

TIMÁR Cecília

Avantgard zeneszerzői törekvések: Aleatória és expresszivitás

Aleatória, mint zeneszerzői elv Karai József modern kórusműveiben

„Az új zene számtalan kompozíciója esetében az alkotás nem más, mint az előadónak szánt javaslat, aki azt anyagában újrakomponálja saját strukturális választása szerint: a nyitott mű így egyenesen mozgó alkotássá válik.” – írja Umberto Eco „A kortársi zene élvezete” című tanulmányában, amely a szeriális zene és e zenét befogadni „igyekvő” hallgatóság közötti kapcsolatot boncolgatja (Eco, 1995).

Eco gondolata a szerializmus ellentettje, az aleatória vonatkozásában is megfontolásra érdemes. A kortárs zene ezen ága – épp úgy, ahogy a tizenkétfokúság a romantika terjengősségével – egy fajta választ, ellenreakciót kíván adni a totálisan szervezett zene merev szabályaira. A szeriális technikával megírt művek egy olyan rendszerbe kényszerítik a hallgatót, amelyben az értelem létesít kapcsolatot a korábbi zenei élményekhez képest szokatlan, elszigetelt hangok, zenei elemek között. Az aleatória hasonló módon új fordulópontot eredményez és olyan hangzásvilág felé tereli a hallgatót, amely új nézőpontot, összefüggéseket kínál a szabad folyású zene által. Ennek a zenei műalkotásnak a sajátossága abban áll, hogy az idő-, karakter-, hangmagasság-, hangszín-, tempóbeli rugalmasság lehetőséget teremtsen az előadó és a hallgató számára is a belső összefüggések felfedezésére.

Az aleatória olyan karakterbeli, akusztikai sajátosságokkal bír, amely váratlan, meglepő mozzanatokkal gazdagítja a zenei élményt. A hatásos elemeket persze túlzásba lehet vinni, a zene pedig könnyedén szenzációhajhásszá, öncélúvá válhat. Az aleatória technikáit alkalmazva tehát a legfontosabb a célt szem előtt tartani. A célt, amelyet a technika szolgál, és nem fordítva. Épp ellenkezőleg a dodekafonistákkal, ahol az eszközök, vagyis elvek nem a módszert, hanem magát a célt jelentik.

Theodor W. Adorno német filozófus és zeneesztéta jutott hasonló következtetésre, miszerint az új bécsi iskola tizenkétfokú konstruktivizmusa megfosztja a zeneszerzőt a képzelet és a szubjektum szabadságától. *„A tizenkéthangúság valóban a zene sorsa. Miközben felszabadítja, egyúttal láncra is veri a zenét. A szubjektum egy racionális rendszer segítségével hatalmában tartja a zenét, hogy ő maga váljék e rendszer foglyává.”* (Adorno, 2017, 79)

Karai József pályája elejétől fogva törekedett arra, hogy szuverén, egyéni zenei nyelvezetet alakítson ki saját maga számára, ezért él a korlátlan szabadság lehetőségeivel kecsegtető improvizációs eszközökkel. Rátalált és bátran kísérletezett, hogy távolabbra merészkedhessen a kodályi vokális hagyományoktól, felszabadíthassa zenéjét az egyes összhangzattani, formatani vagy egyéb hagyományos szempontok nyomása alól és új megközelítést, új szempontrendszert alakíthasson ki. Az aleatórikus elemek használatával tehát olykor a véletlenre hagyatkozva a kompozíció belső terét bővíti új dimenziókkal úgy, hogy mégis a mű belső egysége a legapróbb részletig determinálja az érzékelhető zenét. Az aleatórikus-véletlen már nem pusztán technikai jellegű problémákat próbál megoldani, hanem a zenéről való gondolkodását változtatta meg, az addig egyeduralkodó szempontokat alapjaiban megkérdőjelezve a komponálást filozófiai síkra terelve.

Karai először komplikáltabb zeneköltészeti megfogalmazást használt, amelynek elemeit a későbbi művekben úgy faragja és csiszolja, hogy expresszivitása ne csorbuljon, korábbi, összetettebb kompozíciói kifejezőképességével egyenértékű maradjon.

Az emberi hangban, az énekkari apparátusban rejlő lehetőségek

Az aleatória előfutára, a Cage által feltalált és alkalmazott totális véletlennel játszó chance music és az ezt rendszerező varsói zeneszerzőiskola képviselői kezdetben inkább a hangszeres zenében alkalmazták az új zenei vívmányokat. Izgalmas kísérletezésekre adtak lehetőséget az egyes hangszerek különböző effektjei, hangszínbeli variálhatósága. Kiderült azonban, hogy az akusztikus hangszerek korlátozott lehetőségei mellett az énekhang szinte határtalan megnyilvánulási módot kínál. Tehát a vokális zene, és

azon belül is a kóruszene talán még alkalmasabbnak bizonyult a különböző zeneszerzői ötletek kibontakoztatására. Karait e megvalósíthatóság juttatja el az érzelmek sokszínű, gazdag megjelenítésének szándékához, vagyis a maximális expresszivitás eléréséhez, melyhez a legegyszerűbb, legelemibb hangok kellékektől a komplikáltabb, aprólékosabb módszerekig válogatva komponál.

A zeneszerző által elképzelt hangzáskép megvalósításához a közvetítő hangszer, az emberi hang többszörözése, vagyis az énekkari apparátus kínálja a legtöbb lehetőséget. Az improvizációs zenei részeknél a szólamok egymáshoz való viszonya mellett a szólamokon belül is kialakulhat egy viszonyrendszer, vagyis a karénekesek külön-külön önálló előadói individuummként juthatnak szerephez. Az ilyen egyénekre osztott szólam leginkább a clusterok használatánál jellemző. A hangfürtök gyors egymás utáni ismételtetése megteremti a szólamon belüli együtthangzás-nélküliséget, és így sűrűre szőtt zenei szövetet eredményez.

Érdekes megfigyelést tehetünk az egyes kórusok összetétele szerint is. A női hang és egyben a nőikar hajlékonysága alapvető széles spektrumú adottsággal rendelkezik, határtalan mennyiségű, fajtájú hanghatásra képes. Az Éjszaka című kórusműben nem harsány, mindent elsöprő effekteket találunk, hanem a női hangokba átültetett az éjszaka finomságainak apró mozzanatait. A hosszan morajló tremoló felett elhelyezett suttogások és glisszandók teremtik meg az atmoszférát. A karakterében, hangulatában hasonló Virágsírató nőikarban a fájdalmas szoprán szóló száraz, vontatott kíséretét, a tinn, cinn motívum alig érzékelhető, rövid hangokat ismétlő belső szólam színezi.

Karai a férfihangot, illetve a vegyeskari adottságokat elsősorban akusztikai megoldásokra alkalmazza. A *De profundis vocem meam* (szavam) hosszan visszhangzó jellegzetes akkordjánál a szerző a férfi szólamok kiléptetésével, ám a nőikarban tovább tartott hangokkal különleges térhatást ér el. A kórusmű a 130. *zsoltár* szövegét nem pusztán átvitt értelemben jeleníti meg, de több dimenziós, térbeli mélységet tár a hallgató elé. Akusztikai megoldásával erősen hat, hiszen zenei közegével körül veszi, abba belehelyezi az embert, a hallgatóságot.

A plasztikus zenei ábrázolás mellett természetesen a ritmizált, iránnyal rendelkező mormoló, sikolyszerű, suttogó, síró, kiabáló effektusokat és ezek különböző variációit, kombinációit is a kifejezőerő javára fordítja a zeneszerző. Az 1991-ben keletkezett *Meeresstrand* (Tengerpart), bővelkedik az efféle hanghatásokban.

„... az alkotó a fantázia segítségével újrateremti a világot, egy olyan világot, "(...) amelyben a dolgok sokrétűsége nem tűnik el, hanem a harmónia és a kontraszt segítségével szellemünk számára egységben áll össze, és meg van tisztítva attól, ami az adott esetben közömbös"”¹

Theodor Storm, a XIX. századi költői realizmus jeles német képviselője. *Meeresstrand* című verse lírai valóságábrázolását Karai férfikari hangzással fordította a zene nyelvére. „Graues Geflügel huschet”, „*Rebennenke szürke szárnyak*” (Weöres Sándor ford.) – mondja a vers és e természeti – költői képek aleatórikus megfogalmazást kapnak. Meghatározott hangmagasságról induló, majd szabadon ereszkedő, gyorsuló, suttogásban végződő szólamok követik egymást. E példa jól mutatja, hogy a különböző hangulati, tartalmi kifejeződésre, képi megjelenítésre használt effektusok a férfikari apparátusban is jól alkalmazhatóak, mi több, hangzásviláguk számára egészen új távlatokat nyit meg.

Idő és hangmagasság az aleatórikus szakaszokon belül

Az aleatórikus részek ritmusa, illetve a hangok bizonytalanul meghatározott hossza biztosítja a zeneszerző szándékát, a véletlenszerűnek hangzó zenei anyagot. A nem pontosan meghatározott ritmus egyértelműen a népzenei *parlando*-val rokonítható, amikor a ritmus a zene szövegéhez, hangulatához,

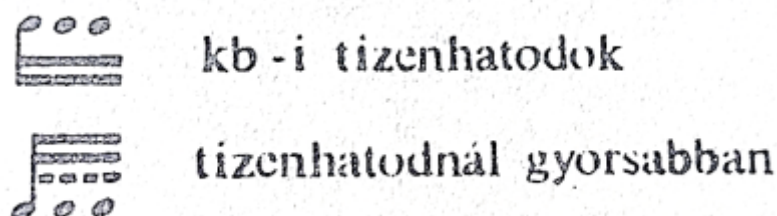
¹...in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verschwindet, aber durch Harmonie und Kontrast für unsern Geist in Einheit gebracht ist; nur von dem, was dem Falle gleichgültig ist, gereinigt. Otto Ludwig, Der poetische Realismus. In: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. 46.

karakteréhez illeszkedik. Jellemző ezekre a kötetlenebb zenei egységekre, hogy a tartott hangok vagy ismétlődő zenei elemek hossza másodpercekben, esetleg percekben vannak megadva a metrum és egyéb tempóbeli jelzések hiánya miatt. Erre jó példa a Stabat Mater, ahol az aleatórikus részek tartott hangjainál másodpercekben mért időintervallumot határoz meg a zeneszerző.

A Stabat Mater a másik ritmikai-időbeli sajátosságra is példával szolgál. Már a mű eleje szövegszerűséget kíván, recitáló jelleggel indul, majd pontosítja a ritmust, melynek karakterét a *flebile* (erőtlenül) kifejezéssel árnyalja. A hatás elkerülhetetlen e folyamat egymásutánjánál, ahol a dallam először beszédszerű, majd rögzített ritmusú, aztán az összes szólamot megszólaltató Esz-moll hármassal kiegészül fokozatos dinamikai emelkedéssel.

A ritmusértékek egymáshoz való viszonyát igyekszik elmosni a komponálás azon módja, ahogy a zeneszerző meghatározza, azaz felhívja a figyelmet az egyes hangcsoportok, motívumok ritmusértékének hozzávetőlegességére. Ezzel az emberi érzékelés számára bizonytalan, semmiképp sem kiszámítható metrumérzetet kíván nyújtani.

1. ábra — Utalás a metrumérzetre



Forrás: (Kurai, 2004)

Az időbeli improvizációs felület azonban nem merül ki az egymás utáni hangok, illetve tartott hangok területén. A szólamok egymáshoz való viszonyát is megragadja az időbeli variálhatóság. A 130. zsolnában egy viszonylag hosszú rész épp ilyen aleatórikus szabadságot enged. A szerző ugyanis amellett, hogy utasítást ad a tempóra és az egyes részek ismétlésére, a belépő szólamok időpontját bizonytalanul hagyja, körülbelüli pontossággal jelzi.

A tempó – amely természetesen a zenemű idejével, hosszúságával hozható összefüggésbe – határozatlansága kevésbé rendhagyó a zeneirodalomban. A tempóváltás mintegy karakterváltás elengedhetetlen volt a korábbi korok zenéjében, ezért hol konkrétan, hol kevésbé konkrétan utaltak rá. Ehhez képest Kurai – ha nem is szigorúan – nagyjából meghatározza avantgárd kórusműveinek tempóját.

A variálhatóság egyik legkritikusabb pontja talán a hangok magasságának tisztázatlansága. Itt a zeneszerző természetesen ad egy fajta irányt és tartományt a megszólaló hanghoz, ám mégsem határozza meg pontosan a hangmagasságot. E zavaros hanghatás, diszsonáns rész, kontrasztot akar képezni az utána következő feloldást jelentő új, kötött zenei anyaghoz képest. Erre kiváló példa a *Tavaszi ujjongás*, ahol a zongorakíséret fölött a kórus hosszan tartott hangjait először hullámvölgyben, majd kupolaszerű ívben, egyszerre mozdítja meg a szerző.

A *De profundis* zsolnában a vonalrendszeren belül elhelyezett hangjegyek helyett keresztek jelzik a dallamot. A sírás és a beszéd közé helyezi a megszólaltatás módját, de nem pontos csak körülbelüli hangmagasságok jelölésével.

Notációs megoldások

„Minden attól függ, milyen célt tűztünk ki magunk elé. Ha nagyon pontosan meghatározott hangzások megvalósítására törekszünk, meg kell találnunk hozzá a szükséges eszközöket még az aleatórikus szokásokon belül is.” (Varga, 1974, 39)

Karai kompozíciós szerkesztésmódját, notációs megoldásait vizsgálva egyértelműen tetten érhető Lutoslawski gondolata, miszerint a zeneszerzőnek tisztában kell lennie azzal, hogy pontosan milyen érzelmi megnyilvánulásokat kíván nyújtani a zenéjével úgy, hogy az a hallgató számára is egyértelmű legyen. Ehhez természetesen a kórusművet közvetítő hangszer, az énekkar számára kell a szerzőnek egyértelműsítenie szándékát.

Karai sajátos írásmódot - meglévőket és újakat - alkalmazott a sokrétű zenei anyag leírására. A kötetlen zenei elemek, részek kottaképét kifejező, kottaszerű jelrendszerrel helyettesíti. Ennek értelmezésében a kórusmű végére írt magyarázat nyújt segítséget.

A *De profundis* énekbeszéd szerű pillanatainál az útmutatóból kiderül tehát, hogy a keresztek hozzátartozó hangmagasságot jelölnek. A magasabb hangoknál sírásszerű, a mélyebbeknél beszédyszerű formálásra, valamint a hangszín és a kifejezés módjára hívja fel a figyelmet.

2. ábra — Kottaszerű jelölés



— kb.-i hangmagasságok (fent a kiáltáshoz, lent a beszédhez közelítenek)
approximate pitches (coming near upwards to crying, downwards to speech)

Forrás: (Karai, 1981)

A szólamokon belüli osztások, vagyis az együtthangzás elkerülésére irányuló clusterek egyes hangjainak gyorsaságát a következő képlettel differenciálja a zeneszerző.

3. ábra — A szólamon belüli osztások jelölése

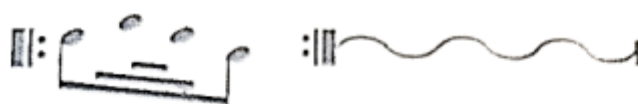


— trilla, tremoló kevert (lassú, közepes és igen gyors) tempóban
trill, tremolo in a mixed (slow, medium and very fast) tempo

Forrás: (Karai, 1981)

A hangfűrtök gyorsulását, sűrűsödését hullámvonallal kiegészítve, a tremoló közbe iktatott alterációkat módosítójellel tünteti fel a kottában.

4. ábra — Alterációk jelölése



- a jelzett rész ismételtetése egyszerre több gyorsasággal
the repetition of the part indicated in several tempi at the same time



- a módosítás kb.-i helye
the approximate place of the modification

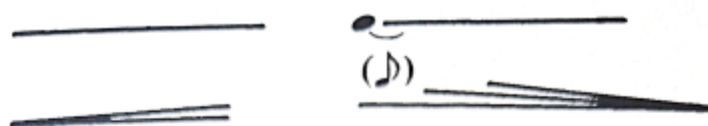


- gyorsuló trilla
accelerating trill

Forrás: (Kurai, 1981)

Változatos eszközei között a glissandók módoszatait is kódolja, és megoldást talál arra, hogy ritmikai szabadságot teremtve kikerülje a hangok pontos negyed, nyolcad vagy tizenhatod értékű megszólaltatását.

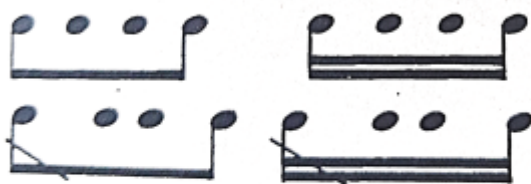
5. ábra — Glissandók kódolása



- glissandók; egyszerű, szétváló és egymásután induló formák (utóbbi a szótagolás gyorsaságát is jelzi)
glissandi; simple, parting and successively starting forms (the latter indicates the speed of the syllabification as well)



- kb.-i negyedek; a térbeli elrendezést figyelembe kell venni
approximate crotchets; the arrangement in space must also be taken into consideration

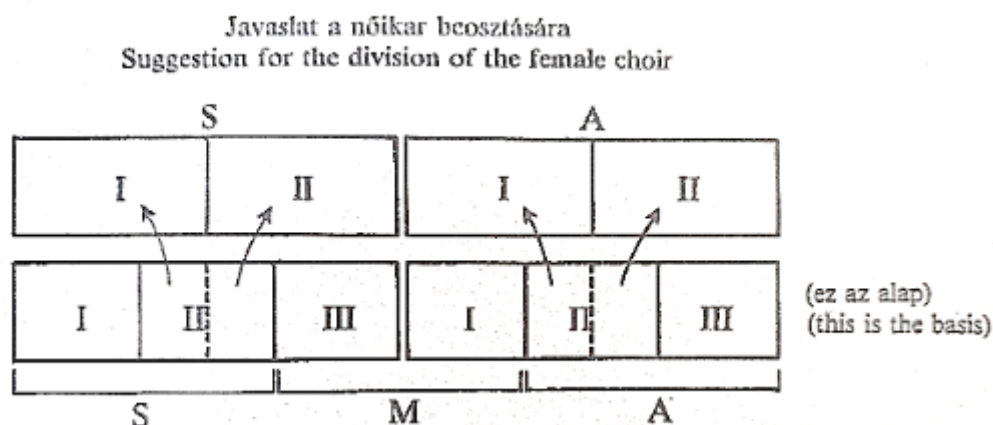


- kb.-i nyolcadok, tizenhatodok; az áthúzás a ritmus térbeli jelzésére utal
approximate quavers, semiquavers; the crossing through refers to the spacial indication of the rhythm

Forrás: (Kurai, 1981)

A hanghatások, a szólamon belüli apró mozgások arányainak helyes kialakításához a 130. zsoltárra írt kórusműnél a szerző javaslatot tesz a nőikari szólamok elosztására. A szoprán, mezzoszoprán és alt szólamokat érintő négy, illetve hatszólamú divizi egyenlő felosztása teremtheti meg a kívánt hangzást.

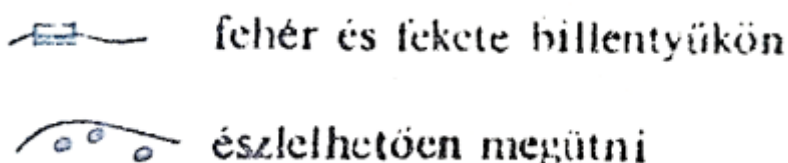
6. ábra — Kari szólamok elosztása



Forrás: (Kari, 1981)

A Tavaszi ujjongás zongorakíséretének kottaképi megoldásai is figyelemre méltóak.. A kíséret ugyanis néhány akkordikus részt, illetve kromatikus futamot leszámítva végig szabadon kezelt hangcsoportok finom mozgása. A folyamatos, gyors, hol lefelé, hol felfelé haladva kavargó félhanglépések (fekete- fehér billentyűk váltakozása) egymásutánja maga a tavaszi zsongás, amelyet néhány közbe ékelt dallamfoszlány színesít.

7. ábra — Szabadon kezelt hangcsoportok grafikus jelölése



Forrás: (Kari, 2004)

A zeneszerző jelmagyarázata tehát elengedhetetlen a hiteles előadói tolmácsoláshoz, részletező kottamelléklete értelmező, következetes interpretációra kényszerít. E jelrendszertől azonban mégsem várható el az a pontosság, amellyel a kottaolvasó ember a hagyományos kottaképet általában értelmezni tudja. Az aleatórikus zeneszerzői eszköztár hangjegyzírásának elnagyoltsága törvényszerű, ám az esetleges félreértelmezések elkerülésére Karai igyekszik minél pontosabban kifejezni szándékát a helyes formálás, hangszín, tempó, karakter, kifejezésmód, dinamika, szólamarányok, szólamokon belüli arányok megteremtésére.

Karai József kóruskultúra iránti elkötelezettsége, bőséges kórusirodalma, lírai zeneszerzői alkata vonzó a hazai és külföldi kóruskultúra védelmezői számára, legyen szó professzionális vagy műkedvelő együttesekről. Életművében minden kórusfajta, minden korosztály, minden tudásszinten megtalálja a magának való műveket. A kórus az anyanyelve, amelynek lehetőségeit figyelembe veszi technikai megoldásainál. A megszólaltatás tapasztalatai, és a megértésre való vágy befolyásolják stílusát, kifejezésmódját, a bartóki-kodályi úton járva és későbbi útkeresésében is a karénekeselek adottságait, kórusok sajátosságait figyelembe véve kutatja az izgalmas, változatos lehetőségeket.

E kiemelkedően gazdag vokális termés készíti elő az új, magasabb rendű szintézis megteremtését képviselő zeneköltői szemléletet. Merészen kísérletező alkotói korszakában is mindvégig humanista módon igazodik az emberi természet és az embert körülvevő fizikai világhoz. Az új zenei elemek és elvek iránti nyitottságot, a saját, egyéni hang megteremtésének vágyát bizonyítja a tizenkétfokú szerkesztés, atoná-

lis kísérletezés, jazz-hangzás beépítése klasszikus zeneművekbe, a hármashangzatok újszerű használata, ismétléseken alapuló ritmikusság és szimbólumrendszer alkalmazása.

Karai e sokrétű érdeklődés útján jut el tehát az avantgárd világához, melyben kórusművészete a szinte végtelen lehetőséget kínáló irányított improvizációs kelléktár tudatos, célzott használatára épül, kiegészülve sajátos hangrendszerrel és harmóniai megoldásokkal. Az aleatórikus módszerek által megragadott expresszivitás a nőikari Éjszaka, Virágsírató, a vegyeskari De profundis, Stabat Mater, Ein Frühlingsabend, Tavaszi ujjongás (nőikarra és vegyeskarra is) és a férfikarra íródott Meeresstrand kórusművekben található meg. A nőikari Ave Maris stella, Ave Maria I. és II., Wie fällt der Regen, Salve Regina, Psalm 23., Hodie Christus natus est és a vegyeskari Alleluja a letisztult kórusművek olyan sora, ahol az effektek és improvizációs elemek leegyszerűsödnek és beépülnek a hagyományos technikával írt, ám kifejezőerejét tekintve egyenértékű kompozícióba.

Az aleatória alkalmazása tehát a kórusműveket nem pusztán korszerűsítette, de segítette a zeneszerző individualista expresszióra való törekvését, egyik vonulatát annak a tágabb értelmezésű zenei gondolkodásmódnak, amely a kortársaknál más és más módszerek előtérbe helyezésével jutott érvényre. A zeneakadémiai mesterek által szerzett felkészültséggel, az örökölt hagyományokat beépítve, a korszerűség és kifejezőerő kettős törekvésével teremti meg Karai József avantgárd kórusművészetét. Olyan kompozíciókat, amelyek különleges helyet foglalnak el a XX. századi magyar kórusirodalomban.

Felhasznált szakirodalom

- Adorno, T. W. (2017). *Az új zene filozófiája*, Rózsavölgyi és Társa
- Eco, U. (1998). *A nyitott mű* Európa Kiadó
- Karai, J. (2004). *Tavaszi Ujjongás*, KMTI, Budapest
- Karai, J. (1981). *De profundis*, EMB, Budapest
- Varga B. A. (1974). *Beszélgetések Varga Bálint Andrással*, Witold Lutoslawski Zeneműkiadó, Budapest.