

Változások a 20. századi zenében – újfajta kifejezőmódok megjelenése a klarinéton

Molnár Gábor Edina

Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Kar

Klasszikus klarinét szakirány, BA III. évfolyam

Maczák János, főiskolai docens, fafúvós tanszékvezető

Évezredek során egyes évszázadok rohamos, radikális változást hoztak történelmünkbe. Csak gondoljunk az ókori görög poliszokra, melyek kialakulása fordulópontot jelentett az emberiség társadalmi szerveződésében, a kereszténység a Római Birodalomban való rohamos elterjedésére és államszervező tevékenységére, vagy a feudális, keresztény Európa megszületésére. Ezek a változások, azaz történelmünk, szoros kapcsolatban áll a művészet minden ágával. Az antik művészet szépsége és harmóniája értelem szerint az akkori társadalmi értékrendet (és gazdagságot) képviseli, míg a középkori művészet a vallásnak és a patrimoniális királyságnak¹ a mindenhatóságát hirdeti. Ebből a szemszögből szeretném megközelíteni a 20. századi zenében bekövetkezett változásokat és az ehhez kapcsolódó új hangzási effektusokat klarinéton. Előadási darabomnak Lendvay Kamillótól a Tiszteletem Mr. Goodman című művet választottam azért, mert egyszerre több új hangzási effektus is megtalálható benne, de emellett más művekből is ragadtam ki részleteket a szemléltetés céljából.

A változások korábbról indultak, mint az 1900-as évek. Az 1800-as évek második felében hihetetlen mértékű szellemi változás következett be a társadalmakban. A kialakuló imperialista államok, a második ipari forradalom, az akkori jogrendszer fokozatos szélesítése és a nemzeti öntudatra ébredés jelentősen befolyásolták a művészetekben bekövetkezett változásokat. A zenében (mint az élet megannyi területén) egészen új utakat kerestek a mondanivaló kifejezésére, mivel a szerzők a régi formákat, a dúr-moll tonalitást alkalmatlannak érezték az új gondolatok kifejezésére. A változások azonban nem egységesen és nem egyértelműen következtek be, mivel egyes országok eltérő kiindulópontokkal és zenei hagyományokkal rendelkeztek. Németországban és Ausztriában a zenei megújulás iránti igény később jelentkezett, mivel olyan szerzők szellemi hagyatékának birtokában álltak, mint Schumann, Liszt, Wagner és Brahms. Ezzel szemben Franciaország az 1800-as évek végén, majd később a kisebb nemzeti országok erősebben érezték a zenei megújulásra való készletét, mivel nem rendelkeztek mélyen gyökerező zenei hagyományokkal, és a társadalmukban is radikálisabb változások következtek be, mint például német területeken.

A múlttal való totális szembefordulás kezdete a két világháború közötti időszakra tehető, melynek különböző elgondolásait az avantgárd² foglalta össze. Az avantgárd egyik irányzata, az expresszionizmus, a többi új irányzattal szemben betört a zenébe is. A zeneszerzők minden formai és hangnemi kötöttségtől megszabaduló zenét szerettek volna kialakítani. Céljuk már

¹ az uralkodó örökletes birtokának tekintett állam (Magyar Értelmező Kéziszótár, 2003)

² avantgardizmus: (A 20. század első harmadában) a hagyományos formák gyökeres átalakítására törekvő művészeti, irodalmi irányzat(ok együttese) (Magyar Értelmező Kéziszótár, 2003, Akadémiai Kiadó)

nem a külső világ benyomásainak a levetítése (szemben az impresszionizmussal), hanem az ember lelki világának, félelmeinek és a modern világ okozta elmagányosodásnak a megragadása volt. Ebben az időszakban alakult ki egy mélyebb szakadék a klasszikus zene és a közönség között, emellett a zeneszerzők bizonyos komponálási válságba is kerültek, mivel a romantika eszközei nem voltak alkalmasak az új mondanivaló kifejezésére. Az új utak keresgélésének eredményeként az 1920-as évekre több új zeneszerzési irányzat is kialakult, melyek közül legjelentősebb a dodekafónia, a neo-stílusok és a folklorizmus³. Bár az irányzatok jelentős mértékben eltértek egymástól, közösen alakították ki a 20. században használatos újfajta kifejezőmódokat és zenei nyelvezetet.

A dodekafón szerkesztési módszer alapjait Arnold Schönberg fektette le, melyben teljes mértékben szakított a tonális rend szervező erejével. A dodekafónia kialakulása egy várható jelenség volt, több szerző is próbálkozott hasonló módszer kidolgozásával. Összegezték a romantika óta bekövetkezett változásokat (vezetőhangok fokozatos elszaporodása, a tonális érzet labilitása), és arra a következtetésre jutottak, hogy a zenei fejlődés következő állomásán megszűnik a tonális rend. A Schönberg által kidolgozott komponálási módszer alapja az oktáv 12 kromatikus hangjának az egyenrangúságának alapszik. A komponálás megkezdése előtt a zeneszerző tetszés szerint felállít egy sort (németül Reihét, olaszul seriát) a 12 kromatikus hangból, amely sorban a hangok sorrendjét a komponálás végéig megtartja. A sorok felhasználása azonban többféleképp lehetséges: minden hangra transzponálható a Reihe, emellett használhatja a szerző rák-, tükör- vagy rák-tükörfordításban. A többszólamú szerkesztésnél is több variáns közül választhat: a szólamokban függetlenül egymástól haladhatnak a Reihék (horizontális szerkesztésmód), a szólamok közösen is kiadhatják a Reihét (vertikális szerkesztésmód), vagy a kettőt is kombinálhatja a szerző. A dodekafón szerkesztési módszer teljes vagy részleges követői főleg Schönberg tanítványai közül kerültek ki, közülük a legjelentősebbek Alban Berg és Anton Webern voltak. A romantikával való szembefordulás jegyeként a hatalmas zenekari apparátusokkal szemben előnyben részesítették a kisebb és különlegesebb összeállítású zenekarokat és hangszercsoportokat. Jellemző rájuk a rövidség, tömörségre való törekvés, amely gyakran a művek felfoghatóságának a határát súrolják. Mindannyiuknál megfigyelhető, de különösen Webernnél a hangszínekkel való játék és kihasználásuk, mint új komponálási módszer (ún. Klangfarben-technika), az erőteljes disszonanciák, a pillanatonként változó ritmusvilág, szélsőséges dinamikai kontrasztok (lásd: 1. ábra).

³ Kovács Sándor: A XX. század zenéje: kézirat – Budapest, Tankönyvkiadó, 1988, p.31

1. ábra: Alban Berg: 4 Stücke für Klarinette und Klavier, I. tétel – részlet

The musical score is for the first movement of Alban Berg's '4 Stücke für Klarinette und Klavier'. It is written for Clarinet and Piano. The tempo markings are 'Ganz langsam. (♩ = 40-44)', 'Rit.', 'Molto accel.', and 'A tempo. (♩ = ca. 78)'. The dynamics range from 'mf' to 'ff'. The score includes various musical notations such as 'tr' (trill), 'marc.' (marcato), 'cresc.' (crescendo), and 'quasi Flatterzunge' (quasi flutter tongue). The piano part includes 'l.H. übergreifen' (left hand octave crossing) and 'r.H.' (right hand). The score is written in G major and 4/4 time.

A fenti részlet klarinét szólamában, a nagy triolás hangok alatt jól látható a szerzői utasítás: „quasi Flatterzunge”. A szerzők nem csak új komponálási módszerekkel, hanem új hangszereffektusok beillesztésével is kísérleteztek. A tipikusan fűvös hangszerekre jellemző Flatterzunge effektust, azaz a pergő nyelv használatát a jazzből vették át a szerzők, de már a későromantika mesterei, Strauss és Mahler is használták szimfónikus műveikben. A Flatterzunge létrehozásakor két dolgot csinál az előadó: az r hangzót folyamatosan pörgeti a szájüregében, mindeközben fújja a levegőt a hangszertestbe. „Csúnya” hangzása miatt rendszerint valamilyen szarkasztikus, gunyoros, rémálomszerű zenei mondanivaló kifejezésére használják. A 20. századi klasszikus zenében a pergő nyelv effektus széleskörűen elterjedt, de Alban Berg az elsők között szerepelt, aki a klarinéttal használtatta ezt.

A jazz a klasszikus zenébe való erőteljes betörése a neo-klasszikus, a neo-barokk szerzők munkáiban követhető leginkább nyomon. A neo-stílusok szerzői már nem köthetők egy bizonyos alkotócsoporthoz, és nem is kizárólag ebben a stílusban komponáltak. A neo-stílusok szerzői a túlzott romantikusság, a szétfeszített formák és a hatalmas apparátusok helyett újra előtérbe helyezték a barokk és klasszicizmus letisztult formáit és stílusát. A tonalitástól sem rugaszkodtak el olyannyira, mint a második bécsi iskola mesterei, de előszeretettel használtak váratlan modulációkat, vagy szerepeltettek több hangnemet egyidejűleg. Legjelentősebb képviselőit (Stravinskyt, Prokofjevet, Satie-t, a Francia Hatokat, Hindemithet) sem nevezhetjük kimondottan neo-klasszikus, neo-barokk szerzőknek, mivel a különböző stílusok között jelentős átfedések találhatók, ill. egyesek saját alkotópályájuk

során változtattak komponálási módszerükön. Az általuk komponált klarinéhoz kapcsolódó művekben két jelentős jazzhez köthető effektus jelentkezett: a glissandó és a slap-tongue.

A glissandó már a néger munkadalok előadásaiban is jelen volt, majd állandó eleme lett a jazz gyakorlatnak. A glissandót, azaz az egyik hangtól a másik hangig való csúszást, a jazz zenészek, ill. zeneszerzők nem jelölték, a stílus természetességéből fakadt. Századunk egyik legemlékezetesebb megkomponált klarinét glissandója Gershwin Kék rapszódiajának nyitóütemeiben található. Habár a kottaképben nem írja a glissandó utasítást, sőt, maga Gerhwin sem így képzelte el eredetileg, a zenei gyakorlatban így vált elterjedtté (lásd: 2. ábra).

2. ábra: Gershwin Kék rapszódia – klarinét szóló – részlet



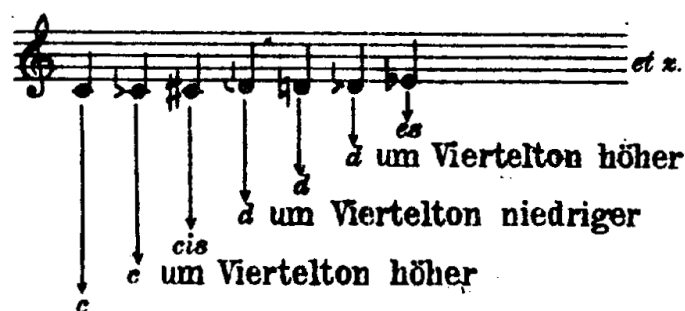
A slap tongue, azaz a csattanó nyelv főleg szaxafonon terjedt el, de használatos klarinéton is. Képzése során nyelvünkkel vákuumot hozunk létre a nád és a fúvóka között, amely megszüntetése a nyelv visszarántásával történik. Ekkor a nád hozzácsapódik a fúvókához, és így keletkezik a csattanó hang. Habár főleg a jazz zenében használatos, a 20. századi művekben egyre elterjedtebbé vált (lásd: 3. ábra).

3. ábra: Oláh Tibor: Szonáta szóló klarinétra – részlet



Az 1900-as években kísérletek kezdődtek a hangkészlet bővítésével, a zörejek zenébe való beillesztésével és új hangszerek létrehozásával kapcsolatban. A félhangnál kisebb hangközök bevezetése és használata kissé utópisztikus próbálkozásnak tűnt a 20. század elején, habár már ókori görög elméletírókat is foglalkoztatta a téma, sőt, több tucat félhangnál kisebb hangközt különböztettek meg⁴. A 1920-as évekre számtalan próbálkozás után több szerző is olyan darabbal rukkolt ki, melyek mikrintervallumokat is felhasználtak. Többek között ilyen művet írt vonós kvartettre 1919-ben a cseh Alois Hába (lásd: 4 és 5. ábra), majd a '20-as évek elején két zongorára az amerikai származású Charles Ives is.

4. ábra: negyedhangú skála jelölési útmutatója



5. ábra: Alois Hába: Quatour á cordes Op.7 – részlet



Hába a komponálás mellett mikrintervallumokat előállítani képes hangszerek létrehozásán is fáradozott. A későbbiekben ennek ellenére a mikrintervallumok használata (technikai okok miatt is) nem vert gyökeret a zeneszerzésben, de fennmaradt érdekességként. A klarinéton való negyedhangok játszása viszonylag könnyen kivitelezhető: megfelelő fogásokkal elérhető a kívánt hangmagasság (lásd: 6. ábra).

⁴ Kovács Sándor: A XX. század zenéje: kézirat – Budapest, Tankönyvkiadó, 1988 p. 106

6. ábra: Lendvay Kamilló: Tiszteletem Mr. Goodman- részlet

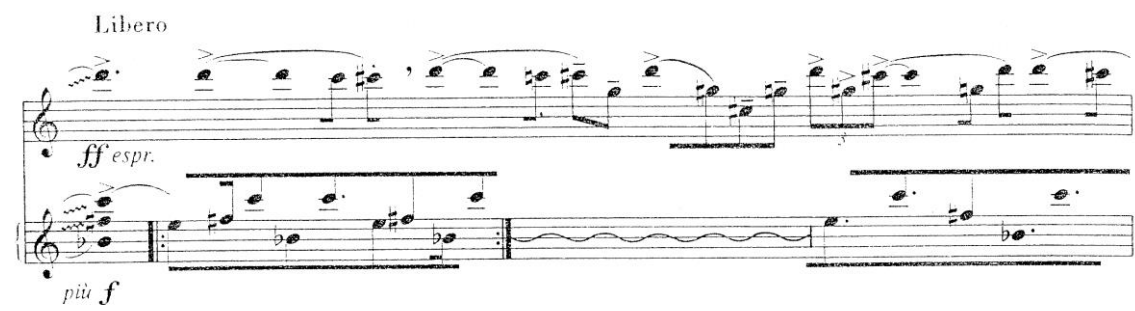


*) Fogások a jelzett ütemekben.

*) Fingerings in the bars marked

A II. világháború után a szerzők újabb komponálási módszerek kialakításán fáradoztak. Fejlődésnek indult az elektronikus zene, a szeriális komponálás totális kiaknázása és a véletlenszerű komponáláson alapuló aleatorikus zene. Az aleatorikus zene a totálisan szabályozott szeriális zene „egyensúlyozásaként” jött létre. A zeneszerzők műveikben bizonyos szabadságot és improvizációs lehetőséget biztosítanak az előadók számára: ők dönthetik el a zenei anyag ritmusát vagy a formarészek sorrendjét. Az új zenei irányzatok felvetették a kottairás megreformálásnak szükségességét, de összességében nem születettek új megoldások, csak általánosan elfogadott jelzések. Pedig a kérdés megoldása égető probléma a gyakorló zenészek számára, hisz sokan nem könnyen igazodnak ki az újszerű, szabadabb kottairás jelzésein (lásd: 7. ábra).

7. ábra: Kocsár Miklós: 5 movimenti V. tétel – részlet



Az újabb komponálási módszerek mellett a hangszerek felhasználási lehetőségeit is folyamatosan szélesítették (már-már a végletekig). Ilyen a multifónia fúvós hangszereken való használata, amely bár a rézfúvósoknál ismert volt a 19. században, a fafúvósok körében az 1950-es években vált elterjedtté. Megfelelő fogástáblázat segítségével, ill. kellő mennyiségű és sebességű levegő befúvásával viszonylag könnyen megszólaltathatóak (lásd: 8. ábra).

8. ábra: Lendvay Kamilló: Tiszteletem Mr. Goodman – részlet



A klarinéton való vibrató szükségességére a mai napig nem született egyöntetű válasz. Egyesek amellet állnak ki, hogy a klarinét hangszíne nem igényli a vibrálást, mint más hangszereké (hegedű, fuvola), mások viszont pont az ellenkezőjét vélik. Az igényes, szépen kidolgozott klarinét vibrató adott szövegkörnyezetben izgalmasabbá teheti a klasszikus zenét (példának okáért Bartók Kontrasztok című művében), de véleményem szerint klasszikus és romantikus művekben nem állja meg a helyét.

Az új zenei effektusok megtanulása gyakran sok időt és fáradtságot vesz igénybe, de a 21. században már elengedhetetlen ezek alapos ismerete. A vélemények azonban megoszlanak a felől, hogy vajon ezek az új effektusok felpozsztítik-e a zenét, vagy lejátszásukkor csak a szerzői önkénynek teszünk eleget. Lendvay Kamilló internetes honlapján így vélekedik a kortárs zenéről: „Itt élek a XX – XXI. században. Nyitott vagyok. Érdekel az Új Zene. Az Ars Nova, ha ez a zene őszinte és szellemisége, érzelmi világa közel áll hozzám. De taszít és elkerülöm az önkényességet, az öncélú divatok pillanatnyi csapdáját, amikor feje tetejére állítják a világot. Az én zeném nem rejtvény, amit meg kell fejteni...”⁵

⁵ www.kamillolendvay.hu

Felhasznált irodalom:

Ihnátyik Ildikó: A klarinét, a XX. század „klasszikus” hangszere (szakdolgozat, 2002)

Jacsó Attila: A jazz és a XX. századi zene kölcsönhatása (szakdolgozat, 2005)

Kovács Sándor: A XX. század zenéje: kézirat – Budapest: Tankönyvkiadó, 1988.

Magyar Értelmező Kéziszótár, Akadémiai Kiadó, 2003.

Pándi Marianne: Hangversenykalauz – Budapest, Zeneműkiadó, 1973.

Várnai Péter: Beszélgetések Ligeti Györggyel – Budapest: Zeneműkiadó, 1979.