otte *Alpha: Omega* című, 12 táncosra, 12 férfihangra, két ütősre és egy orgonistára komponált darabjával együtt. A brémai ősbemutatók jelentősége abban áll, hogy az orgona újra az élvonalbeli zeneszerzés érdeklődési körébe került. Herchenröder kifejti a *Tracing the Swedish Contribution to the Development of a New Organ Style* című cikkében, hogy Reger óta az orgona kikerült a zeneszerzés fő áramából, a zeneművészet nagy alakjai nem komponáltak a hangszerre. Szerinte a Reger utáni zeneszerzés orgona iránti közömbösségének oka egyrészt az, hogy az orgona be van zárva a templomi térbe, ezáltal egy intézménybe, aminek következményeként a zeneszerző vallásos konnotáció nélkül nem komponálhat orgonára, viszont a felvilágosodás óta az egyház és a művészek kapcsolata egyre lazult.¹ Szathmáry Zsigmond a következőképpen idéz Schnebeltől:

Ilyen, bizonyos értelemben tradíció által megszentelt terekben az ember a szokatlanra még kevésbé vetemedik, mint máshol. Ezenkívül az orgona mint az egyházzene fő instrumentuma a szakrális zenének úgyszólván elkötelezett, ezért saját játékterében korlátozott [...].²

Majd Szathmáry így folytatja: „Az orgona egy „zenei gettóban” találta magát. A felszabadító akciót Hans Otte, a Radio Bremen vezetője kezdeményezte.”³

A 20. század közepe táján az orgonazenének két fontos vonulata volt: 1.) a német protestantizmushoz köthető, az orgonamozgalommal kapcsolatban álló,

¹Martin Herchenröder: “From Darmstadt to Stockholm: Tracing the Swedish Contribution to the Development of a New Organ Style.” In: Snyder, J. Kerala (szerk.): *The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections, 1610-2000*. (New York: Oxford University Press, 2002). 303-321. 304.

²Szathmáry Zsigmond: „Die Orgelwerke von György Ligeti.” In: Kolleritsch, Otto (szerk.): *Personalstil – Avantgardismus – Popularität. Studien zur Wertungsforschung Band 19*. (Wien, Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, 1987). 214.

³Szathmáry, i. m, 214.

historizáló iskola, és 2.) az orgonista-zeneszerzők francia romantikus iskolája, amely a mester-tanítvány láncolatra épült C. Francktól O. Messiaenig. Lényegében Messiaen – aki maga is részt vett a Darmstadti Ferienkurse néven ismert modern zenei akadémiákon, és orgonaműveiben is alkalmazott szeriális technikákat – volt az egyetlen, aki igazán naprakész, modern zenét írt a hangszerre. Az 1950-es években írt, quasi-szeriális technikákat is felhasználó orgonaművei (*Messe de la Pentecôte* 1950, *Livre d'Orgue* 1951) a progresszív orgonazene kivételes, talán éppen ezért a mai napig az életművön belül a kevésbé népszerű példái. Azon nem csodálkozhatunk, hogy a második bécsi iskola, illetve a szeriális zenei irányzat nem érdeklődött egy olyan hangszer iránt, amelynek alapvető tulajdonsága az oktáv többszörözés.⁴ A szerializmus szempontjából egy másik probléma a hangszín és hangerő összefüggésének kérdése a hangszeren: a dinamikai változások nem érhetők el hangszínmódosulás nélkül. A zenei paraméterek egymástól független, hangról hangra történő változtatásához az orgona nem elég flexibilis eszköz.⁵ A rugalmasság hiányát Schönberg és aztán később Ligeti is felrója a hangszernek. Schönberg egy Dr Werner Davidhoz írt levelében (1949. máj. 10.) fejti ki, hogy meglegedne egy egészen kevés, 2 – 6 regiszterből álló, viszont 7-8 oktávot felölelő orgonával, ha annak hangját dinamikussá lehetne tenni, és minden egyes hang képessé válna a pianissimo és a fortissimo közötti skála bejárására.⁶ Ligeti orgonára vonatkozó kritikáját, fejlesztési elképzeléseit a Walcker Stiftung első organológiai kollokviumán fejtette ki 1968-ban.⁷ A dinamikai hajlékonyság és a hangszín korlátlan változtathatósága egyaránt jellemzi az ideális orgonát. „Ligeti elképzelése szerint egy többszörös zsalurendszer megépítésével lehet elérni a leghangosabb hangok teljes eltüntetését, ami végső soron azt eredményezi, hogy a teljes hangspektrum hangereje

⁴Szathmáry, i. m., 213.

⁵Herchenröder, i. m., 305.

⁶idézi Philippi, 2002, 115. „...die Orgel ein veraltetes Instrument ist. [...] Niemand – kein Musiker und kein Laie braucht so viele Farben als die Orgel besitzt, mit anderen Worten – so viele Register. [...] So meine ich also auch, dass das Instrument der Zukunft folgendermassen beschaffen sein wird: Da werden nicht 60 oder 70 verschiedene Farben sein, sondern eine ganz kleine Anzahl (vielleicht 2 bis 6 würden mir bestimmt genügen), die aber den ganzen Umfang von 7 bis 8 Oktaven haben müssten und eine dynamische Ausdrucksfähigkeit vom leisesten pianissimo bis zum grössten fortissimo, jede für sich allein.”

⁷Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel? Megjelent: Eggebrecht, H. H. (szerk.): *Orgel und Orgelmusik heute*. Magyarul olvasható: Ligeti György: „Mit vár el a mai zeneszerző az orgonától?” In: Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010). 223-235. 223.

szabályozható az alig hallhatótól a leghangosabbig.⁸ „A sípokba jutó szélmenyiség szabályozható mágneses szelepekkel történő vezérlését arra használhatnánk, hogy megváltoztassuk a sípok reagálását.”⁹ „Nemcsak az egyes manuálok, illetve a pedál alapján rendelkezhetnénk az összes, egészen különböző mű valamennyi regiszterével, hanem minden egyes billentyűhöz más-más regiszter sípjait kapcsolhatnánk, ami által a szomszédos billentyűkhöz teljesen különböző hangszínek tartozhatnának, és így nagyon gyors hangszínváltozásokat lehetne bevonni a játékba.”¹⁰

A flexibilis orgona

A Hans Otte felkérésére komponált három úttörő orgonamű az említett kritikákra is próbált reagálni, mindegyik a maga módján. Az új játéktechnikák kikísérletezése és alkalmazása – félregiszterek használata, regiszter-glissando, ujjakkal, tenyérrel, alkarral megszólaltatott clusterek sokfélesége, motor ki- és bekapcsolása, tartott hangokon hangszínváltásokkal való játék – az orgonát a hajlékonyság és dinamikai árnyaltság irányába mozdította el.

A hangszínnel való játék mindhárom műben központi jelentőségű. Hambræus műve az interferencia-jelenségek kihasználására épül. Egyik különleges – már a *Konstellationer* I-ben is alkalmazott¹¹ – effektusa a Klangvariation (hangszínvariáció), a kettős redőny ellentétes irányú használatából adódó hangszínmódosulás, erre mutat példát az *Interferenser* legeleje: egy nagyon magas és egy nagyon mély regiszter együtthangzásából létrejövő cluster hangszíne aszerint változik, hogy a redőnyök egyidejű nyitásával illetve zárásával hol a magas, hol pedig a mély hangok erősödnek fel, illetve tűnnek el (1. kottapéllda).

⁸Fassang László: *Lejegyzés és előadás viszonya Ligeti György orgonaműveiben*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016. 11.

⁹Ligeti, i. m., 232.

¹⁰Ligeti, i. m., 231.

¹¹Philippi, 2002, 106.

Durata:
16 min.

Karl-Erik Welin gewidmet

INTERFERENZEN

für Orgel

Kompositionsauftrag von Radio Bremen

BENGT HAMBRAEUS
1961-1962

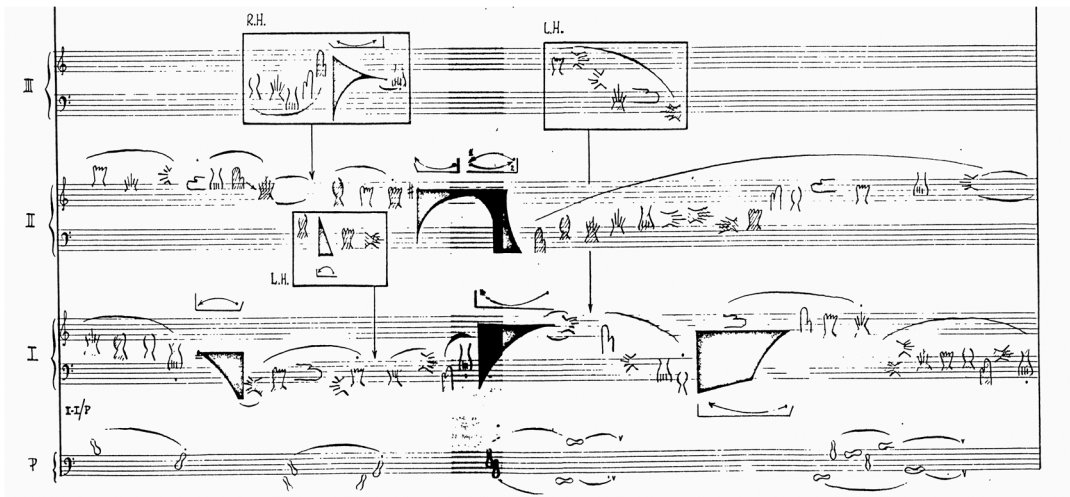
Largamente assai (sempre libero e quasi improvvisato in tempo)

1. kottapéllda. Bengt Hambraeus: *Interferenser*; 1. oldal

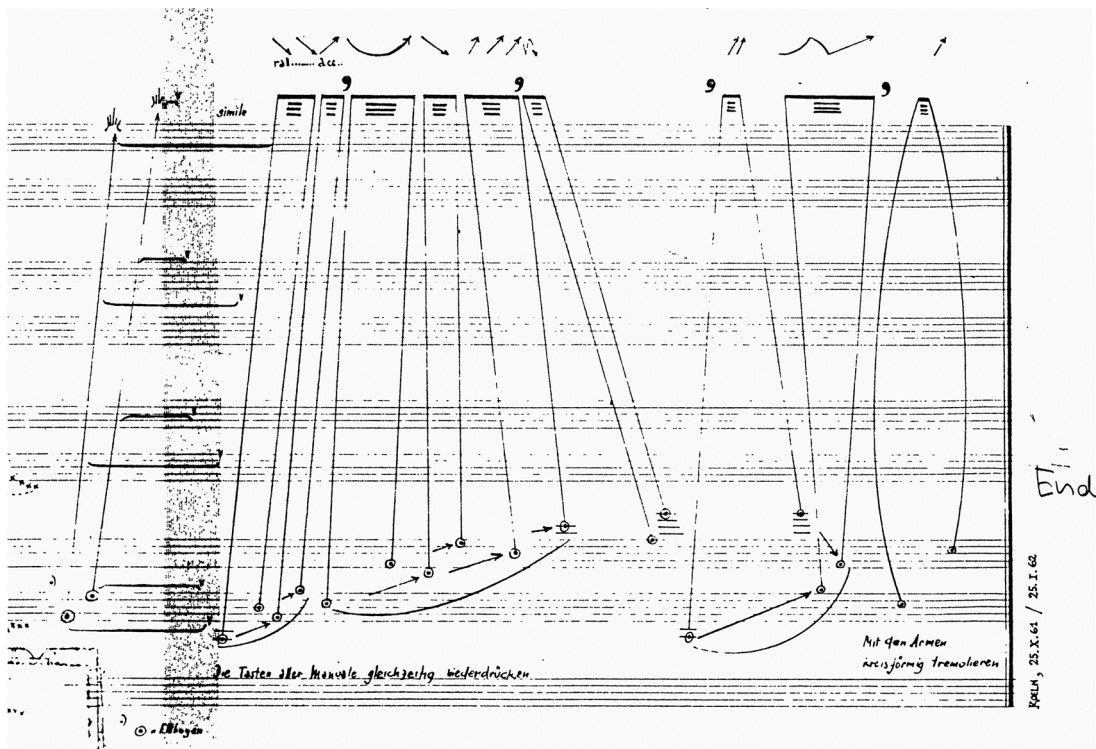
Ezt az effektust Ligetinél is megtaláljuk, amikor – a 7. és 8. próbajelnél – két pianissimo hangmassza fokozatosan egymásba olvad és szétválik. Ligeti a *Voluminában* az *Atmosphères*-ben megfogalmazott formai, hangszínbeli elképzeléseit ültette át a hangszerre.¹²

Kagel a hangszínváltoztatás új lehetőségeit próbálta ki első orgonaművében, az *Improvisation ajoutée*-ban. A hangszínt – és ezáltal a dinamikát is – teljesen leválasztotta a zene többi paraméteréről, önálló életre keltette azáltal, hogy a két regisztrátornak az organistáéval egyenrangú, lényegében tőle független szólamokat írt. Ilyen módon a teljes mű egy folytonos hangszín-variáció. A 9. partitúraoldalon az organista a teljes klaviatúrát lenyomva tartja, mialatt a regisztrátorok folyamatos munkában vannak. Egy flexibilis hangszer benyomását kelti a példátlanul virtuóz cluster-használat, illetve a manuálváltások rendkívüli gyorsasága és megjósolhatatlan rendje. A 2. kottapéldában – a 6. oldalon – látható, hogy Kagel a kéz különféle pozícióit rajzokkal jelöli.

¹² Philippi, 2002, 169.

2. kottapéllda. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 1. változat, 6. oldal.

A 3. kottapéldán – 11. oldalon – négy manuálon egyszerre lenyomott clusterek figyelhetők meg. A lap alján a következő szöveg olvasható: Die Tasten aller Manualen gleichzeitig niederdrücken (minden manuál billentyűit egyszerre lenyomni).

3. kottapéllda. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 1. változat, 11. oldal

Kagelt foglalkoztatta az orgonahangban benne rejlő fenség és a járulékos hangok – a játékosok kiáltanak, nevetnek, beszélnek, füttyülnek stb. – ellentéte: „Ez csupán antitézis, nem konfliktus; csak antagonizmus ellenségesség nélkül.”¹³

A három zeneszerző viszonya az orgonához

Mi volt ennek a három szerzőnek a viszonya az orgonához? Életrajzi szempontból nézve a kérdést, elmondhatjuk, hogy mindhármuknak volt testközei tapasztalata a hangszerrel. Hambraeus azért kivételes, mert a hangszerjátékban megszerzett tapasztalata mellett alapos ismeretekkel is rendelkezett az akusztika és az orgonaépítés terén. Az orgona szerkezete már egész kisgyermekkorában izgatta. Először hegedült, majd Alf Linder Bach-koncertjeinek hatására kezdett orgonaleckéket venni a művésztől 1944-től kezdve addig, amíg 1948-ban elhagyta a svéd fővárost.¹⁴ Linder a stockholmi Oscarkyrkan és a Konserthus organistája, valamint a Kungliga Musikaliska Akademien (királyi zeneakadémia) professzora volt. Hambraeus, aki 1948-tól az uppsalai egyetemen zene- és vallástudományt tanult, és aki Svédországban elsőként kezdett elektronikus zenével foglalkozni, zeneszerzőként autodidakta volt. 1951-ben a bonni egyetemen Werner Meyer-Eppelnél hangszintézissel kapcsolatos kísérleteket folytatott. A Norma Beecrofttal folytatott beszélgetésben elmondja¹⁵, hogy az elektronikus zene soha nem volt számára teljesen új, mert az orgona regisztrálásának alapelvei hasonlóak a szintézishez, ezért a hangszer mindig viszonyítási pontot tudott jelenteni számára. Hambraeust az orgonasípok akusztikai tulajdonságai már elektronikus zenei ismeretei előtt is foglalkoztatták. Egy 1954-ben kapott svéd állami ösztöndíjnak köszönhetően a WDR kölni elektronikus zenei stúdiójában dolgozhatott. Itt készült el az E. K. Rössler fejlesztette orgonaregiszterre (Doppelrohrflöte 2') utaló névvel jelölt Doppelrohr II című műve, amelyhez orgonahangok szolgálnak alapanyagul.¹⁶

¹³Philippi, 2002, 162. Philippi idézi Kagelt: „Die Dialektik zwischen diesen Vorgängen und der immanenten Majestät des Orgelklanges wird dadurch (durch das Klatschen) noch mehr verstärkt. Es ist nur Antithese, kein Konflikt; nur Antagonismus ohne Feindschaft.”

¹⁴Herchenröder, i. m., 307.

¹⁵Norma Beecroft: „An Interview with Bengt Hambraeus.” In: Norma Beecroft: *Conversations With Post World War II Pioneers of Electronic Music*. (Ebook), 2015. <https://www.musiccentre.ca/node/137596>. Utolsó megtekintés: 2018. máj. 5. Az interjút Norma Beecroft készítette, amely a *Conversations With Post World War II Pioneers of Electronic Music* című e-könyvéhez készült.

¹⁶Philippi, 2002, 102.

Hambraeus nagy érdeklődéssel követte a kortárs zenei élet eseményeit, 1951 és 1955 között látogatta a darmstadti nyári kurzusokat, ahol 1952-ben találkozott Messiaennal.¹⁷ Jelen volt fontos zenei eseményeken Donaueschingenben, Darmstadtban, Kölnben és Párizsban, ahol a szeriális, elektronikus és aleatorikus zene legújabb eredményeit hallhatta. A darmstadti hatások tetten érhetők például a *Spectrogram* (1953) és a *Giuoco del cambio* (1954) című darabjaiban, illetve első befejezett orgonaművében: *Permutations and Hymn (Nocte surgentes)* (1953).¹⁸ Az 1958-ban keletkezett *Konstellationer I* az atonalitás, a hangszínek kezelésének és a clusterek felhasználásának tekintetében úttörő munka. Már korábban végzett arra vonatkozó kísérleteket, hogy a cluster-technikát és a schönbergi Klangfarbenmelodie gondolatát orgonára alkalmazza: az 1956-ban íródott, de befejezetlenül maradt orgonaetüdjében olyan, hosszan kitartott hangfűrttel operál, amelynek hangszíne egy megadott ritmus szerint változik.¹⁹ 1959-ben a milánói Studio Fonologia Musicale munkatársaként tanulmányozta a részhang-spektrumok változását regiszterváltáskor és bizonyos játékmódoknál, például legato- és staccatojátéknál. Itt hozta létre a *Konstellationer* második darabját 1959-ben. A sorozat harmadik darabja ugyanabban az évben keletkezett, előadásához élő elektronika társul.²⁰

Ligeti még kolozsvári évei alatt tanult orgonán játszani, J. S. Bach Esz-dúr triószonátájának kezdő ütemeire évtizedekkel később is emlékezett.²¹ Bár orgonán később nem gyakorolt, érték impulzusok zeneszerzők és orgonisták irányából. Első orgonaműve a *Ricercare – a Musica ricercata (1951-53)* zongoradarab-sorozat utolsó tételének orgonaváltozata – Margittay Sándor orgonista kollégája felkérésére íródott.²² 1959-ben Darmstadtban Bo Wallner az új svéd zenéről tartott előadása keretében ismertette meg a jelenlévő hallgatóságot Hambraeus *Konstellationer I.* című darabjának felvételével, amely a közönség soraiban helyet foglaló Ligetire nagy hatást tett.²³ Még ugyanabban az évben stockholmi látogatása alkalmával beszélgetett Karl-Erik Welinnek és Hambraeusszal az orgonajáték új technikai lehetőségeiről,

¹⁷Herchenröder, i. m., 307.

¹⁸Herchenröder, i. m., 307.

¹⁹Herchenröder, i. m., 310.

²⁰Karin Gastell: *Inter-ludien für Orgel der Neuen Musik zu den Auftragswerken der pro musica nova Radio Bremen, Mai 1962: György Ligeti, Volumina Bengt Hambraeus, Interferenzen Mauricio Kagel, Improvisation Ajoutée*. Diplomarbeit, Hochschule für Künste, Bremen 1993. 11.

²¹Kerékfy, i. m., 367.

²²Fassang, i. m., 15.

²³Philippi, 2002, 152.

jóval a brémai koncertre való felkérés előtt.²⁴ Ezeket a benyomásokat nem sokkal később a *Volumina* komponálásakor kamatoztatta.²⁵ Hans Otte felkérésére azonnal igent mondott:

Korábban tanultam orgonálni és jól ismertem a hangszert. Így hát leültem a Bécsi Zeneművészeti Főiskola kis mechanikus orgonájához, és hosszú órák munkájával kiötöltem azokat a különböző technikai feladatokat, amelyre az egész darab felépül. A *Volumina* megrendelés nélkül valószínűleg sohasem született volna meg.²⁶

Mauricio Kagel orosz és német származású zsidó szülők gyermeke, akik az antiszemita üldözés elől menekültek Oroszországból Dél-Amerikába az 1920-as években, de csak Argentínában ismerkedtek meg.²⁷ A család baloldali, kozmopolita irányultságú volt, tagjai több nyelven beszéltek. Buenos Airesben nagy számú zsidó élt, a déli kontinens egyik legnagyobb közösségéről van szó. Apja nyomdász volt, annyira jómódú, hogy Mauriciót zenére tudták taníttatni. A fiatal Kagel argentin éve alatt a zongora, klarinét, cselló, vezénylés és ének mellett orgonálni is tanult.²⁸ Tanárai között voltak Európából bevándorolt kiválóságok, például Vincenzo Scaramuzza, aki többek között M. Argerich tanára is volt.²⁹ Karin Gastell szerint Buenos Airesben a zsinagóga orgonistájaként is működött.³⁰ Gastell állítását más, általam megismert szakirodalom nem erősítette meg. Nehezíti a dolgot, hogy Buenos Airesben több zsinagóga is van. Christina Richter-Ibañez, aki Kagel korai éveit kutatta, kérdésemre elmondta, hogy az argentin orgonatörténet lényegében feltáratlan terület. Kagel meglehetősen szűkszavúan nyilatkozott a zsidó közösséghez való viszonyáról, de Richter-Ibañez meg van győződve arról, hogy a fiatalember nemcsak, hogy ebbe a kultúrába nőtt bele, de annak erős hatása alatt is állt. Az tudható, hogy a zsidó közösség szervezte koncerteken rendszeresen közreműködött. A kutatónő

²⁴Philippi, 2002, 152.

²⁵Kerékfy, i. m., 384.

²⁶Fassang, i. m., 28.

²⁷Heile, 2006, 7.

²⁸Heile, 2006, 7.

²⁹Matthias Rebstock: *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965* (Hofheim: Wolke, 2007). 47.

³⁰Gastell: i. m., 30. Karin Gastell állítását más, általam megismert szakirodalom nem igazolta. Csordás Klára énekművész – köszönettel tartozom a segítségéért – aki a Kagel családdal személyes jó kapcsolatot ápol, sem tudta megerősíteni ezt az információt. A legújabb kutatásokban – például Christina Richter-Ibañez: *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957): Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*. (Bielefeld: transcript Verlag, 2014). 165. – az szerepel, hogy Kagel zeneileg nagyon aktív volt a buenos-airesi zsidó közösségben.

szerint az is könnyen elképzelhető, hogy orgonán is játszott, hisz annyi más hangszeren is. A hagyatékban³¹ fellelhető orgonakoncertek műsorlapjai alapján elmondható, hogy Kagel érdekelődött az orgonazene iránt, azonban orgonatanulásra utaló direkt információ nem került elő. Kagel valószínűleg hallotta Héctor Zeoli, Enrique Gelussini és Walter Rosenberg orgonaestjeit.³² A koncertek helyszíne a Colegio Nacional de Buenos Aires volt, ahol Kagel zenei tanácsadó volt.³³ Kagel Theodor Fuchs mellett a Sociedad Hebraica Argentina kórusának segédkarnagyaként működött 1952 és 1954 között.³⁴ Fuchs, akitől vezényelni és partitúrajátékot is tanult, Hugo Chanoch Fuchs rabbinak volt a fia. Gerd Zacherrel annak dél-amerikai évei alatt ismerkedett meg, amikor az 1954 és 1957 között Santiagóban (Chile) a Deutsche Evangelische Kirche orgonistája volt, és rendszeresen turnézott.³⁵ P. Boulezzel először 1950-ben, majd újra 1954-ben találkozott Buenos Airesben, aki miután látta Kagel darabjait³⁶ – többek között a vonós szextettet, részleteket a *Música para la torre*-ből –, arra bízta, hogy jöjjön Európába.³⁷ Elsődleges célja Párizs lett volna, ahol musique concrète-tal akart foglalkozni, de nem kapott hozzá támogatást. Egy évvel később Boulez a WDR kölni stúdiójára hívta fel a figyelmét. Egy DAAD ösztöndíj segítségével Kagel 1957-ben Németországba jött, ahol Kölnben Stockhausen köréhez csatlakozott, és ott többek között megismerkedett Ligetivel, G. M. Koeniggel, F. Evangelistivel. 1958-tól kezdve mutatták be darabjait az Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt keretében.³⁸ Első darmstadti bemutatóján vonós szextettjét játszották, 1960-tól kezdve előadásokat tartott, első teljes kurzusát 1966-ban vezette.³⁹ Nem tudjuk biztosan, de feltételezhető, hogy 1959. augusztus 28-án este, egy nappal a *Transición II*

³¹ Paul Sacher Stiftung, Basel.

³² Héctor Zeoli a legújabb orgonairodalmat játszotta: Kagel a műsorok tanúsága szerint részt vett olyan koncerten, ahol Zeoli például Messiaent játszott. Zeoli 1949-ben debütált a nemzetközi zenei életben többek között Schönberg Variációival. Forrás: <http://www.ciweb.com.ar/zeoli/index.php>. utolsó megtekintés: 2018. augusztus 15.

³³ Köszönettel tartozom Christina Richter-Ibañeznek szíves közléseiért.

³⁴ Christina Richter-Ibañez: *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957): Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen* (Bielefeld: transcript Verlag, 2014). 164. oldal, 2. lábjegyzet.

³⁵ Gastell, i. m., 30.

³⁶ Christina Richter-Ibañez: *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957): Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*. 159.

³⁷ Heile, 2006, 14-15.

³⁸ Björn Heile, Martin Iddon (szerk.): *Mauricio Kagel bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt*. (Hofheim: Wolke Verlag, 2009). 6.

³⁹ Heile, 2006, 18.

bemutatója⁴⁰ előtt jelen volt ő is Bo Wallner új svéd zenéről tartott előadásán, ahol hallhatta Hambraeus *Konstellationer I.* című darabjának felvételét. Említettük Hambraeusnak, Ligetinek és Welinnek az új orgonazene lehetőségeinek jegyében lezajlott diskurzusait. Az 1962-es ősbemutatón elhangzott darabok játéktechnikailag olyan nagy fokú hasonlóságot mutatnak, amely alapján szükségszerű a feltételezés, hogy 1959 és 1961 között valamilyen formában Kagel is tudomást szerzett az orgona új lehetőségeiről és az új játékmódokról.

Ligeti és Kagel életútja rímel egymásra: két zsidó származású zenész nagyjából egy időben, diktatórikus berendezkedésű országokból érkezett Németországba, és tört be a nyugati zeneszerzésbe.

A szeriális korszak utáni útkeresés az orgonadarabokban

Hambraeus, Ligeti és Kagel orgonadarabjaiban a szerializmus utáni útkeresés fontos elágazásai, meghatározó trendjei látszanak. A fordulat, ami Darmstadt és Stockholm, (quasi)-szerializmus és hangkompozíció között lejátszódott, új orgonastílust hozott létre.⁴¹

Hambraeus zenei gondolkozásában az elektronikus zene és az orgona iránti érdeklődés, ahogyan azt feljebb említettük, egy gyökérről sarjadt. Hozzáállása a szigorú szerializmushoz lényegében mindig távolságtartó volt. A hallás kontrollját elengedhetetlennek tartotta. Felszabadultságot hozott számára, amikor 1959-ben először dolgozott a milánói Studio Fonologia Musicaleban. Lelkesen jegyezte meg a vele készült beszélgetésben, hogy a kölni stúdióval szemben, ahol méricskélgni kellett, Milánóban a „sentire” ige fejezte ki mindazt, ami ott fontos volt: hallani. Beszámolója szerint „We were not watching needles madly but we were listening.”⁴²

Ligeti 1960-ban a *Reihe* című lapban fejtette ki nézeteit a szerializmus önmagát felszámoló jellegéről:

⁴⁰ Gianmario Borio és Hermann Danuser (szerk.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden* 3. kötet. (Freiburg: Rombach, 1997). A függelék interneten elérhető, forrása: https://issuu.com/internationales-musikinstitut/docs/darmstaedter_ferienkurse_1946-1966. 84-85.

⁴¹ Herchenröder, i. m., 314.

⁴² „Nem néztük vadul a mutatókat, hanem hallgattunk.” <https://www.musiccentre.ca/node/137596> utolsó megtekintés: 2018. máj. 5. Az interjút Norma Beecroft készítette, amely a *Conversations With Post World War II Pioneers of Electronic Music* című e-könyvjéhez készült.

Minél sűrűbb az előredezett anyaggal végrehajtott műveletek hálózata, az eredmény annál nagyobb mértékben nivellálódik. A szeriális elv totális érvényesülése végül magát a szerializmust számolja fel. Alapjában véve semmi különbség nincs egy automatizmus eredményei és a véletlen termékei között: a teljesen determinált azonossá válik a teljesen indeterminálttal.⁴³

Ligeti az *Apparitions* kísérőszövegében leírja, hogy két út kínálkozott a szeriális technika által nivellálódott hangközökhöz való viszonyulásra: az egyik a visszatérés a hagyományos módon jellegzetességgel bíró hangközök alkalmazásához, a másik a már létező tendenciák mentén a közömbössé vált hangközviszonyok további rombolása.⁴⁴ Az *Apparitions*-ban egy új utat nyitott maga számára Ligeti. A *Volumina* formai kérdéseire a szerző által *Apparitions*-ellendarabként aposztrofált *Athmosphères* kompozíciós ötletének vizsgálata visz közelebb. Az *Athmosphères*-ben az *Apparitions* zenei háttérének és a háttér ellenében érvényesülő „zenei hangalakzatoknak”⁴⁵ a viszonya helyett Ligetit a háttér továbbgondolása foglalkoztatta.

Kagel gyorsan beilleszkedett a kölni-darmstadti körbe. Antidogmatikus beállítottsága hozzájárult ahhoz, hogy nem hozott létre teljes következetességgel végigvitt szeriális kompozíciót, ezzel együtt a szeriális esztétika parametrikus gondolkodása jellemző rá.⁴⁶ A *Transición II*, amely Kagel első, teljes egészében Németországban komponált darabja, egyesíti magában az amerikai és európai zeneszerzés trendjeinek egy sor elemét: szeriális technika, aleatória, élő elektronika, zongora-preparáció Cage-i módra, színházi eszköztár.⁴⁷ Heile szerint a *Transición II* teszi magáévá a legnagyobb mértékben a darmstadti iskola zeneszerzési elveit.⁴⁸ Pályáján 1960 után a hangszeres színház irányába tett fordulat lesz meghatározó jelentőségű. Az 1960-as évek elejének fontos hangszeres színházas darabjai a következők: *Sonant* (1960), *Sur Scène* (1960), *Pandorasbox: Bandoneonpiece* (1960), *Improvisation ajoutée* (1962), *Match* (1964). Az *Improvisation ajoutée*-nek a zenei anyagtól független hangszínkezelése mögött tulajdonképpen egy szeriális elv

⁴³ „Wandlungen der musikalischen Form” címmel jelent meg Ligeti tanulmánya a *Die Reihe* c. folyóirat 7. számában 1960-ban. Magyarul idézi: Kerékfy, i. m., 173.

⁴⁴ Kerékfy, i. m., 374.

⁴⁵ Kerékfy, i. m., 381.

⁴⁶ Heile, 2006, 31.

⁴⁷ Heile, 2006, 25.

⁴⁸ Heile, 2006, 25.

húzódik meg. A hangszeres színházzal dolgozatom vonatkozó fejezetében részletesebben foglalkozom.

Az 1962-es ősbemutatók körülményei

Die Orgel als Elefant oder Königin

Az orgona mint egy elefánt, vagy mint egy királynő. A zenei avantgárd legújabb kísérletei Brémában címmel jelent meg egy írás a *Christ und Welt* című lapban von Lewinski tollából, amely egyike volt a szerző Pro Musica Nováról írt koncertbeszámolóinak.⁴⁹ A fesztivál szervezője Hans Otte volt, aki 1959 és 1984 között a Radio Bremen Zenei Osztályának vezetőjeként dolgozott.⁵⁰ A rádióstúdiók a 2. világháború utáni zeneszerzés fontos műhelyei voltak, a kor legmodernebb eszközeit elérhetővé téve a komponisták számára lehetőséget biztosítottak a kísérletezésre az elektronikus, illetve zajzene területén.⁵¹ A bemutatóra először Hambraeust kérték fel, aki több okból nem tudta vállalni a koncertet, és maga helyett fiatal pályatársát, Karl-Erik Welint ajánlotta.⁵² Úgy tervezték, hogy a bemutató helyszínéül a brémai dóm szolgál majd. A négymanuálos Sauer-orgonán szólaltak volna meg az új művek⁵³, azonban a dóm zenei életéért felelős gyülekezeti képviselők az utolsó pillanatban visszavonták hozzájárulásukat, ezért a koncertnek új helyszínt kellett keresni. A bemutató körüli nehézségekkel kapcsolatban nem egy, többé-kevésbé azonos alapanyagokból kikevert legenda is kering. Ligeti visszaemlékezése – amely szerint a brémai egyházi illetékeseket a göteborgi gyakorlás közben keletkezett kár ijesztette volna meg, aminek következtében lemondták a már meghirdetett koncertet – nem vág egybe Hambraeus emlékeivel.⁵⁴ Az ő visszaemlékezése szerint, amelyet Kimberley Marshall közöl a *Twentieth Century Organ Music*-ban, a történet a következőképpen szól:

⁴⁹1962. jún. 1. Idézi Philippi, 2002, 142.

⁵⁰Hans Otte (1926-1997) zeneszerző, zongoraművész. Megalapította a Pro Musica Nova és a Pro Musica Antiqua fesztiválokat, amelyeket 1961-től 2000-ig évente felváltva rendeztek meg.

⁵¹Philippi, 2002, 21.

⁵²Herchenröder, i. m., 312.

⁵³Az 1958-as átalakítás állapotában a Sauer-orgona 4 manuálos, elektromos traktúrájú volt. Lásd: Hans Fidom és Martin Rost: „Die Restaurierung und Vergrößerung der Sauer-orgel im St. Petri Dom zu Bremen.” *Ars Organi* 46/02 (1998. június): 110-114.

⁵⁴Kimberley Marshall: „György Ligeti (1923-2006).” In: Anderson, Christopher S. (szerk.): *Twentieth-Century Organ Music*. (New York: Taylor & Francis, 2012). 262-285. 275.

A brémai dóm gyülekezetének előjárói visszamondták a koncertet az utolsó pillanatban a műsor negyedik, egy vallásos koreográfiát tartalmazó darabja miatt. Egy egyházi szóvivő szerint „a katolikus cirkusz nem elfogadható egy protestáns katedrálisban!” (A katedrális orgonistáját, akit érdekelt a projekt, leszavazták, aki emiatt nagyon zavarban volt...) ... Mivel én abban az időben a svéd rádiónál dolgoztam, meg tudtam szervezni a három orgonamű felvételét Svédországban rendkívül rövid határidővel. Elhatároztuk, hogy a göteborgi koncertterem orgonáját fogjuk használni, mivel ez hasonlít legjobban a brémai dóm hangszeréhez. De amint Welin nekifogott a Ligeti-mű kitörésszerű kezdetének játszásához, néhány alapvető biztosíték kiégett rövidzárlatot eredményezve az elektromos traktúra-rendszerben. Néhány órán belül egy sürgősségi tervet kellett készítenünk, aminek az lett az eredménye, hogy azonnali bejutást engedélyeztek számunkra két stockholmi templomba (450 km-re Göteborgtól!), és amilyen gyorsan csak lehetett, az orgonista, a regisztrátorok és a hangfelvétel technikusai áttelepültek a másik városba. Azért választottuk azt a két orgonát, mert azok együtt körülbelül azt a hangzást tudták nyújtani, amit Brémában vagy Göteborgban kaptunk volna. ... Welin felvette mindhárom darabot kétszer a Johanneskyrkan illetve a Vasakyrkan orgonáján Stockholmban, ezután a technikusok szinkronizálták a felvételeket a két hangszerre jellemző hangzásokkal. Az eredmény: egy hibrid orgona keletkezett a reménytelen és bizarr körülmények között. ... A megvágott felvételeket 1962. május 4-én játszották le a Radio Bremen koncerttermében (a dóm helyett); ezért sor kerülhetett Hans Otte művének bemutatójára is, amely az egyházi autoritások lesújtó ítéletét kiváltotta.⁵⁵

Az ősbemutató a jelen lévő zeneszerzők magyarázó szövegeinek kíséretében hangzott el. A rádióstúdióban egy kis méretű orgona is a zeneszerzők rendelkezésére állt, hogy további – élő – hangokkal egészítsék ki a felvételeket. Egy korabeli beszámoló szerint a stúdióhelyszín némiképp semlegesítette a provokatív eseményt.

⁵⁵Idézi Marshall, i. m., 275 „The church authorities in the Bremen cathedral vetoed the concert in the last minute, because of the fourth work in the program – Hans Otte’s *Alpha: Omega* including religious choreography. According to a clerical spokes-person: ‘A catholic circus is not acceptable in a protestant cathedral!’ (The cathedral organist, who was quite interested in the project, was out voted and very embarrassed...) ... Because I [Hambraeus] was at that time working at the Swedish Broadcasting Corporation, it was possible to arrange, with very short notice, a recording of the three organ works in Sweden. As the most suitable equivalent to the Bremen cathedral organ, we decided to use the Gothenburg Concert Hall. ... But as soon as Welin started to play the eruptive beginning of Ligeti’s work, some vital fuses blew, with resulting short-circuit in the electric transmission system. Within a couple of hours, a contingency plan had to be organized, with the result that we could have immediate access to two different churches in Stockholm (450 kilometers from Gothenburg!) and as quickly as possible move the organist, his assistants and recording technicians to the other city. The two organs were chosen because they together could provide approximately the same sound as we would have had in Bremen or Gothenburg. ... Welin recorded all three works twice on the respective organs in the St. John and Gustav Wasa churches in Stockholm, after which the technician synchronized the takes, featuring certain sonorities from respective instruments. The result: a hybrid organ emerged under desperate and bizarre conditions. ... The edited tapes were presented on May 4, 1962 in the Radio Bremen Concert Hall (instead of the cathedral); it was therefore possible to perform also Hans Otte’s work which had caused the acrimonious verdict from the clerical authorities.”



1. kép. A *Volumina* ősbemutatója után 1962. május 4-én a Bremer Funkhausban. Balról jobbra haladva: Hans Otte, Mauricio Kagel, Ligeti György, Bengt Hambraeus, Karl-Erik Welin (orgonista), Leo Nilsson (regisztrátor), Giuseppe G. Englert (regisztrátor)

„Belefárad az ember füle” – hallottam egy derék villamoskalauzt beszélni, aki a brémai dóm megállótól nem messze a nyitott templomajtón át viharosan kiáradó orgonahangra lett figyelmes. Nagyszerű egyházi zene volt, ami az istentiszteletről kihallatszott. Azonban a jóember láthatóan nem tudta tovább elviselni az orgona fortéjének kitartó hangerejét. Hogyan reagált volna arra a kemény dobhártyapróbára, amelynek a brémai rádió „Pro musica nova” napok nyitókoncertjén a hallgatók ki voltak téve? Feltehetően nagyon zavaróan viselkedett volna. Azonban erre egyáltalán nem lett volna szükség, mert már a felvételen, amit a látogatók meghallgattak, mindenféle fadarabokat zúztak szét, közben beszéltek, bögtek, és más hasonló esztelenségeket folytattak. Egy ilyet bemutattak volna a St. Péter dómban?! Szerencsére a „koncertet” visszamondták, és át kellett szervezni a rádió nagy stúdiójába. A felvételtől játszott bemutató némiképp semlegesítette a dolgot.⁵⁶

⁵⁶ „Musica nova” mit Allotria und Pfuirufen. in: Weser-Kurier, 1962. május 7. Idézi Gastell, i. m., 4. „Da werden einem die Ohren lahm”, hörte ich einst einen biedereren Strassenbahnschaffner sagen, der unweit der Haltestelle am Bremer Dom den brausenden Orgelklängen lauschte, die aus dem offenen Kirchenportal drangen. Es war herrliche sakrale Musik, die aus dem Gottesdienst ertönte. Aber der gute Mann konnte anscheinend die starre Dynamik des vollen Werkes nicht längere Zeit ertragen. Wie hätte er wohl auf die harten Trommelfellproben reagiert, denen die Hörer beim Eröffnungskonzert der von Radio Bremen veranstalteten Tage „Pro musica nova” ausgesetzt waren? Vermutlich würde er heftig randaliert haben. Aber das wäre gar nicht nötig gewesen. Denn bereits auf dem Tonband, das die Besucher abhörten, wurde allerhand Holz zerschlagen, dazwischen gesprochen, geplärrt, und ähnliches mehr an Allotria getrieben. Man stellte sich solche Prozedur im St. Petri Dom vor?! Zum Glück wurde das „Konzert” dort abgesagt und in den grossen Sendesaal verlegt. Die Wiedergabe durch Tonband „neutralisiert” manches.

2. Szakrális zene – egyházzene

Deus praedicavit evangelium etiam per musicam

Orgonazenéről lévén szó megkerülhetetlennek látszik, hogy legalább röviden utaljunk arra a gondolatkörre, amelyet a szakrális zene – egyházzene fogalmai jelentenek a 20. században. A magyarul fogalmazó zavarban találja magát, hogy hogyan is fordítsa a német *Geist*, *geistlich* szavakat, hiszen a héber *ruah*, görög *pneuma*, latin *spiritus*, német *Geist* megfelelője magyarul a *szellem*. A magyar szóhasználatban elterjedt, és tulajdonképpen félrevezető asszociációkat ébresztő *lélek*, *lelki* forma, amely például a szentlélek összetételben előfordul, zenei összefüggésben – *lelki zene* – nem használatos. A lehetséges magyar megfelelők közül a *vallásos* jelentéstartalma szűkebb, mint a *geistlich*, a *spirituális* a mai magyarban erősen kötődik a new age-hez. A *szakrális zene* kifejezés megítélésünk szerint a *geistlich* egy lehetséges magyar formája. Dolgozatunkban használjuk a *szakrális* és *vallásos* (*geistlich*), az *egyházi* és *templomi* – (*kirchlich*) valamint az *istentiszteleti* (*gottesdienstlich*) formákat is.

Abszolút zene és szekularizáció

Liszt 1835-ben arról ír, hogy az egyház elveszítette kapcsolatát a társadalom valós problémáival, sem a művészetből, sem a tudományból nem ért¹. Miközben a szekularizációs tendenciák erősödtek, a szakrális tartalmú zene iránti érdeklődés a világi zene területén erősödött. „Az olyan zene eszméje, amely vallásos, anélkül hogy liturgikus lenne, egyike volt azoknak az eszméknek, amelyek a kor esztétikai

¹Liszt a párizsi Gazette musicale-ban a következőképpen fogalmaz: „Die katholische Kirche, die nur damit beschäftigt ist, ihre toten Buchstaben zu stammeln und ... die jedes verständnis für die tiefe Not, welche die neuen Generation quält, entbehrt, weder von Kunst, noch von Wissenschaft etwas versteht und nichts besitzt vermag, um jenen Hunger nach Gerechtigkeit, Freiheit und Liebe, der uns verzehrt, zu stillen ... hat die Achtung der gegenwärtigen Gesellschaft völlig verloren.” Idézi Alois Koch a *Revolutionen in der Kirchenmusik* c. cikkében: Wolfgang W. Müller Müller, (szerk.): *Theologie in Noten. Werkschliessungen und Reflexionen*. (Ostfildern: Matthias Grünewald Verlag, 2015.) 168-177. 168.

gondolkozását meghatározták” – írja Carl Dahlhaus a 19. századi zenéről írt tanulmányában *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*².

A 19. századi esztétikában művészet és vallás egymáshoz való közeledése figyelhető meg. A schleiermacheri művészetvallás eszméje azt a tapasztalatot írja le, hogy az esztétikai kontempláció a véges létezésből a végtelenhez való eljutásnak egyik lehetséges útja.³ A zene egyre növekvő tekintélyével különleges helyet foglalt el a művészeti ágak között, a zenén belül pedig az abszolút zene eszméje révén, ahogyan az E. T. A. Hoffmann, L. Tieck és W. H. Wackenroder⁴ írásaiban lecsapódik, a hangszeres zene rangban a vokális zene fölé emelkedett. A zenének az a korábban bizalmatlanságot ébresztő tulajdonsága, hogy a logosztól el tud szakadni, tette a szavakon túli, magasabb valóság közvetítőjévé. „Már nem a vokális, hanem a hangszeres zene az a nyelv, amelyen az ember még közvetlenül – sóvárgó visszapillantás nélkül – a »távoli birodalom csodáiról« beszélni képes” – írja Dahlhaus.⁵ A szöveg nélküli zene pozíciójáról így nyilatkozik Christian Hermann Weisse hegelianus teológus 1830-ban megjelent munkájában:⁶

Az ember azt az ellenvetést teheti, hogy az éneknek az istenségre való világos vonatkozása nem más, mint a végesnek az istenségtől való eltávolodásának tudata; és hogy egy művészet, amely, nevezetesen a hangszeres zene, az ideák tiszta fogalmában mindkettő elválaszthatatlan egységét magáévá teszi, éppen annyira, vagy még inkább megérdemli a közvetlenül isteni, szent vagy szellemi megnevezést.

A szakralitás zenében való megragadásának problémája szorosan összefügg a szöveg kérdésével. „Minden szakrális és politikailag elkötelezett zene dilemmája: kifejezni a feltételezett tartalmat egy cím vagy egy megzenésíteni kívánt szöveg megválasztásával, de nem magával az aktuális zenével, mert a pusztá hangok sem nem katolikusak, sem nem kommunisták.” – fogalmazott Heinz-Klaus Metzger,

² Clytus Gottwald: *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert*. (Stuttgart: Metzler Musik, 2003). 5.

³ Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. (Budapest: Typotex, 2004). 96.

⁴ Philippi, 2002, 29.

⁵ Dahlhaus: i. m., 100.

⁶ System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen (1830). Idézi Gottwald: Neue Musik, i. m., 11. „Man könnte sogar einwenden, dass die ausdrückliche Beziehung auf die Gottheit in dem Gesange nichts anderes als das Bewusstsein der Entfernung des Endlichen von der Gottheit ausdrücke; und dass eine Kunst, welche, wie namentlich die Instrumentalmusik, die ungetrennte Einheit beider in dem reinen Begriffe des Ideals zu ihren Inhalt hat, eben so sehr oder noch mehr die Benennung einer unmittelbar göttlichen, heiligen oder geistlichen verdiene.”

akinek Dieter Schnebel *Geistliche Musik Heute* című tanulmányát dedikálta.⁷ Ebben a nagyon izgalmas írásban Schnebel a 20. század jelentős, szakrális vonatkozású világi műveinek szöveghez való viszonyát – legyen az mottó, cím, szöveg vagy szövegre való utalás – és azok szakrális tartalmát vizsgálja abból a bonhoefferi perspektívából, amely a modernitásban hiteltelennek érzi a szakralitásról való szavakban történő megnyilatkozást.⁸ Megállapítása szerint a nyelv problémája miatt a különösen nehéz vallásos zenét komponálni.

Eszerint a jelen szakrális zenéjére hárul, hogy reagáljon arra, hogy a kinyilatkoztatás, az ima és a dicséret hogyan lehetségesek ma; és hogy vajon az istentiszteletben gyökerező formákat tovább kell-e fejleszteni, át kell-e alakítani, vagy le kell-e mondani róluk azért, hogy más formák után nézzünk, esetleg teljesen világi formák után. Mindenesetre a *spiritus absconditus* nem visel el egy olyan szellemi lényeket, amely magát másokra ráerőszakolja, ha egyáltalán bármikor is elviselte. A *musica sacra* valószínűleg csak akkor válik szentté, amikor saját szentségét saját magában elrejtí.⁹

Schnebel zenei teológiájával a fejezet alább következő részében még foglalkozunk.

⁷Christopher S. Anderson (szerk.): „Dieter Schnebel: Spiritual Music Today”. *Religions*, Vol. 8, No. 9 (2017): 185 (cikk száma). 4. <https://doi.org/10.3390/rel8090185>. utolsó megtekintés: 2018. júl. 29.

⁸Alois Koch *Revolutionen in der Kirchenmusik* című cikkében úgy fogalmaz, hogy „egyházzenei forradalmak a 20. században kizárólag az egyházon kívül történtek.” Koch egy másik cikkében – *Die Suche nach Gott im 20. Jahrhundert* – megállapítja, hogy „az egyházzene Palestrina romantikus újrafelfedezése óta elmerült a formalizmusban és a funkcionalizmusban.” A 20. századi zenében való istenkeresés már nem az egyházzene hagyományos keretein belül, nem a tradicionális műfajokban, stílusokban és formákban – gregorián, protestáns korál, mise, motetta, stylus ecclesiasticus, stb. – valósult meg, hanem a szakralitás a világi zene felé talált utat: a 20. század remekműveiben, Sztravinszkij, Schönberg, Berg, Penderecki, Gubajdulina, Pärt stb. darabjaiban. Érdekes összevetni Dieter Schnebel és Alois Koch – írásaik között fél évszázadnyi különbség van – interpretációját: ugyanazt a jelenséget, a 20. század világi zenéjének a szakralitás iránti érdeklődését Koch, lényegében a 19. századi esztétika örököseként, egy szekularizálódó társadalomban a műzene szakralizálódásának folyamatoként írja le. Ezzel szemben Schnebel szerint a szekularizáció következményeként a szakrálisnak a világi szférába való kiáradásának, és egyben a benne való elrejtőzésének, a benne való megsemmisülésének vagyunk a tanúi.

⁹Anderson, i. m. 12.

Lutheranizmus és autonóm zene

A lutheri teológiában a zenének egészen kivételes helyzete van. „Deus praedicavit evangelium etiam per musicam” – mondta Luther az Asztali Beszélgetésekben¹⁰. A zene magas rangjának messze ható következményei vannak a teológia, a liturgia, a zeneesztétika, a zeneszerzés, az egyházzenei praxis és az orgonaépítés területén egyaránt.

Az 1954-es német evangélikus zsinat meghatározta azokat az irányvonalakat, amelyek mentén az egyházi zenét művelni kell: meghatározta az orgona feladatait, és az istentiszteletért felelős szereplők munkamegosztását, és ami a legfontosabb, kimondta a lelkészi és az egyházzenei munkát végzők egyenjogúságát. A dokumentum szerint mivel minden területnek megvannak a saját törvényei, amiknek a szereplők (pap/lelkész, kántor, orgonista) engedelmessé kelljenek, akkor működik jól az istentiszteleti élet, ha mindenki óvakodik attól, hogy a másik dolgába beleszóljon, és egyik terület sem emelkedik a másik fölébe:

Az orgonának ugyanúgy, mint a kórusnak, be kell illeszkednie az illető közösség liturgikus rendjébe. A lelkész fontolja meg azonban, hogy minden istentiszteleti szolgálattevőnek a saját területének törvényeit kell képviselnie, amelyek a lelkész számára a liturgika és homiletika, a kántor és az orgonista számára viszont az egyházzene területét jelentik. Csak akkor válhat egy istentisztelet zárt egésszé, ha a szolgálattevő a másik területét illető kérdésben a másinak a döntést átengedi, olyan egésszé, amely nem az egyik egyoldalú uralma alatt áll – legyen az a homiletikai vagy az egyházzenei –, hanem amelyet az istentisztelet központi feladata határoz meg.¹¹

A zene autonómiája iránti igény, amely az abszolút zene és a művészetvallás eszméjéből következett, találkozott a hagyományos lutheránus zenefelfogással, amely egy tágasabb, szabadabb teret biztosít az istentiszteleti zenének. Az idézett

¹⁰Idézi Gottwald, i. m. 14.

¹¹Michael Zywiets: „Orgelmusik und Liturgie im 20. Jahrhundert”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 88. Jahrgang (2004). 115-151. 120. „Die Orgel hat sich genau so wie der Chor der liturgischen Ordnung einzufügen, die für die betreffende Gemeinde gilt. Der Pastor bedenke aber, dass jeder gottesdienstliche Amsträger seine besonderen, in der Sache beruhenden Gesetze zu vertreten hat, die für den Pastor auf dem Gebiet der Liturgik und der Homiletik, für den Kantor und Organisten aber auf dem Gebiet der Kirchenmusik liegen. Nur dann, wenn der eine Amsträger dem anderen das Recht der Entscheidung in den Dingen, die sein „Fach” angehen, einräumt, kann der Gottesdienst zu einem geschlossenen Ganzen werden, das nicht unter einem einseitigen Primat – sei es nun dem homiletischen oder dem kirchen musikalischen – steht, sondern von der zentralen Aufgabe des Gottesdienstes her bestimmt ist.”

nyilatkozat biztosítja a zene autonómiáját az istentiszteleti keretek között, ami a gyakorlatban a szertartás zenei részének jelentőségét növeli és hosszú távon igényesebb zenei munkához vezet.

A modern orgonazene újragondolásának előmozdítója volt Hans Heinrich Eggebrecht, aki az istentiszteleti zene autonómiáját és a zene hasadtságát érintő, frissen fogalmazódó gondolatait fejtette ki egy köszönőlevélben, amelyet a Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftlicher Forschung első kollokviuma után írt Ligetinek 1968-ban. Szerinte Bach kora után hasadt szét a zene *In-sich Musika* – Schönberget és Webernt említi név szerint, hozzáteszi, hogy a levél címzettje is ide tartozik – és *Gebrauchsmusika*, amelyre Bornefeldet hozza példának. Az *In sich-Musik* jelentése magában való zene, amely történetileg releváns és belső szükségszerűséből íródik, a *Gebrauchsmusik* használati zenét jelöl, amelyet szerzője egy bizonyos céllal komponál.¹² Megállapítja, hogy azokat a kortárs zeneszerzőket, akik a zenetörténet fő vonalát alkotják, nem érdekli az orgonára való komponálás. Az egységet még felmutatni tudó Bach korával való összevetésben Eggebrecht fejtegetése minden nosztalgiát nélkülöz, számára – ahogyan Dahlhaus és Kagel számára is – a historizmus minden formája problémás, legyen szó akár az orgonaépítészetben az Orgelbewegung eszméi ihlette orgonákról, akár a 20. századi lutheránus egyház barokk-kultuszáról, a Schützre és Bachra való hivatkozásról, a Palestrina-reneszánszról, vagy a historikus előadói praxisról. A hasadtság kérdése nem csupán zenei: „érinti általában az egyházat ma, a kereszténységet, a vallást ma, a liturgia teljesen elavult formáit, az illetékesek vakságát, az egyház lehetőségeit, a kereszténységet és az egyházon kívüli embereket”¹³ – állapítja meg. A Ligetivel és Gerd Zacherrel folytatott eszmecsere nagy hatást tett Eggebrechtre. 1968. január 27-én Werner Walcker-Mayerhez írott levelében szenvedélyes szavakkal összegezte a sikeres konferencia eredményeit, és vázolta fel egy következő lehetséges témáját: *Die Orgel in der heutigen Kirche*¹⁴. A tervezett konferencia néhány éven belül meg is

¹² „seit langem gibt es zwei Arten von Musik: die »In sich-Musik« (Scönberg meist, Webern immer und alle geschichtlich Relevanten, die dann kamen; auch Sie gehören zu Ihnen), – man fragt nicht, wofür komponiert wird, man komponiert. Und auf der anderen Seite die sogenannte »Gebrauchsmusik«. Diese interessiert mich nicht (incl. Bornefeld).” H. H. Eggebrecht levele Ligeti Györgyhöz 1968. jan. 28-án. Forrás: www.walckerorgel.de, legutóbbi megtekintés: 2012. máj. 20. Gerhard Walcker szíves engedélyével közöljük az idézetet.

¹³ I. h. „... sie betrifft überhaupt die Kirche heute, das Christentum, die Religion heute, die total antiquierten Formen der Liturgie, die Blindheit der Verantwortlichen, die Möglichkeiten der Kirche, das Christentum und den Menschen der Nicht-Kirche.”

¹⁴ H. H. Eggebrecht levele W. Walcker-Mayerhez 1968. jan. 27-én. Forrás: www.walckerorgel.de, legutóbbi megtekintés: 2012. máj. 20. Gerhard Walcker szíves engedélyével közöljük az idézetet.

valósult. Az 1974-ben megrendezett 3. kollokvium vitaindítójában Eggebrecht az istentiszteleti zene problémakörét, *In sich-Musik* és *Gebrauchsmusik* viszonyát járta körül szisztematikusan. Az előadás 1975-ben jelent meg *Ansichten über gottesdienstliche Musik* címmel a kollokvium Kongressberichtjében¹⁵, amelyben *In sich-Musik* és *Gebrauchsmusik* helyett már dienende és freie/autonome Musik, illetve Funktion és Autonomie fogalmai álltak szemben egymással.¹⁶

Dieter Schnebel – mitológiátlanítás és szekularizáció átvitele a zenére

Dieter Schnebel¹⁷ Adorno tanítványaként a frankfurti iskola hatása alatt állt. 1964-től kezdve jó barátságot ápolt a filozófussal annak 1969-ben bekövetkezett haláláig.

„Herr Zacher valami egészen rendkívüli. Keveréke a kivételes művészi képességnek, magas intellektusnak és emberi mélységnek. Ő az én emberem. ... Egy következő kollokvium kérdése. Az én előzetes javaslatom: Az orgona a mai egyházban.”

¹⁵Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.): *Orgel im Gottesdienst heute. Bericht über das dritte Colloquium der Walcker-Stiftung 13.-15. Januar 1974 in Sinzig/Rhein*. Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. Heft 6. (Bonn: Musikverlag Dr. J. Butz, 1975.). 17-32.

¹⁶Két példa az istentiszteleti zene teljes autonómiájára, s az egyikben arra, hogy az autonóm zene igénye nem csupán a lutheránus egyházban merült fel: 1.) Gerhard Müller, a hamburg-wellingsbütteli gyülekezet lelkésze a következőképpen fogalmazott Zacher pünkösdi orgonakonzertje alkalmából tartott bevezető beszédében 1971-ben: „Vielmehr betrachten wir mit Gerd Zacher «die Kirche als den Ort der Begegnung zwischen Welt und Gott, zwischen Menschlichem und Heiligem. Wo aber Gott und die Welt sich begegnen, wird die Welt frei gesetzt, das sein zu können, was sie eigentlich sein soll, dann darf die Musik Musik sein und nicht Diener der Theologie.» Und ich füge hinzu: Dann wird die Theologie Diener Gottes und zugleich Diener der Welt und der Menschen, indem sie das Spiel und das Spielen, die Musik und das Leben wie die Schöpfung Gottes beurteilt als sinnvoll in sich selbst, aber nicht notwendig – im Gegensatz zu der Leistung, die die moderne Gesellschaft vom Menschen fordert und die wohl notwendig, aber noch lange nicht, weil nützlich und zweckhaft, sinnvoll in sich selbst ist.” Forrás: Ernst König: *Chronik der Kirchengemeinde Wellingsbüttel 1938 bis 1988*. (Wellingsbüttel: Berndt Stoffers Verlag und Druckerei, 1989). 233-235. 235.) Egy Dominick Susteckkel készült interjú a jezsuita rend által fenntartott kölni St Peter templom szellemi-lelki életének vízióját ismerteti. „Das ist ein eklatanter Kontrast zur gängigen, unausgesprochenen Ansicht innerhalb der Kirche, dass Kunst verstehbar und funktional sein soll und sich der Theologie unterzuordnen habe. Stattdessen soll die freie Kunst den Menschen ganz zum Authentischen hin öffnen. Das kann sie aber nur, wenn sie selbst authentisch ist und keinen funktionalen Zweck verfolgt.” Forrás: Interpretation als Komposition – Der Organist Dominik Susteck im Gespräch mit Stefan Drees (Köln, 2015. február 9.)

https://www.academia.edu/11624855/Interpretation_als_Komposition._Der_Organist_Dominik_Susteck_im_Gespr%C3%A4ch_mit_Stefan_Drees. Utolsó megtekintés: 2018. febr. 28.

¹⁷Dieter Schnebel (1930-2018. máj. 20.) zeneszerző, zenetörténész, evangélikus teológus. 1950-51-ben részt vett a darmstadti Ferienkurse előadásain, ott ismerkedett meg Adornóval, Boulezzel, Varésezzel és Nonoval. A tübingeni egyetemen teológus diplomát szerzett, doktorátusát azonban zenéből szerezte Schönbergről írt tanulmányával. Gondolkodására leginkább Th W. Adorno, S. Freud, K. Marx, K. Barth, R. Bultmann és D. Bonhoeffer volt hatással. 1976-tól a berlini egyetemen az experimentális zene és a zenetudomány professzora volt. Közele barátja volt Kagelnek, akinek

Emellett a 20. századi protestáns teológia nagy alakjainak, Rudolf Bultmann-nak, Karl Barth-nak és Dietrich Bonhoeffernek a gondolkodása volt számára meghatározó. Bultmann teológiájának két központi fogalma a szekularizáció és az Entmythologisierung (mitológiátlanítás). Erre vonatkozó tanait a II. világháború után publikálta. Bultmann szerint az Újtestamentum mítikus nyelve és gondolkodásmódja az akkori (mai) ember számára megközelíthetetlen. A mitológiátlanítás fogalma arra a törekvésre mutat rá, hogy a teológiát meg kell szabadítani a legendáktól, a mítikus és emberfeletti elemektől, a teológiai gondolkodásnak magáévá kell tennie a dialektika és a hermeneutika eszközeit, és a kinyilatkoztatást a mai nyelven kell az emberekhez eljuttatni.¹⁸

Különösen nagy hatással volt Schnebelre Bonhoeffernek a vallásos-jámbor nyelvhasználattal szemben megfogalmazott erős kritikája, s az a gondolata, hogy a világot annak szekuláris valóságában kell megközelíteni. Bonhoeffer a szekularizáció folyamatára mint szükségszerűsége, az emberi vallásosság történetének egy fázisára tekintett.¹⁹

A korszak, amikor szavakkal – legyenek azok teológiai vagy kegyes szavak – elmondhatjuk társainknak hogy mi a kereszténység, elmúlt, csakúgy mint a bensőségesség és a lelkiismeret kora, és ez azt jelenti, hogy a vallás kora egészében a múlté. Egy teljesen vallástalan korszakhoz közelítünk. [...] Hogyan beszélünk Istenről – vallás nélkül? ... Hogyan beszélünk (vagy talán nem is *beszélünk* egyáltalán úgy, ahogy régen szoktunk) *világi* módon *Istenről*?

Mivel a szekularizáció természetes folyamat, ezért az egyháznak nem szabad rá reakciósan reagálnia. Bonhoeffer szerint a keresztény hitvédők harcos magatartása ellentétes a keresztény elvekkel, mert az összetéveszti Krisztust az emberi vallásosság egy bizonyos állapotával. Levelében így ír Bethgének: „nem szívesen nevezem néven az Istent vallásos embereknek, mert valahogyan nem cseng jól, és

zenéről tanulmányt jelentetett meg 1970-ben *Mauricio Kagel: Musik, Theatre, Film* címmel. Kagel megfilmesítette Schnebel két kompozícióját.

¹⁸ Constantin Gröhn: *Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als "Theologen"* Prof. Dr. Dr. h. c. Horst Schwebel és Prof. Dr. Albert Gerhardtts (szerk.) *Ästhetik – Theologie – Liturgik*. Bd. 44. (Berlin: Lit Verlag, 2006.). 24-25.

¹⁹ Anderson, i. m., 8-9. Schnebel idézi Bonhoeffert, szövege angol fordításban: "The age when we could tell people [what Christianity is] with words – whether with theological or with pious words – is past, as is the age of inwardness and conscience, and that means the age of religion altogether. We are now approaching a completely religionless age. [...] How do we talk about God – without religion? ... How do we speak (or perhaps we can no longer even *speak* the way we used to) in a *worldly* way about *God*?"

tisztességtelennek érzem magam”. Bonhoeffer számára a vallásos nyelvhasználat annyira hiteltelenül cseng, hogy amikor kegyes szóhasználattal találkozik, úgy fogalmaz: „majdnem teljesen eláll a szavam, kényelmetlenül érzem magam és kiver a víz”.²⁰ Az egyetlen lehetséges magatartás a szolidaritás a szekuláris emberiséggel – mondja Schnebel – az érthetőség kedvéért pedig tanácsos elhagyni a vallásos nyelvezetet.²¹ Az együttérzés nemcsak a társadalmi életben, hanem a művészetben is alapvető. Egy szolidáris, társadalmilag tudatos és felelős művészet Adornónál, Bonhoeffernél és Schnebelnél is nagy hangsúlyt kap. Bonhoeffer azt írja a *musica sacrá*ról, hogy az egyház akkor énekelhet gregorián stílusban, ha ugyanakkor hangosan kiáll a zsidókért és a kommunistákért.²² Nemcsak gondolataikkal, hanem életük példájával is nagy hatással voltak Schnebelre a Hitvalló Egyház legaktívabb harcosai, Barth, Bonhoeffer és Niemöller, akik Hitler hatalomra jutása után szervezték meg keresztény ellenállási mozgalmukat a nemzeti szocializmust és kereszténységet összeegyeztetni próbáló Német Evangélikus Egyházzal szemben.²³

Constantin Gröhn szerint Schnebel a szekularizáció és mitológiátlanítás bultmanni tanait – valamint ezektől lényegében el nem választva a bonhoefferi vallásos nyelvezettől való tartózkodást – ültette át zenére. A szakrális zenével szemben felmerült az igény, hogy ne szóljon pusztán a hívők köréhez. A szokásos vallásos nyelvezetről le kell mondani a zenében is,²⁴ ezért a modern, szekularizálódott korban „a szakrális zene – mondja Schnebel – átvesz egy új, világi kifejezést.”²⁵ Ennek egy módja, hogy „a megszokás által kiüresített szavakat zeneileg elidegenítve egy szokatlan összefüggésbe kell helyezni, amelyre az ember új módon figyel.”²⁶ Egy példa erre Schnebel szövegkezelése a *Für Stimmen (...missa est)* első részében: a szentírási szakasz nem hangzik el érthető formában, mert a szavakat a szerző fonémákra bontja fel. Ugyanennek a darabnak a második részében a *Vater unser* és parafrázisai, valamint más imaszövegek hangzanak el több különböző nyelven.

²⁰ Anderson, i. m., 9.

²¹ Anderson, i. m., 9.

²² Schnebel idézi Bonhoeffer gondolatait. Anderson, i. m., 11.

²³ Gröhn, i. m., 68.

²⁴ Gröhn, i. m., 128.

²⁵ Gröhn, i. m., 120. „Geistliche Musik erhält dementsprechend, so Schnebel, einen neuen weltlichen Ausdruck”

²⁶ Gröhn, i. m., 120. „Durch Gewöhnung sinnentleerte Worte können musikalisch verfremdet und zu einem Ungewohnten gemacht werden, auf das man in neuer Weise achte.”

Gröhn kifejti, hogy a bultmanni mitológiátlanítás elmélete egyrészt ösztönzőleg hatott Schnebelre az új szakrális zene megértésében, másrészt e tanokat kortársainak, barátainak és saját zenéjének védelme érdekében használta fel.²⁷ Gröhn sejtése szerint Kagel volt az egyik olyan szerző, aki sokszor provokatívnak érzett darabjai miatt leginkább rászorult a védelemre, és ráadásul Schnebel közeli barátja is volt:

Különösen akkori barátja és zeneszerzőtársa, Mauricio Kagel szakrális darabjaira gondolhatott, amelyek a jámbor közösséget a legerőteljesebben provokálták. A *Phantasie für Orgel mit obligatib*an (1967) az orgonajátékhoz az orgonista napi rutinjának (mindennapi életének) hangjai társulnak hangszalagról. A lelkész által szolgálat közben véghezvitt cselekedetek lelepleződnek teljes profanításukban. „Miközben egy szolgálattelvő – írja Kagel – a szokásos frázisokat mondja, a keresztelendő sírása hallatszik.” Azután az orgonista munkaebéd-rituáléja hallatszik: „Egy ropogós piritósszeletet idegesen harapva, hallhatóan rágva fogyaszt el.”²⁸

Nem fér kétség ahhoz, hogy Kagel zenéje gyakran idézett elő botrányt. Az *Antithese* témája, amelyet majd az elektronikus zene fejezetben tárgyalunk, maga a skandalum. Elképzelhető, hogy a *Phantasie* egyes szalagról bejátszott hangjai, például a WC lehúzásának a hangja, a hallgatóság egy részének idegeit borzolta, ugyanakkor Gröhn megállapítása a profanításban való lelepleződésről – úgy érezzük – éppen annyira megfogalmazható ellentétes irányból: a profán cselekedetek lelepleződnek teljes szakralitásukban. A kettő egymásba játszik és egymásba alakul. Szent és profán egymás mellé helyezése, a mindennapi élet hangjainak a zenébe való beemelése a fejezetben később tárgyalt, a '60-as évekre jellemző, szent és profán különállását megszüntetni kívánó teológia célkitűzésével mutat párhuzamosságot.

Egyházzene – új zene

Ahogy Eggebrecht kapcsán már szó volt róla, a II. világháborút követően nem születtek modern zenei nyelvezetet beszélő egyházzenei művek. Helmut Bornefeld és Siegfried Reda a Heidenheimer Arbeitswochen für neue Kirchenmusik keretén

²⁷ Gröhn, i. m., 118.

²⁸ Gröhn, i. m., 129. 579. lábjegyzet. Idézet a következő CD-borító ismertetőjéből: CD „Mauricio Kagel: Morceau de concours, Phantasie für Orgel mit Obligati, Atem für einen Bläser, Improvisation ajoutée”, Koch/Schwarm, 3-1551-2, 1998.

belül igyekeztek az egyházzent a tonalitás határait nem túllépve megújítani. Ezeknek a törekvéseknek nem maradt tartós hatása.²⁹ A kortárs zene liturgiába való integrálásának kérdését Wolfgang Fortner vetette fel a *Geistliche Musik heute* címmel 1956-ban megtartott előadásában.³⁰ Fortner kifogásolta a barokk zene túlreprezentáltságát az evangélikus liturgiában. Fortner megkülönböztetett istentiszteleti és nem istentiszteleti egyházzent, számára az előbbi a korálok jelenléte miatt csak tonális zeneként értelmezhető, viszont az utóbbi körébe a második bécsi iskola zenéjét is bevonná. Ennél is radikálisabb nézeteket képviselt Schnebel, aki az istentiszteleti zenét kizárólag új és mindig megújuló zeneként tudta elképzelni. Schnebel szerint az istentiszteleti gyakorlat kiüresedett, ennek érdekében a liturgiát és az istentiszteleti zenét is újra kell gondolni. Schnebel egy zenei pneumatológiát alkotott, amely szerint a zene isteni-szellemi eredetű, és a szakrális zenének mindig megújulónak, hitelesnek kell lennie, amely ugyanúgy mozgásban lévő, mint a szellem/lélek, amelytől ered. „A zene könnyen illeszkedik a szellemihez, mert mindkettő ellenáll a rögzített jelentésnek” – írja.³¹ Említettük, hogy Schnebel számára a magát elhatároló szakrális zene léte a modern kultúrában meglehetősen problémás. A régi szakrális zenékben a régi szellemiség/lelkiség fejeződik ki, a mai hallgató számára a különlegességük, a régiségük, a szubjektív hiánya teszi őket vonzóvá. A szakrális tartalom nézete szerint Bach óta egyre inkább világi formákban jut kifejezésre: a szakrális benyomult a világi szférába, magát érthetővé téve a kortárs befogadó számára, mintegy saját szakralitását felszámolva:

Ha a szakrális zene így a szekularizáció felé tolódik, egy ilyen tendencia eredete az az őszinte szándék, hogy helyet biztosítson a szellem számára, amely ki akar mozdulni a világba azzal a céllal, hogy a kor nyelvén magát érthetővé tegye.”³²

A szakrális zene, amely kilépett a világba, maga vált világivá; úgy is fogalmazhatunk, hogy átadta magát a világnak. Semmilyen helyreállítás nem menti meg.³³

A zenében (is) megragadhatatlan szentségről olvashatunk Schnebelnél a *Musica sacra?* című írásában:

²⁹ Gröhn, i. m., 76.

³⁰ Gröhn, i. m., 77.

³¹ Anderson, i. m., 7.

³² „If spiritual music thus presses toward secularization, such a tendency originates with its genuine intention: to grant space to the spirit that wants to move out into the world so as to make itself understood in contemporary language.” Anderson, i. m., 7.

³³ Anderson, i. m., 7. „Spiritual music that moved out into the world itself became secular; we might even say that it delivered itself up to the world. No restoration will save it.”

Isten, mint Szent, az ember számára éppenséggel hozzáférhetetlen. Ennélfogva jelenvalóvá tenni zenében nem lehetséges. A kísérlet arcátlanság. Marad az, hogy olyan jó zenét alkotunk amennyire csak lehetséges.³⁴

Gerd Zacher egy interjúban fejtette ki nézeteit a szentről és szakrálisról, annak zenében való lehetséges megvalósulásáról:

Véleményem szerint az ember magától nincs abban a helyzetben, hogy a szakralist nyújtsa, vagy azt megalkossa. A Szent az, amivel az ember nem rendelkezik, ami számára megközelíthetetlen. Csak a Szent közelítheti meg az embert. [...] Tulajdonképpen nincsen alapvető különbség koncertzene és istentiszteleti zene között. Hogy egy zene szakrális-e, nem az én kezemben van [...]. A szakrális létrejöhet egy koncertteremben vagy akár egy istentiszteleten, és az ember számára megjósolhatatlan. A játékmódomon keresztül lehet valamennyi befolyásom, hogy az szent vagy „szentségtelen” lesz-e, de csak korlátozott mértékben.³⁵

Informális liturgia – szent és profán

A lutheri gondolkozás talaján a 20. század második felében élénk diskurzus alakult ki a szakrális zene mibenlétéről, annak helyéről és szerepéről a liturgiában, magáról a liturgiáról is, valamint a modernitás támasztotta kihívásokról, amelyekkel az egyház szemben találta magát. 1965-től kezdve a Klaus-Martin Ziegler kezdeményezésére két évente megrendezett *Wochen für geistliche Musik der Gegenwart* fórumot biztosított az istentiszteleti zene kérdéseinek megtárgyalásához.³⁶ Schnebel – akinek szellemi köréhez tartozott a hamburg-wolfenbütteli Lutherkirche organista-zeneszerzője, Gerd Zacher, aki Kagel műveit is rendszeresen játszotta, és a stuttgarti Paulus-Kirche organistája, Clytus Gottwald, aki 1958 és 1970 között számtalan új

³⁴ Zacher idézi Schnebelt: „Gott als der Heilige ist dem Menschen schlechthin unverfügbar. Daher ist seine Anwesenheit auch in Musik nicht machbar. Der Versuch ist Anmassung. Es bleibt aber übrig, die Musik selbst so gut wie irgend möglich zu gestalten” Gerd Zacher: „Die Erfahrung der Abwesenheit Gottes in der Musik des 20. Jahrhunderts”. In: Wolfhart Pannenberg (szerk.): *Die Erfahrung der Abwesenheit Gottes in der modernen Kultur*. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984). 145.

³⁵ Rudolf Lück: *Werkstattgespräche mit Interpreten Neuer Musik*. (Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1971) 137. „Meiner Meinung nach ist der Mensch von sich aus nicht im Stande, Sakrales zu leisten oder zu schaffen. Das Heilige ist das, was der Mensch nicht zu seiner Verfügung hat, was ihm unzugänglich ist. Das Heilige kann nur auf den Menschen zukommen. [...] Eigentlich besteht kein grundsätzlicher Unterschied zwischen konzertanter und Gottesdienstlicher Musik. Ob eine Musik sakral wirkt, liegt nicht in meiner Hand [...]. Das Sakrale kann sich im Konzertsaal oder im Gottesdienst vollziehen und ist vom Menschen nicht absehbar. Dabei kann ich selbst durch meine Spielweise einen gewissen Einfluss nehmen, ob es heilig oder »unheilig« wird, aber nur in begrenzten Umfange.”

³⁶ Gröhn, i. m., 79.

művet mutatott be³⁷ – teológusként, zeneteoretikusként és aktív zenészként is hangadó volt ebben a diskurzusban.

Az 1960-as években a német lutheránus egyház törekvései közé tartozott nyitni a társadalom felé. Ennek egy megnyilvánulása volt a hagyományos liturgia merevségét fellazítani hivatott és a kortárs művészetek közreműködésére számító kísérleti liturgia – *Gottesdienst in neuer Gestalt*. Az újításokkal és kísérletezésekkel kapcsolatos eszmecsere helyszíne 1963-tól kezdve a *Der Deutsche Evangelische Kirchentag*³⁸ fóruma volt. A kísérleti liturgiák ima- és hitvallás-szövegeit önállóan fogalmazták meg. A világi és vallásos szféra közötti hasadás megszüntetése, a hívek aktív részvételre való buzdítása rajzolódott ki célként, valamint annak az igénynek az érvényesítése, hogy az egyén saját életvezetése előtérbe kerüljön, illetve hogy a liturgiában résztvevők magukénak érezhessék az eseményeket.³⁹ Ebben a szellemben jazz, gospel és sacro pop is helyet kaphatott az istentiszteleten, de ugyanakkor a legvadabb kortárs zene is, és minden olyan műfaj, amely az akkori világ valóságának megfelelt. Az experimentális liturgiák létrehozásához Rudolf Bultmann evangélikus teológus nézetei szolgáltak alapul.⁴⁰

Az informális liturgiák alakítható istentiszteletek voltak, szintézisei az új zenének, modern irodalomnak és elidegenített liturgiának. Művészi-vallásos események, amelyeket mindig újra kellett alkotni, és soha nem szabadott ugyanabban a formában megismételni. Az istentisztelet szertartásos formája ellen irányultak, hogy a gondolatnélküliség [Gedankenlosigkeit] helyett egy társadalomkritikus tudatot provokáljanak.⁴¹

Az 1960-as évek evangélikus teológiai gondolkozásának középpontjában állt szakrális és profán hasadtságának a problémája. A teológus Ernst Lange szerint a valóság felosztása e két területre nem tartható, az embernek a hit formájában egyetlen istentisztelet adatott, ezért az istentisztelet ünnepélyességét és a hétköznapiaságot úgy kell együtt elgondolni, hogy az egyetlen valóság ne hasadjon

³⁷Lück, i. m., 99.

³⁸Gröhn i. m., 78.

³⁹Gröhn, i. m., 78.

⁴⁰Gröhn, i. m., 78.

⁴¹Gröhn, i. m., 83. „Die informellen Gottesdienste' waren wandelbare Gottesdienste, eine Synthese von Neuer Musik, moderner Literatur und verfremdeter Liturgie. Sie waren ein künstlerisch-religiöses Ereignis, das stets neu komponiert und nie in gleicher Form wiederholt werden sollte. Sie richteten sich gegen die ritualisierten Formen des Gottesdienstes, um statt Gedankenlosigkeit ein gesellschaftskritisches Bewusstsein zu provozieren.”

ketté szentre és profánra.⁴² Az alább ismertetendő radikális istentiszteleti formákban észrevehető a törekvés ünnepi és hétköznapi közös nevezőre hozására, a szertartásos ünnepiség felszámolására, a hétköznapiak a liturgiába való beemelése. A klasszikus zenei műfajokon kívül eső stílusok (jazz, sacro pop, gospel) istentiszteletbe való bevétele mögött is inkább az a gondolat húzódott meg, hogy a résztvevők otthonos „mindennapiságban” érezzék magukat, mintsem az ízlés kiszolgáltatásának megcélzása.

A bázeli Paul Sacher Stiftung Clytus Gottwald gyűjteménye két informális liturgiát tartalmazó dokumentumot is megőrzött. Gottwald és Schnebel 1967-ben a Stuttgarter Kirchenmusiktagen keretében hozott létre experimentális liturgiát, ahol Schnebel, Ligeti, Kagel és Bussotti darabjai hangzottak el.⁴³ Az *informális* kifejezés Adornótól származik, a minden kötöttség alól felszabadított zenét jelöli, amit az informális liturgia részévé téve az istentiszteletbe integrálni lehet.⁴⁴ Ebben a konkrét esetben a záró imádság helyén orgona szólt, miközben zene áradt a hangszórókból. Az 1969-es Stuttgarter Kirchentag egyik eseménye egy olyan informális liturgia volt, amelynek előkészítésében Schnebel és Gottwald mellett Mauricio Kagel és Gerd Zacher is részt vett. Gottwald kézzel írt jegyzeteiből idézünk:

[...] Hallelujah, Mauro [Mauricio Kagel] a szószékhez megy, elkezd spanyolul prédikálni, Anlauf mellette áll és fordít, Mauro tovább prédikál németül, Anlauf oroszra fordítja, aztán Mauro átadja a szót egy énekesnek a templomhajóban, azonban a karzaton valaki rákezd, Hallelujah minden sarokból, Dieter [Schnebel] belép a templomba, több kerülőt téve az oltárhoz fut és magának olvas, Stockhausen, csendes ima, szent {edény}⁴⁵, D. megfordul és hangtalanul olvas, az ajkai mozognak, azután hirtelen azt mondja, „Krisztus”, gyülekezeti ének [...]⁴⁶

⁴²Ernst Lange *Chancen des Alltags. Überlegung zur Funktion des christlichen Gottesdienstes in der Gegenwart*. Ismerteti: Gröhn, i. m., 83.

⁴³Gröhn, i. m., 79.

⁴⁴Az *informelle Liturgie/Gottesdienst* nevét Adorno *Vers une musique informelle* című tanulmánya után kapta. Gröhn, i. m., 80.

⁴⁵*Sakrales* semleges nemű főnéviesült melléknév, amely valószínűleg egy szent edényre utal, feltételezhetően úrvacsorai kehelyre. Varga Bennónak köszönet a fordításban nyújtott segítségéért.

⁴⁶Gröhn, i. m., 80. „[...] Hallelujah, Mauro [Mauricio Kagel] geht zur Kanzel und beginnt spanisch zu predigen, Anlauf steht daneben und dolmetscht, Mauro predigt deutsch weiter, Anlauf übersetzt russisch, dann gibt Mauro Einsatz zu einem Sänger im Schiff, aber einer auf der Empore beginnt, Hallelujah aus allen Ecken, Dieter [Schnebel] betritt die Kirche, läuft nach mehreren Umwegen zum Altar und liest für sich, Stockhausen, Stilles Gebet, Sakrales, D. dreht sich um und liest lautlos, Lippen bewegen, sagt dann plötzlich laut „Christus“, Gemeindelied [...]”

Ezután Gottwald még egy társadalomkritikus happening-elemet is említ: egy a korszak házi oltáraként funkcionáló televíziókészüléket állítottak fel az oltár mellett. Majd a Schola Cantorum Kagel *Hallelujah* című művéből énekelt részleteket az oltár mellől. Az istentisztelet a televízió bekapcsolásával ért véget.

Egy informális liturgia létrehozása természetesen nagyon időigényes folyamat, sok szervezést kíván, nehezen válhat belőle minden vasárnapi gyakorlat, ez nem is célja. Schnebel 1969 után már nem vett részt ilyen típusú szertartás megtervezésében. A liturgia kérdése, liturgia és experimentális zene kapcsolata azonban továbbra is foglalkoztatta. Az 1970-es években készülő, különféle felekezetek hagyományainak elemeit ötvöző, ökumenikus *Leiturgia*, amely zenei kompozíció és liturgia keveréke, egy „csodálatos gigantikus színház”, valójában egy megkomponált informális liturgiai kísérlet.⁴⁷

⁴⁷ Gröhn, i. m., 85.

3. A hangszeres színház

A zene már hosszú ideje egy színházi esemény is a számomra. A 19. században még az emberek a szemükkel is élvezték a zenét. Csak a zene mechanikus reprodukciójának növekvő dominanciája, köszönhetően a rádiónak és a felvételeknek, redukálta a zenét pusztán akusztikus dimenzióra. Azt szeretném, ha a közönség a zenét újra minden érzékével élvezni tudná. Ezért van, hogy a zeném egy direkt, eltúlzott tiltakozás a zene mechanikus reprodukciója ellen. A célom: a zenélés rehumanizációja.¹

Tulajdonképpen meglepő, hogy bár a klasszikus zenei előadóművészet színpadi műfaj, ennek a ténynek sokáig kevésbé volt tudatában, és az előadóművészt a viselkedés egy meglehetősen szűk szabályrendszerébe kényszerítette a maga dress-code-jaival, merevségeivel, szertartásszerűségével. Az előadó alázattal viseltetve a mű iránt annak megvalósulása érdekében csupán a tolmács szerepében lépett fel.²

Ahogy a romantikus nagyoperában a zenészek a zenekari árokban láthatatlanná váltak,³ úgy a huszadik század közepén a zene színházi aspektusa egyre fontosabbá vált, a zenészek megjelentek a színpadon, és a szerzők a zenélésen túl is ellátták őket feladatokkal. Már a század első felében Stravinsky és Schönberg is kísérletezett a zenei és a színházi elemek keverésének új módjaival. Stravinsky úttörő módon a teljes zenész-együttest a színpadra vitte a *Rókában* (1916) és két évvel később *A katona történetében*, ezáltal a hangszeres játék a színpadi látvány részévé vált.⁴ A század közepére a zenét teljesen áthatotta a színházi elem, ami a zenés-színházi műfajok sokféleségét eredményezte. Ugyanakkor a hagyományos színház is veszített valamit a beszéd-centrikusságából a különféle experimentális, dadaista, futurista és abszurd irányzatoknak köszönhetően, és egy totális színház

¹ Heile, 2006, 38.

² Robert Adlington: „Music Theatre Since the 1960s.” In: Cooke, Mervyn (szerk.): *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. (Cambridge University Press, 2005). 223-243. 223.

³ Falk Hübner: „Entering the stage. Musicians as performers in contemporary Music Theatre.” *New Sound* 36 (II/2010): 63-74. 64. Hübner írja, hogy „azzal egyidőben, hogy a zenészek fokozatosan elsüllyedtek az operai zenekari árokban [...], a játékosok újra megjelentek a színpadon és gyakran vezető szerepet játszottak az új performance színházban [sic].”

⁴ Falk Hübner: *Shifting Identities. The Musician as Theatrical Performer*. PhD disszertáció, Leiden University, 2013. <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/22342>. 18.

megvalósítására törekedett.⁵ Amíg az '50-es évek elején a zeneszerzők számára a színházi érdeklődés az avantgárd zenével való szembenállás kifejeződése volt⁶, addig az évtized végére a tendencia megfordul, és a többé-kevésbé egységes szeriális avantgárd iskola felbomlásával az avantgárd zene színházi impulzusokat vett fel magába. A szigorú szeriális szabályokkal szemben a mozdulat, a látvány, a térbeliség, a szituáció került a zeneszerzők látókörébe: a zene mint cselekvés, mint esemény, a zenei akció mint látvány jelent meg. Az előadó és a zenélés korábban járulékosnak, legfeljebb csak szükségesnek, de nem a lényeghez tartozónak tekintett elemei a zenei esemény középpontjába kerülhettek: ilyenek például a zenész gesztusai, színpadi viselkedése, vagy az előadást megelőző próbafolyamat is, a gyakorlás stb. Egy sor olyan feladatot kellett az előadónak teljesítenie, amely túllépi a szokványos zenészi játék körét. Ezt Hübner *expansive approach*nak nevezte el⁷. A zenész szöveget deklamál, a hangszeres énekel, szerepet játszik, gesztikulál, mozog, táncol, különféle, esetenként meglepő tárgyakkal jelenik meg a színpadon.⁸

Előzmények – szerializmus és előadó

Adlington a színházi elemnek a zenébe történő beáramlását kutatva megállapította, hogy már a szeriális korszakban megfigyelhetők azok a jelenségek, amikor az előadó személyére több figyelem irányul, előkészítve ezzel a zene teatralizálódását⁹:

1. modern hangszeres és vokális virtuozitás
2. az előadó aktív közreműködése az alkotás-létrehozás folyamatában
3. a tér újfajta használata a zenélés során
4. elektronikus zene.

1. A bonyolult partitúrák megkövetelte növekvő hangszeres virtuozitás az előtérbe állította az előadót, akire egy a korábbinál bővebb feladatkör hárult annak köszönhetően, hogy a zeneszerzők a hangszeres és vokális eszközök szélesebb

⁵Heile, 2006, 34., valamint a témáról bővebben lásd Marianne Kesting *Musikalisierung des Theaters. Theatralisierung der Musik* című munkáját a színházi avantgárdról.

⁶Adlington, *Music Theatre*, 223.

⁷Hübner, *Shifting Identities*, 66.

⁸Hübner *Entering the Stage*, 68. A *The reductive approach to musicians as theatrical performers* című alfejezetben tárgyalja Hübner azt az alternatív stratégiát, amikor az előadó a szokásosnál kevesebbet tesz az előadás során, vagyis nem végzi el az elvárt, a zenészi szerepéből adódó, ahhoz tartozó aktusokat. Nem csupán a zenészi feladatkörök bővülése révén, hanem éppen ellenkezőleg, a feladatok megtagadása révén is színházi szereplővé válhat a zenész.

⁹Adlington, *Music Theatre*, 223.

tárházával kezdtek el dolgozni. 2. A grafikus kották, vagy az aleatóriát alkalmazó darabok megvalósításához az előadó szokásosnál nagyobb kreativitására, önállóságára és hozzájárulására volt szükség. Az interpretátor túllépve hagyományos hatáskörén a társszerzőség irányába mozdult el. 3. Stockhausen „többkórusos” zenekari darabjai a tér újszerű használatával nyitottak a teatralitás felé. Ugyancsak Stockhausen az, akinek a tevékenysége erőteljes hatást gyakorolt az elektronikus zene területén. Hogy csak egyet említsünk, *Gesang der Jünglinge* című kompozíciójában beszédet és énekhangot használt fel, a hangszórók térbeli elhelyezésével – körbevéve a hallgatóságot – egy különleges zenei teret hozott létre. 4. Az előadó szerepének felértékelődéséhez vezetett, hogy az elektronikus zene hallgatásakor hallgató és zeneszerző egyaránt azzal a sokkoló ténnyel szembesült, hogy az előadó a zenetörténetben először mellőzhetővé vált.

Josef Sacher szavaival összegezve megfogalmazhatjuk, hogy „az instrumentális színház a szeriális zene szelleméből született”¹⁰

Előadói identitás

Az előadó személyére csak a legutóbbi időben irányult a kutatás figyelme. Az előző szakaszban kifejtett körülményeknek köszönhetően az előadó egyre inkább a fókuszba került a 20. században. A klasszikus előadó-művészetnek általában, és ezen belül a hangszeres színháznak eddig keveset vizsgált és rendkívül izgalmas tanulságokkal szolgáló területe pont az előadó jelenlétének, szerepének, identitásának vizsgálata. Az előadói aktust, a benne megnyilvánuló előadói ént a dolog természetéből adódóan egy kontextusban érdemes vizsgálni, hiszen az előadás, egy interakció az előadó és a közönsége között, mindig az előadási körülmények által meghatározott. Aki ma előadó-művészettel foglalkozik, pontosan érzi, mennyire aktuális ez a téma. A hangszeres színház műfaja abból a szempontból különleges, hogy ott a zenei és színházi szféra, az előadó szemszögéből tekintve pedig a zenészi és színészi identitás keveredik. Első ránézésre azt mondanánk, hogy a színészi identitás lényegét tekintve estéről estére változó, szemben a zenészi identitással, amely konstansnak tűnik, mintha az előadói én megegyezne a művész magánember-énjével. Hogy mennyire állandó ez a zenész-identitás, felvet bizonyos kérdéseket.

¹⁰ Matthias Rebstock: *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*. (Hofheim: Wolke, 2007). 22.

Gryllus Sámuel készülő doktori értekezésében¹¹ a mai gyakorlatot elemezve rámutat, hogy vannak művészek – mondhatjuk, hogy egyre többen a klasszikus zene területén is – akik szakemberek segítségével tudatosan alakítják művészi identitásukat. Másik oldalról pedig sok esetben a koncertipari menedzserek a siker érdekében pártfogolt művészek számára egy minden más művésztől megkülönböztető identitás kialakítására törekszenek, amely nem azonos a zenész magánemberi identitásával. Ezek a megfigyelések arra mutatnak, hogy a zenészi identitás is elkülönül a zenész magánember-identitásától. Auslander D. Graver teóriáját használja fel a színészi personage-ról, és a következőképpen alkalmazza zenészekre:¹²

Amellett érvelek azonban, hogy amikor egy zenészt látunk előadni, nem egyszerűen a „valódi személyt” látjuk játszani; úgy, mint a színészknél, van egy entitás, amely közvetít a zenész és az előadás aktusa között. Amikor egy zenészt hallunk játszani, a hang forrása annak a személynek egy variánsa, amelyet azzal a szándékkal hoztak létre, hogy bizonyos körülmények között zenéljen.

A helyzet azonban nem csak a zenészeknél bonyolultabb, mint elsőre tűnik, a zenész színházban és a színházban, amikor egy művész szerepet kelt életre, a néző nem feltétlenül csak a megformált karaktert figyeli:

Amikor a közönség beült egy Verdi *La Traviata*-előadásra Maria Callas-szal a főszerepben, nagyon valószínű, hogy nemcsak azért ment az operába, hogy a kurtizán, Violetta Valéry életét és halálát megnézzék, hanem hogy lássa a híres operaénekest ebben a szerepben. Az opera közben a közönség figyelme állandóan megoszlott Violetta és Callas szemlélése között.¹³

Feltehetjük a kérdést, hogy a hangszeres színházban hogyan viszonyul a zenészi és a színészi identitás egymáshoz. Azt láttuk, hogy előadás közben mindkét területen a

¹¹ Gryllus Sámuel kérésére néhány fejezetet átküldött készülő értekezéséből. 2018. júl. 30.

¹² Auslander a personage szó helyett a personát tartja megfelelőbbnek, talán az átmenetiséget hangsúlyozva ezzel. Auslander, Philip: „Musical Personae.” *The Drama Review* Volume 50, Number 1 (2006. Spring): 100-119. 102. „I argue, however, that when we see a musician perform, we are not simply seeing the »real person« playing; as with actors, there is an entity that mediates between musicians and the act of performance. When we hear a musician play, the source of the sound is a version of that person constructed for the specific purpose of playing music under particular circumstances.

¹³ Hübner, *Shifting Identities*, 43. „when an audience visited a performance of Verdi's *La traviata* with Maria Callas in the leading part, they very possibly went to the opera not only to see the life and death of the character of courtesan Violetta Valéry, but to see the famous opera singer portraying this character. During the opera, the gaze of the audience possibly switched constantly between seeing Violetta and Callas.”

„valódi identitás” fölött van egy – auslander szóhasználatával élve – performed presence, azaz egyfajta előadási jelenlét, vagyis a két identitás lényegileg nem különbözik egymástól.¹⁴ A hangszeres színházban minthogy zeneműről van szó, a darab előadása során a zenei elemek koherenciája az az elv, ami az interpretációt meghatározza: ennek a zenei elvnek a színházi elemek összefüggésrendszere fölé kell emelkednie.

A hangszeres színház fogalma

Heinz-Klaus Metzger 1958-as tanulmányában említi a hangszeres színházat, amely valószínűleg a fogalom legkorábbi említése. 1958. okt. 14-én John Cage Cornelius Cardew és David Tudor társaságában adta elő *Music Walk* című darabját Düsseldorfban, a Galerie 22-ben. Kagel jelen volt a bemutatón. Heinz-Klaus Metzger¹⁵ még ugyanebben az évben reflektált az előadásra *John Cage oder die freigelassene Musik* című cikkében, ahol az *instrumentales Theatert* mint hangszeres előadásból eredő színházat írja le a következőképpen¹⁶:

Az akció látható: a billentyűzet megérintése, pizzicatok a zongora belsejében, a zongorista útja a zongora hátuljához, egy kalapács, vagy egy síp megragadása, hogy maradjunk a zongoraszerűnél. Itt egy új zenés színház alapanyagai – az opera hanyatlása után, az epikus zenés színház sikertelensége és magának a színháznak szükségszerű ellenállása után – annyira zavarba ejtően nyilvánvalók, hogy egyedül felelős azért, hogy a lehetőségeit ne árulja el.

A *Sur scène* című darabban a *Sprecher* számára a következő szöveget írja elő Kagel:

A hangszeres színház használati lehetőségei még nem beláthatók. ... Az ember legyen tisztában azzal, hogy alapvetően az akusztikus színházzal egy új műfaj

¹⁴ Auslander, i. m., 102. 5. lábjegyzet

¹⁵ Hans-Klaus Metzger (1932-) német zenetörténész. Párizsban zeneszerzést, a tübingeni egyetemen zenetudományt tanult. Részt vett a darmstadti nyári egyetem modern zenei kurzusain. A szeriális és elektronikus zene területén úttörő tejesítményt nyújtott. Hegel és Marx filozófiája, valamint Adorno voltak rá a legnagyobb hatással. Az 1978-ban induló Musik-Konzepte folyóirat-sorozatnak Rainer Riehnel együtt társszerkesztője volt. H.-K. Metzgernek szól Dieter Schnebel a *Geistliche Musik Heute* c. tanulmányának dedikációja.

¹⁶ Rebstock, i. m., 16-17. Aktion ist sichtbar: Anschläge auf der Tastatur, Pizzicati im Innern des Flügels, der Weg des Pianisten zu dessen hinterem Ende, das Ergreifen eines Schlägels oder eine Pfeife, um im Pianistischen zu bleiben. ... Hier werden Ansätze zu einem neuen Musiktheater – nach dem Untergang der Oper, dem Scheitern des epischen Musiktheaters und der notwendigen Entgegenständlichung des Theaters selber – so schüchtern evident, wie es einzig zu verantworten ist, um dessen Möglichkeit nicht zu verraten.

születik, következésképpen a produkciót teljesen új előfeltételekre és hatásmechanizmusokra kell felépíteni.¹⁷

1960-ban az NDR TV-csatorna egy műsort sugárzott *Über das instrumentale Theater* címmel, amelyben Kagel saját és többek között Cage, Schnebel, La Monte Young darabjait ismertette, azokat a teatralizálódás felé tett lépésekkel kiegészítve a műfaji fejlődés új lehetőségeit mutatta be.¹⁸ Az instrumentales Theater fogalmával a Musiktheater egy új formáját elhatárolta a musikalisches Theater alá tartozó műfajoktól: a hangszeres színház mint „schauspielartige Mitwirkung des Instrumentalisten eines Kammerstückes”¹⁹, azaz „egy hangszeres zenész színészi közreműködése egy kamaradarabban” áll szemben az utóbbi „gesungene Handlung der Oper”-jével, azaz „az opera énekelt cselekményével”. Később ebből a szövegből bizonyos szakaszokat átemelt a *Neuer Raum – Neue Musik, Gedanken zum instrumentalen Theater* című előadásába, amelyet a Darmstädter Ferienkursen keretében a *Neue Musik – Neue Szene* című konferencián ismertetett 1966-ban.²⁰

A '60-as évek útkeresése Kagelt az instrumentális színház irányába vitte, és ebben a műfajban gyakorolta kortársaira a legnagyobb hatást. Lényegében Kagel számára nem létezett zene annak színházi vonatkozása nélkül. Noha színházi ötletek kidolgozásával a legintenzívebben az 1960-tól 1971-ig terjedő időszakban foglalkozott,²¹ a színházi jelleg az egész életművet átszövő, elidegeníthetetlen jelenség. Cage és a Fluxus Kagelre tett hatása érhető tetten abban, hogy Kagel számára sem létezett különbség zenei és színházi aktus között. Minden, ami a színpadon történik, az színházi és zenei esemény egyben. A teatralitás a zenei előadásból származik.

Kagel személyes életútjában a színházzal való kapcsolat már argentin évei alatt is intenzív volt. Buenos Aires a 40-es években egy sokszínű, multikulturális világváros volt, amely a fiatal szerző számára kedvező kulturális környezettel szolgált. Alapvetően minden érdekelte az irodalomtól a filmig, a színháztól a zenén át a fotográfiáig. Nagyon korán kezdett el vezénylést tanulni többek között Theodor

¹⁷ Idézi Rebstock, i. m., 17. „Die Verwendungsmöglichkeiten des instrumentalen Theaters sind noch nicht abzusehen. ... Man muss sich darüber klar sein, dass prinzipiell mit dem akustischen Theater eine neue Gattung entstehen wird, dass somit die Produktion auf völlig neue Voraussetzungen und Wirkungen aufzubauen ist.” Az eredeti szöveg fordított irányban, hátulról kezdve és előre felé haladva olvasható, itt visszafordítva közöljük.

¹⁸ Rebstock, i. m., 17.

¹⁹ Rebstock, i. m., 18.

²⁰ Rebstock, i. m., 223.

²¹ Heile, 2006, 41.

Fuchsnál, aki rendszeresen dirigált a Teatro Colónban, igazán nagy hatással azonban Erich Kleiber volt rá, akinek asszisztense is volt egy időben. Kagel 1926-ban debütált a színházban.²² Karmesterként és zongoristaként is jelen volt a város művészeti életében, kiterjedt ismeretségi köre volt, kapcsolatot tartott fenn számos művésszel, és művészkörrel. Az Agrupación Nueva Música hangversenyeit szevezte 1949-től kezdve²³, a Teatro Colónban pedig mint kórusvezető és korrepetítor dolgozott.²⁴ Munkája során a modern kamaraoperát, Milhaud, Britten és Hindemith darabjait testközelből ismerte.²⁵

A hangszeres színház definíciója

A következőkben a hangszeres színház meghatározását járjuk körül. A hangszeres színház tömör, érthető és jól használható definícióját Iñigo Giner Miranda, a berlini *Die Ordnung Der Dinge* hangszeres színházi együttes művészeti vezetője vázolta fel az ÁTLÁTSZÓ HANG Újzenei Fesztiválon 2014-ben *A kompozíció hangzó és optikai rétegei* címmel elhangzott budapesti előadásában, amikor a műfajnak négy alapvető tulajdonságát nevezte meg²⁶:

- 1.) az instrumentális színház kamarazenei műfaj, nem opera és nem zenés színház,²⁷
- 2.) olyan zenemű, amelynek van hallható és van megkomponált vizuális rétege,
- 3.) általában zárt, viszonylag rövid terjedelmű egység,
- 4.) koncerthelyzetben hangzik el, tehát a hallgató viszonyulása, elvárása, kérdésfeltevése a darabbal és a szituációval kapcsolatban alapvetően zenei, nem színházi.

A leírás lényegében elkülöníti az instrumentális színházat a színházi műfajoktól, és egyértelműen a kamarazene kategóriába sorolja. A zenei és a színházi elemek kétféleképpen kapcsolódhatnak össze: 1.) a zenei előadás alakul színházi akcióvá (*Theatralisierung der Musik*, dramatization/theatricalization of music), 2.) egy zenei előadás quasi színházi környezetbe helyeződik (*Musikalisierung der Theater*,

²²Rebstock, i. m., 47.

²³Paul Attinello: „Kagel, Mauricio.” In: S.Sadie, N. Fortune (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Oxford: Oxford University Press, 1980). 309.

²⁴Rebstock, i. m., 29.

²⁵Heile, 2006, 33.

²⁶Elhangzott a Budapest Music Centerben, 2014. jan. 13-án. Az előadást Gryllus Samu tolmácsolta.

²⁷ Az előadó itt nyilván Kagel saját műfaj-meghatározására támaszkodott: „schauspielartige Mitwirkung des Instrumentalisten eines Kammerstückes”. Rebstock, i. m., 18.

musicalization of theatre). Mauricio Kagel első két, 1960-ban komponált hangszeres színházi darabjában – *Sonant* és *Sur scène* – a műfajnak ez a két alapvető alfaja mutatkozik meg. Az előbbiben a zenészek rendkívül nehéz játszanivalót valósítanak meg a hangerő minimális szintjén, egy tételben pedig hang nélkül. A vázlatok tanúsága szerint a játszanivaló kiválasztásában az elemek vizuális hatása játszott szerepet. A hangképzéssel összefüggésben álló mozdulatok mellett más színházi elemek is előfordulnak. A másik darab egy színházi helyzetet mutat be, ami „egy koncert szatirikus tükörképe”²⁸ Egy néma színészt, egy beszélőt, egy baritont és három hangszerjátékost foglalkoztat, akik a zeneélet bizonyos alakjait jelenítik meg: a színész a közönséget, az elméleti szöveget felolvasó beszélő a kritikust, a baritonénekes saját magát játssza. Heile rámutat, hogy nem lehetünk biztosak abban, hogy nekünk, hallgatóknak hogyan kell hallgatnunk: mint egy színházban, ahol a szereplők azt játsszák, hogy zenélnek (szemantikai hallgatás), vagy mint egy koncerten, ahol a szereplők zenélnek (esztétikai hallgatás).²⁹ A zenei és a színházi elemek összekapcsolódásának szempontjából végzett elemzés során Heile megállapítja, hogy a két darabban közös az, hogy

... a színházi és a zenei előadás nem különül el egymástól. A hangszeres színház általános elve a következő: a zene nem kíséri az akciót, hanem maga az akció (mint a *Sonant*-ban) vagy legalábbis lényegi része annak (mint a *Sur scène*-ben). A hangot létrehozó gesztusra és a létrehozott hangra mint egy egységes zenei-színházi akcióra kell tekintenünk, amelynek akusztikus és vizuális elemei vannak. Következésképpen a szerepjáték és a drámai alakítás korlátozott – noha előfordul, különösen a *Sur scène*-ben a muzikalizálódott színháznak egy változatossága jelenik meg – a hangsúly inkább a koncert-tapasztalat holisztikus és fizikai megközelítésén van.³⁰

Fontos megállapítása Heilénak a zenészek színészi játékáról, hogy „általában Kagel hangszeres színházának sikere a zenélés és a színészi játék közötti continuumban való mozgásban rejlik, és ebből következőleg abban, hogy a zenészeknek lényegében soha nem kell kilépniük saját előadói szerepük határán

²⁸Heile, 2006, 38.

²⁹Heile, 2006, 39.

³⁰Heile, 2006, 40. „... there is no division between theatrical and music performance. This is the general principle of the instrumental theatre: music does not accompany action, but is the action (as in *Sonant*) or at least an integral part of it (as in *Sur scène*). Sound-producing gesture and sound produced are to be seen as one integral music-theatrical action which has acoustic and visual components. As a result, role play and dramatic representation are limited – although they occur, particularly in the *Sur scène* variety of musicalized theatre – the emphasis lying more on a holistic and corporeal approach to the concert experience.”

túlra”.³¹ Kagel nem hozza abba a helyzetbe a zenészt, hogy rossz színészként kelljen feltűnnie.

Ha a hangszeres színház kérdését belső irányból közelítjük, megtehetjük azt a szóhasználat felől. A *hangszeres színház* célját nézhetjük abból a szemszögből, hogy a hangszer (instrumentum, eszköz) léte a korábbiakban alárendelt, mellékes, mondhatni csupán szükséges, megtűrt kellék volt, amin keresztül a zene megnyilvánulhatott. Ehhez hasonlóan alárendelt és az előadás szempontjából figyelmen kívül hagyott volt minden olyan körülmény – ezek bizonyos értelemben tekinthetők szintén eszköznek, az előadás létrejöttének eszközei – amely nem az előadás lényegi részéhez tartozó, ilyen például a gyakorlás, a próbafolyamat, a zenészek közötti kommunikáció. Az előadás szempontjából „eszköznek” számíthatnak asszisztenciát ellátó emberek is, mint egy lapozó, az orgonista regisztrátora, vagy egy színpadi rakodómunkás. A hangszeres színházban ott rejlik a lehetőség, hogy az instrumentumra, mint erre a tág értelemben felfogott eszközre, és egyáltalán minden zenével kapcsolatos körülményre reflektáljon, hiszen a zenélés bármely aspektusa a darab fókuszába kerülhet. A reflexió a műfaj nagyon fontos tényezője. Kagel *Atem* c. darabjában (1969/70) például, ahol a hangszerek szinte csak véletlenül szólalnak meg, az egész akció egy zenei szempontból hagyományosan teljesen irrelevánsnak tekintett cselekvés, a hangszerek karbantartása körül folyik. Annak ellenére, hogy a hangszer szinte meg sem szólal, mégis az előadás középpontjában áll a vele folytatott cselekvésen keresztül. Vagy egy másik példa: a *Match* c. darab, ahol két egymással versengő csellista párviadalában ugyan hagyományos értelemben a zenélés eszköze a hangszer, de a térbeli elhelyezkedés látványa, illetve a gesztusok révén világossá váló sportversenyszituációban a zenei instrumentum átlényegül a párviadal eszközévé, ahol zenei előadás és sportverseny egymás metaforájává válik – reflektálva a zenetörténeti versenyműre, a barokk concertóra, és talán egy még általánosabb vonatkozásban a zenei virtuozitásra mint sportteljesítményre.³² Ilyen értelemben a hangszeres színház az abszolút zene abszolút ellentéte, egy Gesamtkunstwerk, amely nem külső

³¹Heile, 2006, 36. „In general, the success of Kagel's music theatre rests on the continuum between music-making and theatrical action, and consequently, on musicians never actually having to step outside their role as performers.”

³²Rebstock, i. m., 189. „Die Metapher, die diese dramatische Situation ausprägt, verschiebt das kammermusikalische Zusammenspiel dreier Musiker in die Sphäre des Sports: hier geht es um <concertare> im Wortsinn: um Gewinnen und Verlieren, besser sein, schneller sein, härter schlagen etc.”

elemeket hoz be a zenélésbe, hanem magának a zenélésnek a nem tisztán zenei elemeire reflektál.

Kagel orgonaműveinek színházi aspektusa

Improvisation ajoutée

Az *Improvisation ajoutée* (1961/62) a hangszeres színháznak egy speciális esete annyiban egyrészt, hogy templomban történik, másrészt hogy a történeteket nem látja a közönség, hiszen az orgona szokásos elhelyezkedésénél fogva a vizualitás nem játszik szerepet. Egyfajta templomi hangjátékkal van dolgunk. Köztudott, hogy Kagel mindenféle médium iránt érdeklődött, és számára a színház sokkal tágabb fogalom volt, mint ami a színpadi történetek körét lefedi. „Én úgy értem a dolgot, hogy a színház tulajdonképpen nemcsak az, ami a színpadon történik, hanem a video is, a film vagy a televízió, és a hangjátékok. Azt hiszem, a színház fogalmát ma ki kell tágítani” – mondta Kagel egy interjúban útban Hollandia felé a vonaton.³³ Kagel első orgonadarabja, az *Improvisation ajoutée*, nemcsak hogy az orgonazene területén addig alig használt experimentális technikákat alkalmazza, de annyiban is új, hogy a hangszeres színház eszközeivel él egy templomi környezetben. Az eredetileg orgonistára és két regisztrátorra komponált darabban az orgonista játékához egy tőle függetlenül működő – segítő vagy akadályozó, együttműködő, vagy destruktív – akció-réteg kapcsolódik. A regisztráció és a hangi folyamat külön van választva, amely azt jelenti, hogy a szerző, egyfajta szeriális elv alapján, egymástól függetlenül kezeli a hang paramétereit, azaz a billentyűnek megfeleltetett hang és a megszólaló hangmagasság, valamint a hangszín változásai nincsenek összehangolva.

Az *Improvisation ajoutée* színházi elemei a következők:

- a) az előadók által létrehozott beszéd-, ének- és egyéb hangok
- b) a regisztrátorok társelőadóvá emelkedése
- c) a gyakorlásra való reflexió

³³ „Ich verstehe es so das Theater eigentlich nicht nur das ist was auf eine Bühne geschieht, sondern auch Video, oder Film oder Fernsehen, die Hörspielen. Ich glaube, der Begriff Theaters muss heute erweitert werden.” Idézet Hans Heg 1985-ben Kagellel készített interjújából. Közzétéve 2017. szeptember 15-én. Internetes forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=wf6QFLhY30w>. Utolsó megtekintés: 2018. augusztus 8.

a) Az előadókra szokásos tevékenységükön túl különleges feladatok hárulnak – erre vonatkozik az *ajoutée* jelző a címben. Kiáltanak, énekelnek vagy füttyölnek, köhögnek vagy tapsolnak, nevetnek vagy beszélnek.

Az emberi beszéd mint kompozíciós nyersanyag a háború utáni zeneszerzés érdeklődésének középpontjában állt. A nyelv muzikalizációja azt jelenti, hogy ezekben a darabokban a nyelv zeneiségét használták fel, és magát a szöveget tették meg kompozíciós alapanyagnak. Néhány példa: P. Boulez *Le marteau sans maître* 1954, L. Nono *Il canto sospeso* 1956, K. Stockhausen *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* 1956, J. Cage *Solo for Voice 1-2* 1958/60, D. Schnebel *Für Stimmen... missa est* első része 1956-58, Ligeti Gy. *Aventures* 1962. A kölni zeneszerzők Werner Meyer-Eppler fonetikai és beszéd-szintézissel foglalkozó előadásait látogatták a bonni egyetemen,³⁴ Stockhausen Meyer-Epplernél többek között információelméletet, statisztikát és véletlen eljárásokat tanult.³⁵ *Der Gesang der Jünglinge* című, beszéd és elektronikus hang kapcsolatának tekintetében úttörő darabja (1956) Stockhausen bonni tapasztalatain alapul. Kagel 1958-ban nagy sikerrel bemutatott, szeriális elvekre épülő, beszélő kórust foglalkoztató *Anagrama* című műve „egy válasz volt a *Gesangra*, és egy kihívás a verbális és a nonverbális közötti interakció elektronikus erőforrások nélküli kiaknázására, rendkívüli akusztikus fantáziával és egy erős, komédiához való érzékkel” – írja Griffith.³⁶ A szeriális elven alapuló szöveg-generálás tekintetében az *Anagramához* Schnebel darabja, a *Für Stimmen...* áll a legközelebb, amelynek első része 1956 és 1958 között íródott.³⁷

A nyelvvel való érintkezés problémássá vált, így vélekedik Schnebel a *Geistliche Musik heute* című írásában. Ez különös mértékben érvényes a szakrális zenére, amelynek a közege a „verbum dei”. Legkésőbb Karlheinz Stockhausen *Gesang der Jünglinge*-je óta a nyelvet nem egyszerűen megzenésítik, hanem alapvetően komponálják. [...] A nyelv, jelen esetben a bibliai szöveg, Stockhausennél is zenei anyagként szolgál. De nemcsak a *Gesang der Jünglinge*-ben, hanem a modern zene más, kórusra komponált műveiben is a szöveg szavai alig érthetően hangzanak el, írja Schnebel. A nyelv ilyen dekonstrukciójának egyik egyik okának a Holocaust tapasztalatát nevezi meg. „Egy világ, amely tüzes kemencévé vált, elfojtja a szót, de legalábbis deformálja.” Ahogy Adorno, úgy Schnebel is azt a nézetet képviseli,

³⁴Heile, 2006, 17.

³⁵Werner Klüppelholz: *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti.* (Saarbrücken: Pfau, 1995). 40.

³⁶Paul Griffith: *Modern Music and After.* 3. kiadás (New York: Oxford University Press, 2010). 150.

³⁷Heile, 2006, 22.

hogy a művészetnek alapvetően Auschwitz tapasztalatán kell orientálnia. Ez különösen érvényes a szakrális zenére, sőt ez annak első kritériuma.³⁸

Heile szerint az *Anagrama* háttérében kevésbé Meyer-Eppler kutatásai, mint inkább Kagel korábbi tanára, Luis Borges és a kabbalisztikus szövegértelmezési hagyomány áll.³⁹ Valószínűnek tartjuk, hogy ezek mind egyszerre vannak jelen: Borges hatása, a zsidó szövegértelmezés hagyománya, a háború utáni német szellemi környezet, a felelős művészet iránti meggyőződés adorno-i eszméje és a kortárs német dialektikus teológia nyelvkritikája.

A magánhangzók szintetikus úton való előállítására könnyebb, ezért a beszédszintézis kezdeti fázisában a magánhangzók előállítására koncentráltak. A mássalhangzók szintetizálása a zaj-összetevők nehezebb modellezése miatt még váratott magára. Zaj és beszéd szintézise elektronikusan egy és ugyanazon problémát jelenti. Ligetinek a jövő orgonájára vonatkozó elképzelései között szereplő, mesterséges hangképző szerveket imitáló beszédregisztere, illetve zajregisztere – mindezekről 1968-ban a Walcker-Stiftung kollokviumán adott elő – éppen erre a problémára reflektálnak.⁴⁰ Az *Improvisation*ban tiszta zenei hang (ének, kiáltás, fütty), zaj (taps, köhögés), és ezek keveréke (beszéd és nevetés) is szerepel, viszont a beszédnek nem jut különleges hely: egy a lehetséges hangkeltési módok közül, választható alternatívája a nevetés. Jele a kottában: ▲. Amennyiben az előadó a beszédet választja, a szöveget az előszóból kell vennie. Hasonló történik a *Sur scène* (1960) című hangszeres színházas darabban, amikor a beszélő zenei vagy zenetudományi témájú értekezésből olvas fel. A különbség ugyanakkor lényeges: míg a *Sur scène*-ben egy témához nem illő, abszurd szöveget olvas az előadó, az *Improvisation* beszéd-szólama az éppen hallgatott műhöz fűz hozzá előadói használati utasítást. Az *Improvisation* előszava magyarázó szöveggént megjelent a Neue Musik V/VI. Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge kortárs művészeti

³⁸ Constantin Gröhn: *Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als "Theologen"* Prof. Dr. Dr. h. c. Horst Schwebel és Prof. Dr. Albert Gerhardtts (szerk.) Ästhetik – Theologie – Liturgik. Bd. 44. (Berlin: Lit Verlag, 2006). 150-151.

³⁹ Heile, 2006, 24.

⁴⁰ Herchenröder az orgonautópiák címmel tárgyalja Schönberg, Ligeti és J. Gillou elképzeléseit az orgona jövőjéről. A mesterséges hangképzőszerv ötlete arra utalhat, hogy a mássalhangzó-szintézis problémájának ismerete arra indította Ligetit, hogy a jövő orgonájába beépítendő beszédregisztert mint mesterséges beszélőszervet tudta csak reálisnak elképzelni. Martin Herchenröder: „Der Komponist und die Orgel im 21. Jahrhundert”. In: Hermann Busch, Roland Eberlein (szerk.): *Die Orgel zwischen Gestern und Morgen. Bericht über das zehnte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 23.-25. September 2003 in Siegen*. Veröffentlichungen der Walcker-Stiftungherausgegeben, Bd 18. (Köln, 2011). 100-114. 103.

füzetben.⁴¹ Az *Improvisation* második változatában a szerző pontosan kiírja, hogy az alternatívák közül – beszéd vagy nevetés – melyiket kell megvalósítani. A ritmus is meghatározott, sőt, ahol beszédet jelöl a kotta, a szöveg is ki van írva: ez a darab címének valamelyik szava, kivéve a legvégén: a játékos jól hallhatóan bejelenti a darab végét: Ende.

Fontosnak tartjuk megemlíteni, hogy a hangadásoknak lehet érzelmi töltete is. Schmiedeke⁴² szerint az *ajoutée* rétegbe Kagel a közönség hangjait építette bele, azaz a darabon belül zajlik a zenei előadás és a rá adott reakció. Ha össze akarjuk párosítani a lehetséges hallgatói lelkiállapotokat a hangadás módjaival, a következő kísérletet tehetjük: kiáltás – szenvedés, füttty – elutasítás, köhögés – feszültség, beszéd – unalom, ének – magával ragadottság, taps – elégedettség: a szenvedéstől a magával ragadottságig az érzelmek nagy változatossága szerepel. Különös, hogy Schmiedeke nem tesz említést az orgonadarab szomszédságában, a bemutató évének végén keletkezett *Antitheseről*, amely az elektronische Musik és a musique concrète elveinek szintéziséből született⁴³, és amelynek a témája valóban a közönség reakciója, a koncert-szituáció, még közelebbről: a botrány⁴⁴, amely az új művek előadását gyakran kísérte. Az '50-es évektől kezdve a zeneszerzők problémának érezték az előadó hiányát az elektronikus zenei koncerteken. Az *Antithese* az elektronikus zenei koncert előadó-nélküliségét helyezi a középpontba, fokozva a helyzet abszurditását azzal, hogy az elektronikus zenéhez egy virtuális közönség hangját fűzi hozzá. Tanulságos egybevetni a két darab hangadó akcióit:

⁴¹ „Improvisation ajoutée. Musik für Orgel 1961-62. Erläuterungsnotizen.” *Neue Musik. Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge V/VI*. (Studio für Neue Musik, München, 1962.)

⁴² Ulrich Schmiedeke, *Der Beginn der neuen Orgelmusik 1961/62. Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti*. Dahlhaus, Carl és Stephan, Rudolph (szerk.): *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*. Bd. 19. (München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler, 1981). 32.

⁴³ *Antithese für elektronische und öffentliche Klänge*. Kagel 1962 októbere és decembere között komponálta (elektronikára közönségzajokra). A darabnak még két, egy színházi és egy filmverziója is létezik. Lásd: Schnebel, 1970, 102-118.

⁴⁴ Lásd Mikawa értekezésének egyik fejezetét: „Scandal as Compositional Material.” In: Makoto Mikawa: *Anarchy in the Unity: Compositional and Aesthetic Tensions in Mauricio Kagel's Antithese für einen Darsteller mit elektronischen und öffentlichen Klängen (1962)*. University of Western Ontario, 2012. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 122.

Improvisation ajoutée 1961/62 1) füttty – magas, közepes, mély, csak hangos vagy ének – magas, közepes, mély; halk, hangos 2) taps vagy köhögés – halk, hangos 3) ének – mély, magas; lassú, gyors; halk, hangos vagy nevetés – halk, hangos 4) kiáltás	Antithese 1962 1) taps – bátortalan, normál, izgatott 2) kiáltás 3) füttty – egyszeri, kevés, örült zsivaj 4) köhögés – egy-egy, köhögő roham 5) terem-atmoszféra – kis, nagy tér 6) orrfújás – egyszeri, tömeges
---	---

Hasonló az eszköztár és hasonló az eszköztárat feltérképező módszeresség is – ez utóbbi jellemző a szerzőre. Közös pont a botrány is, amelyből Darmstadt és Köln környékén nem volt hiány. A templomi környezet okán az *Improvisation* számára is borítékolható volt a skandalum. Különbség viszont, hogy az *Improvisation*ban előfordulnak a beszédhez közelebb álló akciók: ének és nevetés is. Továbbá érdekes észrevenni, hogy az *Antithese* akcióihoz fűzött utasítások a narrativitást hangsúlyozzák, míg az *Improvisation*éi dinamikai és tempoutasítások, azaz inkább zeneiek. Az *Antithese*ben a közönség mint tömeg jelenik meg a hangszalagon, hangja a darab musique concrète rétegét képviseli. Ilyen az orgonadarabban nincs. A felhasznált hangzási anyagok hasonlósága ellenére úgy tűnik, hogy a közönség hangját az *Improvisation*ba belehallani nem egy végigvitt és kizárólagos narratív koncepció következménye, ugyanakkor tény, hogy Kagel nem hagyta ki a kínálkozó lehetőséget a hallgatóság zavarba hozására: ilyen az első változat 7. oldalának vége, amelynek a második változat 105. üteme felel meg. Az orgonista, illetve a 2. változatban az összes játékos tapsol, az orgona elhallgat, generálpauza: a hallgatói reflex az diktálja, hogy be kell kapcsolódni a tapsba, vagy legalábbis elgondolkodni azon, hogy a taps a darabhoz tartozik-e, mígnem újra felhangzik az orgona.

4. kottapélda. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 2. változat, 36. oldal, részlet

A hallgató szemszögéből nézve nyilvánvalóan nem világos, hogy a játékosok között zajlik-e színház, hiszen az előadói akciók az ő számára nagyrészt szétválaszthatatlanok. Lentről hallgatva a közönség számára inkább az észlelhető, hogy az emberek fönny egy gépezettel harcolnak. Nem véletlen, hogy a gépezettel való reménytelen és szürreális harc a témája például az *Improvisation*nal egy időben keletkezett *Antithese* című darab második, színpadi (1962), és harmadik, filmváltozatának (1965) is. Schnebel megfigyelése szerint az emberi és orgonahangok nem elegyednek egymással. Az orgona az emberi hangok mellett lelepleződik, hogy a hangszerek között a legesleginkább gép. „Persze hallatlan, hogy mi rejtőzik a gépben. A kageli orgonazene úgy tűnik, hogy ezt akarja demonstrálni.”⁴⁵

A rémületre, amit okoz, semmiképp nem lehet azt mondani, hogy ne lenne szent.⁴⁶

Adornónak az az igénye, hogy e korszak felelős zenéjének Auschwitz és Majdanek tapasztalatán keresztül kell mennie, itt a legszigorúbban megvalósul. Ez a zene feljegyezz valamit abból az apokaliptikus borzalomból, amelyeket az

⁴⁵Schnebel, 1970, 101.

⁴⁶„Der Schreck, den sie einjagt, ist demnach keineswegs ein unheiliger” Gerd Zacher: „Meine Erfahrungen mit der »Improvisation ajoutée.«” In: Werner Klüppelholz (szerk.): *Kagel .../1991*. (Köln: DuMont Buchverlag, 1991). 136-154. 136.

emberek időközben okozni tudnak. Ilyen módon a lemondás is, ami a darabot zárja, több mint csak egy pont, tudniillik a témája és rejtett címe: Vég(e).⁴⁷

A szakrális zene – egyházzene című fejezetben részletesen is tárgyaltuk a modern lutheránus teológia fontos fogalmait – mitológiátlanítás és szekularizáció – és ezek lehetséges kapcsolódási pontjait a kageli zenéhez. A bultmanni Entmythologisierung fogalmát átvinni zenére és zenei mitológiátlanításról beszélni abban az értelemben, hogy az orgonához tapadó hagyományos, de már sok ponton kikezdett asszociáció-együttes megkérdőjeleződik, egy lehetséges kísérlet egy újabb narratívára, amelynek az az előnye, hogy nem kényszeríti a zenét egy nagyon körülhatárolt program hordozására. A kageli megfogalmazás a királynői fenség lerombolásáról – Schnebelhez írott levelében így ír céljáról: „hogy a királynői bla-bla szokásos fenségét szétromboljam a másodpercenként körülbelül 8-10 hangszínváltás végrehajtásával”⁴⁸ – összecseng a bonhoefferi egyházi nyelvezettől való megszabadulásra való törekvéssel. Ligeti az orgona merevségét, gépszerűségét igyekezett írásmódjával megszüntetni a *Voluminában*, az *Improvisation* orgonája is a maga példátlan mozgékonyságában, változékonyságában és hajlékonyságában – a kageli szándék ellenére – impozáns benyomást tud kelteni. A darab elfogulatlan hallgatása közben a nevetséges, a groteszk, az apokaliptikus, a pokoli, a szörnyű, a csodálatra méltó és szép váltakozó benyomásai érik a hallgatót. Ha az orgona, mint hangszer történeti helyét nézzük, paradox módon annak hagyományos felfogása ellenében hozott gesztus – leválasztani róla a régi fenséget – emelte vissza a hangszert arra a rangra, hogy újra a zeneszerzők érdeklődési körébe kerülhetett.

b) Szintén színházi elem, hogy a regisztrátorok hagyományosan fontos, de alárendelt, segítő szerepe itt a játékosával egyenrangú fontosságra emelkedik, megszüntetve az összjáték megszokott hierarchiáját, amelyben minden a játékos akaratának és a darab igényeinek van alárendelve. A modern orgonazenére jellemző,

⁴⁷Schnebel, 1970, 101. „Adornos Forderung, verantwortliche Musik dieser Zeit müsse durch die Erfahrung von Auschwitz und Maidanek hindurchgegangen sein, wird da genauestens erfüllt. Diese Musik registriert etwas von jenen apokalyptischen Schrecken, welche Menschen mittlerweile zu bereiten wissen. So ist denn auch die Absage, die das Stück beschliesst, mehr als nur ein Punkt, nämlich sein Thema und geheimer Titel: Ende.” A darab végén az orgonistának hangosan azt kell mondania: vége.

⁴⁸Részlet Kagel Schnebelhez 1962. február 5-én kelt leveléből. Idézi Schnebel, 1970. 92. „um die gewöhnliche Majestät des königlichen Blabla zu zerstören, dass etwa 8-10 Klangfarbenveränderungen pro Sekunde unternommen werden können.”

hogy a regisztrátorok fontossága megnő.⁴⁹ Az *Improvisation*ban nemcsak arról van szó, hogy a regisztrátor tevékenysége lényegében határozza meg a darab megszólalását, hanem hogy a helyzetből adódó társas-kommunikációs összjáték lehetőségei sem maradnak kihasználatlanul. A regisztrátorok az orgonistától függetlenül, nem összehangoltan tevékenykednek, hol látszólag együttműködve, hol egymást figyelembe nem véve.

c) A harmadik pont részletes tárgyalására az *Improvisation ajoutée* című fejezetben kerül majd sor. Szintén színházi elemként értelmezhető, hogy egy nyitott mű, amelynek a kottája a felhalmozott zenei alapanyagot tartalmazza csupán, az előadó számára kérdéseket fogalmaz meg gyakorlás és előadás viszonyáról, és ezáltal a darab valami zenén kívüli dologra reflektál.

Phantasie für Orgel mit obligati

Kagel második orgonadarabjában a musique concrète-ből kirajzolódó narratíva és a quasi kísérőzene együttese egy hangjáték benyomását kelti, amely Kagel számára a színház modern, kibővített fogalma alá esik: „Én úgy értem a dolgot, hogy a színház tulajdonképpen nemcsak az, ami a színpadon történik, hanem a video is, a film vagy a televízió, és a hangjátékok. Úgy vélem, a színház fogalmát ma ki kell tágítani”⁵⁰ – idéztük korábban. Nyilvánvalóan hangszeres színházi elem a különleges, mondhatjuk, borgesi narratívának az a pillanata, amikor a darab legvégén a hangjáték átlép a vizualitás területére azzal, hogy az orgonista lejön a karzatról, és lehajtott fejjel, mezítláb előre sétál, leül az első sorba a hallgatóság közé vegyülve. Ennek az az előzménye, hogy a hangszalagról különféle zajok formájában előtűnő történetben az orgonista napját követjük ébredéstől a munkába érkezésig. Élőben az orgonán ehhez a történethez kapcsolódóan hallunk kommentárokat, közjátékokat. Az orgonistának magának kell felvennie a szükséges hangokat a kompozícióhoz: a templomhoz érkezik, felsiet a karzatra, bekapcsolja a hangszert, némán gyakorolni kezd. Amikor épp elkezdene játszani, következik el az a pillanat, hogy az idősíkok egybeérnek, és a tulajdonképpeni zenének fel kellene hangzania. De a darab pont ekkor ér véget. A

⁴⁹Fassang László: *Lejegyzés és előadás viszonya Ligeti György orgonaműveiben*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016. (Kézirat). 64.

⁵⁰Idézet Hans Heg M. Kagellel 1985-ben készített interjújából. Közzétéve 2017. szeptember 15-én. Internetes forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=wf6QFLhY30w>. Utolsó megtekintés: 2018. augusztus 8.

valóságosan játszó orgonista feláll a hangszertől, átadja a maradék játszani valót az asszisztensének, kilép a történetből és saját darabjának, saját történetének szemlélőjévé válik a hallgatóság egy tagjaként. A színházi elem tehát a darab dramaturgiai fordulópontján megoldotta a folytatás rejtvényét. A vizuális színházi elemnek dramaturgiai funkciója van. A *Phantasie für Orgel mit obligatival* foglalkozó fejezetben részletesebben írunk a darabról, annak szimbolikájáról és szimmetriájáról.

Rrrrrrr... Acht Orgelstücke

Az *Rrrrrrr... Radiophantasie* 41 darabja a zenehallgatásra magára reflektál. A *Tremens* című darabhoz hasonlóan, ahol a hallgató nemcsak egyszerűen zenét hall, hanem egy drogok hatása alatt álló ember megfigyelésén keresztül jövő zenét hall⁵¹, a hallgató a rádiójáték monologizáló főszereplőjének érzékelésén keresztül megszűrt zenét érzékel. A zene két minőségben, mint esztétikai objektum és mint egy színházi narratíva része egyszerre van jelen, a kétféle hallgatási mód, szemantikai és esztétikai hallgatás, keveredik.⁵² A zene aszerint halkul és erősödik, hogy mennyire figyel oda rá a főszereplő. Azon túl, hogy a figyelem természete szerint ingadozik, van a kérdésnek egy tömeg-kulturális vetülete is, amely talán ma még sokkal súlyosabb, mint annak idején volt. A tömegkultúra terjedése, a zene mechanikus reprodukciója révén a modern világban természetessé válik a zene jelenléte. A zene folytonos jelenléte háttérzeneként teljesen leszoktatja az embert a figyelemmel való hallgatásról. Sőt, már az igényel nagyobb erőfeszítést, hogy gondolatainkat távol tudjuk tartani ezektől a háttérzenéktől, amelyek egyébként nem is tartanak igényt tudatos hallgatásra. A mottóban idézett kageli program „egy direkt, eltúlzott tiltakozás a zene mechanikus reprodukciója ellen. A célom: a zenélés rehumanizációja.”

Az orgonadaraboknak a hangjátékból kiemelt előadása nélkülözi a színházi aspektust. Mégis, fent a reflexiót a hangszeres színház definíciójánál mint a műfaj lényeges tényezőjét említettük, és véleményünk szerint az orgonadarabokban a zenehallgatásra való reflektálás még a hangjáték kontextusa nélkül is jelen van. Az

⁵¹ Kagel orvosi ellenőrzés mellett folytatott kísérleteket, hogy a drogfogyasztás hogyan befolyásolja a zenei érzékelést. Heile, 2006, 51.

⁵² Heile, 2006, 92.

Rrrrrrr... finom humorának értékelése, amely a populáris, a különleges, a régi, a primitív és a bonyolult, illetve a szokatlan kontextusban feltűnő elemek közötti feszültséget használja ki, a zenehallgatás tudatosságát feltételezi.

II. MŮVEK

1. Improvisation ajoutée (1961/1962, 1968) – experimentalizmus és hangszeres színház

Es ist der vom Komponisten erfundene Klang, der mich interessiert

Az *Improvisation ajoutée* kompozíciós munkái 1961. október 25. és 1962. január 25. között folytak.¹ Az első, minden tekintetben merészebb, kísérletibb változatot a kiadó 1968-ban, a második változat megjelenésekor visszavonta. A jelentős változtatásokat tartalmazó, ad libitum énekegyüttest is foglalkoztató második verziót a *Hallelujah* című filmben való felhasználást követően készítette el Kagel.²

gyorsan beilleszkedett a darmstadti iskola szellemi közegébe, szeriális kompozíciós technikát alkalmazott például az *Anagrama* (1958) és a *Transición II* (1959) című darabjaiban, de már itt megfigyelhetők a szerialitáson túllépő ötletek: az *Anagramában* beszélő kórust foglalkoztat, a *Transición II*-ben az amerikai experimentalizmus hatása érezhető.³ A 60-as évek elejétől Kagel a hangszeres színház műfaja felé fordult többek között az amerikai experimentalizmus és Cage direkt hatására. Legkorábbi hangszeres színházas darabjai, ahogyan azt a vonatkozó fejezetben megemlítettük, kijelölik a műfaj két fő irányvonalát: a muzikalizált színházat és a teatralizált zenét⁴. Az *Improvisation* komponálása tehát a hangszeres színházzal való foglalkozás kezdeti szakaszára esik.

Kompozíciós módszer

Az *Improvisation ajoutée* vizsgálata során a darab kompozíciós gondolatát állítottuk a figyelem középpontjába, amely a kortárs *Heterophonie*-val⁵ való összevetésben megfelelő módon bemutatható. Az elemzés elsősorban az orgonakezelés kérdéseit, a regiszterek használatát, a regisztrátorok szerepét,

¹Schnebel, 1970, 91.

²Heile, 2006, 44.

³Heile, 2006, 24-25.

⁴Heile, 2006, 35. Bővebben erről a „Hangszeres színház” című fejezetben.

⁵Schnebel, 1970, 61. A darab előkészítő munkálatai 1959-ben folytak, a kompozíciós munka 1960-tól 1961 októberéig tartott. A vázlatokból az is kiderül, hogy Kagel a *Heterophonie*-ből közvetlenül át is emelt anyagokat, és viszont, a *Heterophonie*-nak a Peters kiadónál megjelent kottájában (1969) az orgonaszólam számára kiköti a szerző, hogy az *Improvisation*ból – mégpedig annak második, 1968-as változatából – három rövid, körülbelül egyoldalmi szakasznak el kell hangoznia.

szólamaik notációs problémáit és a két változat közötti különbségeket tárgyalja, a darab színházi vetületéről a hangszeres színház fejezetben már írtunk. Az *Improvisation* zavarba ejtő darab, a hagyományos orgonairodalom felől nézve egy sor szokatlan megoldással él. A lejegyzés problémás, sőt, ellentmondásos, de pontosan az ellentmondások mutatják azt az erőfeszítést, ahogyan Kagel a zenei gondolat számára a közlés megfelelő módját kereste. Talán nem ismerte jól a hangszert, ahogy Schmiedeke véli, talán nem tudta egészen pontosan, hogy a darabja pontosan úgy, ahogy leírta, játszható-e, azonban hasznosabb számunkra a kérdés, hogy minden problémájával együtt milyen gondolatot közvetít ez a kottaírás. A kotta egyszerre mindenre kiterjedően részletező és nagy mértékben nyitott. Nem egy fix hangzó formát közvetít, hanem halmazát tárja elénk a felhasználható anyagoknak.⁶ A kompozíciós metódust a szerző kiterjesztette az előadói feladatra is: ugyanazt a fajta kreatív munkát kívánja meg a játékosoktól is, hogy a kotta formájában kézhez kapott hangzás-anyagból (Klangmaterial) improvizálják elő a darabot a meglehetősen szigorúan megszabott keretek között.

Megállapításaink elsődlegesen az *Improvisation* első változatára vonatkoznak, de a kettő különbségeire is ki fogunk térni. Elemzésünkben nem foglalkozunk a forma kérdésével, hanem az olvasót D. Schnebel, G. Zacher és U. Schmiedeke írásaihoz irányítjuk.⁷ Az 1962-ben bemutatott három orgonadarabról szóló fejezetben futólag érintettük az orgonakezelés új technikáit. A szakirodalom – a már említett Schmiedeke-tanulmány és Daniela Philippi kiváló könyve az 1960-as évek utáni orgonazenéről – kimerítően tárgyalja a kérdést, ezért itt ezekre részletesen nem térünk már ki.⁸

⁶ A nyitott mű a '60-as évek fontos témája. Umberto Eco 1962-ben jelentette meg 1955 és 1962 között keletkezett írásait tartalmazó tanulmánykötetét *Opera aperta* címmel, amelyben a szerző megállapítja, hogy „minden műalkotás, még ha a szükségszerűség kimondott vagy kimondatlan poétikája szerint jött is létre, lényegileg nyitott a lehetséges olvasatok látszólagos sorozata felé, amelyek mindegyike új életre kelti a művet valamilyen távlatból, valamilyen ízlés, személyes végrehajtás szerint”

⁷ Dieter Schnebel: *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film.* (Köln: Verlag M. DuMont Schaubert, 1970). 91-101. Gerd Zacher: „Meine Erfahrungen mit der Improvisation ajoutée.” In: Werner Klüppelholz (szerk.): *Kagel .../1991* (Köln: DuMont Buchverlag, 1991). 136-154. Ulrich Schmiedeke: *Der Beginn der Neuen Orgelmusik 191/62. Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti.* Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan (szerk.): *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten.* Band 19. (München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler, 1981).

⁸ Lásd a 7. lábjegyzetet valamint Philippi, 2002, 238.

Kagel számára itt nem egy zenei ötlet, hanem maga a rendelkezésre álló nyersanyag jelenti a kiindulópontot a komponáláshoz. A vázlatok tanúsága szerint Kagel szisztematikusan feltérképezte az erőforrásokat:⁹

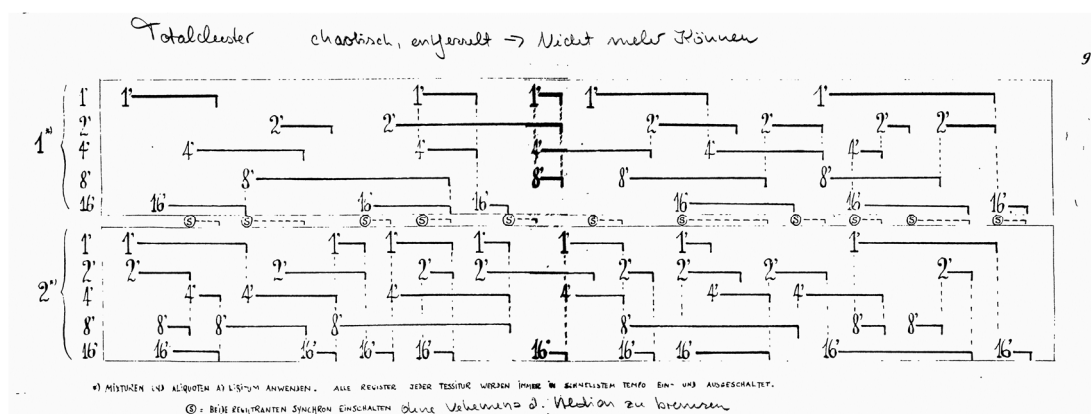
- a hangszer adottságait,
- a játékosok interakcióinak lehetőségeit,
- a játéktechnika elemeit,
- az orgona regisztereit és azok kombinációit,
- texturális és hangmodelleket.

A hagyatékban megtalálható mind a brémai dómorgona, mind a brémai rádió orgonájának leírása. A játéktechnikai lehetőségek közül kiemeljük a clusterek sokféleségét. A vázlatokban és mindkét változat partitúrájának az előszavában körülbelül húsz féle cluster szerepel: nyitott és zárt tenyérrel, előre és oldalirányba néző ujjakkal, tenyérrel, ököllel négyféleképpen aszerint, hogy a kéz és a hüvelykujj felfelé vagy lefelé néz-e, alkarral, könyökkel stb.¹⁰ A regisztereknek lábszám, azaz oktávbeosztás szerinti besorolása alapján öt-féle csoportja van: 16', 8', 4', 2', 1'. A vázlatok azt mutatják, hogy Kagel számba vette a kombinációs lehetőségeket az egy regisztert tartalmazó csoporttól az öt regisztert tartalmazóig: összesen 31 lehetőség. Érdekes megfigyelni, hogy a partitúra 9. oldalán, ahol az orgonista egy széles clustert tart hosszan lenyomva, a regisztrátorok szólamában Kagel 31 darab hangszín-összeállítás számára készített helyet, és még egyet a sor végén a matematikailag létező 32. lehetőség számára is egy szünet formájában, amikor egyik regiszter sincs bekapcsolva. Ha megvizsgáljuk a hangszín-kombinációkat, látjuk, hogy van köztük ismétlés, azaz nincs mind a 31 különböző lehetőség kijátszva. Kagel, úgy tűnik, annyira vonzódott az ötös számhoz, hogy a regiszter-kombinációk számításánál nem számolt a 32'-as regiszterrel, holott a kottában már rögtön az első oldalon is szerepel.¹¹ A képen a regisztrátorok szólamai láthatók (5. kép). A két regisztrátor összehangoltan változtatja az előírt hangmagasságokat. A hangszínek nincsenek meghatározva.

⁹Köszönettel tartozom Professzor Björn Heilénak, aki a rendelkezésemre bocsátotta a Sacher-Stiftungban készített jegyzeteit Kagel vázlatairól.

¹⁰Lásd a 2. képet Az avantgárd orgonazene kezdetei és az 1962-es ősbemutatók című fejezetben.

¹¹Az ötös számról lásd a Phantasie für Orgel mit obligati (1967) – musique concrète és színház című fejezet 33. lábjegyzetét.

5. kép. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 1. változat, 9. oldal, a regisztrátorok szólama

Improvisation ajoutée és Heterophonie

Az *Improvisation ajoutée* szomszédságában keletkezett zenekari darab, a *Heterophonie* (1959/1961), több szempontból is megvilágítja az orgonamű kontextusát. A közös vonásokat az alábbiakban összegezhetjük:

- indetermináció (meghatározatlanság)
- hangszínben és hangszín-kombinációkban való gondolkodás
- az előadói apparátus hagyományos hierarchikus viszonyaiba való beleavatkozás, annak tagadása
- zenéhez kapcsolódó, de nem szűken vett zenei/előadói tevékenységre való reflektálás

a) Indetermináció

Közös jellegzetessége a két darabnak a nagy fokú indetermináció, amely az experimentalizmus, Cage és körének a hatását mutatja.¹² Fontos azonban megjegyezni, hogy a kageli indeterminizmus nem mond le a szerzői kontroll igényéről, a darab lehetséges kimenetei nem véletlenszerűek, hanem gondosan kidolgozott forgatókönyvek mentén hozott előadói döntések következményei. Az orgonadarab címében szereplő mindkét szó – *improvisation* és *ajoutée* (hozzáadott) – utal a meghatározatlanságra. Alább mindkét darabból hozunk erre néhány példát. Az indetermináció esetei a *Heterophonie*-ban:

- A zenekari darabnak nincs egy meghatározott hangszerapparátusa: a kotta 42 szólóhangszert ír elő, de az utószó utasítása szerint lehet kevesebb is,

¹² Heile, 2006, 69-70.

és ehhez még hozzájöhetnek hangszerek az „ad libitum” hangszercsoportból.

- A karmester az elején döntést hoz, hogy vagy figyelembe veszi az előadói utasításokat, vagy nem.
- A darab lefolyása előadásról előadásra más zenei anyagokból állhat össze aszerint, hogy az öt szakaszból melyiket választja ki a karmester és azt milyen sorrendben játsszák el.
- A darab elkezdésére is több forgatókönyv van.
- A hang paraméterei – hangmagasság, hangerő és hanghossz – a meghatározottól a teljesen szabadig négy fokozaton helyezkednek el, amelyek szisztematikus kombinációit alkalmazta a szerző.

Az indetermináció esetei az *Improvisation ajoutée*-ban:

- Hangmagasság, hangerő és hanghossz viszonya esetleges: azáltal, hogy nincsen metrum, a regisztrálás ritmusa nem kötött, és nincs az orgonista szólamához igazítva, valamint az orgonista szólama már önmagában egy sor improvizációs elemet tartalmaz, egy hangon belül megjósolhatatlan számú hangszín- és hangmagasság-váltás történik. Egy-egy megszólaló hangnak a tulajdonképpeni hosszáról nem is érdemes beszélni.
- *Improvisation* és *ajoutée*. Az *improvisation* szó kifejezi azt a nyitottságot, hogy a kotta az eljátszandó anyagok halmazát tartalmazza, és a ténylegesen megszólaló végeredményről kevés információt ad, mivel az előszóban kifejtettek szerint az előadónak kell döntéseket hoznia a zenei anyagok eljátszásának sorrendjéről és módjáról (6. kép):

A kottaszöveg hiánytalan eljátszásához gyakran szükséges az egymás alá írtaknak közvetlen egymásutánissággá való feloldása. Az orgonaszólam interpretációja akkor ideális, ha agogikusan a vertikális és a horizontális anakronizmusa világosan megmutatkozik. [...] A játékos dönt a több manuálon egy időben jelzett frázisok és akkordok sorrendjéről.¹³

¹³ „Zur vollständigen Ausführung des Notentextes wird häufig eine Auflösung des gleichzeitig Geschriebenen in dicht nacheinander Gespieltes notwendig sein. [...] Der Spieler entscheidet über die Reihenfolge aller auf mehrere Manuale gleichzeitig geschriebenen Phrasen oder Akkorde.” Kagel *Metapiece* (1961/62) című zongoradarabjában is hasonlóan lejátszhatatlanul nagy akkordok szerepelnek. Kérdés, hogy az orgonaműben leírt technika alkalmazható-e a zongoradarabban. A zongoradarabban van olyan hely, amelyet – ellentétben az *Improvisation*-mal – kommentár nélkül hagy a szerző, és van olyan hangzat, ahol ki kell válogatni néhány tetszőleges hangot és csak azokat eljátszani. Előadói szempontból a lehetetlennel való szembesülés azon túl, hogy a szerzőtől egy

6. kép. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 1. változat, 8. oldal, orgonaszólam

A hangszínekről a végső döntést a regisztrátor hozza, a szerző vagy csak a lábszámot, vagy csak a regisztertípust határozta meg, az elemek egy sajátos határozatlansági relációban állnak egymással. Az *Improvisation* a templomi térrel egyedülálló módon számol. Általában a hosszú lecsengés és az érthető játék igényének konfliktusa egy állandó kihívás a játékos számára. Itt a hosszú lecsengés funkciója az, hogy a zongora zengetőpedáljára emlékeztető módon egyé olvassa az összetartozó hangeseményeket:

A frázisokat és hangeseményeket, amelyeket nem lehet egy időben eljátszani, lehetőleg egymásba kell olvasztani, hogy létrejöjjön a quasi-átfedés akusztikus illúziója. Ezt az érzéki csalódást a gyors regiszter- és manuálváltások, valamint a tér utóhangja egészíti ki.¹⁴

provokatív gesztus, egy olyan élmény, ami kitágítja a gondolkodás köreit. Ilyenkor számos kérdés felmerül, például hogy az adott helyet meg lehet-e oldani egyáltalán, ha igen, milyen kompromisszumokkal, ha nem így, akkor hogyan, milyen segédeszköz vehető igénybe (elektronika, kamarapartner), és végül, hogy meg kell-e oldani egyáltalán.

¹⁴ „Phrasen und Klangobjekte, die nicht gleichzeitig spielbar sind, müssen möglichst ineinander verschmolzen werden: es soll die akustische Täuschung einer (quasi-)Überlagerung entstehen. Diese

Az előszóból idézett fenti szakasz felidézi a cage-i átlátszó kotta¹⁵ módszerét. Az először a *Music Walk* című darabban¹⁶ alkalmazott notációs eljárást Cage később a *Piano Concert*ben is használta. A kottapapírnak használt műanyag átlátszó tulajdonsága révén lehetővé teszi több kottaréteg szimultán olvasását. Az *Improvisation*ban hangsúlyosan előjön a szimultán és az egymás utáni problematikája: egyrészt az egymás alá írtat egymásutánissággá kell oldani – ahogyan feljebb idéztük az előszó megfelelő passzusait –, másrészt az egymás alá írtat összefésülni – nem elmosva rétegek különállását – ami nem zárja ki az extrém gyors egymásutániságot sem, azonban a „verschmolzen” kifejezés mindenképpen cage-i asszociációkat ébreszt. A függelékben közöljük az előszó fordítását, amely magyarázó szöveggént jelent meg a *Neue Musik. Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge* V/VI füzetében.¹⁷ Az *ajoutée*¹⁸ szó a hozzáfűzött hangok rétegére vonatkozik: a sokkal kísérletezőbb és merészebb első változatban az előadók a hangadás módjának részleges megkötöttsége mellett improvizálnak: tetszés szerint halkán vagy hangosan, gyorsan vagy lassan, magas vagy mély hangon. Döntésük szerint füttyölnek vagy énekelnek, tapsolnak vagy köhögnek, beszélnek vagy nevetnek.

- „Az időt ebben a darabban nagyvonalúan kell kezelni” – írja az előszó. Az *Improvisation*ban nincs metrum, tetszőleges helyeken meg is lehet

Illusion wird durch raschen Wechsel der Register und Manuale und den Nachhall des Raumes vervollkommenet.” – részlet az előszóból.

¹⁵James Pritchett: „John Cage”. In: S.Sadie, N. Fortune (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Oxford: Oxford University Press, 1980). “The discoveries of the *Concert* sparked a number of further notational developments. Most notable of these was the use of transparent plastic: a performance could be created by superimposing notations on the transparencies in different orientations and then reading the result. This was first done in *Music Walk* for multiple pianists (1958) and was taken to its purest and most extreme form in *Variations II* (1961).”

¹⁶Kagel 1958-ban hallotta a *Music Walk* előadását. Heile, 2006, 34.

¹⁷*Neue Musik. Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge* V/VI. (Studio für Neue Musik, München, 1962).

¹⁸Ajoutée=hozzáfűzött. Az 1960-as években a radikálisan experimentális Kagelt foglalkoztatta a darabok szimultán való játszásának gondolata. Már a Heterophonie technikájába (különböző híres 20. századi kamaraművek Besetzungjára írt zenét, ezeket a kottákat apró darabokra felvágta, és ebből készített montázst) is beleérthető a többrétegűség. A *Montage for Various Sound Sources* (1967) című „darab” utasításokat tartalmaz arra nézve, milyen darabokat kell milyen módon kombinálni. A *Phantasie für Orgel mit obligati* (1967) előszavában írja, hogy a darab előadható szimultán az *Improvisation ajoutée*-val és a *Hallelujah* című kórusművel.

állni: „Ott, ahol esetleg egy menet akusztikusan elég érdekesnek tűnik, hogy hosszabban kibontsuk, minden további nélkül betoldhatunk egy fermátát (és fordítva).”¹⁹

b) A hangzás

Egy 1966-ban megjelent, Klüppelholz-cal folytatott beszélgetésben mondta a szerző, hogy a *Heterophonie*-ban maga a hang jelentette számára az inspirációt, az elsődleges kompozíciós okot:

A hangzás érdekelt, amelyet a zeneszerző saját maga megtalál, az a hangzás, amely egy mű mérvadó alapanyagaként szolgálhat, és ezért bizonyos feltételek mellett megkomponálható.²⁰

Ugyanebben az interjúban a zenekart és annak hangszínkeverési lehetőségeit az orgonához hasonlítja:

Hangszerelés helyett – azaz ahelyett, hogy zenei gondolataimat egy bizonyos hangszínhez kötöttem volna – megpróbáltam a 42 hangszert előre megalkotott hangszer-kombinációkba berendezve bemutatni, hasonlóan a regiszterekhez, amelyek egy orgona teljes művét alkotják. Az én együttesem minden egyes „regiszterét” olyan kamarazenei művek szólóhangszer-összetételei alkotják, amelyeket azok közül választottam ki, amelyek évszázadunk tipikus hangzásideálját testesítik meg (például *Pierrot Lunaire*, *Octandre*, *A katona története*),²¹

A *Heterophonie* úgy készült, hogy Kagel az idézetben említett híres kamarazenei összeállításokra komponált zenéit részekre vágta, és abból egy új montázs-

¹⁹ *Improvisation ajoutée* 1961/62, előszó: „Die Zeit sollte in diesem Stück grosszügig behandelt werden.” „Da etwa, wo ein Vorgang akustisch interessant genug erscheint, um ihn länger sich entfalten zu lassen, ist ohne weiteres eine zusätzliche Fermate erlaubt (und umgekehrt).”

²⁰ W. Klüppelholz: „Fünf Antworten auf fünf Fragen” *MELOS Neue Zeitschrift für Musik* 10/33. (Jahr. 1966). 308. Es ist der vom Komponisten selbst erfundene Klang, der mich interessiert, Klang, der als ausschlaggebendes Material eines Werkes gelten kann und deswegen nach besonderen Prämissen komponiert worden ist.

²¹ Klüppelholz: i. m., 309. „Anstatt zu orchestrieren – das heisst, meine musikalischen Gedanken mit einer bestimmten Klangfarbe zu verbinden –, versuchte ich, mir die zweiundvierzig Instrumente als in vorgebildete Instrumental-Kombinationen eingegliedert vorzustellen, den verschiedenen Registern ähnlich, die das volle Werk einer Orgel bilden. Jedes „Register” meines Ensembles wurde aus der Solo-Besetzung von Kammermusikwerken gebildet, die ich unter jenen ausgewählt hatte, die von typischen Klangidealen unseres Jahrhunderts zeugen (*Pierrot Lunaire*, *Octandre*, Geschichte vom Soldaten als Beispiel);

kompozíciót hozott létre. A hangszereket, tartozzanak akár az obligato-Besetzunghoz, vagy az ad libitum-csoporthoz, hangszercsaládokba sorolja be azért, hogy a hangszer-összeállításokat – mint a tuttinak különböző kivágatait – ebben a csoportosításban is tudja a kezelni.

A *Heterophonie* előkészítő munkái 1959-ben kezdődtek.²² Említettük az ősbemutatókat tárgyaló fejezetben, hogy valószínűsíthető, hogy 1959. augusztus 28-án, egy nappal a *Transición II.* bemutatója előtt, Kagel is hallotta Bo Wallner svéd zenéről tartott eladását, és abban Hambræus orgonára írt *Konstellationer I* című darabjának ismertetését. Az előbb idézett interjú, amelyben Kagel párhuzamot von az orgona regiszterei és a *Heterophonie* szólóhangszerei között, 1966-ban készült, vagyis hét évvel a *Heterophonie* komponálásának kezdete és a Wallner-előadás után. Nehéz megállapítani, hogy az orgona eszméje lehetett-e kiindulópont Kagel számára a *Heterophonie* komponálásához, ha egyáltalán van értelme sorrendiségről beszélni. A párhuzam talán a két egymás szomszédságában keletkezett darabra sok év távlatából való visszatekintésnek a számlájára írható. Nem lehet azonban teljesen kizárni, hogy az orgona mint regiszterekkel rendelkező, kortárs zenére alkalmas hangszer, amelyre a figyelmet Darmstadtban Wallner előadása hívta fel, ihlető analógiaként szolgált a zenekari darabhoz. Mint ahogy az is elképzelhető, hogy a *Heterophonie* elvét vette át Kagel az *Improvisation*ban – ez megmagyarázná a komponálás gyors tempóját.

Említettük, hogy Kagel a komponálást általában a lehetőségek szisztematikus feltérképezésével kezdte.²³ A *Heterophonie* és az *Improvisation* az elérhető hangszín-kombinációk körét, a hangszercsoportok kialakításának lehetőségeit is számba vette, ahogyan a zenekarban a kialakítható kisebb csoportokat, úgy az orgona regiszterkombinációit. Mindkét partitúra terjedelmes előszóval kezdődik, ahol szerepel a hangszercsoportok illetve az orgonamű esetében a regisztercsoportok leírása. Az *Improvisation* vázлатаiban Kagel a regiszterek kombinációiból egy számsor segítségével aleatorikus eljárással választotta ki a megfelelő hangszín-összeállítást.²⁴

²² Schnebel, 1970, 61. Ennél pontosabban Schnebel nem ad felvilágosítást a komponálás kezdetéről.

²³ Heile, 2006, 43.

²⁴ Heile, 2006, 43.

c) Az előadói hierarchia – az előadás szociális vetülete

Mindkét darab tagadása az előadó-apparátus hagyományos hierarchikus rendjének. Nem csupán kompozíciós kérdés, hanem társadalmi-szociális vetülete is van annak, hogy a *Heterophonie* nem zenekarra, hanem 42 szólóhangszerre készült – az utószó szerint ennél kevesebb, de minimum húsz hangszer játszhatja, és „ad libitum hangszerek” hozzávételével 42-nél több is, ez azonban nem változtat a lényegen. Az apparátus „kifejezi azt a kritikát és rosszallást, amellyel Kagel és sok más avantgárd művész a zenekar quasi-katonai szervezettségéből adódó hierarchikus természetéhez és anonimitásához viszonyult.”²⁵ A *Heterophonie*-ban minden hangszerből csak egy van, individuumok szerepelnek. A színpadi elrendezés is tükrözi a hangszerek egyenjogúságát: a játékosoknak lehetőleg egymás mellett, egy sorban kell elhelyezkedniük. A hangszereket egyenként vagy hangszercsoportokba besorolva (fafúvók, vonósok stb.) kezeli a kotta.

Az *Improvisation*-ban a regiszterek között nem létezik olyan típusú hierarchia, mint a klasszikus orgonairodalomban, ahol a hagyomány és az előírások megszabják egymásutánosságuk vagy együtthangzásuk rendjét. A kotta a regisztereket, ahogy már írtuk, magasság (lábszám szerint: 16', 8' → 1'-ig), vagy regisztertípus (nyelvregiszter, felhangregiszter, stb.) szerint csoportba rendezve tünteti fel. Az orgonadarab előadójánál is érvényesül az egyenjogúság: a regisztrátorok felszabadulnak alárendelt szerepükből, és a darab társalkotóivá válnak.²⁶ Ligeti is kihasználja a regisztrátorok megnövekedett munkájából adódó lehetőségeket a *Voluminában* és a *Harmonies*-ben, sőt, mondhatjuk, hogy a *Harmonies* esetében a hangzó végeredményt inkább a regisztrátor teljesítménye határozza meg, mint a játékosé. Kagel színházi érdeklődésű művészi énjét természetesen a történet társas-kommunikációs vetülete is érdekelte, az *Improvisation* regisztrátorai nem válthatók le setzer-kombinációkra.²⁷ A segéderőkből kamarapartnerek lesznek.

d) Zenén kívüli elemek – gyakorlás

A *Heterophonie* egy stilizált zenekari hangolással és bejátszással indul. A hangolás és a gyakorlás, mint a zenei tevékenységhez lényegileg nem tartozó elem, a forma

²⁵ Heile, 2006, 41. „This can be seen as a comment on the hierarchical nature and anonymity of the orchestra with its quasi-military organization which Kagel, like many avant-gardists, felt uncomfortable with.

²⁶ A regisztrátorok emancipációjáról lásd Fassang László: *Lejegyzés és előadás viszonya Ligeti György orgonaműveiben*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016. (Kézirat). 64.

²⁷ Az orgona computer-memóriáját nevezik így.

részévé válik. A *Improvisation* implicit módon reflektál a gyakorlásra úgy, hogy az előadó számára kérdéseket fogalmaz meg gyakorlás és előadás viszonyáról. Egy nyitott mű²⁸ interpretációja, amely szigorú keretek közötti felhasználást engedve csupán halmazát adja egy felhalmozott zenei anyagnak, egészen más fajta gyakorlást kíván meg, hiszen nem létezik egy meghatározott szöveg, amit meg kell tanulnia a játékosnak. A *Metapièce*-ről írja Schnebel, hogy „zene mint köztes darab”, és utána, hogy „ilyen gyakorlás-elő-zenét komponált a *Metapièce*-ben.”²⁹ Amikor egy igazán nagy feladatot jelentő darabról van szó, természetes, hogy a játékos gyakorlaskor a kézenfekvő megoldásra, az egyszerűre, a praktikusra törekszik. A zeneszerző viszont az előszóban figyelmezteti az előadót, hogy tartózkodjon a reflexszerűen megtalált, evidens megoldásoktól.³⁰ Az *Improvisation ajoutée* tanulásával kapcsolatos tapasztalatait Gerd Zacher *Meine Erfahrungen mit der »Improvisation ajoutée«* című írásában jegyezte fel. Zacher a következő megfigyeléseket teszi a gyakorlásról:

Eddig gyakorlás közben tudatosan nem döntöttem a leütések sorrendjéről (esetleg csak nagyon kevés kivétellel), hanem a gyakorlásom abban állt, hogy mindenekelőtt az optimális megoldást megtaláljam. De a további megértés felszínre hozta a kérdést, hogy a mindig legjobb megoldás mindig előnyös-e, és hogy alkalmasszerűen vagy egészen gyakran az ellenállásokat hallhatóan le kell-e győzni.³¹

A hangszer kérdése

Az *Improvisation ajoutée* bemutatóját a brémai dóm Sauer/Walcker (1894/1958) orgonájára tervezték. Tudható, hogy a kompozíciós munkákhoz Kagelnek rendelkezésére állt a 100 hangzó regisztert számláló orgona diszpozíciója,³² amit dolgozatunk függelékében közlünk.

Az 1894-ben épült 3-manuálos, 65 regiszteres Sauer-orgonát ugyanez a cég 1905-ben 4-manuálosra bővítette. Nyolc új regisztert épített bele, mert megrendelői a

²⁸ A nyitott műről lásd az előadóról szóló fejezetet.

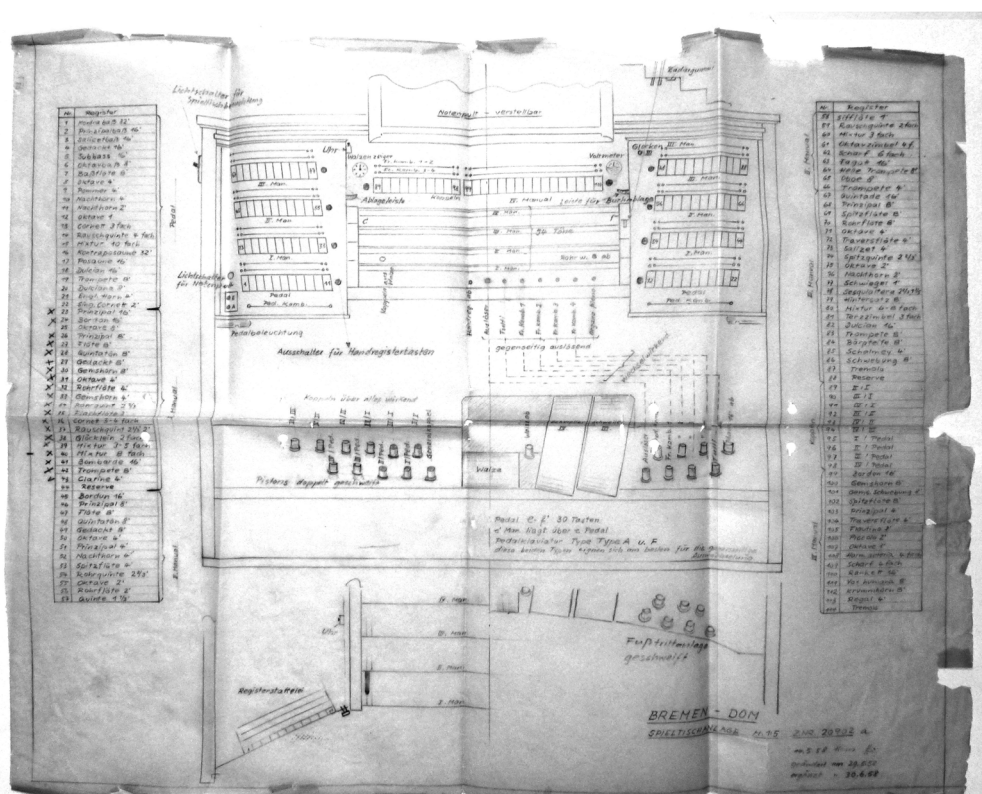
²⁹ Schnebel, 1970, 86. „Musik als Zwischenstück” „Solche Prae-Musik des Übens ist in Metapièce komponiert.”

³⁰ Lásd az előszót: az első lap második oldalán a staccato-akkordok játékmódjáról.

³¹ Gerd Zacher: i. m., 137. „Ich habe daher während des Übens bewusst keine Entscheidungen über die Reihenfolge der Anschläge festgelegt (allenfalls in sehr wenigen Ausnahmen), sondern mein Üben bestand darin, zunächst die optimale Lösung zu finden. Aber im weiteren Verständnis tauchte die Frage auf, ob denn immer die optimale Lösung zuträglich sei und ob nicht gelegentlich oder gar häufig Widerstände hörbar überwunden werden sollten.”

³² Köszönet Prof. Björn Heilének, hogy rendelkezésemre bocsátotta a jegyzeteit.

hangerejét kevesellték. Az Orgelbewegung³³ hatása Németországban a 20. század elejétől kezdve érezhető volt. Az 1926-os kisebb modernizálás után a következő, nagyobb beavatkozás 1939-ben következett, amikor a cég a hangszert 98 regiszteresre bővítette, és a hangzást nagy mértékben megváltoztató átalakításokat végzett az Orgelbewegung szellemében. Majdnem az összes vonós jellegű regisztert eltávolították, helyettük magas regisztereket és mixtúrákat építettek be. 1957/58-ban a Walcker cég javításokat és kisebb változtatásokat végzett el rajta, így az orgona 100 regiszteres, négymanuálos, elektro-pneumatikus traktúrájú lett, mozgatható játékasztallal.³⁴ Az orgona két műve, a III. és a IV. manuál redőnyben volt. Henger-crescendo és négy memóriasor állt rendelkezésre. Az orgona játszóasztalának rajzát a függelékben kinagyítva is közöljük.³⁵



7. kép A brémai dóm Sauer/Walcker orgona-játzóasztalának rajza (1958)

³³ Az orgonareform-mozgalom egy historikus irányzat, amely az 1920-as években indult Németországban, és a romantikus és szimfonikus orgonával szemben a barokk polifónia játszására alkalmas hangszerideál megteremtését tűzte ki céljául.

³⁴ Hans Fidom és Martin Rost: „Die Restaurierung und Vergrößerung der Sauer-orgel im St. Petri Dom zu Bremen”. *Ars Organi* 46/02 (1998. június): 110-114. Eredeti, német nyelvű változat: https://www.academia.edu/35506261/Die_Restaurierung_und_Vergr%C3%B6sserung_der_Sauer-orgel_im_Dom_zu_Bremen_German_original_version. Utolsó megtekintés: 2018. augusztus 2.

³⁵ Köszönet Gerhard Walcker-Mayernek, hogy a tervrajzot a rendelkezésemre bocsátotta. (7. kép)

A regisztrátorok szólamainak problémái az első változatban

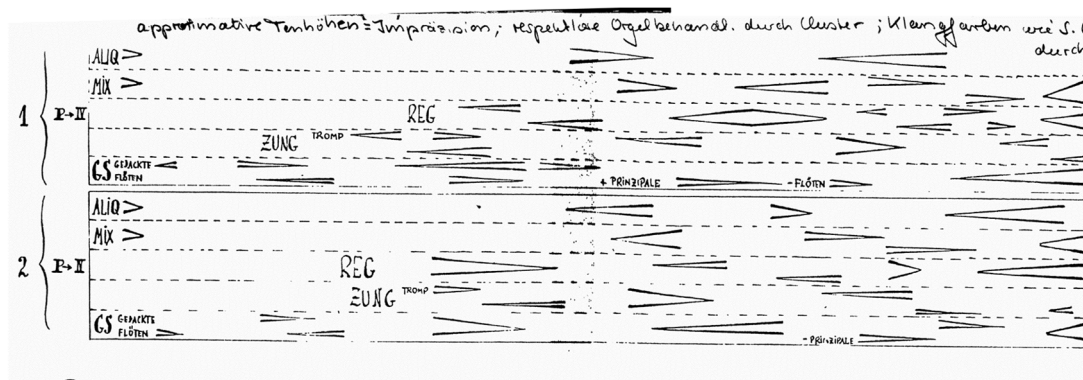
Noha Kagel, illetve az Universal Edition, mint említettük, a második változat megjelenésekor az elsőt visszavonta³⁶, véleményünk szerint a zeneszerző orgonához való viszonyának vizsgálata, és a már említett kompozíciós elv szempontjából nemcsak hogy hasznos foglalkozni az elsővel, hanem – a notáció minden problémája ellenére – ezt tekinthetjük a mérvadó változatnak. A regiszterekre vonatkozóan vagy a magasságot (16', 8', 4' stb.), vagy a regiszterfajtát (Grundstimmen, Zungen, Aliquoten) jelzi a kotta, a kettő együtt csak egyszer fordul elő: az első változat 3. oldalának elején (Prinzipal 16' és 8'). A 7. oldalon regisztercsoportokon belüli alcsoportokat is jelöl a kotta: Trompete, Flöten, Gedackte stb.

Az *Improvisation* első változatában mindkét regisztrátor számára ötsoros kotta tartalmazza a feladatokat. A darab elején öt sorban a négy manuálra és a pedálra vonatkozó utasítások foglalnak helyet (8. kép).

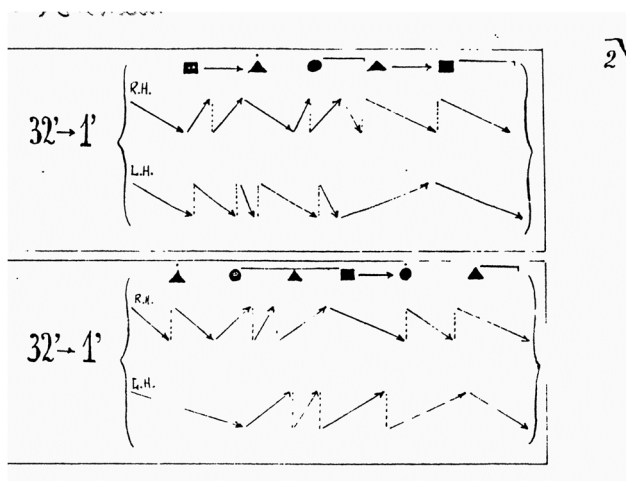
8. kép. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 1. változat, 1. oldal, a regisztrátorok szólama

A 6. és 7. oldalon a regiszterek öt csoportja helyezkedik el az öt sorban: aliquotok, mixtúrák, regálok, nyelvek, ez utóbbi kettéosztva trombitákra és a maradékra, és alapregiszterek, amelyekbe a principálok, fuvolák és fődöttek tartoznak (9. kép).

³⁶ Heile, 2006, 44.

9. kép. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 1. változat, 7. oldal, a regisztrátorok szólama

A 9. oldalon a regiszterek oktávbeosztás szerinti csoportjai foglalnak helyet az öt sorban, a 16'-tól az 1' regiszterig. Lásd a fejezet 5. képét. Az öt sor összekapcsolva azt jelenti, hogy egy utasítás minden manuálra vonatkozik, ilyen például a 2. oldalon található $32' \rightarrow 1'$ (10. kép). A felül látható négyzetek, háromszögek és körök a vokális és egyéb hangadások jelei.

10. kép. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 1. változat, 2. oldal, a regisztrátorok szólama

Lényeges különbség azonban a hagyományos regisztrációs gyakorlathoz képest – ez szorosan összefügg a darab kompozíciós gondolatával – hogy a regiszter-utasítások nem a megszólaló hangszíneket jelölik, hanem azoknak a regisztereknek a körét jelölik ki, amelyeken az előírt regisztratori akciókat végre kell hajtani. Az előbb említett példában – $32' \rightarrow 1'$ – a legmélyebbtől a legmagasabb regiszterig minden regiszteren lehet „akciózni”, ami tehát nem jelenti azt, hogy az orgona tuttiban

szólta.³⁷ A két regisztrátor lényegében szűri a teljes hangzást. A szűrés az elektronikus zenében egy alapvető eljárás, kézenfekvőnek tűnik a feltételezés, hogy itt a stúdióban szerzett tapasztalatok hatása érvényesül.³⁸

Az egyik regisztrátor jobb, a másik bal felől áll. A kottában mindkét regisztrátorhoz tartoznak regiszterek minden manuálon, minden oktávban. Lásd a fejezet 5. képét. Ezek szerint olyan orgonát kell elképzelnünk, ahol a játszóasztal mindkét oldalán vannak minden egyes manuálhoz tartozó regiszterek minden oktávfekvésben. Bár az ilyen játszóasztal Schmiedeke szerint meglehetősen ritka³⁹, régi fotókon látható, az orgona olyan volt, hogy mindkét oldalon helyet foglaltak mindegyik manuálhoz tartozó regiszterkapcsolók. Viszont nem volt minden oktávfekvés képviselve mindkét oldalon. Minden manuálnak volt egy sora – az alsó mindkét oldalon a pedálé, a következő az I. manuálé, és így tovább fölfelé –, és balról jobbra haladva a diszpozíció feltüntetett sorrendben következtek a regiszterek a mélyektől a magasakig, majd a nyelvek.⁴⁰ A 4. manuál regiszterei középen fent, a kottatartó alatt, de jobb oldalon foglaltak helyet. Fentebb írtuk, hogy Kagelnek megvolt az orgona diszpozíciója,⁴¹ nem sikerült kiderítenünk viszont, hogy Kagel a diszpozíció kívül a játszóasztal pontos rajzát is ismerte-e.

A regiszter-utasítások értelmezésénél nehézségekbe ütközünk, amelyek legtöbbször a regisztereknek egy bizonyos manuálhoz illetve a játszóasztal egyik oldalához való hozzárendeléséből állnak elő.

- A 2. oldal elején a minden manuálra a regiszter-diminuendo végpontjaként előírt 2' regiszter-utasítás, ha szó szerint szeretnénk venni, fejtörést okoz, mivel tudjuk, hogy az I. manuálon csak egy 2' regiszter volt (Flachflöte 2'), ami azt jelenti, hogy mind a két oldalra nem juthat ilyen regiszter. Ha tágabban értelmezzük az utasítást, akkor a helyzet megoldható úgy, hogy a minden manuálra kiírt 2' regisztert ott valósítjuk

³⁷ Schnebel, 1970, 68. Schnebel írja a *Heterophonie* clustereiről: „... minél jobban megszűrjük a tuttit, annál több egyenetlenség – szín – tűnik elő; minél több a rész, annál nagyobb a közeledés a fehér zajhoz.”

³⁸ Itt jegyezzük meg, hogy B. Hambræus számára, aki *Konstellationer* I című darabja révén a modern orgonatechnikára és orgonahasználatra, Ligeti és Kagelra is nagy hatással volt, az elektronikus zene iránti érdeklődés természetesen adódott az orgonán szerzett tapasztalatokból. Lásd erről bővebben az 1962-es ősbemutatók című fejezetet.

³⁹ Schmiedeke, i. m., 28.

⁴⁰ A fotókért köszönet a Scheffler Orgelwerkstattnak.

⁴¹ Björn Heile szíves közlése alapján.

meg, ahol tudjuk, azaz az egyik regisztrátor oldalán semmi nem lesz bekapcsolva.

- Az első oldalon mindkét regisztrátornak a 4. manuálon 2' és 1' regisztereken kell akcióznia. Amennyiben a brémai orgonát vesszük alapul, a játszóasztal tervrajzán látszik, hogy a IV. manuál összes regisztere a jobb oldalon helyezkedett el, a bal oldali asszisztensnek nem maradt tehát regiszter, amin játszhatott volna.
- A 6. oldalon, ahol regiszterfajták szerinti csoportosítást ír elő a kotta, mindkét regisztrátornak az összes regiszterfajta kezelését kezelnie kell. A diszpozíció ismeretében viszont tudjuk, hogy amelyik regisztrátorra jutnak az alapregiszterek (Grundstimme), annál bizonyosan nincsenek se nyelvek (itt értsd: a nyelveken belül a trombitafajták), se regálregiszterek. Ulrich Schmiedeke vetette fel azt a jogos ötletet, hogy praktikusabb lett volna csak egyszer öt sorba írni a hangszínváltásokat jelző utasításokat, hiszen akkor mindkét regisztrátor maga válogatja ki az egyetlen sorból, ami rá vonatkozik, és a kotta bármilyen hangszerre könnyen adaptálható lenne.⁴² A második változat már így is jár el.

Schmiedeke tanulmányában⁴³ a regisztrálás kérdéseit is körüljárja. Ellentmondásos vagy kivitelezhetetlen esetekre felhozott példái nézetünk szerint nagyrészt nem meggyőzőek.⁴⁴

- Az első oldal végén található 16' és 32' beírásnál a kotta nem jelzi, hogy be- vagy kikapcsolásra vonatkozik-e a jelzés, jegyzi meg Schmiedeke. Az előszó szerint azonban az ilyen típusú utasítás az akcióra magára utal, ami lehet be- és kikapcsolás egyaránt: „... Registertasten des II Manuals im vorgeschriebenen Rhythmus betätigen (sei es beim Schalten oder Ausschalten).”⁴⁵
- Schmiedeke több helyen hibát feltételez, ilyen például a 6. oldalon előforduló beírás a 2. regisztrátor szolamában, ahol a sor elején bár ki

⁴²Schmiedeke: i. m., 29.

⁴³I. m. Különös, hogy bár 1981-en jelent meg a tanulmány, Schmiedeke nem tesz említést az *Improvisation* két változatáról. Mi több, habár forrásként az Universal Edition kiadását jelöli meg – ez az 1968-as második változat kiadója –, az írásból egyértelmű, hogy az első változatot elemzi ugyanúgy, ahogy Dieter Schnebel is *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film* című könyvében, amire Schmiedeke hivatkozik is.

⁴⁴I. m. 27-28.

⁴⁵Előszó második oldala: „... a II. manuál regiszterhúzóit az előírt ritmusban kell kezelni (legyen az be- vagy kikapcsolás)”. Az előszó első két oldalának magyar fordítása a függelékben olvasható.

vannak kapcsolva, ennek ellenére decrescendoval kellene belépnie a nyelvregisztereknek (Zungen) és az alapregisztereknek (Grundstimme). Szerintünk azonban nem ütközik akadályba, hogy a regisztrátor egyszerre kapcsolja be az összes nyelvregisztert, amelyekből utána egyesével elvéve a regisztereket decrescendót valósít meg.

- A 3. oldalon egy időben megvalósuló crescendo és decrescendo Schmiedeke szerint értelmetlen, mert egy „egyszerű hangvariációt eredményez”, és a két ellentétes irányú hangerő-átmenet nem tud érvényesülni. Igaza van Schmiedekének, hogy ez egy „Klangvariation”, viszont minden bizonnyal ez is volt a célja a szerzőnek. A hangszínvariáció az új orgonatechnika egy lényeges eleme, láttunk már rá példát többek között Hambræus *Interferenserje* elején.⁴⁶
- A 4. oldalon előírt 16' regiszterekről azt írja Schmiedeke, hogy ilyen mély regiszterek csak nagy romantikus orgonákon találhatók ilyen nagy számban, és hogy az Orgelbewegung hatása alatt épült orgonákon a leghalkabb manuálok általában nincs is. A brémai orgona 100 regiszteres nagyorgona volt, és a negyedik manuálján is volt/van 16' regiszter, ahogyan a többin is.

Ez utóbbi példából is látszik, hogy Schmiedeke nem a brémai orgona kontextusában vizsgálja kérdést, hanem az előszóra hivatkozva – amely ugyan tényleg nem említ meg egyetlen konkrét hangszert sem – állítja, hogy a darab nem egy bizonyos orgonára készült. A tanulságokat összegezve arra a következtetésre jut, hogy Kagel ismeretei az orgonáról és a regiszterek kezeléséről hiányosak voltak. A vázlatok tanúsága szerint Kagel a komponálás során a brémai dóm orgonáját tartotta szem előtt, vagy mondjuk inkább, hogy az orgonáról való gondolkozás alapanyagául ez a hangszer szolgált, a regiszterekre vonatkozó kombinációs terveit annak regisztereit alapul véve készítette el.⁴⁷ A vázlatokban utalásokat találunk arra, hogy a mű univerzális játszhatóságának szempontja is létezett számára, és foglalkoztatta a más orgonákra való adaptálás lehetőségének gondolata. Hangsúlyozni kell, hogy az *Improvisation* előadása is – ahogy az orgonaművek interpretálásánál megszokott – megenged némi rugalmasságot. Az előszó azt írja, hogy a darab négymanuális

⁴⁶ Az 1962-es ösbemutatók című fejezetben lásd az 1. kottapéldát.

⁴⁷ Prof. Björn Heilénak köszönet a vázlatokról adott szíves felvilágosításáért.

orgonára készült, de három manuálra is adaptálható, amikor is a 4. manuál szólama ad libitum jelleggel beépítendő a főszövegbe.

Összefoglalva az eddigieket megállapíthatjuk, hogy Kagel regisztrálási utasításai – eltekintve most attól, hogy nem teljesen következetesek, a brémai és sok más orgona kontextusában is néhány helyen egyenesen lehetetlenek, vagy átértelmezendők, adaptálandók⁴⁸ – nem kapcsolódnak orgona-tradícióhoz, hanem egy sajátos rendszert alkotnak. Értelmezési problémák nemcsak akkor adódhatnak, amikor egy szerző nem ismeri jól a hangszert, hanem akkor is, ha nem szeretné tradicionális módon használni, és az a rendszer, amit a zene lejegyzése érdekében létrehoz, ennek megfelelően nem lesz hagyományos. Az *Improvisation ajoutée* regiszter-kezelési logikája nézetünk szerint azt a szerzői szándékot szolgálja, hogy a *Heterophonie* hangszercsoportjainak mintájára a regisztrátor a kisebb-nagyobb hangszín-részcsoportokat az orgonán is kezelni tudja. A részcsoportok a tutti hangzás szűrt rétegei. A lehető legváltozatosabb hangszínkezelésre törekedve Kagel egyrészt felosztotta a regisztereket manuálok, oktávbeosztás, máshol regiszterfajták és alfajták, illetve egyes regiszterek szerint, másrészt teljesen szabad regiszter-improvizációval a teljes hangzó orgonát, mint egy fehér zajt, megszűrte.

A teljes hangzás szűrésének elektronikus zenéből eredő elve nemcsak a hangszínkezelés, hanem a zenei anyag rendezésében is megnyilvánul. Az *Improvisation* zenei anyagának egyik alapeleme a cluster, amelynek notációja négy féle: 1.) hangjegyekkel pontosan kikottázott, 2.) hangjegyekkel körülbelül lejegyzett „mit approximative Tonhöhen, unsauberes Spiel”, 3.) grafikai jellel lejegyzett, amely a cluster szélességét és a játszandó diatonikus vagy pentaton tartományt (fekete vagy a fehér billentyűket) jelöli ki, 4.) rajzokkal lejegyzett, amely a játékmódot (tenyérrel, alkaral, ököllel) jelzi. Azzal, hogy a játékos a kottában a több manuálon szétterített, egyidejű sokhangos hangmasszákat tetszés szerinti egymásutánissággá oldja fel, nem csinál mást, mint megszűri az adott hangmasszát. A hangmassza minden kivágata egyformán helyes interpretáció. A kivágatokat a játék gyors egymásutánissága és a tér visszhangja egyesíti újra. Schmiedeke írja, hogy „nehéz különbséget tenni akkord és cluster között”, majd kicsit lejjebb, hogy „az átmenet cluster és akkord között

⁴⁸ Ha Kagel a 3. oldal elején – Schmiedeke egy másik példája – minden manuálhoz közösen kiírja, hogy 16' és 8' Prinzipált alkalmazzon a regisztrátor, akkor tágabban értelmezve az utasítást, noha nincs minden manuálon 16' Prinzipal, a megoldás az, hogy behúzó az, ami rendelkezésre áll.

olyamatos”.⁴⁹ A kettő különbségét a belső struktúra meglétében vagy annak hiányában ragadja meg. Egy akkord olyan különálló hangokból álló építmény, amelyben a hangok külön-külön érzékelhetőek, noha az egészbe beleolvadnak.⁵⁰ Érdekes megfigyelni például, hogy az első oldal közepén található 25 hangból álló hangzatot a második változat 7. ütemében úgy oldja fel Kagel, hogy abból egymáshoz hasonló belső struktúrájú akkordszerkezeteket különít el.⁵¹ Az akkordok kis és nagy szekundokból épülő hasonló struktúrákat mutatnak (például két k2 és két n2), amelyeket a gyors tempó és a visszhang miatt nehéz érzékelni. Mivel a második változat az első változat meghatározatlanságait megszüntető feloldás, az első perspektívájából tekintve igazából csupán egy a lehetséges változatok közül. Ennél fogva a második változat akkordstruktúrái látszólagos struktúrák, amelyek nem tarthatnak igényt egy definitív verzió tekintélyére.

Az Improvisation ajoutée két változata – 1961/62 és 1968

Kagel az *Improvisation*ból és a *Phantasie*-ből (1967) is felhasznált részeket *Hallelujah* című filmjében. Kagel korai darabjait gyakran átdolgozta, experimentális darabjait „jól-temperálásnak” vetette alá.⁵² Ez történt az *Improvisation* esetében is. A második változat sokkal kevésbé radikális és inkább felhasználóbarát, mint az első. Az orgonához és a két asszisztenshez ad libitum 3-szólamú kórus társul, amely, amennyiben közreműködik, átveszi a regisztrátoroktól és az orgonistától a vokális hangadási feladatokat, és azokat kibővítve hajtja végre. A második változatban a szerző jelentős mértékben lemond a mű nyitottságáról, és az első változat egy lehetséges interpretációját nyújtja. Általánosságban elmondható, hogy több a meghatározott akció, kevesebb az improvizáció a kottában. Nincs lehetőség választani az alternatívák – nevetés vagy beszéd, fütty vagy ének stb. – közül. A beszéd az előszó szövegének szabad felhasználása helyett meg van szövegezve: csupán az *improvisation* és *ajoutée* szavak hangzanak el a megjelölt helyeken. A

⁴⁹ Schmiedeke: i. m., 33-34.

⁵⁰ „Unter Akkord soll ein Gebilde aus mehreren Tönen verstanden werden, in dem die einzelnen Töne zwar zu einem neuen Ganzen verschmelzen, aber noch selbst wahrzunehmen sind, entweder einzeln, so dass sie und ihre Anzahl noch zu bestimmen sind, oder indem ein bestimmtes charakteristisches Spannungsgefüge entsteht, in dem dann die Einzeltöne auch untergehen können

⁵¹ A második változatban a szerző maga adja feloldását a több manuálra kiterjesztett játszanivalóknak. A két változat különbségéről a fejezet végén lehet olvasni.

⁵² Heile, 2006, 44.

regisztrátorok szólama jóval egyszerűbb lett. A négy (vagy három) manuálra vonatkozó igény két manuálra csökkent. A hangmagasságot csak körülbelül jelölő notáció helyett egzakt magasságok vannak, a szabad metrika helyett ütemvonalak tagolják a kottát, a nagy „gleichzeitig notiert” hangzatokat a szerző egymásutánissággá oldotta fel. Nézzünk erre egy példát: az első, 19-hangos akkordot egy pedál- és három manuál-hangzatra bontja fel. Az első változat fekete hangjai felfelé módosított hangokat jelölnek, a fehérek diatonikus hangokat (11. és 12. kép).

11. kép. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 1. változat, 1. oldal, orgonaszólam

The image shows a musical score for improvisation on organ, specifically for the second variation of the first page. The score is divided into two systems, each with a manual (Manuale) and pedal (Pedal) section. The tempo is marked 'Rubato' with a tempo range of 66-88. The manual section includes two staves, labeled II and I, with registrations 5 and 8. The pedal section includes a single staff with registration 8+4. The score features various performance instructions, including 'PFEIFEN' (whistle) with a glissando, 'SPRECHEN' (speak) with a French pronunciation note, and 'HUSTEN' (cough). The score also includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'acc.' (accent).

12. kép. Kagel: *Improvisation ajoutée*, 2. változat, 1. oldal, orgonaszólam

A függelékben összeállítottunk egy listát a két változat orgonaszólamainak eltéréseiről. A változtatások részben talán elírások, ugyanis a két szólam közötti hasonlóság túl nagy ahhoz, hogy ennyi szándékos és indokolatlan különbség legyen benne. Az érthetőnek vélt változtatások részben a játszhatóság érdekében történtek: néhány helyen más oktávba helyeződtek át hangok. Leginkább a pedálszólamban fordulnak elő kiegészítések: például tartott hangok a 37-38. oldalon.

A darab átdolgozásához vezető okok kutatásakor a következőket állapíthatjuk meg: 1.) túl azon, hogy a szerzői esztétika megváltozott, és kevésbé experimentális irányba fordult, 2.) a kiadó promóciós érdekeit is egy olyan kotta szolgálja inkább, amely az előadó számára kevesebb nyitottságot hagy. 3.) Elképzelhető, hogy a kor egyik legmeghatározóbb, kortárs zenére specializálódott zeneszerző-organistájától, Gerd Zachertől érkezett felkérés – *Phantasie für Orgel mit obligati*, 1967 – révén szerzett újabb, testközeli tapasztalatok az orgonával és az együttműködés az

orgonaművésszel hozzájárulhattak olyan tapasztalatok szerzéséhez, amelyek egy játékos számára praktikusabb és könnyebben megközelíthető kottát eredményeztek.

2. Phantasie für Orgel mit obligati (1967) – musique concrète és színház

Az elektronikus zene kezdetei

Az elektronikus zene megjelenése és térnyerése a zenetörténetben akkora fordulópontot jelentett, amelynek jelentősége talán csak a többszólamúság megjelenéséhez, vagy a kottairás „feltalálásához” hasonlítható. Mára gyakorlatilag a zene széles tömegek számára kizárólag az elektronikus zenét jelenti, és csak egy szűk réteg az, amely számára a zene fogalma nem csupán az elektronikához kapcsolódik. Busoni, Schönberg, Varèse, Schillinger, Stokowski, Chávez és Cage már a második világháború előtt megfogalmazták, hogy a zeneszerzés folyamatát megújító impulzusok a tudományból fognak érkezni.¹ Az elektronikus zene technológiai alapját jelentő elektromosság tan alapjait a 19. század végén kezdték lerakni. Azonban olyan kísérletet, amelyben elektronikusan generált hang jött létre, már a század első felében is végeztek.² Az első, elektronikus hangot előállítani képes zenei eszközt – musical telegraph – meglepően korán, a 19. század második felében, 1874-ben alkotta meg a hírközlés területén tevékeny Elisha Gray.³

Hermann von Helmholtz (1821-1894) alapvető tanulmányában – *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig, 1863) – a fizikai hangot néhány összetevőre vezeti vissza, megállapítása szerint a hangszín a részhangok kombinációjának eredménye⁴. A hang összetetté, megközelíthetővé, elemezhetővé vált, közvetlen egyszerűsége, ezzel pedig titokzatossága is odalett. A hang azonban nem csak elemezhető, hanem ugyanezen elv alapján elő is állítható, ki is keverhető az alapvető összetevőkből. Az első, szintézisen alapuló hangszer létrehozása Thaddeus Cahill nevéhez fűződik. Egy olyan zenei szintetizátort épített, amely képes volt előállítani különféle effektusokat. A első nagyobb, telharmónium névre hallgató hangszer 1906-ra készült el. Cahill egy

¹ Lowell Cross: „Electronic Music 1948-1953”. *Perspectives of New Music* Vol. 7, No. 1 (Autumn – Winter 1968), 32-65. 32.

² 1837-ben az *American Journal of Science* számolt be egy kísérletről, amelyben ismétlődő csengőberregő hang jött létre. Lásd: Thom Holmes: *Electronic and Experimental Music. Pioneers in Technology and Composition*. Second edition. Routledge: New York and London, 2002. 41.

³ Holmes, i. m., 41.

⁴ Holmes, i. m., 13.

polifón játékmódra alkalmas, dinamikailag érzékeny billentyűzettel látta el a szerkezetet. Ő volt az, aki részt vett a forgó hangkerék tökéletesítésében, amely később a Laurens Hammond fejlesztette orgonában futott be szép karriert.⁵ Amíg a hangszínek, a hangszintézis tudományos leírása a 19. században történt csak meg, addig a gyakorlatban évszázadok óta használták: az itáliai reneszánsz és barokk orgona építésmódja a legtisztábban mutatja ezeket az elveket. Az itáliai orgona hangzását egy-két kivételtől – fuvolaregiszter vagy nyelvregiszter – eltekintve mind a felhangsor hangjait megszólaltató egy-egy principálregiszter határozza meg, amelyekből a játékos a kívánt hangszínt kikeveri. Álljon itt példának a mantovai Santa Barbara templom Graziadio Antegnati orgonájának eredeti diszpozíciója 1565-ből.⁶ A Principale szolgál alaphangként, a többi regiszter nevét az alaphangtól számított hang sorszámneve adja. Zárójelbe tettük az olasz sorszámnevek magyar megfelelőjét.

Principale

Fiffaro

Ottava (8)

Decima Quinta (15)

Decima Nona (19)

Vigesima Seconda (22)

Vigesima Sesta (26)

Vigesima Nona (29)

Trigesima Terza (33)

Trigesima Sesta (36)

Flauto in XIX

Flauto in VIII

⁵ Holmes, i. m., 42.

⁶ <http://www.antegnatisantabarbara.it/en/organ-antegnati-technical-data.asp>



kép A mantovai Santa Barbara templom G. Antegnati orgonája 1565-ből

Zene és zaj

Helmholtz kutatásainak egy másik messze ható következménye, hogy zajt és zenei hangot közös nevezőre tudott hozni, áthidalhatatlan ellentétük összebékíthetővé vált. Helmholtz 1863-as tanulmánya pont ennek a kérdésnek, zaj és zenei hang különbségének, a szabályos és szabálytalan rezgéseknek a tárgyalásával kezdődik.⁷ A teljes hangkészlet fokozatos birtokbavétele a 20. század elejétől kezdve – először a különféle modális skálák, majd a 12-fokúság, a mikrotonalitás és a clusterek használata révén – a zenében a zajelem megnövekedését is eredményezte. Holmes a zongora új, ütőhangszerszerű használatát és Ives clustereit is ennek a tendenciának a részeként értelmezi.⁸ Az itáliai futurista áramlat – Francesco Balilla Pratella 1911-ben adja ki a *Futurista Zene* című kiáltványát – Schönberggel összhangban többek között a hangrendszer és ritmika tágabb használata mellett tör lándzsát. Pratella *Musica Futuristica* című darabja, amelyet 1913-ban mutattak be Rómában, a festő Luigi Russolót egy kiáltvány megírására inspirálta – *L'Arte dei Rumori* (1913). Ebben Russolo a zeneszerzés és zenélés radikálisan új útját, a zajok zenében való felhasználását vizionálta. Russolo ezután felhagyott a festéssel, és hang-, valamint zajkeltő szerszámok (olaszul intonarumori) feltalálásának szentelte idejét.⁹ A zajokat hat osztályba sorolta, és klasszikus mintára hangszercsaládokba sorolva építette meg

⁷ Hermann Helmholtz: *Die Lehre Von Den Tonempfindungen Als Physiologische Grundlage Fur Die Theorie Der Musik* (Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1863). 14.

⁸ Holmes, i. m., 35.

⁹ Holmes, i. m., 36.

zajhangszereit Ugo Piattival együttműködve. Nemcsak épített hangszereket, de komponált is rájuk.

John Cage *Csend* címmel megjelent tanulmánykötete szintén a zaj tárgyalásával indul. Így ír 1937-ben:

Hiszem, hogy a zajok felhasználása a zenélésben folytatódni fog, és odáig fejlődik, hogy egy elektromos eszközök által létrehozott zenéhez jutunk el, amely korlátlanul lehetővé teszi bármilyen hallható hang zenei célokra történő felhasználását.¹⁰

Az a kreatív lendület, amely a hangszerépítésben a hallás és a zeneszerzés változásával, kölcsönös egymásra hatásával és egymásrautaltságával évszázadokon keresztül a folyamatos kísérletezés eredményeképp újításokban nyilvánult meg, a klasszikus hangszerépítésben a huszadik századra megtörni látszott, és a zongora, valamint a klasszikus zenekar hangszerei elnyerték a „tökéletesség fokára jutott” és véglegesnek ítélt alakjukat. Ferruccio Busoni már 1907-ben a következőképpen fogalmaz az *Entwurf einer neuen Ästhetik* című tanulmányában¹¹: „Hirtelen, egy nap világossá vált számomra, hogy a zene teljes virágzásának útjában hangszereink állnak... Hangterjedelmükben, hangjukban, lehetőségeikben meg vannak béklyózva, és láncaik százai meg kell hogy kössék az alkotó zeneszerzőt is.” Mintha ez a felszabadult alkotóerő a zajhangszerek mellett az elektronikus zenei hangszerek fejlesztésébe is beleáramlott volna. Varèse a következőképpen ír:¹² „Olyan hangszerekről álmodom, amelyek engedelmeskednek a gondolataimnak, és amelyek váratlan hangok új világához való hozzájárulásukkal az én belső ritmusom szükségleteinek adják át magukat”

¹⁰John Cage: *A csend*. (ford. Weber Kata) (Pécs: Jelenkor, 1994). 7. „I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard”

¹¹Ferruccio Busoni szövegét angolul Herbert Russcol adta közre a *The Liberation of Sound: An Introduction to Electronic Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972) című munkájában, idézi Holmes, i. m., 14.

¹²Holmes, i. m., 3. „I dream of instruments obedient to my thought and which with their contribution of a whole new world of unsuspected sounds, will lend themselves to the exigencies of my inner rhythm.”

Musique concrète és elektronische Musik

Mivel az elektronikus zene természetéből adódóan forrásigényes művészet, az elektronikus zeneszerzés mindig is rá volt utalva a kiszolgáló intézményekre. 1948 és 1953 között világszerte – egyetemeken, illetve rádiók közvetlen közelségében – elektronikus zenei stúdiókat alapítottak. Elsőként a francia rádió és televízió stúdiója alakult meg Párizsban (Radiodiffusion-Télévision Française), élén Pierre Schaefferrel. Ezt követte 1951-ben a kölni rádió, a WDR stúdiója, a Studio für elektronische Musik, és a New York-i Columbia-Princeton Electronic Music Centerje. Két év múlva Milánóban – Studio di Fonologia – majd Tokióban – Electronic Music Studio – nyíltak meg műhelyek.¹³

Az elektronikus zeneszerzéshez a két vezető műhelyben, Párizsban és Kölnben alapvetően máshogy álltak hozzá. Az elektronikus zene esztétikájának alapkérdéseiben a két stúdió közötti véleménykülönbség Mikawa szerint igazából P. Boulez és P. Schaeffer musique concrète-en belüli nézeteltérésére vezethető vissza, és a konfliktus onnan terjedt szét.¹⁴ A vita hevesége az 1950-es évek végére enyhült csak meg.¹⁵ A párizsi musique concrète szerzői főleg előre felvett hangokkal dolgoztak, általában elektronikus úton módosított, de alapvetően természetes, akusztikus hangokkal, míg a német irányzat, az elektronische Musik komponistái az elektronikusan generált hangokat használták alapanyagként. A kölni WDR stúdiót Werner Meyer-Eppler, Robert Beyer és Herbert Eimert alapította. Meyer-Eppler 1949-ben jelentette meg fontos munkáját *Elektrische Klangerzeugung* címmel, amely a hangszintézist a szintetikus beszéddel összefüggésben tárgyalja.¹⁶ Stockhausen 1953-ban kezdett dolgozni a kölni stúdióban, első itt készített darabja a *Studie I* (1953).¹⁷

A magnetofonszalag megjelenése egy új korszakot jelentett az elektronikus zeneszerzés történetében. A szalag nem csak konzerválja a hangot és bármikor újra felfedezhetővé, átélhetővé teszi, hanem az időt anyagszerűvé változtatja azzal, hogy a szalag vágásával, szakaszok betoldásával vagy eltávolításával az alkotó közvetlenül

¹³ Holmes, i. m., 85.

¹⁴ Makoto Mikawa: *Anarchy in the Unity: Compositional and Aesthetic Tensions in Mauricio Kagel's Antithese für einen Darsteller mit elektronischen und öffentlichen Klängen* (1962). (University of Western Ontario, 2012). Electronic Thesis and Dissertation Repository. 45.

¹⁵ Heile, 2006, 16.

¹⁶ Cross, i. m., 46.

¹⁷ Cross i. m., 53.

képes belenyúlni a zenei időbe. A folyamatba való közvetlen beavatkozás azt is jelenti, hogy a zeneszerző a kotta és az interpretátor kihagyásával képes a zeneszerzésben a hangzó végeredményig eljutni. Amennyiben előre felvett szalagzenéről van szó, a kotta felesleges, kihagyható köztes állomássá válik, ami kihat a kompozíciós munkára is: a zeneszerzői elképzelés másként formálódik, ha az előre hallott zenei folyamatokat nem kötik a kottaírás, és – előadó hiányában – a hangszertechnika konvenciói sem. Kotta és felhangzó zene évszázadokon keresztül tartó izgalmas, folyton egymásra kérdező viszonyában a kotta egyrészt mellőzhetővé vált, másrészt ha volt is ilyen, annak jellege az új médium kívánalmai szerint alakult. Az elektronikus zenének azoknál a fajtáinál, ahol az előadó mellőzhető, a koncert-szituáció berögzült formái is alaposan megváltoztak. Az a tény, hogy az előre felvett, megkomponált szalagzenéknél nincs szükség előadóra, a közönség és a komponisták körében is ellenérzéseket váltott ki.¹⁸

Kagel és az elektroakusztikus zenei szcéná

Kagel már argentin évei alatt foglalkozott elektronikus zenével anélkül, hogy tudott volna az európai eredményekről és tendenciákról. Juan Carlos Paz, akinél Kagel zeneszerzést tanult, hozzáférést engedett számára kivételes könyvtárához, így Kagel olvasta többek között P. Schaeffer könyvét: *A la recherche d'une musique concrète*.¹⁹ 1950 és 1953 között dolgozott Buenos Airesben elektronikus zenei etüdjain – 8 estudios – úgy, hogy nem volt a városban olyan stúdió, amely zeneszerzők rendelkezésére állt volna.²⁰ A *Música para la torre* (1954) az első darab Európán és Észak-Amerikán kívül, amely a musique concrète módszerein alapul. Talán ezért van, hogy amikor Kagel európai útját tervezte, elsődleges célja Párizs lett volna, de oda nem kapott ösztöndíjat. Ehelyett Kölnben, a WDR elektronikus zenei stúdiójában kínálkozott számára lehetőség.²¹ Kagel a két irányzat közötti vitát méltatlannak tartotta, egyik oldalra sem húzott.²² A kölni zeneszerzőknek abba a csoportjába tartozott, akik megpróbálták összeegyeztetni a két irányt.²³ Ilyen volt például Stockhausen, B. Maderna, L. Berio, L. Nono, H. Pousseur. Kagel az

¹⁸ Mikawa, i. m., 138.

¹⁹ Mikawa, i. m., 38.

²⁰ Mikawa, i. m., 39.

²¹ Heile, 2006, 16.

²² Mikawa, i. m., 47.

²³ Mikawa, i. m., 64.

Antithese (1962) című darabjában sajátos módon integrálja az elektronische Musik és a musique concrète módszereit.

[...] Kagel anyaghasználata sem az esztétikáját, sem az elméleti dogmáit nem követi precízen egyik iskolának sem. Ugyanakkor Kagel kompozíciós megközelítését az *Antithese*-ben nem szabad egyszerűen eklektikusnak tekinteni. A darabban előforduló *concrète* és *elektronisch* zenei anyagok keveredése a háború utáni avantgárd közéletre vonatkozó kritikai szemléletének egyedülálló reflexiója, beleértve ebbe a „nevetséges versengésről” való szatirikus látásmódját. Ebben a tekintetben Kagel okkal jellemezhető „zenei társadalomkritikusként”.²⁴

Nemcsak a két elektroakusztikus zenei irányzat szembenállásáról van szó, hanem a skandalum zenébe való beemeléssel Kagel az elektroakusztikus zene kritikáját adja. A szalagzenés koncert-szituáció már említett előadó-nélküliségének nemcsak a vizuális réteg hiánya a problémája, hanem az is, hogy a közönségtől elveszi az interakció, a visszajelzés lehetőségét. A botrányok a kortárs zenei koncertek egy szerző számára minden bizonnyal kellemetlen, de természetes velejárói. Az *Antithese* *concrète* rétegét a virtuális közönség többnyire elégedetlen hangja adja. Ez a közönség, amely először egy koncertteremben van, később koktélpartin vesz részt, különféle hangokat bocsát ki: tapsol, füttyöl, az orrát fújja, beszélget.

Az *Antithese* második változata szcenikus. A színpadon elhelyezett elektroakusztikus hangszereket, eszközöket egy színész kezeli. Ebben Mikawa megállapítása szerint Kagel a cage-i elektroakusztikus zenére vonatkozó kritikára ad választ. Egy Roger Reynolds-szal készült beszélgetésben így fogalmazott Cage:²⁵

Azt hiszem, hogy az a legfontosabb most, hogy az elektronikus zenét valahogyan színházivá kell tenni. És nem olyan eszközökkel, mint a fény eloltása, hanem inkább élő előadási elemek alkalmazásával. Azaz mondjuk, hogy emberek csinálnak dolgokat. ... a gépeket ténylegesen, láthatóan kezelik.

²⁴ Mikawa, i. m., 66. „Kagel’s use of these materials follows neither the aesthetic nor the theoretical tenets of either of these two parties exactly. At the same time, Kagel’s compositional approach in the music of *Antithese* should not be regarded as simply eclectic. Rather, the amalgamation of *concrète* and *elektronisch* sound materials in the piece is a unique reflection of his critical view of postwar avant-garde politics, including his satirical perception of the »ridiculous ratrace.« In this respect, Kagel is rightly characterized as a »social critic in music.«”

²⁵ Roger Reynolds interjúja Cage-dzsel 1962-ben, idézi Mikawa, i. m., 143. „I think that the most important thing to do with electronic music now is to somehow make it theatrical, and not through such means as turning the lights out, but rather through introducing live performance elements. That is to say, people actually doing things. . . . the actual, visible manipulation of the machines.”

Phantasie für Orgel mit obligati

A *Phantasie mit obligati* Kagel második orgonára komponált műve. Ez sem csupán egy orgonadarab. A hangszerhez két, párhuzamosan futó, előre felvett hangokból, zajokból álló hangfelvétel társul, musique concrète, amely a darab narratíváját jeleníti meg. A *Phantasie*-ban, mint egy – tudatalatti – hangjátékban,²⁶ két évvel a szerző első hangjátéka előtt,²⁷ az orgona kommentálja, ellenpontozza, kíséri a történetet. „Én úgy értem a dolgot, hogy a színház tulajdonképpen nemcsak az, ami a színpadon történik, hanem a video is, a film vagy a televízió, és a hangjátékok. Azt hiszem, a színház fogalmát ma ki kell tágítani²⁸ – mondta Kagel.

A cím kétnyelvű, német és olasz. Talán nem véletlen, hogy a *Phantasie* szót a címben németül használja a szerző, mert a fantáziával a narrativitás és programzene fogalmai leginkább a német nyelvhasználatban kapcsolódnak össze. Az *obligo*, *obligati* jelentése kötelezettség, amely a nem elhagyható hozzátételre, itt az elektronikus rétegre vonatkozik, amelyet a játékosnak magának kell előállítania. Az *obligo* egy 17. századi, hangszeres és vokális zenében egyaránt használatos terminus, amely egy olyan kompozíciós eljárást, feladatot jelöl, amelyet végig kell vinni a darab folyamán. 18. századi zenében az *obligato* lényeges hangszeres szólamot jelöl, amely nem elhagyható.²⁹ A címben szereplő *obligati* mintha mindkét terminusra való reminiscenciát egyesítené a vállalt és végigvitt feladat és az el nem hagyható szükségszerűség értelmében. Az előszó szerint a felvételnek ideális esetben a játékos által felvett eredeti hangokból kell állnia, de a hangok utánzása és létező zajfelvételek felhasználása is elfogadható. A hangfalakat a karzaton az orgona közelében kell felállítani annak mindkét oldalán.

Az 1960-as évektől kezdve az orgona és elektronika párosítására készült repertoár nagy változatosságot mutat. Az élő orgonahanghoz gyakran egy másik, vagy ugyanannak az orgonának a hangja járul felvételtől. A felvétellel való együttjáték olyan zenei anyagok megvalósítására ad lehetőséget, amelyek különben

²⁶ Gerd Zacher: „Die Erfahrung der Abwesenheit Gottes in der Musik des 20. Jahrhunderts”. In: Wolfhart Pannenberg (szerk.): *Die Erfahrung der Abwesenheit Gottes in der modernen Kultur*. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984). 140. „So ist das Stück ein unterschwelliges Hörspiel” (A darab egy tudatalatti hangjáték) – írja Zacher.

²⁷ *Ein Aufnahmestand* (1969)

²⁸ Idézet Hans Heg M. Kagell 1985-ben készített interjújából. Közzétéve 2017. szeptember 15-én. Internetes forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=wF6QFLhY30w>. Utolsó megtekintés: 2018. augusztus 8.

²⁹ Lásd a The New Grove Dictionary of Music and Musicians obligo és obligati szócikkeit.

nehezen hozhatók szinkronba.³⁰ Az 1962-es brémai, élő előadásnak tervezett bemutató a kényszerkörülmények okán végül ilyen formában valósult meg. A felvételhez, amely két stockholmi orgonán felvett anyag egymásra montírozásából állt elő, a rádióstúdióban élőben egy harmadik orgona hangja társult. A másik gyakori eset, hogy felvételtől bejátszott zajok az orgona hangzási spektrumának kitágulását eredményezik. Az elektroakusztikus zenével foglalkozó fejezetben említettük, hogy zaj és zenei hang kutatása a 20. században mennyire központi téma volt, és hogy a zaj meghódítása a zene számára a század folyamán folyamatos volt. Az *Improvisation*ban a zajelemek az emberi hangadás különféle módjaiban – beszéd, köhögés, taps – illetve az orgona traktúra-zajaiban – az első változat 8. oldalán és ennek megfelelőjeként a második változat 42. oldalán csak a traktúra-zajokat írja elő a szerző – vannak jelen. A *Phantasie* musique concrète rétegét a természeti és emberi környezet zajai, az emberi cselekvéseket kísérő hangok, valamint a hangszer belsejéből jövő különféle zajok – a motor bekapcsolásának, a fűvók működésének, a kopuláknak a hangja, másrészt a játék közben előforduló zajok, mint az ideges lapozás, a regisztrálás, az erőteljesen billentve játszott, hang nélküli prelúdium traktúra-zajai – alkotják.

Musique concrète és zenei forma – szent és profán

A *Phantasie* ajánlása Gerd Zachernek szól, aki a Hamburg-Wellingsbüttel Evangelisch-lutherische Kirchengemeinde által rendezett kortárs zenei sorozatának tízéves jubileumára rendelt a szerzőtől orgonadarabot. A darab narratívája, amelyet a felvett hangok közvetítenek, az orgonista útját meséli el az otthontól a templomig. A felvételen a következő hangokat hallhatjuk:

- a természet hangjai: az eső, a jégeső, a madarak, a park hangjai
- az emberi környezet hangjai: a rádió, a vasúti információ bemondójának hangja, a templomi szertartások hangja
- a szereplő – a történetbeli orgonista – cselekvéseit kísérő hangok: a mosakodás, a WC-öblítés hangja, a vízforraló, a kenyérpíró, a tojásfőző, a lépések zaja, az orgonálás mechanikai zajai

³⁰ Philippi, 2002, 274.

A darabban a valóságos organista a cselekményhez játszik hozzá, pont úgy, mint a templomi organista a szent cselekményhez: előjátékot, utójátékot, átvezetést. Megelőlegez, reagál a hallottakra, exponál valamit. A *Phantasie*-ban az organistának saját maga történetbeli énjéhez kell zenét szolgáltatnia. A történetbeli organista úton van a templom felé, ahol majd zenélni fog, mert ez a munkája. A valóságos organista játéka ilyen módon a saját játéka előzményeit, a saját múltját kíséri zenéjével – borgesi leleménnyel megírt narratíva egy 10 éves jubileumra. Elég elolvasnunk Borges *Borges meg én* című rövid novelláját a végén a nyitva maradó mondattal – „Nem is tudom, kettőnk közül melyik írja e sorokat.” – hogy ráérezzünk erre a világra. Amikor a történetbeli Én megérkezik a templomhoz, feljön a lépcsőkön a karzatra, bekapcsolja a hangszert, némán gyakorolni kezd, és épp elkezdene játszani, következik el az a pillanat, hogy a múlt beéri a jelent. Hogyan lehet ezt a helyzetet dramaturgiailag megoldani? Kagel úgy oldotta meg, hogy a valóságos organistának abba kell hagynia a játékot, és ki kell lépnie a történetből, kísérő zenészi szerepéből. Az utolsó hangzatokat, amelyek történetesen Gerd Zacher nevének hangzó betűiből állnak – G E D A C H E –, már asszisztense játssza.³¹ Egy színházi fordulatot iktatott be Kagel: a vizualitás bekapcsolódik a játékba: az organista lejön, leül az első sorba, és a saját magáról szóló, saját maga által játszott darabnak a közönségévé válik. A játéktér kitágul, a hallgatóság szférája a történet részévé válik.

Az időnek is több rétege van a történetben. Egyrészt van a valós idő, amelyet az organista tölt ki játékával. Metrum nincs, az ütemek hossza másodpercben van megadva. A space-notation arányait kell az ütemekre megadott, másodpercben kifejezett hosszúságra vonatkoztatva alkalmazni. Ahol nincs megadva időtartam, ott a szalagzene időtartamából lehet következtetni rá. Helyenként, amikor hagyományos értelemben vett ritmusokkal dolgozik, előfordul tempójelölés. A narratíva időtartama ébredéstől a munkába érkezésig tart. A templomba érkezéskor különféle ceremóniák hangja hallatszik a keresztelőtől a gyászszertartásig. Ez az emberi életet felölelő idő a darab valós idejében a legrövidebb, a kottában nem egészen egy oldalnak felel meg. „Ímé tenyérnyivé tetted napjaimat, és az én életem te előtted, mint a semmi” – mondja a zsoltáros.³²

³¹ A Kagel-életmű későbbi szakaszában Heile szerint az ilyen típusú kódolás gyakrabban előforduló jelenség. Heile, 2006, 78. Egy másik példa erre orgonazenében az Rrrrrr... Stücke *Rauschpfeifen* című tétele, ahol a felső szólamban egy BACH motívum könnyen kihallható.

³² Zsolt 39:6. Károli Gáspár fordítása

Orgonazene és musique concrète egymást átfedve váltják egymást. A zene történethez való viszonya, ahogy említettük, sokféle lehet: a zenének bevezető, átvezető, levezető, lezáró, értelmező, reagáló, exponáló, továbbgondoló funkciója lehet. A *Phantasie*-ban nagyon fontosak a szünetek, hogy a részek megfelelő kapcsolódása megvalósulhasson. A hangzásnak folyamatosnak kell lenni, de a szünetek pontos betartásával teret kell engedni a felvett hangoknak. Ez a szerkezetnek érthetőséget, szinte könnyedséget ad. Az *Improvisation* vad kiszámíthatatlanságával, töredezettségével szemben a *Phantasie*-ban játékosság, klasszikus rend, a narratíva szellemessége nyilvánul meg. Meglátásunk szerint egy ötrészes – quasi bevezető rész, közjáték, főrész, közjáték, vége – forma rajzolódik ki³³:

1.) Az első rész a víz különböző hangjait felvonultató szakasz (6–9. oldal).

2.) A második rész quasi közjáték, kezdetben nagyon halk, maximum két percig tartó ad libitum improvizáció (10. oldal) kikapcsolt, illetve rövid időre bekapcsolt motor mellett. A motor visszakapcsolásakor a sípok fokozatosan telítődnek levegővel. A szalagról felhangzó vízforraló szelepének sípolása mintha az orgona egy regisztere lenne.

3.) A harmadik rész kezdetét a tojásfőző és a kenyérpíró erőteljesebb és részben ritmikus hangjai jelzik a felvételen: ehhez jön hozzá a beszéd a rádióból. A szakasz egy crescendoval a dinamikai csúcspontig jut (11–12. oldal). Az orgonaszólam tartott hangoktól egy egyre sűrűbb textúrán át érkezik el a szeszélyes mozgású, *fff* clusterekig.

³³ Az 5-ös számhoz való vonzódást figyeltük meg Kagel több kompozícióban is. Néhány példa: a *Musica para la torre*-ban 5 szólamú a polifónia, az *Improvisationban* 5 klaviatúra, 5 féle hangszín-csoport, 5-féle oktávbeosztás szerepel, az *Anagrama* 5 részből áll, ugyanígy az *Antithese*. A *Phantasie* ötrétegű: 2 manuál, pedál, 2 hangszalag. A darab végén a Gerd Zacher nevét kirajzoló cantus firmust ötszólamú akkordok kísérik.

13. kép. Kagel: *Phantasie für Orgel mit obligati*, 12. oldal, orgonaszólam és 1. hangszalag

4.) A negyedik rész egy quasi átvezetés: a parkban séta a kavicson, metroutazás. Ez alatt hallható a Zacher nevének hangzó betűiből kirakott akkord (G, E, D, A, C, H, E,). Ezek a betűk történetesen lefedik Kagel nevének hangzó betűit: A, G, E. Innentől – 13. oldal – végig Kagel már csak hagyományos, konkrét hangmagasságot jelölő kottázást használ. Chopin három különböző etüdjéből hallunk idézeteket az Op. 25-ös sorozatból egymás fölé montírozva. A három különböző hangnemű szakasz nagyrészt szekundokban halad és vízszerűen „folyékony” mozgású. Minden bizonnyal ez az életmű első tonális idézete.³⁴ A Chopin-etüd visszahozza a darab elejének víz-tematikáját, előkészítve a narratíva szimmetriáját.

Nézni a folyót, mely idő meg víz,
és tudni, hogy az idő is folyó,
s hogy elveszünk mi is, mint a folyó,
s az arcok is elfutnak mint a víz. (J. L. Borges: *Ars poetica* – részlet)

³⁴ Később az idézetek felhasználása Kagel alapvető technikái közé tartozik. Chopintól idéz a *Recitativarie für singende Cembalisten* című művében, amely a *Programm* sorozat egy tétele, felhasznál egy részletet (bal kéz kíséret az elején) Chopin c-moll noktürnjéből. Az *Rrrrrr... Acht Orgelstücke Ragtime-Waltz* tételének bal kéz szólamát is a la Chopin van megkomponálva.

Der Ausführende verläßt erst jetzt die Orgelbank und begibt sich möglichst lautlos ins Hauptgestühl der Kirche. Er geht ohne Schuhe, langsam, mit gesenktem Haupt den mittleren Gang entlang bis zu den vordersten Bankreihen, wo er Platz nimmt. Bei Ausführung in einem Konzertsaal soll sich der Ausführende – ebenfalls ohne Schuhe – durch einen der Saalgänge nach hinten begeben und in der letzten Sitzreihe Platz nehmen.

3 Fr. Comb.

I/II

Assistent:

I/II

MOTOR AUSSCHALTEN

Eventuell etwas später ausschalten, aber so, daß beim nächsten Einsatz die Orgel bereits ein kräftiges pp erreicht hat und der Luftdruck – etwa mit dem Ende von Tonband 2, Abschnitt 8a – endgültig ausgeht.

TAUFE: während ein Geistlicher die üblichen Floskeln spricht, hört man den Täufling schreien. Ca. 13" (17)

ESSEN: eine knusprige Toastscheibe wird mit nervösen Bissen und vernehmbar Kauen verschlungen. Ca. 11" (16)

HOCHZEIT: ein Geistlicher spricht die üblichen Floskeln. Ca. 9" (10)

WASSER: in einem Wasserbecken wird geplätschert, dann der Beckenstüpsel herausgezogen und das Gesicht prustend gewaschen. Ca. 8" (9)

TRAUERFEIER: zu den passenden Worten eines Geistlichen wird ein kräftiges Naseputzen hörbar. Ca. 7" (8)

SCHRITTE: in der Nähe der Kirche (oder des Konzerthauses), wo dieses Werk gespielt wird, beginnt der Ausführende zu laufen. Er geht in die Kirche, steigt die Treppe zur Empore mit immer schneller werdenden Schritten hinauf (Um diesen Abschnitt mit der gewünschten Dauer aufzunehmen, könnte die Treppe hinauf und hinunter gegangen werden). Ca. 27" (28)

UNERHÖRTE: hier sollen Geräusche aus der Orgelmechanik und andere, die während des Orgelspiels entstehen, aufgenommen werden, in etwa folgender Reihenfolge: Einschalten des Motors, Bälge, Koppeln und Auskoppeln, nervöses Umblättern, Vorregistrieren, stummes Präzudieren (mit kräftigem Anschlag) auf Tasten und Pedalen usw. Jeder Abschnitt dieser Sequenz muß hart aneinander geschmitten werden. 27" – 45" (28)

ff Nicht stoppen (hart anschließen) ff

p

18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

15. kép. Kagel: *Phantasie für Orgel mit obligati*, 18. oldal, orgonaszólam és a 2 hangszalag

Az ötödik szakasz szertartásainak szimbólumai visszautalnak a darab első felének hangjaira, a mindennapi élet személyes síkjának és a természeti környezetnek a hangjaira. A síkok közötti megfelelések a történet szintjén egy szimmetriát visznek a formába. Sem az orgonára komponált zenei anyag, sem a regisztráció vizsgálata ilyen szimmetriát nem tud kimutatni. A történet elején felhangzó víz – eső, jégverés, mosdóvíz, forralóban melegedő víz, a fizikaiság legalsó rétegével kapcsolatba hozható WC-tartály vizének hangja – a darab végén kapcsolatba kerül a szakrális szféra, a keresztség életet adó vizével, később pedig a mosakodásban a rituális tisztálkodással, mint a testi-lelki-szellemi megtisztulás aktusával. De a folyó víz ugyanakkor az idő jelképe is. Ugyanígy a fizikai étel, amelyet a tojásfőző hangja – tojás mint születésszimbólum – és a pirítóból kipattanó kenyér jelenít meg, összekapcsolódik a darab végén az „Essen” felirat alatti cselekvéssel, amely minden bizonnyal utalás a communiora. Szent és profán egymás mellett és egymásra vonatkoztatva jelenik meg, mint ugyanannak a valóságnak egymásra vonatkozó, egymást magyarázó aspektusai. A szakrális zene fejezetben írtunk az 1960-as évek evangélikus teológiájának arról a szemléletéről, amely szent és profán hasadtságát nem érezte érvényesnek, és a liturgia új formáit azért hozta létre, hogy azt megszüntesse. Mircea Eliade szerint minden egyes tárgy, akármennyire anyagi is

legyen az, a hívó számára egy másik, egy isteni, egy kozmikus dimenzió jeleként funkcionál, amely a szokásos vagy profán világba betör.³⁵

Gerd Zacher 1978-ban egy a *Die Erfahrung der Abwesenheit Gottes in modernen Kultur* témában rendezett, Genovában tartott előadásában beszélt érintőleg a mindennapi élet zajainak jelenlétéről a kortárs zenében. Az előadás zenehallgatással kezdődött, a zenei bejátszások egyike volt a *Phantasie für Orgel mit obligati*. Zacher két, egymásnak ellentétes irányát mutatta meg zene és zaj viszonyának: az egyik, hogy a zaj a zeneit mindennapivá, banálissá teszi (Banalisierung), a másik, hogy a mindennapiság zeneivé tud emelkedni (Musikalisierung).³⁶ A *Phantasie*-ban nem csupán a zajok szent és profán szférája játszik át egymásba, de zaj és a kísérő orgonazene között is megvan a kölcsönös egymásra való hatás: egyrészt a zaj zeneivé lényegül át, másrészt a zaj az orgonazenéhez hagyományosan kapcsolódó emelkedettséget a mindennapiság irányába húzza le. A cél tehát nem a provokáció, hanem annak bemutatása, hogy az élet szférái nem különülnek el egymástól.

A zenei anyag

A zenei anyagok kelléktára az *Improvisation*éhoz hasonlóan experimentális, bár a clusterek használatában, azok lejegyzésében sokkal kisebb a változatosság. A kottafejeket három vonalat tartalmazó szisztémában helyezi el, konkrét hangmagasság-vonatkozás nélkül. A következő anyagokat, effektusokat, ezek kombinációit használja fel: egyszólamú gyors passzázsok, akkord-tremolok, akkordok hosszan kitarva, rövid staccato akkordok, akkord-glissandok, trillák (hangköztrillák is), arpeggiók, clusterek, elmászó hangzatok, belső mozgású hangzatok, a motor be- és kikapcsolása.

A *Phantasie* lejegyzése kétmanuális orgonát feltételez. Egy regisztrátor mindenképpen szükséges az előadáshoz, hiszen a 10. és a 18. oldalon néhány hangot be is kell játszania. A regisztereket, hasonlóan az *Improvisation*hoz, kizárólag hangmagasságuk alapján osztályozva – 32'-től 1'-ig, aliquotok és mixtúrák – nagy fokú szisztematikussággal használja. A kompozíciós munka itt is a hangszínek és

³⁵ Constantin Gröhn: *Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als "Theologen"* Prof. Dr. Dr. h. c. Horst Schwebel és Prof. Dr. Albert Gerhardtts (szerk.) Ästhetik – Theologie – Liturgik. Bd. 44. (Berlin: Lit Verlag, 2006) 82.

³⁶ Zacher, i. m., 145.

játékmódok kombinációinak feltérképezésével indult. A vázlatokban a regiszterek összeállításának kombinációi az egyszerestől a nyolcsorosig végig vannak vezetve, ami óriási számot ad ki.³⁷ A kívánt regiszter oktávbeosztásán kívül a kotta nem ír elő más jellemzőt. Egy 8' regiszter tehát például a főművön jelenthet különféle ajakregisztereket és nyelvregisztert egyaránt. A bemutató helyszíne Gerd Zacher munkahelye, a hamburg-wellingsbütteli Lutherkirche volt. A nem kifejezetten nagy hangszer az orgonamozgalom jellegzetességeit mutatja a sok magas és mixtúra-regiszterrel, és a vonósregiszterek hiányával. Különlegessége, hogy két Rückpositiv műve van a két oldalon.



16. kép. Hamburg-Wellingsbüttel, Lutherkirche, Karl Schuke-orgona, 1962

| Rückpositiv 2 –
Manual 1 | | | Hauptwerk –
Manual 2 | | | Rückpositiv 1 –
Manual 3 | Pedal |
|------------------------------|----|----------------|-------------------------------|-----|----------------|-----------------------------|--------------------|
| Quintadena 8' (Rückbau 2002) | 8' | (Rückbau 2002) | Quintadena 16' (Rückbau 2002) | 16' | (Rückbau 2002) | Gedackt 8' | Subbaß 16' |
| Violflöte 8' (1962: 4') | | | Prinzipal 8' | | | Prinzipal 4' | Prinzipal 8' |
| Blockflöte 4' | | | Gemshorn 8' | | | Rohrflöte 4' | Trichtergedackt 8' |
| Waldflöte 2' | | | Oktave 4' | | | Feldpfeife 2' | Oktave 4' |
| Rauschwerk 4f. | | | Spillpfeife 4' | | | Sesquialtera 2f. | Rohrpommer 4' |
| Quinte 1 1/3' | | | Nasat 2 2/3' | | | Sifflöte 1' | Nachthorn 2' |
| Cymbel 3f. | | | Oktave 2' | | | Scharf 3-4f. | Baßaliquot 3f. |
| Vox Humana 16' | | | Mixtur 4-6f. | | | Krummhorn 8' | Hintersatz 4f. |
| Trichterregal 8' | | | Trompete 8' | | | Cymbelstern (neu) | Posaune 16' |
| Tremulant | | | Tremulant (neu) | | | Tremulant | Trompete 8' |
| | | | | | | | Trompete 4' |

³⁷ Björn Heile szíves közlése.

3. Rrrrrrr... Acht Orgelstücke (1980-81) – a hangjáték mint színház

Én úgy értem a dolgot, hogy a színház tulajdonképpen nemcsak az, ami a színpadon történik, hanem a video is, a film vagy a televízió, és a hangjátékok. Azt hiszem, a színház fogalmát ma ki kell tágítani.¹

Az Rrrrrrr... Hörspiel über eine Radiophantasie és a hangjáték koncertváltozata 41 tételben különféle hangszer-együttesekre és szólóhangszerekre a műjegyzékben az 1982-es évnél szerepel. A darabok címei Ferdinand Hirsch: *Wörterbuch der Musik* (Berlin 1977) című zenei szótárának címszavai. A rövid darabok szolgáltatják a hangjáték zenei anyagát, a címszavak alkalmat adnak olyan rövid, parodisztikus darabok írására, amelyek egy nagyon széles kulturális területet fednek le a népzeneitől a szórakoztató zenéig, kelettől nyugatig, az ókortól a legújabb korig. A nyolc orgonadarab a sorozatból kiemelve – 1980-81-ben keletkezett – 1984-ben jelent meg.² A tételek a következők: *Raga, Rauschpfeifen, Repercussa, Ragtime-Waltz, Rondeña, Ripieno, Rosalie, Rossignols enrhumés*.

A hangjáték

Kagel nagyjából akkor kezdett el rádiójátékokat készíteni, amikor felhagyott az elektronikus zenei darabok komponálásával. 1969-ben készítette el első, egy év múlva díjnyertes hangjátékát – *Ein Aufnahmestand*. Az utolsó, elektronikára fogalmazott darabja az *Acustica* (1970).³ A hagyományos, narratív hangjátékkal szemben, amelyben minden más elem a szövegnek és a cselekménynek van alárendelve, Kagel darabjai az úgynevezett *neues Hörspiel* kategóriába tartoznak, ahol az elemek egyenrangúak, zene és zaj egyformán fontos. Az új típusú, művészibb hangjáték az 1960-as évek végén jelent meg, amikor a televízió – a narratíva iránti érdeklődést jobban kiszolgáló médium – egyre nagyobb teret nyert, felszabadítva a

¹Idézet Hans Heg 1985-ben készített interjújából. Közzétéve 2017. szeptember 15-én. Internetes forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=wF6QFLhY30w>. Utolsó megtekintés: 2018. augusztus 8.

²Philippi, 2002, 363.

³Heile, 2006, 88-89. Kagel 1970-ben Karl Szluca díjat kapott.

hangjátékot ettől a kötöttségtől.⁴

Az *Rrrrrrr...* rádiójáték egy belső monológ, főszereplője Ő, azaz németül – nem véletlenül hímnemben – Er. Egy fárasztó nap után hazaérkezve „Er” bekapcsolja a rádiót, hallgatja, kommentálja, vele dúdolja a dallamokat, amikor nem tetszik neki, csavargatja a gombokat, másik állomást keres. Történetesen Kagel kompozíciói szólnak a rádióból. Közben a szomszédból és az utcáról zajok szűrődnek be, más rádió- és televíziócsatornák hangja is behallatszik. „Er” néha elmélázik, gondolataiba süllyed, figyelme lankad, de amikor valami izgalmasat hall, érdeklődése újra feléled. „Er” vár is valakire, aki azonban nem érkezik meg. Amikor „Er” kevésbé figyel oda a zenére, a darab is halkabban szól, amikor a figyelme éber, a zene is hangosabb.

„Ennek a hangjátéknak a témája az a figyelemingadozás, amely szokás szerint zenehallgatáskor fellép. ... És ez a hallgató – ahogy mi is mind, rádióhallgatók – elengedhetetlenül magával foglalkozik, saját munkájával, saját családjával, nyaralási céljaival....”⁵

Kagel rendszeresen foglalkozik darabjaiban az érzékeléssel.⁶ Nemcsak egyszerűen zenét, hanem egy másvalaki által hallgatott zenét hallunk, amely egy másik ember érzékelésén keresztül érkezik el hozzánk, és ezáltal a mi hallgatásunkba az ő észlelése is belejátszik. Egy ilyen szituációban, ahol a zene egyszerre hallgatni való és egyszerre jelenik meg egy történet részeként, keveredik az esztétikai és a szemantikai zenehallgatás két típusa,⁷ amiről már ejtettünk szót a hangszeres színházat tárgyaló fejezetben. A zenehallgatási élmény hasonlatos Jan van Eyck *Az Arnolfini házaspár* című festményén ábrázolt többszörös tükröződéshez. Mi, rádióhallgatók – lehetséges, hogy „Er”-hez hasonlóan egyedül – hallgatunk egy darabot, amelyben egy személy, „Er”, orgonazenét hallgat, ami egy templomban szól, ahol feltételezhetően többen ülnek és hallgatják ugyanazt a zenét.

A darabok koncertváltozatában a hangszeres színházi réteg nincs jelen, így természetesen a szemantikai hallgatás nem játszik szerepet. A *Rrrrrrr...*-sorozatot az

⁴Heile, 2006, 88.

⁵ Mauricio Kagel: *Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*. (München: Piper, 1991). 225. „Das Thema dieses Hörspiel sind jene Aufmerksamkeitsschwankungen, die gewöhnlich beim Anhören von Musik auftreten. ... Und dieser Zuhörer beschäftigt sich – wie wir alle, Rundfunkhörer – unablässlich mit sich selbst, mit seinem Beruf, seiner Familie, Ferienzielen...”

⁶ A Tremens című darabban (1965) egy kábítószer befolyása alatt álló ember fülével halljuk a zenét. Kagel orvosi ellenőrzés mellett folytatott kísérleteket, hogy a drogfogyasztás hogyan befolyásolja a zenei érzékelést. Heile, 2006, 51

⁷Heile, 2006, 92.

előszóban javasoltak alapján nemcsak egy ciklusként, hanem szabadon válogatott tételek tetszés szerinti sorrendjeként is elő lehet adni. A sorozat a kageli orgonaművek sorába illeszkedik azzal a provokatív gesztusával, hogy olyan anyagokkal dolgozik, amelyek igazából idegenek a hangszer hagyományos kontextusától. A ragtime és a keringő lehetetlen kombinációja, vagy a spanyol fandango egy déli dialektusa, a rondera, vagy az indiai dallammodell a *Râga* című darabban nem a tipikus orgonarepertoárt juttatja eszünkbe. A hangszerválasztás azonban csupán egy eleme a kageli abszurdnak. A darabok megragadják a címek meghatározta tartalmát, és egyszerre parodizálják, kérdőjelezik meg azokat stílusidegen elemekkel, vagy éppen ellenkezőleg, a jellegzetességeket a végtelenségig eltúlozva. A címszavak utalhatnak stílusra, formára, kompozíciós technikára, egy terminusra, vagy akár zenéhez kapcsolódó, de zenén kívüli dologra, például a *Rossignol enrhumés* esetében.

Mischungen – a primitív és a kifinomult

A parodisztikus mellett a kageli humor egyik fő forrása ezekben a kis darabokban a primitív és a művészi kombinációja. „Ich mag Mischungen” – nyilatkozta Kagel az Ivashkinnal készült beszélgetésben.⁸ Kagel az egzotikum és a primitív kultúrák iránti vonzalmáról is beszél ugyanebben az interjúban. „Nagyon érdekel a különböző országok primitív művészete. Tetszik nekem, amit nem művészi céllal készítettek, de művészetté vált.”⁹ A jó értelemben vett primitív jelentésköréhez tartozik az ősi, a régi, a távoli, egzotikus. A pejoratíve értett primitívhez a kommersz, az olcsó, szórakoztató. A primitív mindkét jelentésében képviselve van a darabokban. Nézzünk néhány példát:

1. egzotikus — primitív — kifinomult

A *Rauschpfeife* – régi korok egzotikus hangszere – nazális hangzását tiszta és elhangolt kvint hangközökkel valamint glissandokkal imitálja.

⁸ Alexander Ivashkin: „Musik als grosse Bühne”. In: Klüppelholz, Werner (szerk.): *Kagel – 1991*. (Köln: Du Mont, 1991). 110-118. 110.

⁹ Ivashkin, i. m., 111. „Mich interessiert die primitive Kunst verschiedener Länder sehr. Mir gefällt das, was nicht für die Kunst geschaffen wurde, dabei aber zur Kunst geworden ist.”

2. RAUSCHPFEIFEN

Mauricio Kagel

Andantino (♩ = ca. 56) *mübsam* 1)

Pedale

17. kép. Kagel: Rrrrrrr... Acht Orgelstücke, *Rauschpfeifen*

A megszólaló töredékes, primitív dallam – a 2.-tól a 7. ütemig – versszakokként háromszor hangzik fel (2., 7. és 21. ütemtől). Ami a kifinomultságot illeti, a pedálban a 15. ütemtől ostinatot hallunk két szólamban ritmusvariációval, a 23. ütem felső szólamában pedig egy kvintpárhuzamban haladó B-A-C-H motívumot, bár ez utóbbi inkább a nonszensz kategóriája.

18. kép. Kagel: Rrrrrrr... Acht Orgelstücke, *Rauschpfeifen*, 22-23. ütem

A 21. ütemtől bal kézben a 3. versszak Rauschpfeifen-témája tűnik fel, újra töredékesen, de a szünetek itt másképp tagolnak, mint az elején.

2. régi — parodisztikus — stílusidegen

A *Repercussa* ugyanazon a magasságon többször újra megütött hangot jelent. A gregorián zenében például a recitációs fok egyik neve, amely a hangnemnek (tonus) az alaphang melletti másik fontos hangjára utal. A tétel előkéekkel ellátott staccato, később legato ismétlődő hangjainak háttérében egy „cantus firmus” is hallunk, a tenorban egyetlen tartott hangot, amely lényegében a firmus (tartós, biztos, szilárd) paródiája.

3. REPERCUSSA

Allegro (♩ = 112) Mauricio Kagel

I. *f* diminuendi und crescendi wie unten angegeben
diminuendi und crescendi as indicated below

II. *f* *p* *f*

Pedale

19. kép. Kagel: Rrrrrr... Acht Orgelstücke, Repercussa, 1-2. ütem

Az egyik felső szólam hosszan kitartott d-ről c-re, majd újra d-re lép. A basszusban hallható ostinato ezekhez képest teljesen stílusidegen.

3. művészi — nonszensz — kommersz

A *Ragtime-Waltz* az artikuláció és dinamika tekintetében a legkisebb részletekig kidolgozott, ahol a dinamikai történések a zenei anyagtól egy teljesen független réteget alkotnak. A felső szólam egy végletesen kromatikus, irányt vesztve tekergő, nonszensz dallamképződmény, amely egyszerre melankolikus, érzéki és egzotikus. A zenei anyag a szórakoztató műfajt képviselő merev ragtime és a klasszikusokat idéző, flexibilis keringő lehetetlen keveréke. A tétel bal kéz szólama akár egy Chopin-keringőé is lehetne.¹⁰

I. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

II. *p* *p* *p* *f* *p*

20. kép. Kagel: Rrrrrr... Acht Orgelstücke, *Ragtime-Waltz*, 10-16. ütem

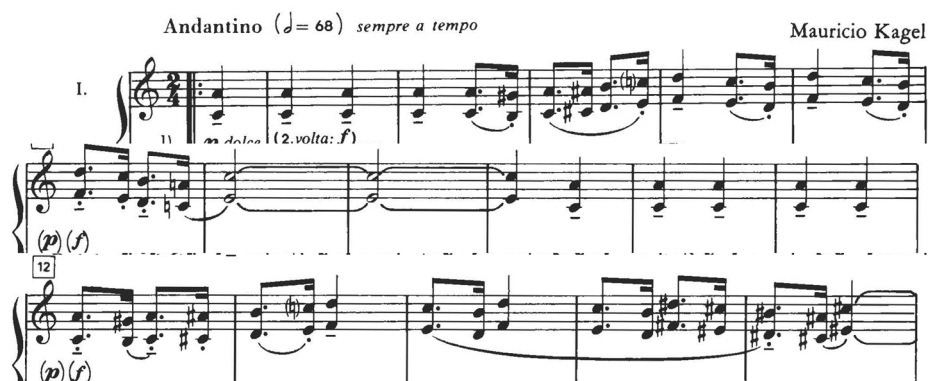
4. közönséges — stílusidegen — nonszensz — kifinomult

A *Rosalie* a szótár meghatározása szerint „többszörös, gyakran eltúlzott ismétlése egy motívumnak lépcsőzetesen felfelé vagy lefelé. Az elnevezés és pejoratív

¹⁰ Kagel Chopintól idéz többek között a *Phantasie mit obligati* és a *Recitativarie für singende Cembalistin* című darabjaiban.

konnotációi az ilyen módon formált dallamok címéből erednek.”¹¹ A *Rosalie* dallama tulajdonképpen egy félperiódus csupán, amely után a kommersz zene törvényei szerint (is) jól esne egy második, válasz-szerű félperiódus, ez azonban nem következik be. A zene nem teljesíti be a formából következő várakozásokat.

7. ROSALIE

21. kép. Kagel: Rrrrrr... Acht Orgelstücke, a *Rosalie* dallama

A kíséret a jól ismert figura szerint halad: basszushang és harmónia váltakozása. A 14. és 19. ütem között a zenei anyag felfelé félhangot emelkedik, a kotta szerinti moduláció – inkább moduláció-paródia – ezzel szemben sokkal bonyolultabb képet mutat egy fokozatos, nonszensz enharmonikus fordulat révén: a-moll, majd „a” basszus fölött aisz-moll akkord, aztán aisz-moll, majd „aisz” basszus fölött b-moll akkord, majd „megérkezés” b-mollba.

22. kép. Kagel: Rrrrrr... Acht Orgelstücke, *Rosalie*, 12-20. ütem

Ismétléskor a kommersz bal kéz-kíséret alatt egy plusz basszus-szólam is megjelenik,

¹¹ Lásd a kotta előszavát.

amelyet egymástól szünetekkel elválasztott staccato nyolcadok alkotnak. A basszushangok, elbizonytalanítva az egyébként közönségesen egyszerű zenéből adódó metrum-érzetet, az ütem bármelyik nyolcadára eshetnek. A végletekig kidolgozott artikuláció megvalósítása, amely a zenei anyag minőségével messze nem áll arányban, nem kis feladatot jelent a játékos számára.

5. nonszensz

A *Rossignols enrhumés* című tétel a tökéletes nonszensz. A csalogány – reneszánsz chansonok és barokk szvit-tételek főszereplője, a szerelem szimbóluma, édes énekéről közismert és a legmuzikálisabbnak tartott madár – megfázott, és be van rekedve annyira, hogy a basszus regiszterben – bal kéz + pedál – énekel többé-kevésbé félresikerült koloratúrákat és rettenetesen hangzó trillákat. A madár énekének jellege mindezek ellenére világosan felismerhető.

The image shows a musical score for the piece 'Rossignols enrhumés' by Rrrrrr... It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a tempo of (♩) = ca. 84 and a dynamic of (p). It features a bass line with staccato notes and a treble line with trills. The second system is marked with a tempo of (♩) = ca. 42 and a dynamic of fff. It features a bass line with staccato notes and a treble line with trills. The third system is marked with a tempo of (♩) = ca. 48 and a dynamic of mp. It features a bass line with staccato notes and a treble line with trills. The score includes various musical notations such as staccato, trills, and dynamics.

23. kép. Kagel: Rrrrrr... Acht Orgelstücke, *Rossignols enrhumés*

A hangszerkezelést tekintve megállapíthatjuk, hogy hat tételben – *Rauschpfeifen*, *Repercussa*, *Rondeña*, *Ripieno*, *Rosalie*, *Rossignols enrhumés* – van obligát pedál, a többiben ad libitum. Az előadói praxis szempontjából nehézséget jelent, hogy a dinamika általában olyan módon kidolgozott, hogy a darabok eljátszása mind a romantikus orgona redőny-crescendójára, mind a barokk orgonának a mechanikus traktúrából adódó lehetőségeire igényt tart. Regisztrációs utasítások alig-alig vannak. Az egyik ilyen kivétel a *Rauschpfeifen* című darab, amely a 16-17. században használt fúvós hangszert és/vagy az orgona ilyen nevű, az említett reneszánsz hangszert utánzó, kvintet és oktávot tartalmazó felhangregiszterét hivatott megjeleníteni. A kísérő szólamoknak – amelyekből először egy kvint-ostinato

rajzolódik ki – egy 8' ossia 16' regiszter-alternatívát jelöl a kotta. A tiszta és később egyre jobban elhangolt kvint/kvárt-mixtúrákban haladó három rétegű felső szólam számára semmi nincs előírva. Az általam hallott felvételeken az orgonisták színes, a címnek megfelelő regisztrációval játsszák ezt a – meglehetősen primitív – dallam-mixtúrát. Ilyen módon azonban elvész a helynek az az értelme, hogy maga a textúra eredményezi a Rauschpfeife hangszínét. Nézetünk szerint célravezető lenne csupa 8' regisztert használni, és a tiszta és elhangolt kvint-tornyok eredményeznék a megcélzott hangszínt. Nem csupán a hangszínt keveri ki Kagel a háromszólamú textúrából, hanem a játékmódot is utánozza. A Rauschpfeife megfújása kivételesen erős támaszt igényel, a hang megfogása a kívánt magasságon és annak megtartása erős tüdőt, nagy gyakorlatot, edzettséget kíván. A gyakorlatlan játékos alulról kisebb-nagyobb glissandóval éri csak el a megcélzott hangmagasságot. Ennek megjelenítésére szolgál a billentyű-glissando, amely egy csak mechanikus és kellően érzékeny traktúrájú orgonán kivitelezhető experimentális játékmód. A billentyű-glissando a billentyű lassú lenyomásával a beáramló szél mennyiségét, ezáltal a hang magasságát érzékenyen befolyásolni képes billentésmódot jelent. Lásd a 17. kép kottapéldáját.

Az előszó utasítása szerint bizonyos tételeket lehet zongorán vagy csembalón is játszani. Mi több, a legtöbb tétel reneszánsz és/vagy barokk hangszerekre történő átírása is megengedett. Kagel hozzáállása a régi zene régi hangszereken való játszásához és általában a historizmushoz meglehetősen kritikus volt – ahogyan az volt Eggebrechté, Dahlhausé és Schnebelé is¹². Ezzel szemben a régi hangszerek kortárs zenében való alkalmazása rendkívüli módon érdekelte.

Nem vagyok híve a historizmusnak. [...] Ma szokásos, hogy a régi zenét a korszaknak megfelelő hangszereken játsszák. Azt hiszem, hogy ez nem mindig helyes. Nem lehet pontosan tudni, hogy például Mozart zenéje Mozart korában hogyan szólt. A zenekarok rosszak voltak, az összetételük esetleges. Ennélfogva a történelem nem a legfőbb ítélő. És ki tudja, milyen tempókat vettek Mozart operáinak ősbemutatóin? Másrészt a reneszánsz és barokk hangszerek hangszíne és kifejezési lehetőségei csodálatosak. Mennyire modern például a cink! Sokkal érdekesebbnek és megfelelőbbnek tűnik számomra ezekre a hangszerekre új zenét komponálni, rajtuk új zenét játszani, és a szokatlan kapcsolatokat/hangszer-összeállításokat és játékmódokat a mai hangszerekre adaptálva megtalálni. Pontosan ezért írtam 1966-ban a *Musik und Kammermusik für Renaissance-Instrumente* című darabomat. ... Ha a tradíció jelentéséről

¹² Lásd erről bővebben a szakrális zene fejezetet.

beszélünk, meg kell jegyeznünk, hogy alatta nem egy szilárdan álló fogalmat, hanem valami mozgékonyat és hajlékonyat értünk.¹³

Röviden utalunk csak a sorozatnak arra a jellegzetességére, hogy bizonyos elemei – ostinato, kvintek, tartott hangok, kromatika – egy egymást keresztbe kasul átszövő hálózat mintájára kapcsolatot létesítenek a különböző tételek között. Az a benyomásunk támad, hogy bármilyen sorrendben is játsszuk őket, mindig lesz valami kapcsolat két szomszédos tétel között.

¹³ Ivashkin: i. m., 112-113. „Ich bin kein Anhänger des Historismus. [...] Heute ist es üblich, die alte Musik mit Instrumenten der entsprechenden Epoche zu spielen. Ich glaube, das ist nicht immer richtig. Man weiss nicht genau, wie zum Beispiel Mozarts Musik zu Mozarts Zeiten klang. Die Orchester waren schlecht, ihre Zusammensetzung war zufällig. Daher ist die Geschichte nicht die letzte Instanz. Und wer weiss, welche Tempi es auf den Ertsaufführung der Opern von Mozart gab? Andererseits sind die Timbres, die Ausdrucksmöglichkeiten der Renaissance- und Barockinstrumente erstaunlich. Wie modern ist zum Beispiel der Zink! Mir scheint, es wäre viel interessanter und passender, für diese Instrumente eine neue Musik zu komponieren und zu spielen, um ungewöhnliche Verbindungen und Spielmethoden für unsere heutigen Instrumente zu erfinden. Eben deshalb habe ich 1966 die Musik und Kammermusik für Renaissance-Instrumente geschrieben ... Wenn man über die Bedeutung der Tradition spricht, merkt man übrigens, dass dabei nicht ein feststehender Begriff, sondern etwas Bewegliches und Flexibles gemeint ist.”

III. AZ ELŐADÓ

1. Az előadó mint társszerző

*„Als Interpret betrachte die spielenden Kompositionen immer mit den Augen eines
Komponisten”*

*„Ich finde, die Arbeit des Interpreten ist eine Ergänzungsarbeit bei der Überführung
eines Manuskriptes in die hörbare Realität.”*

Mottónak a modern orgona-előadóművészet talán legjelentősebb alakjától, Gerd Zachertől¹ választottunk két idézetet, akinek a nevéhez többek között számos Kagel-mű bemutatója fűződik². Ezek a gondolatok tulajdonképpen bármely korból származó zene megközelítésére érvényesek, hiszen másképp hangzik egy olyan interpretáció, ahol az előadó törekszik arra, hogy megértse, hogy egy szerző miért írt le, vagy miért úgy írt le valamit. A modern zene előadása azonban egy olyan előadóművész-típust hívott életre, amelytől nagyobb interpretációs, adott esetben szinte zeneszerzői hozzájárulás is elvárt. Ez indokolja, hogy az előadóra vonatkozó általános megfontolások után az egyes művészeknek is szenteljünk egy-egy alfejezetet. Az előadó témakörének bizonyos általános aspektusait – például az előadó fontossá válásának körülményeit, vagy az előadói identitás kérdését – a hangszeres színház című fejezetben már tárgyaltuk.

A reneszánsz és barokk zenei tankönyvekben a „hogyan adjuk elő” kérdése összefonódik a „hogyan csináljunk zenét” kérdésével: improvizációs kézikönyvek, áttekinthető rendszerbe foglalt sémagyűjtemények magyarázzák el, hogyan kell darabot csinálni, hogyan kell egy vokális művet hangszerre adaptálni, illetve kidíszítve eljátszani. Az olyan, 19. századi értelemben műnek aligha nevezhető gyűjtemények, mint például J. U. Steigleder *Tabulaturbuchja* (1626) vagy J. S. Bach *Orgelbüchleinja*³ egy adott témát, jelen esetben egy vagy több egyházi ének

¹ Rudolf Lück: *Werkstattgespräche mit Interpreten Neuer Musik*. (Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1971). 133. „Előadóként a játszandó művet mindig a komponista szemével nézem.” „Úgy gondolom, hogy az interpretátor munkája a kiegészítés, amely a kézirat és a hallható valóság közötti közvetítést szolgálja.”

² Kagel *Phantasie für Orgel mit Obbligati* c. darabja Gerd Zacher hamburgi koncertsorozatának tízéves jubileuma alkalmából íródott 1967-ben. A *Programm* című ciklus részeként mutatta be 1972-ben Kölnben Zacher a *Recitativarie* című Kagel-darabot. Zacher 1984-ben vette lemezre Kagel „Rrrrrrr...” Acht Orgelstücke című sorozatát 1980-81-ből.

³ Mindkettő enciklopédikus igénnyel megkomponált korálgyűjtemény: Steigledere egyetlen korál, a *Vater unser* lehetséges variálási módjait mutatja be 40 variáción keresztül.

feldolgozásának lehetőségeit annak teljességében bontanak ki. A tanulni vágyó ezekből sajátíthatja el a mesterséget. A 17. században a hegedűs forradalommal kezdetét vevő, gyorsan felvirágzó hangszeres virtuozitás indította el azt a 19. és 20. századig tartó folyamatot – ebben a Beethoven szimfóniák megkövetelte magas színvonalú hangszertudás és zenekari kultúra egy fontos határpont – hogy az előadót szükségszerűen egyre inkább leköti a hangszeres készségek megszerzése, a hihetetlen magas technikai követelmények teljesítése, amely nem enged akkora teret a saját alkotói hozzájárulásnak. Az előadótól mindenekelőtt a kottahű játékot várták el. C. Ph. E. Bach így ír a *Versuch*-ban:

Miben áll azonban egy jó előadás: semmi másban, mint abban a készségben, hogy a zenei gondolatokat azok igaz tartalma és affektusa szerint a hallás számára érzékelhetővé tegyük.⁴

Tanulmányában Jamason megállapítja, hogy Pleyel Beethoven játékaról írt kritikus megjegyzése egy esztétikai elmozdulásnak a jele, egyben kezdete annak az évszázadnyi időt átfogó folyamatnak, amelynek a végállomása zeneszerző és előadó szerepeinek szétválása.⁵

Előadása nem csiszolt – azaz játéka nem feddhetetlen ... rögtönzése több élvezetet nyújt nekem ... néha bámulatba ejtő dolgokat csinál. Nem kellene úgy gondolni rá, mint zongoraművészre, mert ő magát teljesen a zeneszerzésnek szentelte, és nagyon nehéz egyszerre zeneszerzőnek és zongoristának lenni.

A hangszeres színház című fejezetben részletesen leírtuk azokat a körülményeket, amelynek eredményeképpen a zeneszerzők és később a zenetörténeti kutatás részéről is az előadóra nagyobb figyelem irányult a 20. század folyamán, különösen az 1950-es évek után. Az előadó szerepe felértékelődött, olyan legendás zeneszerző-előadói együttműködések alakultak, amelyekben egy bizonyos előadó képességeit,

⁴C. Ph. E. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (Faksimile-Nachdruck) Leipzig:VEB Breitkopf & Härtel. 1981. I., Vom Vortrage §. 2. „Worinn aber besteht der gute Vortrag: in nichts anders als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affekt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen.”

⁵ Camille Pleyel Beethovenről (1805). Idézi Corey Jamason: „The performer and the composer.” In: Colin Lawson és Robin Stowell (szerk.): The Cambridge History of Musical Performance. (Cambridge University Press, New York. 2012). 105. „His execution is not polished – that is, his playing is not unblemished ... his improvising gave me much pleasure . . . sometimes he does astonishing things. Besides, he ought not be thought of as a pianist, because he is dedicated totally to composition and it is very hard to be at once a composer and a performer.”

erősségeit, tehetségét szem előtt tartva születtek darabok. Az előadó a megnövekedett virtuozitás követelményével, speciális feladatokkal szembesült. Elvárták tőle, hogy a játéktechnika kibővült eszköztárával rendelkezzen. Az improvizatív, indeterminált elemeket tartalmazó művek kimenetele, vagyis a hangzó végeredmény nagyban függ az előadó döntéseitől és hozzájárulásától.

Notáció és adaptáció

Az orgona különossége abban rejlik, hogy minden hangszer individuális, unikális. Az orgona nem ment keresztül olyan uniformizálódási folyamaton, amelyen a zenekari hangszerek általában. A legújabb hangversenyorgonákon léteznek ugyan sztenderdek, de ez távolról sem jelent egyformaságot. Az orgonista tehát szükségképpen – bizonyos határokon belül – mindig is adaptálta a zenét a saját, éppen aktuális hangszerére. „Ezért a zeneszerző számára nehezebb egy hangzásbeli végeredményre hagyatkoznia, mint más hangszereknél” – mondta egy interjúban Dominik Susteck, a kortárs orgonajáték megkerülhetetlen alakja.⁶ Szerinte a zeneszerző az orgonára való komponálás során alapvetően kétféle stratégiát követhet. Egyrészt kiindulhat a hangszerből, annak sajátosságaiból, másrészt követhet egy gondolatmenetet, amelyet azután az adott hangszerre alkalmaz. Ezek következménye, hogy egyrészt minden hangszerre más, új darabot kell komponálni, másrészt ugyanaz a kompozíció más és más hangszeren eltérő módon válik hangélménnyé. Az 1960-as évek zenéjének notációja, amely a hallani kívánt végeredménnyel szemben sok esetben a cselekvést rögzíti, vagy csupán a játszandó anyagok tárházával szolgál, mindenképpen nagyobb szabadságot és hozzájárulást vár el az előadótól. Ez a gondolkodás alapjában nem idegen az orgonajátéktól, hiszen az orgonazene notációja hagyományosan sem az egzakt hangmagasságot rögzíti, sem nem szabja meg általában pontosan a kivitelezés módját. A szólamok feljebb vagy lejjebb, manuálon vagy a pedálon, illetve több regiszter használata esetén egyszerre több oktávban szólalnak meg attól függően, hogy a tradíció, a műfaj vagy a zenei struktúra mit követel meg.

⁶Forrás: https://www.academia.edu/11624855/Interpretation_als_Komposition._Der_Organist_Dominik_Susteck_im_Gespr%C3%A4ch_mit_Stefan_Drees. „Deshalb ist es für die Komponisten schwieriger, sich auf ein klangliches Resultat zu verlassen als bei anderen Instrumenten.” Utolsó megtekintés: 2018. febr. 28.

Az előadó által birtokolt hangszerkezelési technika, a beható hangszerismeret ihlető forrásként szolgál a zeneszerző számára. Az orgona ebből a szempontból is speciális, hiszen ismerete a zeneszerzőktől komoly elmélyedést kíván. Szathmáry Zsigmond megállapítja, hogy a zeneszerzők mennyire nem ismerik a modern orgona lehetőségeit. Ez őt mint előadót bevallása szerint arra bátorítja, hogy a kottát nagyobb fokú szabadsággal kezelje, és hogy az interpretációt a hangszer valódi lehetőségeihez igazítsa:

Szathmáry problémát lát abban, hogy az orgona lehetőségeinek egy nagy része ismeretlen a zeneszerzők számára. Ezért ő egy bizonyos mértékű szabadságot enged meg magának a kortárs zenében, hogy olyan elemeket, mint például az ütőhangszeres regiszterek, vagy a regisztráció, megváltoztasson.⁷

Játéktechnikai újdonságok

Az orgonakezelés új technikáit a háború utáni avantgárd orgonazenében egyrészt az experimentális játékmódok alkalmazása, másrészt a hangszer szerkezeti sajátosságait újfajta módon kihasználni akaró szándék jelenti. A játéktechnikai újítások között említhetjük a differenciált cluster-játékot, amely a zongoratechnikában már régebb óta használatos, orgonazenében először Hambræus *Etude pour orgue* című töredékében találunk rá példát kombinálva a hangszín-variáció effektusával, amikor egy álló hangzat hangszíne egy meghatározott ritmus szerint változik.⁸ Az új játékmódok között megemlíthetjük a több manuálon való virtuóz játékot, akár hangonként ugrálva egyikről a másikra, a tartott hangok, hangzatok hangszín-variációját, azaz átregisztrálását, ami a Klangfarbenmelodie gondolatának orgonára való alkalmazásaként fogható fel, és a billentyűsúlyok használatát, ami a billentyűk hosszan tartó lenyomását segíti. Az a hatás, amelyet a barokk nagy orgonistái régi orgonák vizsgálatakor kiküszöbölendőnek tartottak, a változó, nem egyenletes szélnyomás, az új zenében hasznossá, egyenesen kívánatosná válik. A szélnyomás

⁷ Dominik Susteck: *Magier der Klänge. Der Komponist und Organist Zsigmond Szathmáry*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2013.) 71. „Ein Problem sieht Szathmáry in den vielen Möglichkeiten der Orgel, die den Komponisten unbekannt sind. Deshalb nimmt er sich bei zeitgenössischer Musik die Freiheit, Elemente wie Schlagzeug und Registrierung nach eigener Massgabe zu verändern. Seine Erfahrung ist, dass die Komponisten eine flexible Ausarbeitung ihrer Werke wünschen.”

⁸ Martin Herchenröder: „From Darmstadt to Stockholm: Tracing the Swedish Contribution to the Development of a New Organ Style”. In: Snyder, J. Kerala (szerk.): *The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections, 1610-2000*. (New York: Oxford University Press, 2002.) 303-321. 312.

változtatása hat a felhangspektrumra, a hangmagasságra és a hangerőre egyaránt. Gerd Zacher az alábbi módjait ismerteti a változó szélnyomás előállításának⁹:

- a) A billentyűk nyomva tartása mellett az orgonamotort ki- és bekapcsoljuk: ez a nagyon kedvelt effektus Kagel *Improvisation*jában, a *Phantasie*-ban, és sok más műben használatos, pl. Ligeti és Arvo Pärt orgonazenéjében.
- b) Megfelelően érzékeny mechanika esetén billentéssel is elérhető a szelep lassú nyitása illetve zárása, ezáltal a hang lassú felépülése illetve lecsengése: pl. az *Rrrrrrr... Acht Stücke für Orgel Rauschpfeifen* c. tételében.
- c) Zacher Ligeti első etüdjének játszásához fejlesztett ki egy szélnyomáscsökkentő szerkezetet, amely a motorhoz csatlakoztatható

A felsoroltakon kívül mechanikus regisztertraktúra esetén a regiszterkapcsolók fokozatos kihúzása és betolása a szélnyomás fokozatos változását eredményezi. Ilyen módon egyrészt sápadt, fakó hangzásokat, másrészt finom hangszínátmeneteket hozhatunk létre. Később a modern zene játszására tervezett orgonák építésénél figyelembe vették az igényt a szélnyomás változtatására, és a variálási lehetőséget beépítették a szerkezetbe.

Zeneszerző – előadó – hallgató

A huszadik század folyamán a kognitív pszichológia megközelítésmódja – talán éppen a hangrögzítés technikájának felfedezése és a *historically informed performance* előadói irányzata által is inspirálva – ráirányította a figyelmet a zeneszerzőn és az előadón túl az interakció harmadik résztvevőjére, a hallgatóra.

[...] az előadóknak, hogy esztétikai kötelezettségeiknek hűséggel eleget tehessenek, nemcsak a zeneszerző igényeinek és kívánalmainak megértésére kell meglehetősen figyelmet fordítaniuk, hanem a hallgatók érzékenységre is, akiknek előadnak.¹⁰

– írja Eugene Narmour 1988-as tanulmányában. A hangrögzítés lehetőségének köszönhetően az előadásba egy új tapasztalat épül be: az előadás nem szól csak a

⁹ Lück, i. m., 142-143.

¹⁰ E. Narmour: „On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation.” In: E. Narmour and R. Solie (szerk.): *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*, (Stuyvesant, Pendragon Press, 1988), 317–40. 318. [...] for performers to discharge faithfully their aesthetic responsibilities, they must give considerable attention not only to their understanding of the composer's demands and desires but also to the sensibilities of the audience for whom they make music.

jelennek a pillanatnyi ihletettség által meghatározottan, hanem érvényességét a jövőre is kiterjeszti. Az előadó játéka – ijesztő távlati perspektíva – vállaltan az összes lehetséges interpretációk egyike. Játéka az összes lehetséges hallgatónak szól a jövőben – nem ismerve a zenehallgatás körülményeit, a lehetséges hallgató előképzettségét, kultúráját, ráhangoltságát. Mindez nyilvánvalóan a műre is kihat. Walter Benjamin eredetileg képzőművészeti alkotásokról szóló tanulmányában így fogalmaz: „a reprodukálendő mű reprodukcióra tervezett művé vált.”¹¹ A *historically informed performance* esztétikájának is – amelynek problémái Gerd Zachert erősen foglalkoztatták – a hallgató jelenti a központi kérdését. Mit várunk el a hallgatótól? – tesszük fel a kérdést: a hallgatónak vagy vissza kellene mennie időben, hogy belehelyezkedhessen a hitelesség igényével létrehozott előadásba, vagy éppen a hitelesség igényével fellépő előadás felejtkezik el arról a körülményről, hogy hallgatója a jelenben ragadt. Gerd Zacher *Die Kunst einer Fuge* (1968) című darabja az interpretáció számtalan aspektusának, mű és előadás, elemzés és előadás viszonyainak látványos lenyomata. J. S. Bach első contrapunctusa a *Die Kunst der Fugé*ből tízszer hangzik el. Zacher minden egyes tételt egy-egy zeneszerzőnek ajánlott – a *Quatour* Bachnak, a *Crescendo* Robert Schumann-nak, az *Alt-Rhapsodie* Johannes Brahmsnak, a *Harmonies* Ligeti Györgynek, a *Timbres-durées* Olivier Messiaennak, az *Interferenser* Bengt Hambraeusnak, az *Improvisation ajoutée* Mauricio Kagelnek, a *Density 1,2,3,4* Edgard Varèse-nek, a *Sons brisés* Juan Allende-Blinnek, és végül a *No (-) Music* Dieter Schnebelnek – és az adott szerző látásmódjába belehelyezkedve, az adott szerző szemével analizálva olvasta újra ugyanazt a szöveget a hangjegyek megváltoztatása nélkül.¹² Beszédes az utolsó tétel, a Schnebelnek ajánlott *No (-) Music*, amelyben a hallgató tulajdonképpen a szerzővel egyenrangú, alkotó szerephez jut: kilenc variáció után gondolatban, pusztán belső hallással még egyszer végig lehet élni a Bach-fűgát, ami megteremti a lehetőséget a hallgató saját olvasatának a létrejöttére. Zacher – saját elemzése szerint – ebben a darabjában egy zenemű tanulási folyamatának tapasztalatait összegezte, és tette azokat időben kiterítve a hallgató számára olyan módon hallhatóvá, ahogyan

¹¹ Anderson idézete Walter Benjamin *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* c. tanulmányából a *Twentieth-Century Organ Music* bevezetőjének 2. oldalán: „the work of art reproduced becomes the work of art designed for reproducibility.” Christopher S. Anderson (szerk.): *Twentieth-Century Organ Music*. R. Larry Todd (sorozatszerk.): Routledge Studies in Musical Genres. (New York: Routledge, 2012).

¹² A 60-as években fontos tanulmányok jelentek meg arról, hogy az elemzés hogyan befolyásolja az interpretációt. Például Erwin Stein (1962) és Edward Cone munkái (1968). Lásd: Julian Hellaby: *Reading Musical Interpretation. Case Studies in Solo Piano Performance*. (Surrey: Ahgate, 2009). 6.

általában egy koncerten a befogadónak erre nincsen lehetősége.¹³ A *Die Kunst einer Fuge* alapgondolata szépen rímel Umberto Eco 1962-ben megjelentett, a nyitott műről szóló tanulmánykötetének témájára (*Opera aperta*), amelyben a szerző megállapítja, hogy „minden műalkotás, még ha a szükségszerűség kimondott vagy kimondatlan poétikája szerint jött is létre, lényegileg nyitott a lehetséges olvasatok látszólagos sorozata felé, amelyek mindegyike új életre kelti a művet valamilyen távlatból, valamilyen ízlés, személyes végrehajtás szerint.”¹⁴ A *Die Kunst einer Fuge* címe már önmagában rávilágít arra, hogy Zacher – ugyanígy Kagel, Schnebel, Dahlhaus és Eggebrecht – nem látta ellentmondás- és problémamentesnek a *historically informed performance*-t.

¹³ Lück: i. m., 40. Noha a vizualitás nem játszik szerepet, azáltal hogy a gyakorlási folyamat válik nyilvánvalóvá Zacher darabjában, a hangszeres színház jellegzetes, a zene szempontjából lényegtelennek illetve alárendeltnek tekintett kellékeire reflektáló vonását fedezhetjük itt fel. Lásd erről a hangszeres színház című fejezetet.

¹⁴ Pogonyi Szabolcs írja *Az értelmezés szabadsága* c. cikkében a Világosság c. folyóiratban (2003/11-12), hogy Umberto Eco, a kiváló író-szemiotikus, *A nyitott mű* című, magyarul 1976-ban kiadott, 1955 és 1962 között keletkezett írásainak egyik leglényegesebb konklúziója, hogy a műalkotásnak nincs egyetlen lehetséges értelmezése, hanem minden alkotás nyitott. Az idézet is az említett kötetből származik. Umberto Eco: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok*. (Budapest: Gondolat, 1976). Fordította Zentai Éva. 55. oldal

2. Az avantgárd orgonazene előadói

Gerd Zacher (1929–2014)

Gerd Zacher, orgonista, zeneszerző, zeneesztéta. A modern orgonajáték egyik legmeghatározóbb alakja. Többek között Allende-Blin, Cage, Kagel, Ligeti és Isang Yun írtak számára darabokat. Zeneszerzést, egyházzenét, vezénylést, valamint magánúton – Theodor Kaufmann-nál Hamburgban – zongorát tanult. Hindemith és a második bécsi iskola mesterei tették rá a legnagyobb hatást. Schönberg, Webern és Berg művészete Juan Allende-Blinen keresztül ért el hozzá, aki megismertette vele René Leibowitz Schönberg 12 hangú technikájáról írt könyvét.¹ A darmstadti nyári zenei kurzusokon 1952-ben és 1953-ban Messiaen erős hatása alá került. 1954 és 1957 között Chilében, Santiagóban a német evangélikus gyülekezet orgonistája volt, Mauricio Kagellel való ismeretsége dél-amerikai éveiből ered. Három év chilei tartózkodás után annak a hamburg-wellingsbütteli Lutherkirchének lett az orgonistája, amelynek a templomi zenélésben a modern zene jelenlétét támogató Dr Martin Hoberg volt a lelkésze 1945 és 1975 között. Zacher 1957 szeptemberében kezdte meg kántor-orgonista szolgálatát. 1960-ban kezdeményezte az 1938-ban épített Kemper-orgona átalakítását. Az egyházközség támogatta az ötletet, hogy a hangszer Zacher igényei szerint tegyék alkalmassá modern orgonazene játszására. Végül az átalakítás helyett a közösség egy új orgonát építtetett a Karl Schuke céggel, amely 1962-ben készült el. A szentelési ceremóniára 1962. szeptember 30-án került sor. A délutáni avatókoncert nyitotta meg azoknak a hangversenyeknek a hosszú sorát, amelyeken a hallgatóság számtalan nagy jelentőségű kortárs orgonamű (Messiaen, Jolivet, Kagel, Cage stb.) bemutatóját hallhatta. A krónika szerint ezen a hangszeren (is) dolgozott Ligeti György Zacherral a *Voluminán*².

Különlegessége a hangszernek, hogy a főmű mellett két Rückpositiv műve van a két oldalon. Abban az időben Zacher sokat kísérletezett a szélnyomás

¹ Juan Allende-Blin chilei komponista, egy Webern-tanítványnál tanult zenét. Szüleinek – akik maguk is zenészek voltak – santiagoi háza a nácizmus elől menekült művészeknek volt találkozóhelye. Megfordult náluk többek között Erich Kleiber, Fritz Busch, Rudolf Kolisch, Artur Rubinstein. Gerd Zacher egy beszélgetésben Rudolf Lückel (Werkstattgespräche mit Interpreten Neuer Musik) kifejti, hogy Allende-Blin *Transformations pour orgue*-ja 1952-ből az egyik első szeriális kompozíció orgonára. Lásd Lück p. 132-133.

² Ernst König: *Chronik der Kirchengemeinde Wellingsbüttel 1938 bis 1988*. (Wellingsbüttel: Berndt Stoffers Verlag und Druckerei, 1989.). 186-188

változtatásával, így az új orgonát is eszerint alakították ki. A szélnyomást változtató szerkezet a teljes orgonán fejtette ki hatását. A diszpozíciós táblázat a függelékben található.³

Az hamburg-wellingsbütteli egyházközség másik meghatározó lelkesze Martin Hoberg mellett Gerhard Müller volt, aki 1967 és 1982 között látta el feladatát. Müller a münsteri egyetem tudományos munkatársa volt, az osnabrücki Volkhochschulén tartott kurzusokat a modern teológia témakörében Bultmann, Bonhoeffer és Karl Barth teológiájáról. A wellingsbütteli gyülekezetben különféle eszközökkel próbálta a gyülekezeti aktivitást előmozdítani, például különféle kísérleti liturgiák kipróbálásával⁴. Gerhard Müller egy orgonakoncerthez fűzött pünkösdhétfői elmélkedésében – *Geist, Wind und Orgelton* – az orgonahang természetét tárgyalja, valamint a zacheri modern orgonatechnika létjogosultságát teológiai érvekkel támasztja alá szenvedélyes beszédében:

Nem gondolom, hogy az orgona csupán mint egy a templomban lévő hangszer lenne. Az orgona nem egy billentyűs, hanem egy fúvós hangszer. Az orgona a templom saját hangszerévé vált [...]. És mostanában nyerte végre vissza a szél, ami az orgonasípokon keresztül fúj, a modern orgonaművészet elidegenítési technikáinak közvetítésével – ahogyan azt részben Gerd Zacher fejlesztette ki, és amit Szathmáry Zsigmond is alkalmaz – hatásának azt az öntörvényűségét és kiszámíthatatlanságát, amelyet az orgonaépítés mindenkor szolgálatkész technikai vívmányainak köszönhetően veszített el. Itt is érvényes: „A szél ott fúj, ahol akar, jól hallod a zúgását; de nem tudod, honnan jön és hova tart.”⁵

A pünkösdi ünnep kapcsán Müller beszédében párhuzamot von a spontaneitást száműző templomi rítus és a mindennapi koncertgyakorlat, azaz a „hangverseny-rituálé” között, és egyben erős kritikát fogalmaz meg velük szemben:

Ez Lukács beszámolója az Apostolok Cselekedeteiben. Viszont az egyházi ünnep, amelyet erre az eseményre emlékezve kellene megülni, a kereszténységben halott. Gyanítom, okkal, mivel ma is teljes meglepetést tud

³http://www.orgelinformation.de/OrgelnDeutschland/W/wawe/Wellingsbuettel_Lutherkirche.html#.VzHkreQXWC5 utolsó megtekintés: 2016. május 2.

⁴ König: *Chronik*, 197.

⁵ König: i. m., 234. „Ich meine, die Orgel sei nicht von ungefähr zum Instrument in der Kirche geworden. Sie ist ja kein Tasten-, sie ist ein Blasinstrument. Sie ist auch das Instrument der Kirche selbst geworden [...]. Und neuerdings gewinnt endlich der Wind, der durch die Pfeifen der Orgel bläst, durch die Verfremdungstechniken zeitgenössischer Orgelkunst, wie sie Gerd Zacher z. T. entwickelte und auch Zsigmond Szathmáry praktiziert, die Eigenwilligkeit, die Unvorhersehbarkeit seiner Wirkungen zurück, die er durch allzu gefälligen Dienst technischer Errungenschaften im Orgelbau verloren hatte. So gilt auch hier: „Der Wind bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen wohl; aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt.”

okozni a kiszámíthatatlan, az ember szívesen visszahúzódik tőle. És így a pünkösdi istentisztelettől az ember ünnepélyes rendet, és bizonyosan többé már nem spontaneitást vár, amely – a Szentlélektől kiáradva – a váratlan cselekvésre készsé és képessé tesz. Nem hiszem, hogy ez egy zenés istentiszteleten másképp volna: a jelenlegi koncertrituálé gyakorlata ez ellen beszél. „Az Úr pedig a Lélek; és ahol az Úrnak Lelke, ott a szabadság. (2Kor 3,17) A szabadságot száműzik, és az Úr lelkét nem engedik be. Meg kell hogy elégedjünk ezzel a lehangoló megállapítással?”⁶

Az alábbi bekezdésben kifejtett gondolat a zenének a teológia szolgálatából való felszabadulását írja le:

Gerd Zacherrel leginkább úgy tekintünk az egyházra/templomra, mint a világ és az Isten, az emberi és a szent közötti találkozási helyre. Ott azonban, ahol az Isten és a világ találkozik, a világ felszabadul, és azzá lehet, ami igazából kellene, hogy legyen, és akkor a zene zene lehet, és nem a teológia szolgálója.⁷

A zenének mint istentiszteleti elemnek és a zenében megnyilvánuló szentségnek hasonlóan tágas felfogása rajzolódik ki Gerd Zacher mondataiból is, amelyet a Rudolf Lückkel való beszélgetés során fejtett ki a szent zene fogalmáról, zene és szentség kapcsolatáról, istentiszteleti illetve hangverseny-előadásra szánt zenéről.

A Szent az, amivel az ember nem rendelkezik, ami számára megközelíthetetlen. Csak a Szent közelítheti meg az embert. [...] Tulajdonképpen nincsen alapvető különbség koncertzene és istentiszteleti zene között. Hogy egy zene szakrális-e, nem az én kezemben van [...]. A szakrális létrejöhet egy koncertteremben vagy akár egy istentiszteleten, és az ember számára megjósolhatatlan.⁸

⁶ König, i. m., 233. [...] Das ist der Bericht des Lukas in der Apostelgeschichte. Aber das kirchliche Fest, das dieses Ereignis erinnernd aufs begehen soll, ist in der Christenheit gestorben. Ich vermute, aus dem Grunde, weil es auch heute so voll der Überraschungen durch Unvorhersehbares sein könnte und müsste, dass man sich ihm nur zu gerne entzieht. Und so wird man zu Pfingsten im Gottesdienst eine feierliche Ordnung, aber gewiss keine Spontaneität mehr erwarten, die – vom Heiligen Geist getrieben – zu unerwartetem Tun bereit und fähig macht. Ich glaube nicht, dass es in einem Orgelkonzert zur Gottesdienstzeit anders sein wird: die Praxis des derzeitigen Konzertrituals spricht dagegen. „Derr Herr ist Geist; wo aber des Herrn ist, da ist Freiheit” sagt Paulus (2. Korinther 3,17). Die Freiheit ist vertrieben, und dem Geist des Herrn wird der Zutritt verwehrt. Müssen wir uns mit dieser resignierten Feststellung begnügen?

⁷ König, i. m., 235. „Vielmehr betrachten wir mit Gerd Zacher „die Kirche als den Ort der Begegnung zwischen Welt und Gott, zwischen Menschlichem und Heiligem. Wo aber Gott und die Welt sich begegnen, wird die Welt frei gesetzt, das sein zu können, was sie eigentlich sein soll, dann darf die Musik Musik sein und nicht Diener der Theologie.”

⁸ Lück: i. m., 137. „Das Heilige ist das, was der Mensch nicht zu seiner Verfügung hat, was ihm unzugänglich ist. Das Heilige kann nur auf den Menschen zukommen. [...] Eigentlich besteht kein grundsätzlicher Unterschied zwischen konzertanter und Gottesdienstlicher Musik. Ob eine Musik sakral wirkt, liegt nicht in meiner Hand [...]. Das Sakrale kann sich im Konzertsaal oder im Gottesdienst vollziehen und ist vom Menschen nicht absehbar.”

Zacher nem csak zeneszerzőkkel, hanem a kor jelentős gondolkodóival, például H. H. Eggebrechtel is kapcsolatban állt. Zacher többször is részt vett Walcker-Mayernek és Eggebrechtnek orgona, szakrális zene és egyházzene témában szervezett kollokviumain. Eggebrecht lelkesülten írja 1968. január 27-én Walcker-Mayernek, hogy a Zacherrel való találkozás mély benyomást tett rá, róla a következő lelkes szavakkal nyilatkozik: Zacher Úr valami egészen szokatlan. Keveréke a kivételes művészi képességnek, magas intellektusnak és emberi mélységnek.⁹

Karl-Erik Welin (1934–1992)

Karl-Erik Welin, csakúgy, mint a nála néhány évvel idősebb Bengt Hambræus, Alf Linder tanítványa volt. Welin mutatta be 1962-ben a modern avantgárd orgonazene kezdetét jelző három úttörő művet. Zongoristaként és organistaként a kortárs zene követe volt. David Tudor óriási hatást gyakorolt rá. Stockholmban a Sankt Johannes-Kyrka organistája volt és a svéd rádió producere. Híres volt hihetetlen színészi képességeiről, rendkívül egyéni Bach-interpretációjáról, cluster-technikájáról, amivel például Bo Nilsson *Stenogramme* című, eredetileg ütőkre komponált darabját játszotta,¹⁰ és arról, hogy a hangszerek lehetőségeit a végletekig ki tudta aknázni. A grafikus notáció megvalósításának nagy mestere volt. Igazi fenegyerek. Theodore E. Libér (alias Knut Wiggen) *Rendez-vous 1963* című művének előadása közben – ahol egy zongorát kellett szétszerelni – annyira megsérült, hogy kórházba kellett szállítani. Az extravagáns művésről a következő színes történetet jegyezte fel egy vele egy helyen nyaraló nő a 80-as években:

Karl-Erik Welin egy koncertet adott az upplandi fesztiválon. A következő napon, kora reggel, felhívta a műsorvezetőt, aki az erdőben lakott, hogy jöjjön érte a hotelhez. A kapunál várt rá, vidáman és boldogan, hamarosan jött is érte

⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, Klaus.Jürgen Sachs, Christoph Stroux: Ligeti und die moderne Orgel. In: *Orgel und Orgelmusik heute /Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung Musikwissenschaftliche*. (Stuttgart: Verlags-Gesellschaft mbH, 1968). A Kollokvium témája a Ligeti útmutatási alapján megépítendő modern orgona volt. Egy munkacsoport jött létre a kérdések megvitatására, amelyben zeneszerzők, organisták, esztéták, orgonaépítők stb. vettek részt. „Herr Zacher ist etwas ganz ungewöhnliches. Verbindung von ausserordentlicher künstlerischer Fähigkeit, hohem Intellekt und menschlicher Tiefe.”

¹⁰ Martin Herchenröder: „From Darmstadt to Stockholm: Tracing the Swedish Contribution to the Development of a New Organ Style”. In: Snyder, J. Kerala (szerk.): *The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections, 1610-2000*. (New York: Oxford University Press, 2002.) 303-321. 313.

az autó, és nemsokára vissza is tért vele az erdőbe. Karl-Erik nagyon jó hangulatban volt az előző esti sikeres előadás után, még az újságíró is, aki telefonált neki, meghívta, hogy menjen vele az erdőbe, hogy ott interjút és fényképeket készíthessen. Megjavította a fiam törött láncú biciklijét, ételt süített a szabadban, sétált az erdőben...

És akkor a fiam egy döglött madarat (szürke légykapó) hozott, Karl-Erik felkiáltott, odaparancsolta a résztvevőket, hogy temetést rendezzenek a madárnak. Bementünk a fészkerbe egy ásóért, majd kimentünk egy erdei tisztásra, a temetés helyszínére. Együtt elénekeltük az „Erős vár a mi Istenünk” himnuszt, Karl-Erik búcsúbeszédet mondott olyan emelkedettséggel, hogy ilyet sem előtte, sem utána nem fog tapasztalni egy ilyen gyülekezet. Miután elhelyezte a koszorút, felállított egy hamarjában megépített keresztet, köveket tett a sírra szigorú rendben, majd visszatértünk a házba.

És most jön a zenei élmény: Karl-Erik leült a zongorához, és játszani kezdett, miközben egy *Requiem* komponálásába fogott a *halott madár* emlékére. Először felzúgott egy vulkáni kitörés minden megelőző moraj nélkül, mint egy előzmények nélküli dühöngő hóvihar vagy mennydörgés. Nemcsak a billentyűkön játszik, hanem az egész zongorán, és egy teljesen más világban van. Üvölt, nevet, melankolikus és boldog, mind egyszerre dúrban és mollban. Én és a fiam tökéletes csendben ültünk, és csak csodálkoztunk, hogy minek is lettünk most a részesei.[...] Egy idő után egy nagy zajjal lecsapta a zongora fedelét (később megmagyarázta, hogy a madár éppen akkor, útban a menny felé, haladta meg a hang terjedési sebességét). Kellemes zene következett trillákkal, egy szép „festmény” a felső regiszterekben; magasztos hangulatban ért véget a nyarat megéneklő *Den blomstertid nu kommer* himnuszba torkollva. Később boldog volt, elfelejtette a döglött madarat, pihenni akart, lábát felhúзва befeküdt a függőágyba a macskával (aki talán a madár gyilkosa?). Hogy lehet egy ilyen tapasztalat után viselkedni? Csendben maradsz, testedben a folyékony molekulákat megpróbálsz egyensúlyba hozni, és egyáltalán nem érted, hogy mit éltél át. De akárhogyan is: egy mester közelében lenni, amikor alkotott, az valamilyen módon valószínűtlen dolog, és mindig lesz a szívemben egy kép Karl-Erik Welinről.¹¹

A brémai rádió felkérésére komponált művek felvételét viszonylag egyszerűen sugározni lehetett Európa különböző állomásain keresztül, így az hozzáférhetővé vált az érdeklődők széles köre számára. Welin repertoárján tartotta és játszotta ezeket a darabokat. Welinnek a modern orgonazene terjesztésében vállalt egyedülálló szerepét bizonyítja az is, hogy számos más új kompozíció ajánlása szól neki.

¹¹ Alf Gabrielsson: *Strong Experiences with Music: Music is Much More Than Just Music*. (Oxford: Oxford University Press, 2011) 335.

David Tudor (1926–1996)

Amerikai zeneszerző, zongorista és organista. 1943-tól a Swarthmore-i Trinity Church, később, 1945 és 1947 között, a Swarthmore College organistája. Az '50-es évektől kezdve az új zene tolmácsolójaként egyre ismertebbé vált. Hatalmas repertoárján többek között a következő szerzőktől szerepeltek darabok: Boulez, Feldman, Wolff, Brown, Cage, Bussotti, Cardew, Cowell, Kagel, Maderna, Nilsson, Pousseur, Stockhausen, Wolpe, Young. Legendás volt grafikai kottákat és experimentális nyitott műveket megvalósító tehetsége. 1954-től kezdve Európában is rendszeresen szerepelt. T. Nilsson miután hallotta Tudort játszani egy művét, senki másnak nem engedélyezte az előadást. Tudor 1953-tól kezdve dolgozott együtt Merce Cunninghamgal, majd ezen keresztül Cage-dzsel is. Rendszeresen tartott mesterkurzusokat. Darmstadtban 1956-ban, 1958-ban, 1959-ben és 1961-ben. Később az elektronikus zene területén egyre aktívabb volt.¹² *Improvisation ajoutée*-felvétele 1968-ból (első változat) véleményünk szerint az általunk hallottak közül a legjobb. Egészen elementáris interpretáció.

Szathmáry Zsigmond (1939–)

„Die Aufgabe des Komponisten ist es jedoch, neue Türen des Hörens zu öffnen, neue Erfahrungen zu ermöglichen”¹³

Szathmáry Zsigmond magyarországi évei alatt orgonát Gergely Ferencnél, zeneszerzést Sugár Rezsőnél és Szabó Ferencnél tanult. A Zeneakadémia elvégzése után hagyta el az országot 1963-ban. Bécsben, az Akademie für Musik und Darstellende Kunst orgonaszakán Alois Forer, majd a frankfurti Staatliche Hochschule für Musik hallgatójaként Helmut Walcha tanítványa volt. 1964 és 1966 között látogatta a Kölner Kursen für Neue Musik tanfolyamait, ahol Stockhausentől és Pousseurtól tanult zeneszerzést. 1964 és 1968 között részt vett a darmstadti

¹²John Holzaepfel: “David Tudor (Eugene).” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Oxford, Oxford University Press, 1980).

¹³Dominik Susteck: *Magier der Klänge. Der Komponist und Organist Zsigmond Szathmáry*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2013). 49.

Ferienkurse für Neue Musik kurzusain. A németországi munkavégzéshez elengedhetetlen egyházzeneész „A” diplomát 1970-ben szerezte meg.

A hamburg-wellingsbütteli Luther-templom kántor-organista állását Gerd Zacher távozása után Szathmáry Zsigmond töltötte be 1970 és 1977 között. Szathmáry folytatta a modern zenés hangversenyek hagyományát. Martin Hoberg lelkész távozása után, 1975-ben, a modern zenének is leáldozott, hamarosan Szathmáry is búcsút intett Hamburgnak.¹⁴ 1977-ben, már a brémai dóm organistája,¹⁵ ahol sikerült elérnie, hogy a Bremen Dom név a kortárs zene köreiben – a lemondott Ligeti-Kagel-Hambræus bemutató után jónéhány évvel – ismét jól csengjen. 1972-től kezdve folyamatosan tanári tevékenységet folytat különféle főiskolákon (Lübeck, Hannover, Freiburg) és mesterkurzusokon. Számos vendégprofesszori cím tulajdonosa.¹⁶

Szathmáry számára az orgonálásban a legfontosabb szempontot a hangszínek, különösen a sokszínű felhangregiszterek kínálta lehetőségek jelentették.¹⁷ A felhanggazdagság mind a barokk, mind az Orgelbewegung elvei szerint épült hangszerekre jellemző – ez utóbbiak számítottak a háború után korszerű hangszereknek. A szélnyomás megváltoztatása Szathmáry számára is a modern orgonajáték nélkülözhetetlen eszköze. Az orgona áramköreire csatlakoztatható, hordozható készüléke segítségével el tudta érni, hogy a motor teljesítménye szabályozhatóvá váljon.¹⁸ A már ismertetett hamburg-wellingsbütteli orgonán kívül Szathmáry Zsigmond számára jelentőséggel bíró hangszer a kasseli Martinskirche hárommanuális Bosch-orgonája 1964-ből, amely egy tipikus háború utáni „Orgelbewegung” orgona számtalan felhangregiszterrel.¹⁹ Ahogyan a kortárs zenében az ütőhangszerek jelentősége megnövekedett, az orgonákba is kezdtek ütőhangszeres regisztereket beépíteni. Szathmáry Zsigmond jó barátja, az orgonatervező Peter Bares Sinzigben, majd később Kölnben is egész ütőegyüttest épített be az orgonáiba, hogy alkalmassá tegye azokat kortárs zene játszására.²⁰ Az ötlet – ütős effektusokat billentyűs hangszerbe beépíteni – mindazonáltal nem ismeretlen, hiszen például a spanyol orgonák harci dob utánzó pedálja vagy a

¹⁴Susteck, i. m., 28.

¹⁵Susteck, i. m., 29.

¹⁶Susteck, i. m., 14.

¹⁷Susteck, i. m., 11.

¹⁸Susteck, i. m., 10.

¹⁹Susteck, i. m., 52.

²⁰Susteck, i. m., 55.

csilingelő Zimbelstern regiszter megtalálható volt sok barokk orgonán. És akkor a '20-as, '30-as évek moziorgonáit még nem is említettük, ahol teljes ütős arzenál állt a játékos rendelkezésére, amely a zajoktól az ütőhangszerek hangjáig mindent képes volt megszólaltatni.²¹ A sinzigi orgona különlegessége, hogy van rajta néhány nem szokványos felhangregiszter is, például egy moll tercet artikuláló felhang.

Részletesebb ismertetést érdemel a kölni Kunst Station Sankt Peter Kirche orgonája²², amelyet Peter Bares tervezett, és amelynek címzetes organistája Bares után Szathmáry Zsigmond volt. A jezsuita közösség a kortárs művészetek és vallás kapcsolata szempontjából különlegesen nagy jelentőségű. Friedhelm Mennekes jezsuita atya alapította 1987-ben, aki a párbeszédben megvalósuló – művészet és az egyház, művészet és religio között – lelki-szellemi gondozást jelölte meg a közösség céljaként. A Kunst-Station tehát nem egy külön intézmény a templom mellett, vagy azon belül, hanem a gyülekezet pasztorális profilját jeleníti meg. Mellőzve a funkcionális egyházi művészetet, a templomteret befogadóvá tette a kortárs szabad művészetek számára. A kortárs zene is mint egzisztenciális kérdésfeltevés van jelen a szakrális térben.

Ez egy eklatáns kontraszt azon jelenlegi kimondatlan, egyházon belüli nézetekhez képest, hogy a művészet érthető és funkcionális, valamint a teológiának alávetett legyen. Ehelyett az ember szabad művészetének teljesen a hitelesre kell nyitottnak lennie. Azonban ezt csak akkor tudja, ha maga a művészet hiteles, és semmilyen funkcionális célt nem szolgál.²³

Az orgonát az Orgelbau Peter készítette Peter Bares tervei alapján. A hangszer diszpozícióját a függelékben közöljük. A templomban található neobarokk orgonát újraintonálva építették be az új, lényegében két hangszerbe, amelyek egy közös négymanuális játszóasztalról is játszhatók. A körülbelül hetven hagyományos regisztert különféle zajkeltő és ütőhangszeres regiszterek széles választéka egészíti ki közel százra. A beépített ütős regiszterek bármelyik manuálról játszhatók. Kromatikus organum, pedál-dúr-organum mixtúrái is színesítik a hangzást. A szélnyomás változtatható, és az egész orgonára hat. Az orgonán számos különleges

²¹ Susteck, i. m., 55.

²² http://www.sankt-peter-koeln.de/wp/?page_id=139 legutolsó megtekintés: 2016. május 14.

²³ Forrás: https://www.academia.edu/11624855/Interpretation_als_Komposition._Der_Organist_Dominik_Susteck_im_Gespr%C3%A4ch_mit_Stefan_Drees. Utolsó megtekintés: 2018. február 28. Das ist ein eklatanter Kontrast zur gängigen, unausgesprochenen Ansicht innerhalb der Kirche, dass Kunst verstehbar und funktional sein soll und sich der Theologie unterzuordnen habe. Stattdessen soll die freie Kunst den Menschen ganz zum Authentischen hinöffnen. Das kann sie aber nur, wenn sie selbst authentisch ist und keinen funktionalen Zweck verfolgt.

felhangregiszter található. A cél itt nem a hangszínek elkeveredése egymással, hanem a minél színesebb, erőteljes hangszín-disszonanciát lehetővé tevő hangzásvilág.

Dominik Susteck (1977–)

Korunk meghatározó fiatal organista-zeneszerzője a bochumi születésű Dominik Susteck²⁴, aki 2007 óta a kölni St Peter Kunst-Stationban Peter Barest követte az organista poszton. Többek között a következő szerzők darabjaiból mutattott be: Erik Janson, Luís Antunes Pena, Peter Kőszeghy, Niklas Seidl, Samir Odeh-Tamimi, Timo Ruttkamp, Martin Schüttler és Joana Wozny. Sokat tett a Kagel életmű népszerűsítése érdekében: 2014-ben jelent meg Kagel orgonaműveit tartalmazó lemeze a Wergónál. Könyveket jelentett meg Peter Baresről és Szathmáry Zsigmondról. Esszéi olyan folyóiratokban jelentek meg, mint a *Neue Zeitschrift für Musik*, *Musica Sacra*, *Organ*, *Musik und Kirche*.

²⁴ <http://www.dominiksusteck.de/wp/> utolsó megtekintés: 2018. február 26.

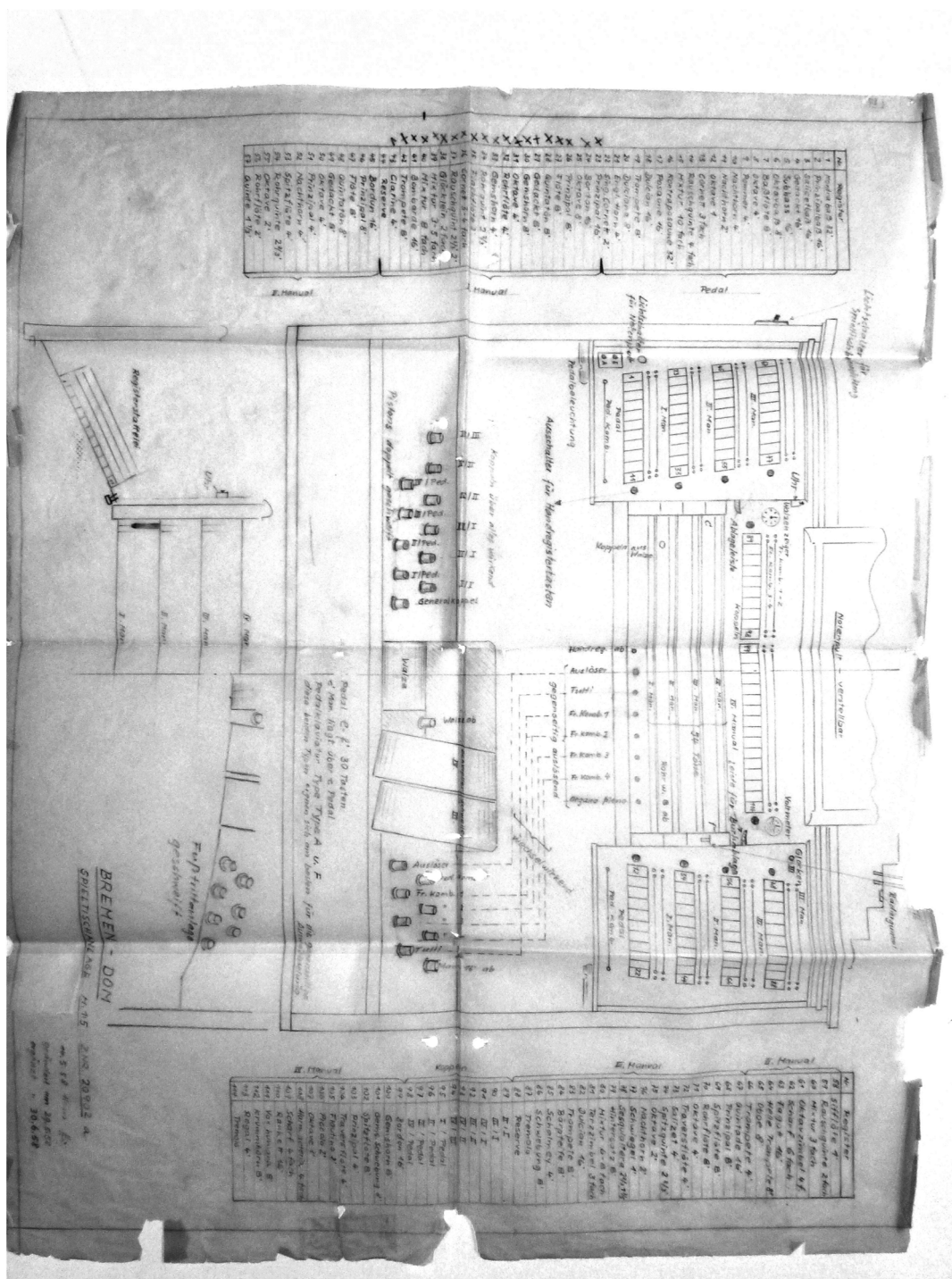
IV. FÜGGELÉK

1. Diszpozíciók

Bréma, Dórmorgona – Sauer (1894)/Walcker (1959)¹

| I. MANUAL
Hauptwerk | II. MANUAL
Positiv | III. MANUAL
Schwellwerk I | IV. MANUAL
Schwellwerk II | PEDAL |
|--------------------------------|---------------------------|------------------------------|------------------------------|---|
| 1. Prinzipal 16' | 22. Bordon 16' | 44. Quintade 16' | 65. Bordon 16' | 81. Kontrabaß 32' |
| 2. Bordon 16' | 23. Prinzipal 8' | 45. Prinzipal 8' | 66. Gemshorn 8' | 82. Prinzipalbaß 16' |
| 3. Prinzipal 8' | 24. Flöte 8' | 46. Spitzflöte 8' | 67. Gemsh.-Schweb.
8' | 83. Salizetbaß 16' |
| 4. Oktave 3' | 25. Quintatön 8' | 47. Rohrflöte 8' | 68. Spitzflöte 8' | 84. Gedackt 16' |
| 5. Flöte | 26. Gedackt 8' | 48. Oktave 4' | 69. Prinzipal 4' | 85. Subbaß 16' |
| 6. Quintatön 8' | 27. Prinzipal 4' | 49. Traversflöte 4' | 70. Traversflöte 4' | 86. Oktavbaß 8' |
| 7. Gedackt 8' | 28. Oktave 4' | 50. Salizet 4' | 71. Flautino 2' | 87. Baßflöte 8' |
| 8. Gemshorn 8' | 29. Nachthorn 4' | 51. Spitzquinte
2 2/3' | 72. Piccolo 2' | 88. Oktave 4' |
| 9. Oktave 4' | 30. Spitzflöte 4' | 52. Oktave 2' | 73. Oktave 1' | 89. Pommer 4' |
| 10. Rohrflöte 4' | 31. Rohrquinte
2 2/3' | 53. Nachthorn 2' | 74. Harm. Aetherea
4fach | 90. Nachthorn 4' |
| 11. Gemshorn 4' | 32. Oktave 2' | 54. Schwiegel 1' | 75. Scharf 4fach | 91. Nachthorn 2' |
| 12. Rohrquinte
2 2/3' | 33. Rohflöte 2' | 55. Sesquialtera
2fach | 76. Ranckett 16' | 92. Oktave 1' |
| 13. Flachflöte 2' | 34. Quinte 1 1/3' | 56. Hintersatz 8' | 77. Vox humana 8' | 93. Cornett 3fach |
| 14. Rauschquinte
2 2/3', 2' | 35. Sifflöte 1' | 57. Mixtur 6-8fach | 78. Krummhorn 8' | 94. Rauschquinte 4fach |
| 15. Glöcklein 2fach | 36. Rauschquinte
2fach | 58. Terzzimbel
3fach | 79. Regal 4' | 95. Mixtur 10fach |
| 16. Mixtur 3-5fach | 37. Mixtur 3fach | 59. Dulcian 16' | 80. Tremolo | 96. Kontraposaune 32' |
| 17. Mixtur 8fach | 38. Scharf 6fach | 60. Trompete 8' | | 97. Posaune 16' |
| 18. Cornett 3-4fach | 39. Oktavzimbel
4fach | 61. Bärpfeife 8' | | 98. Dulcian 16' |
| 19. Bombarde 16' | 40. Fagott 16' | 62. Schalmey 4' | | 99. Trompete 8' |
| 20. Trompete 8' | 41. Helle Trompete
8' | 63. Schwebung 8' | | 100. Dulciana 8' |
| 21. Clarine 4' | 42. Oboe 8' | 64. Tremolo
Glocken | | 101. Englisch Horn 4' |
| | 43. Trompete 4' | | | 102. Sing. Cornett 2' |
| | | | | Walze |
| | | | | 2 Jalousie-Schweller |
| | | | | 4 freie Kombinationen
(deutsches System) |

¹ Forrás: Martin Herchenröder: „The Rediscovery of the Organ by the 1960s Avant-Garde”. Sverker Jullander (szerk.): *Organ Prospects and Retrospects. Texts and Music in Celebration of Organ Acusticum, Piteå, Sweden.* (Luleå: Luleå University of Technology, 2017). 99-116. 111.



A brémai dóm Sauer/Walcker orgona-játzóasztalának rajza (1958)²

² Köszönet Gerhard Walcker-Mayernek, hogy a tervrajzot a rendelkezésemre bocsátotta.

Hamburg-Wellingsbüttel, Lutherkirche, Karl Schuke-orgona, 1962

| Rückpositiv 2 –
Manual 1 | Hauptwerk –
Manual 2 | Rückpositiv 1 –
Manual 3 | Pedal |
|-----------------------------|-------------------------|-----------------------------|--------------------|
| Quintadena 8' | Quintadena 16' | Gedackt 8' | Subbaß 16' |
| Violflöte 8' (1962: 4') | Prinzipal 8' | Prinzipal 4' | Prinzipal 8' |
| Blockflöte 4' | Gemshorn 8' | Rohrflöte 4' | Trichtergedackt 8' |
| Waldflöte 2' | Oktave 4' | Feldpfeife 2' | Oktave 4' |
| Rauschwerk 4f. | Spillpfeife 4' | Sesquialtera 2f. | Rohrpommer 4' |
| Quinte 1 1/3' | Nasat 2 2/3' | Sifflöte 1' | Nachthorn 2' |
| Cymbel 3f. | Oktave 2' | Scharf 3-4f. | Baßaliquot 3f. |
| Vox Humana 16' | Mixtur 4-6f. | Krummhorn 8' | Hintersatz 4f. |
| Trichterregal 8' | Trompete 8' | Cymbelstern (neu) | Posaune 16' |
| <i>Tremulant</i> | <i>Tremulant (neu)</i> | <i>Tremulant</i> | Trompete 8' |
| | | | Trompete 4' |

Koppeln: III-II; I-II; III-I; I-P; II-P; III-P

mechanische Traktur und Koppeln

elektrische Registersteuerung über Magnete

Neuerungen (2001 - 2002):

Hauptwerk (Manual 2) über Jalousieschweller schwellbar

Tremulant im Hauptwerk

4000 elektronische Setzerkombinationen (z.T. abschließbar), elektronische Motorregulierung zur Abschwächung des Winddrucks (wirkt nun auf die gesamte Orgel)

MIDI-Schnittstelle an Manual 3 und Pedal zur Ansteuerung von externen Klangerzeugern

Kunst Station, Kirche der Jesuiten Sankt Peter, Köln

Disposition. Konzept: Peter Bares



CHORORGEL

I. Manual C-g^{***} mechanische Schleiflade:

Gedeckt 8
Principal 4
Blockflöte 2
Principal 1
Scharff 3-4f 1, 2/3, 1/2
Quinte 2/3
Holzcymbel 2f 1/2, 1/3
Terz 2/5
Bärpfeife 16
Vox humana 8
Tremulant

II. Manual C-g^{***} mechanische Schleiflade:

Gemshorn 8
Rohrflöte 4
Sesquialtera 2-3f 2 2/3, 1 3/5
Principal 2
Quinte 1 1/3
Cymbel 3f 2/3
Musette 8
Tremulant

III. Manual C-g^{***} elektrische Kegellade, Schwellwerk:

Violon 16
Geigenprinzipal 8
Gamba 8
Salicional 8
Celeste 8
Stillgedackt 8
Geigenprinzipal 4
Nachthorn 4
Traversflöte 4
Nachthorn 2

Flageolett 2
 Fagott 16
 Oboe 8

Pedal C-f⁺ mechanisch:
 Gedecktbaß 16
 Pommer 8
 Violon 16
 Violon 8
 Stillgedackt 5 $\frac{1}{3}$
 Akkord 4,3 $\frac{1}{5}$,2 $\frac{2}{3}$ (Gambenauszug)
 Oberton 2 $\frac{2}{3}$,2,1 $\frac{3}{5}$,1 $\frac{1}{7}$ (Salicionalauszug)
 Fagott 8
 Oboe 5 $\frac{1}{3}$
 Oboe 4
 Oboe 2

Schlagwerk (vom I., II. Manual und vom Pedal sowie von allen Manualen und vom Pedal der Hauptorgel aus anspielbar):
 Xylophon C bis c1
 Xylophon permanent
 Glockencymbel
 Glockencymbel permanent
 Bronzeton

Bedienung ohne Klaviatur:
 Hahnschrei c0, e0, gis0
 Windrössel (Handregler)
 Koppeln:
 II/I
 II/P
 I/P
 III/P
 III/I
 III/II

HAUPTORGEL (vom Hauptorgelspieltisch können auch alle Register der Chororgel angesteuert werden)

I. Manual C-g3 elektrisch = I. Manual Chororgel
 IV/I
 III/I
 P Hauptorgel/I
 P Chororgel/I

II. Manual C-g3 elektrische Schleiflade; Hauptwerk der Hauptorgel
 Pommer 16
 Principal 8
 Rohrflöte 8
 Oktave 4

Gedeckt 4
Nasard 2 $\frac{2}{3}$
Flöte 2
Terz 1 $\frac{3}{5}$
Sept 1 $\frac{1}{7}$
None 8/9
Mixtur 4-5f 2,1 $\frac{1}{3}$,1,2/3
Cymbel 3f $\frac{1}{2}$,1/3,1/4
Trompete 8
Tremulant
Physharmonika 64 c1-g3
Physharmonika 32 c0-g3
Physharmonika 16 C-g3
Physharmonika 8 C-g3
Tremulant I
Tremulant II
IV/II
III/II
Sub III/II
I/II
P/II

III. Manual C-g3 elektrische Schleiflade; Schwellwerk der Hauptorgel

Principal 8
Gedeckt 8
Spitzgambe 8
Oktave 4
Blockflöte 4
Superoktave 2
Nachthorn 1
Elfte 8/11
Hintersatz 3f 2 $\frac{2}{3}$,2,1 $\frac{1}{3}$
Mixtur 4-6f 1 $\frac{1}{3}$,1,2/3,1/2
Schalmey 16
Trompete 8
Clarine 4
Tremulant
IV/III
Sub III

IV. Manual C-g3 = II. Manual der Chororgel oder III. Manual der Chororgel

Pedal C-fl elektrische Schleiflade, bedient auch die Pedalregister der Chororgel

32 nur C und D
Principal 16
Subbaß 16
Quinte 10 $\frac{2}{3}$
Principal 8
Flöte 8
Quinte 5 $\frac{2}{3}$

Octave 4
 Traversflöte 4
 Nachthorn 2
 Hintersatz 4f 2 2/3, 2, 1 1/3, 1
 Posaune 16
 Trompete 8
 IV/P
 III/P
 II/P
 I/P
 Super III/P
 Super I/P
 Pedal Hauptorgel ab

Koppelwerk (schwellbar, von allen Manualen und vom Pedal aus anspielbar,
 Multiplexlade)

Saxophon 32
 Saxophon 16
 Saxophon 8 (nur Pedal)
 Saxophon 4 (nur Pedal)
 Cello 8
 Cello 4 4/7 (nur Pedal)
 Cello 4 (nur Pedal)
 Cello 3 1/5 (nur Pedal)
 Cello 2 (nur Pedal)
 Weidenpfeife 4
 Cornett 3 1/5, 1 7/9, 1 1/3
 Cornett 5 1/3 (nur Pedal)
 Cornett 2 2/3 (nur Pedal)
 Mixtur 5-8f 2 2/3, 2, 1 1/3, 1 1/7, 4/5
 Aeolsharfe 4f 2 2/3, 2, 1 3/5, 1 1/7
 Aeolsharfe 4f 1 1/3 (nur Pedal)
 Aeolsharfe 4f 2/3 (nur Pedal)
 Trillerpfeife 1
 Cymbel I 3f 2/5, 8/27, 1/4
 Cymbel II 3f 2/7, 2/9, 2/11
 Cymbel III 3f 4/21, 2/13, 2/17
 Cymbel IV 3f 2/15, 2/19, 1/12
 Rotation der Cymbeln:
 Quadrupla I 3f
 Quadrupla II 3f
 Quadrupla III 6f
 Quadrupla IV 9f
 Quadrupla V 3-12f

Trompeteria (von allen Manualen und vom Pedal aus anspielbar):
 Trompeta magna 16'
 Trompeta da batalla 8'
 Clarin brillante 4'

Schlagwerk (von allen Manualen und vom Pedal aus anspielbar):

Glocken 16'

Xylodur

Xylodur permanent

Becken (nur Pedal)

Harfe

Psalterium

Psalterium permanent

Bedienung ohne Klaviatur:

Turmglöcken: f', g', as', a', b', c'', f'', Carillon (Allein Gott in der Höh)

Beckenstern

Silberklang

Jauler

Sirene

Spielhilfen:

Elektronische Setzeranlage

Organumkoppel: Intervallsetzer, beliebige Mixturerstellung im Rahmen von 2

Oktaven

Pedal-Dur-Organum

Buchstabenschiene über dem III. Manual der Hauptorgel

Registermanual für die Momentschaltung von Registern; wirkt auf das II. Manual der Hauptorgel

Tastenfessel, wirkt auf das II. Manual der Hauptorgel

Winddrossel für Hauptorgel (Handregler)³

³ <http://www.sankt-peter-koeln.de/wp/raum-2/orgeln/>

2. Improvisation ajoutée (1961/62) – előszó¹

A mű egy négymanuálos orgonára íródott; amennyiben csak egy hárommanuálos orgona áll a rendelkezésünkre, a partitúrát ahhoz kell igazítani. Ebben az esetben a 4. manuál szólamát a főszövegbe ad libitum be lehet illeszteni.

A megvalósításhoz két regisztrátor szükséges (1. balról, a 2. jobbról), akik saját kottával rendelkeznek. Azért, hogy a regiszterhúzókon végzett akciókat az utasítások olvasása ne akadályozza, a regisztrátoroknak hosszabb részeket fejből kellene tudniuk. Míg a szólamuk néhány szakasza könnyen megjegyezhető, hosszabb, összefüggő meneteket a kottaszövegtől függetlenül kell gyakorolni. A tanulás és az előadás során az orgonistának kell mindkét regisztrátor felé (halk hangon) jeleznie a fontos indulásokat, mivel a mű nem egy metrikai folyamaton nyugszik.

Ebben a darabban az időt nagyvonalúan kell kezelni. Egy oldal hosszát generálpauzák nélkül körülbelül egy percben lehet megállapítani. Mindamellettt figyelembe kell venni az előadási tér utószövegét, hogy a ritmusos artikuláció- és hangszínváltások ne szoruljanak ki időben (verdrängen), ezáltal az ellenkező hatást (teljes statikusság) érve el. A hangszer milyensége és a regiszterszám is meghatározza némely zenei folyamat megvalósulását – különösen a hangtelítettség hangsűrűséghez való viszonyát. Mindenekelőtt el kell kerülni, hogy a darab magas nehézségi fokát gyors „tempóra” váltsuk át. Esetleg ott, ahol egy menet akusztikusan elég érdekesnek tűnik ahhoz, hogy hosszabban kibontsuk, minden további nélkül beiktathatunk egy fermátát (és fordítva).

A kottaszöveg hiánytalan eljátszásához gyakran szükséges az egymás alá írtaknak közvetlen egymás utánisággá való feloldása. Az orgonaszólam interpretációja akkor ideális, ha agogikailag a vertikális és a horizontális anakronizmusa világosan megmutatkozik.

A játékos dönti el minden, több manuálon egy időben jelzett frázis és akkord esetében, hogy milyen sorrendben játssza el. Az egy vonallal összekötött (szinkron-) akkordok szorosan egymás után játszandók, el kell kerülni, hogy a staccato-

¹ Magyarázó szöveggént megjelent a „Neue Musik. Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge” V/VI füzetében 1962-ben.

akkordokat mindig elsőként játsszuk: a hosszan kitartott akkord időtartama dönti el az időtartamot, amennyivel (később) a staccato-akkordot hozzuk.

A frázisokat és hangeseményeket, amelyeket nem lehet egy időben játszani, lehetőleg egymásba kell olvasztani: hogy létrejöjjön a quasi-átfedés akusztikus illúziója. Ezt az érzéki csalódást a számos gyors regiszter- és manuálváltás, valamint a tér utószövege egészíti ki. Az események semmi esetre se történjenek pusztán egymás után, hogy először az egyik, majd egy másik manuálon játsszuk. (Szélsőséges példa erre a 8. oldal. A kottaszöveget alapanyagként, minden célirány nélkül kell érteni: a világosan különálló blokkok előbb horizontális, vertikális és diagonál irányú olvasásával – különféle gyorsasággal előadva – lehet a legkülönbözőbb artikulációs formákat kialakítani.)

Az akkordokat, amelyeket egyetlen leütéssel nem lehet teljesen lefogni, úgy kell feloldani, hogy mindig a maximális számú hangot játsszuk egyszerre. A feloldásnál semmilyen meghatározott irány – felülről lefelé, fordítva vagy ezek kombinációja – nem élvez előnyt; az akkordok artikulációját – staccato, legato, vagy tartott hang – mindig vegyük figyelembe. (Azokat a hangok vagy akkordok, amelyekre nem vonatkozik artikulációs jelölés, tetszés szerint játszhatók.)

3. Az orgonaszólam eltérései az Improvisation ajoutée két változatában

- 1.ü. II. man. bal kéz (b.k.): *A* nincs az 1. változatban; jobb kéz (j.k.): *a, b, dl*
- 2.ü. II. man. j.k. 1. hangzat: *f2, gisz2, a2, h2*
- 5.ü. I. man. j.k.: *cisz2* helyett valószínűleg *c2*
- 13.ü. ped.: *A, h*
- 20.ü. I. man. b.k.: 6. nyolcadon *C, G, d*
- 21.ü. b.k.: az ütem közepén hiányzik a II. manuálra írt *D, Gisz* hangköz
- 24.ü. 2. nyolcadán az első változatban csak *h, dl* szerepel
- 26.ü. II. man. 2. nyolcadán hiányzik az *f*
- 28.ü. I. man.: az első változatban nincsenek clusterok
- 31.ü. II. man. b.k.: hiányzik az *e* az *A, B, cesz* hangzathoz
- 31.ü. II. man. j.k. utolsó előtti tizenhatodtriola: *G, Asz, H*
- 39.ü. I. man. b.k. 1. nyolcad: hiányzik az *f*
- 44.ü. I. man. b.k.: az első változatban a cluster *f*-re zár össze
- 47.ü. I. man. j.k. *gisz2* hiányzik, valószínűleg azért, mert a hangzat így már lefoghatatlan lenne, és a *gisz* ott van a pedálban is.
- 48.ü. II. man. utolsó hang: *diszl*
- 60.ü. I. man. 2. negyedén az akkord az első változatban: *cisz, g, a, dl, fisl*; a másodikban: *cisz, a, h, dl, fisl*
- 66.ü. ped. a 2. trillában az első változatban csak *desz, c* szerepel
- 70.ü. I. man. *a1* hiányzik (ugyan *a2* szerepel a II. manuálon)
- 74.ü. II. man. 2. negyedén a *giszl* helyett *gisz2* szerepel
- 75.ü. II. man. 3. nyolcadtriolán a *fisz3* helyett *fisz2* szerepel
- 76.ü. más típusú clusterok szerepelnek
- 79/12.ü. b.k.: 3 cluster szerepel 8 helyett
- 80.ü. – 105.ü. a körülbelüli hangmagasságok helyett sokszor meghatározott hangmagasság szerepel
- 82.ü. I. man. utolsó akkordja az első változatban *cisz2, disz2, fisz2, g2*
- 83.ü. II. man. utolsó akkordja az első változatban *f2, e3*
- 90.ü. II. man. 1. akkordján az első változatban *bl* helyett *hisz* szerepel
- 90.ü. ped.: eredetileg nem volt *G, fl*, és *d*
- 91.ü. ped. eredetileg nem volt *deszl*
- 91.ü. I. és II. man. utolsó nyolcadán az első változatban *g, aisz, cl, fl, al* és *b, fl, giszl, hl* szerepel
- 92.ü. ped. *gisz* nem szerepel az első változatban
- 99.ü. *c3* hiányzik
- 99.ü. ped. az első változatban nem szerepel *el*
- 100.ü. ped. az első változatban nem szerepel *b*
- 100.ü. utolsó tizenhatodán hiányzik a *fisz2*

101.ü. első akkord legfelső hang az első változatban *eisz*

101.ü. ped. *eszI* nem szerepel az első változatban

106.ü./1., 2., 4. pedálban eredetileg nincs tartott hang

106.ü./6. ped. 4. nyolcadon valószínűleg *h* lenne *b* helyett

106.ü./6. *fisz3* hiányzik

106.ü./6. „grosse Aktivität” kimarad

106.ü./14. – 17.: kis különbségek ívezésben és az arpeggiók irányában

108.ü./1. – 2.: többé-kevésbé más zenei anyag

108.ü./3. azonos zenei anyag de nem egyszerre kezdve

V. BIBLIOGRÁFIA

- Adlington, Robert: „Music Theatre Since the 1960s.” In: Cooke, Mervyn (szerk.): *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Cambridge University Press, 2005. 223-243.
- Anderson, Christopher S. (szerk.): „Dieter Schnebel: Spiritual Music Today”. *Religions*, Vol. 8, No. 9 (2017): 185 (cikk száma)
<https://doi.org/10.3390/rel8090185>. utolsó megtekintés: 2018. júl. 29.
- (szerk.): *Twentieth-Century Organ Music*. R. Larry Todd (sorozatszerk.): Routledge Studies in Musical Genres. New York: Routledge, 2012.
- Attinello, Paul: Mauricio Kagel. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, Oxford University Press, 1980. 309-312.
- : *Imploding the System: Kagel and the Deconstruction of Modernism*. New York: Routledge, 2002.
- Auslander, Philip: „Musical Personae.” *The Drama Review*, Volume 50, Number 1 (2006. Spring): 100-119.
- Beecroft, Norma: „An Interview with Bengt Hambraeus.” In: Beecroft, Norma: *Conversations With Post World War II Pioneers of Electronic Music*
<https://www.musiccentre.ca/node/137596> (e-könyv).
- Bach, C. Ph. E: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (Faksimile-Nachdruck) Leipzig:VEB Breitkopf & Härtel. 198.
- Borio, Gianmario és Danuser, Hermann (Szerk.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*. Freiburg: Rombach 1997.
- Cage, John: *A csend*. (ford. Weber Kata) Pécs: Jelenkor, 1994.
- Cross, Lowell: Electronic Music, 1948-1953. *Perspectives of New Music* Vol. 7, No. 1 (Autumn – Winter 1968), 32-65.
- Dahlhaus, Carl: *Az abszolút zene eszméje*. Budapest: Typotex, 2004.

Drees, Stefan: „Interpretation als Komposition” – Der Organist Dominik Susteck (Köln, 2015. február 9.)

https://www.academia.edu/11624855/Interpretation_als_Komposition._Der_Organist_Dominik_Susteck_im_Gespr%C3%A4ch_mit_Stefan_Drees

Eco, Umberto: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok.* Budapest: Gondolat, 1976. Fordította Zentai Éva.

Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.): *Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse.* Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. Heft 2. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH., 1968.

—: *Orgel im Gottesdienst heute. Bericht über das dritte Colloquium der Walcker-Stiftung 13.-15. Januar 1974 in Sinzig/Rhein.* Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. Heft 6. Bonn: Musikverlag Dr. J. Butz, 1975.

Fassang László: *Lejegyzés és előadás viszonya Ligeti György orgonaműveiben.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016.

Fidom, Hans és Rost, Martin: „Die Restaurierung und Vergrößerung der Sauer-orgel im St. Petri Dom zu Bremen”. *Ars Organi* 46/02 (1998. június): 110-114. Eredeti, német nyelvű változat:

https://www.academia.edu/35506261/Die_Restaurierung_und_Vergrößerung_der_Sauer-orgel_im_Dom_zu_Bremen_German_original_version.

Gabrielsson, Alf: *Strong Experiences with Music: Music is Much More Than Just Music.* Oxford: Oxford University Press, 2011.

Gastell, Karin: *Inter-ludien für Orgel der Neuen Musik zu den Auftragswerken der pro musica nova Radio Bremen, Mai 1962: György Ligeti, Volumina Bengt Hambraeus, Interferenzen Mauricio Kagel, Improvisation Ajoutée* Diplomarbeit Hochschule für Künste, Bremen, 1993.

Gottwald, Clytus: *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert* Stuttgart: Metzler Musik, 2003.

Griffith, Paul: *Modern Music and After*. 3. edition. New York: Oxford University Press, 2010.

Gröhn, Constantin: *Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als "Theologen"* Prof. Dr. Dr. h. c. Horst Schwebel és Prof. Dr. Albert Gerhardtts (szerk.) Ästhetik – Theologie – Liturgik. Bd. 44. Berlin: Lit Verlag, 2006.

Heg, Hans Kagell készített interjúja 1985-ben. Közzétéve 2017. szeptember 15-én. Internetes forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=wf6QFLhY30w>.

Heile, Björn: *The Music of Mauricio Kagel*. Burlington: Ashgate, 2006.

Heile, Björn és Iddon, Martin (szerk.): *Mauricio Kagel bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt*. Hofheim: Wolke Verlag, 2009.

Hellaby, Julian: *Reading Musical Interpretation. Case Studies in Solo Piano Performance* Surrey: Ashgate, 2009.

Helmholtz, Hermann: *Die Lehre Von Den Tonempfindungen Als Physiologische Grundlage Fur Die Theorie Der Musik*. Braunschweig: Friedriech Vieweg und Sohn, 1863.

Herchenröder, Martin: „From Darmstadt to Stockholm: Tracing the Swedish Contribution to the Development of a New Organ Style.” In: Snyder, J. Kerala (szerk.): *The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections, 1610-2000*. New York: Oxford University Press, 2002. 303-321.

—: „The Rediscovery of the Organ by the 1960s Avant-Garde”. Sverker Jullander (szerk.): *Organ Prospects and Retrospects. Texts and Music in Celebration of Organ Acusticum, Piteå, Sweden*. Luleå: Luleå University of Technology, 2017. 99-116.

Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music. Pioneers in Technology and Composition*. Second edition. Routledge: New York and London, 2002.

Holzaepfel, John: “David Tudor (Eugene).” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, Oxford University Press, 1980

Hübner, Falk: „Entering The Stage. Musicians as performers in contemporary Music Theatre.” *New Sound* 36, II/2010: 63-74.

—: *Shifting Identities. The Musician as Theatrical Performer*. PhD disszertáció, Leiden University, 2013. <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/22342>.

Ivashkin, Alexander: „Musik als grosse Bühne”. In: Klüppelholz, Werner (szerk.): *Kagel – 1991*. Köln: Du Mont, 1991.

Jamason, Corey: „The performer and the composer.” In: Colin Lawson és Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge University Press, New York. 2012

Kagel, Mauricio: „Improvisation ajoutée. Musik für Orgel 1961-62. Erläuterungsnotizen.” *Neue Musik. Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge* V/VI. Studio für Neue Musik, München, 1962.

—: *Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*. München: Piper, 1991.

Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.

Klüppelholz, Werner (szerk.) *Kagel – 1991*. Köln, Du Mont, 1991.

Klüppelholz, Werner : *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*. Saarbrücken: Pfau, 1995.

Koch, Alois: „Die Suche nach Gott im 20. Jahrhundert.” In: Müller, Wolfgang W. (szerk.): *Theologie in Noten. Werkschliessungen und Reflexionen*. Ostfildern: Matthias Grünewald Verlag, 2015. 189-203.

—: „Revolutionen in der Kirchenmusik.” In: Müller, Wolfgang W. (szerk.): *Theologie in Noten. Werkschliessungen und Reflexionen*. Ostfildern: Matthias Grünewald Verlag, 2015. 168-177.

- König, Ernst: *Chronik der Kirchengemeinde Wellingsbüttel 1938 bis 1988*. Wellingsbüttel: Berndt Stoffers Verlag und Druckerei, 1989.
- Ligeti György: „Mit vár el a mai zeneszerző az orgonától?” (lásd Eggebrecht, 1968)
In: Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010. 223-235.
- Lück, Rudolf: *Werkstattgespräche mit Interpreten Neuer Musik*. Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1971.
- Marshall, Kimberley: „György Ligeti (1923-2006).” In: Anderson, Christopher S. (szerk.): *Twentieth-Century Organ Music*. New York: Taylor & Francis, 2012. 262-285.
- Mikawa, Makoto: *Anarchy in the Unity: Compositional and Aesthetic Tensions in Mauricio Kagel's Antithese für einen Darsteller mit elektronischen und öffentlichen Klängen (1962)*. University of Western Ontario, 2012. Electronic Thesis and Dissertation Repository.
- Narmour, Eugene: „On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation.” In: E. Narmour and R. Solie (szerk.): *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*, (Stuyvesant, Pendragon Press, 1988), 317–40.
- Philippi, Daniela: *Neue Orgelmusik. Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne*. Kassel: Bärenreiter, 2002.
- Pritchett, James: „John Cage.” In: S. Sadie, N. Fortune (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Oxford: Oxford University Press, 1980).
- Rebstock, Matthias: *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim: Wolke, 2007
- Richter-Ibáñez, Christina: *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

- Schmiedeke, Ulrich: *Der Beginn der neuen Orgelmusik 1961/62. Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti.* Dahlhaus, Carl és Stephan, Rudolph (szerk.): *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten.* Bd. 19. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler, 1981.
- Schnebel, Dieter: *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film.* Köln: Verlag M. DuMont Schaubert, 1970.
- Sustek, Dominik: *Magier der Klänge. Der Komponist und Organist Zsigmond Szathmáry.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2013.
- Szathmáry Zsigmond: „Die Orgelwerke von György Ligeti.” In: Kolleritsch, Otto (szerk.): *Personalstil – Avantgardismus – Popularität.* Studien zur Wertungsforschung Band 19. Wien, Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, 1987.
- Zacher, Gerd: „Die Erfahrung der Abwesenheit Gottes in der Musik des 20. Jahrhunderts”. In: Wolfhart Pannenberg (szerk.): *Die Erfahrung der Abwesenheit Gottes in der modernen Kultur.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.
- Zywietz, Michael: „Orgelmusik und Liturgie im 20. Jahrhundert”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 88. Jahrgang (2004). 115-151.