

XXXII. Országos Tudományos Diákköri Konferencia

Művészeti és művészettudományi szekció

Én nem, Te

Trió cimbalomra, csellóra és zongorára –

A komponálás folyamatának rövid ismertetése

Készítette:

Pintér Bence

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Zeneszerző mesterszak I. évfolyam

Én nem, Te című cimbalomra, csellóra és zongorára íródott darabom 2014 áprilisában keletkezett. A kiindulási pontot *Kiss Alexandra* azonos című verse jelentette. A célom az volt, hogy a költeményből vezessem le a kompozícióm hangkészletének összefüggéseit és főbb formai vonásait. A szerző szíves hozzájárulásával itt közlöm a szöveget:

Kiss Alexandra: *Én nem, Te*

Én elfognám minden
- gondodat. -
Aranysálba szőném, s a
- gondolat -
Mely ébredne, hogy
- mi lesz holnap -
Üres falak között merengne,
- a fogyó nap, -
Csöppnyi csöndjében.

Én letörölném minden
- könnyed. -
Az égre tűzném, hogy
- könnyed, -
Eső formájában hulljon alá, s
Fűszere legyen e
- Földnek. -

Lennék ajkadra szőtt nap
- Egyetlen sugara. -
Hajadba csókot kócoló szél,
- Kósza fuvallata. -
S boldog lennék (...) ¹

Az első lépés az volt, hogy a magyar ábécé betűit a későbbiekben ismertetett módon zenei hangoknak feleltettem meg. Mivel a betűk hangokká alakulnak, a szavak különböző együtthangzásokat fognak alkotni. Tekintettel arra, hogy egyes betűk előfordulása gyakoribb, mint másoké, ez a darab törzsét alkotó zenei anyag számára egy jól felismerhető *hangzásképet* fog biztosítani. Szembetűnő nehézség, hogy a magyar ábécé más ábécékkel szemben nagyon sok betűt tartalmaz és igen nehéz egy ekkora tömegű hangmennyiséggel dolgozni, ezért bizonyos betűket, amik helyettesíthetők más betűkkel elhagytam (lásd: 1. ábra).

¹ <http://napkorong.hu/news.php?readmore=23287>

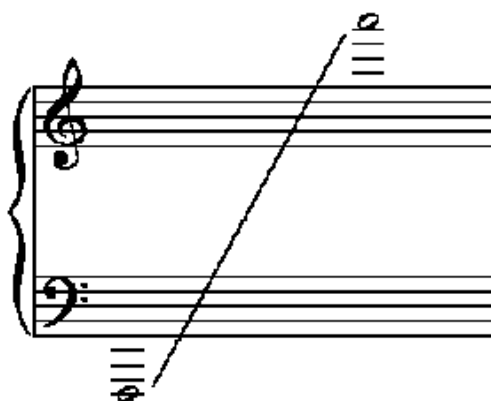
A B C CS D E F G GY H I J K
L LY M N NY O Ö P R S SZ
T TY U Ü V Z ZS

31

1. ábra

Az 1. ábrán szemléltetett 31 betű segítségével véleményem szerint az elhagyott ékezetes betűk jól kifejezhetők, miszerint a = á, e = é, i = í, o = ó, ö = ő, ü = ú. A komponálás számos lehetőséget ad arra, hogy ezeket a különbségeket időkezeléssel, vagy hangszerteknikai eszközökkel kifejezésre juttassam.

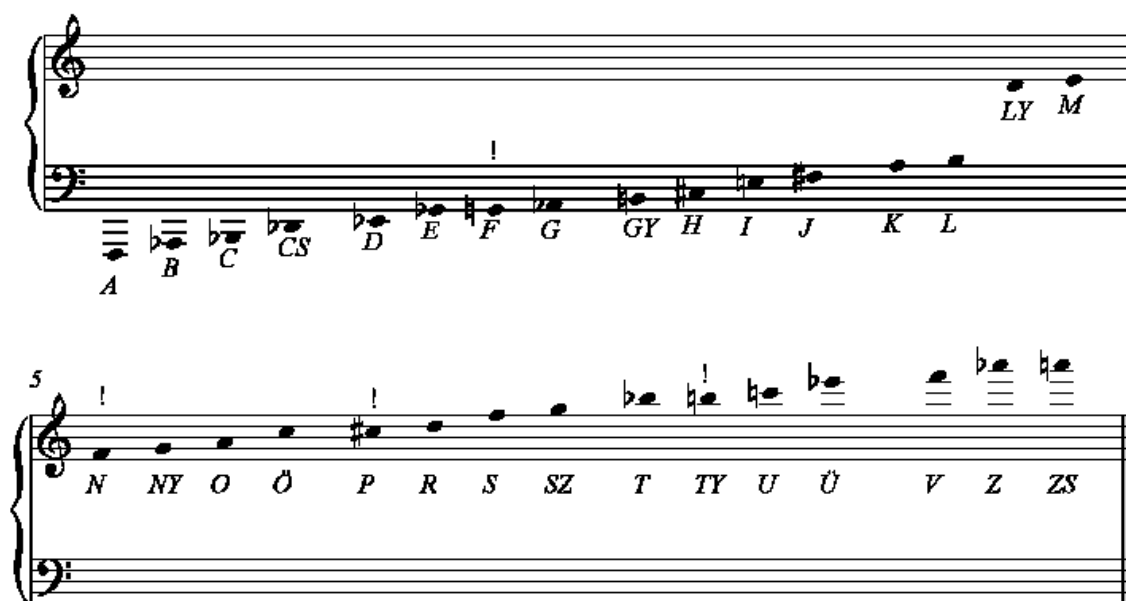
Miután az ábécé felhasználásával kapcsolatos kérdéseket tisztáztam, a következő kérdés az volt, hogy ezeket a betűket milyen módon társítsam hangmagasságokhoz. Hogy meg tudjak határozni egy 31 hangból álló sort, először a legmélyebb és a legmagasabb hangot választottam ki (lásd: 2. ábra).



2. ábra

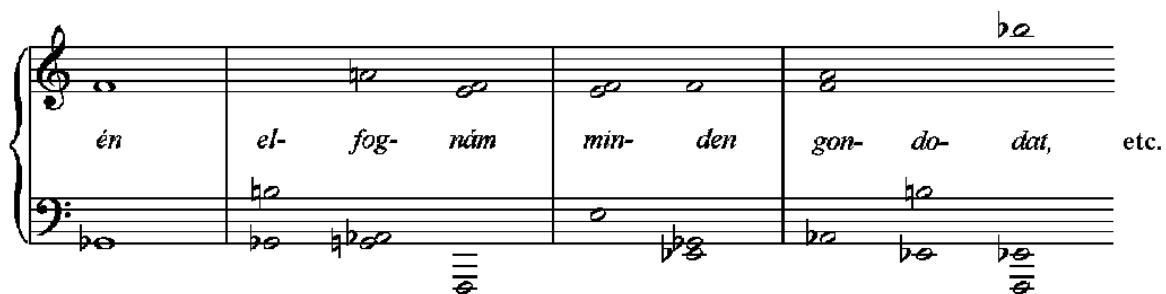
A kontra *F* és háromvonalas *A* közötti intervallum beosztásához *Vántus István* (1935-1992) zeneszerzői munkásságából merítettem ötletet. A *Vántus* által használt *végtelen pentatónia* elv

lényege, hogy kis terc – nagy szekund lépésekből épít fel egy láncot, amely öt oktávon keresztül folytatható, majd visszafordul önmagába. Így öt különböző pentaton *modus* keletkezik, melyek között szabad moduláció biztosított. Én természetesen nem vettem át az elmélet minden részletét, hiszen teljes egészében nem is ismert, nálam a hanglánc egyes hangjainak kiválasztása nem egészében zeneszerzői döntés, hanem a vers szavainak betűi szerint választottam ki őket (lásd: 3. ábra).



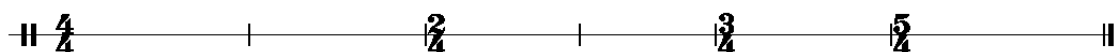
3. ábra

A két szélső hang közötti intervallum ily módon történő kitöltése valójában csak 27 hangot adott volna ki, ezért szükségem volt még négy hangra, melyeket saját döntésem szerint illesztettem a hangkészletbe olyan módon, hogy kromatikus mozgást adjanak ki. Ezeket a hangokat az ábrán felkiáltójellel jelöltem. Innentől már elkezdhettem hangokat társítani a szavakhoz. A vers szavait szótagonként láttam el hangmagasságokkal, mert egy szó akár 8-9 betűt is tartalmazhat és ez a későbbiekben megnehezítette volna a munkát. Minden szót külön ütemben jegyeztem le, így grafikusán egy nagyon érdekes kottakép jött létre, amiben a hangok és szavak térbeli elhelyezkedése hozzásegített zenei asszociációk kialakításához (lásd: 4. ábra).



4. ábra

Így könnyedén képes voltam hangcsoportokat leolvasni, amikből később a darabot alkotó főbb zenei anyagokat létrehoztam. A következő feladat a hangok ritmushoz való társítása volt. Ebben a kérdésben *John Cage (1912-1992) Sonatas and Interludes* című sorozatának kompozíciós technikáiból merítettem inspirációt. Pár gondolatban összefoglalva, ott olyasmiről van szó, hogy a szerző egy tételen belül a formarészeket egy általa „unit”-nak nevezett egység ismétlésével hozza létre. Természetesen nem teljes egészében használtam fel az eljárást. Megállapítottam egy hat ütemes egységet, amely kettő négynegyedes, két kétnegyedes, egy háromnegyedes és egy ötnegyedes ütemből áll (lásd: 5. ábra).



5. ábra

Ezt követően a megállapított hangkészlet és keretek segítségével szabad zeneszerzői döntés alapján ritmussal láttam el a hangokat. Olyan ritmusok használatát preferáltam, amikkel a későbbiekben jól lehet dolgozni, jól alakíthatók és szembetűnő összefüggéseket lehet teremteni közöttük. A ritmust nem rendeltem alá semmilyen előre meghatározott elvnek, úgy gondoltam, biztosítani kell bizonyos területeket, ahol lazítani lehet a struktúrán, mert az jó eséllyel pozitív hatást fog gyakorolni a kompozícióra. A fent leírt gondolatok alapján most vázlatosan közlöm a későbbiekben „A”-nak nevezett zenei anyagot (lásd: 6. ábra).

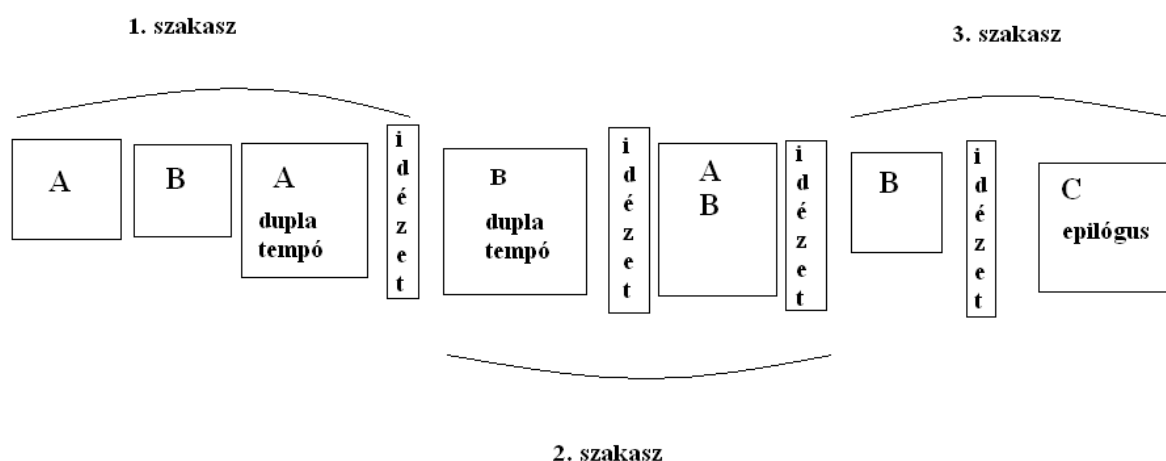


6. ábra

Minden zenei anyag meghatározza azt az időt, amely keretei közt működni képes, így az idő előrehaladtával ez az anyag is elkerülhetetlenül „fáradni” kezd. A zene ezen természeténél fogva időnként kénytelen voltam eltérni a fentebb ismertetett struktúrától és bizonyos hangokat és regisztereket másikra cserélni. Én úgy gondolom, hogy sokkal érdekesebb az, hogy a darab mennyiben tér el a rendszertől, mint az, mennyire követi. Az 5. ábrán bemutatott anyag még önmagában nem garantálná egy kompozíció létrejöttét, ebben a fázisban még rengeteg olyan elemi kérdésről (pl.: dinamika) nincs szó, aminek meghatározó szerepe van egy darab felépítésében. A következő fázis a hangszerelés volt, amire itt most nem fogok kitérni. A zenei anyag különböző hangjainak hangszerek közti elosztása, szólamok kialakítása, különböző hangszerteknikai eszközök használata, a timbrikus munka, a dinamika meghatározása mind egyéni szerzői döntés volt. Azt gondolom, ha meghatározok magam számára egy fentebbiekben ismertetett vagy ahhoz hasonló rendszert, akkor más területeket szabadon kell hagynom, hogy lazítani tudjak a darab szigorú szerkezetén. Egy darab milyenségét nagyobb eséllyel fogják meghatározni az utóbb említett paraméterek, mint egy struktúra.

A forma

A darab időtartamát 10 percen határoztam meg. Ez nem rövid időtartam, hogy jól tudjak gazdálkodni a zenei anyagokkal, előre alaposan meg kellett terveznem a formarészeket. Az előző oldalakon leírt és azokhoz hasonló módszerek segítségével már képes voltam különböző zenei anyagok létrehozására, ezeket kellett valamilyen vezérfonal mentén felfűznöm oly módon, hogy szembetűnő vagy kevésbé szembetűnő összefüggéseket alkossanak. Ez javarészt egyéni szerzői döntés alapján történt. A formai koncepció könnyedén szemléltethető a következő ábrával:



7. ábra

A kompozíció teljes időtartamának meghatározásához szükséges volt az egyes formarészeket is külön időkeretbe helyezni, ezeknek ismertetését az ábrán mellőztem. Mivel 10 perc lefedése úgy, hogy a formai koncepció a hallgató számára is legalább nagy vonalakban követhető legyen, nem könnyű feladat, így alkalmaztam egy idézetet. Az idézet *Johann Sebastian Bach (1685-1750) BWV 26-os jegyzékszámú Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* kezdetű korálkantáta koráldallama (lásd: 7. ábra).

Bach Chorale #48 Ach Wie Nichtig, ach wie fluchtig



8. ábra²

A darabban a koráldallam harmonizáció nélkül, különböző figuratív vagy aleatorikus kísérettel jelenik meg, egy esetben pedig unisono dallamként. Szeretném megjegyezni, hogy az előző oldalon ismertetett formai koncepció sem egy szigorú struktúra, néhány esetben, kisebb nagyobb mértékben eltérnek tőle. Nincsen olyan előre meghatározott hangrendszer vagy formai struktúra, amiket ne bírálhatnának felül zenei szempontok.

