



Kecskés D. Balázs

## **A moduláció mint szimbólum, avagy a félhangok felelősségteljes szerepe**

Ha megkíséreljük egy fogalommal megragadni a nyugati zeneszerzésre jellemző kompozíciós elveket, az egyik legfontosabb szó a *dinamizmus*, ami eszünkbe juthat. A szó, mely jelen esetben elsősorban a statikusság ellentétét jelenti, a nyugati kultúra mélyen, vallási rétegeiben is gyökerező alapállását fejezi ki.

A nyugati időfelfogás – a zsidó-keresztény történelemfelfogáshoz hűen – egyenes vonalú: a dolgoknak meghatározott kezdetük és végük van. Zeneművek esetében célorientáltsága nem elsősorban a „megfeszített izmokban”, a minden áron tetőpont felé törekvésben nyilvánul meg, sokkal inkább a forma racionalitásában, a részek logikusan meghatározott egymáshoz való viszonyában, a kifejezőeszközök használatának tudatosságában. Irtózás a tétlenségtől, nem-körkörös jelleg, Hans Heinrich Eggebrecht kifejezésével élve a „nyughatatlanságba való bezártság átka” jellemzi a nyugati zenét.

Ugyanakkor a zsidó-keresztény hagyomány nem az egyetlen forrása a nyugati műalkotás felfogásnak. Egyfajta feszes és koncentrált formálásmódra való törekvés az ókori görög gondolkodásban is jelen van. Arisztotelész *Poétika* c. művében lefekteti az alapelvet, miszerint egy jó tragédiában minden elem fontos: a cselekmény egyetlen részének megváltoztatása az egész szétesését és összezavarodását eredményezi. A lineáris és célorientált időfelfogásban és az alkotórészek logikus egymáshoz kapcsolásában megmutatkozó dinamizmus a nyugati zene egyik legfontosabb jellegzetessége.

Noha a nyugati zene dinamikus gondolkodásának a jegyei a notáció gyakorlatának kezdetei óta jelen vannak, a jelenség teljességgel a kadenciaképzés iránti növekvő érdeklődés során jött a felszínre, előkészítve a moduláció útját. Ennek a dinamizmusnak a zene minden paraméterében: a dallamban, a ritmusban, a hangerő különbségekben megtalálhatjuk a hatását, mégis a továbbiakban szeretnék egy jellegzetes szempontra koncentrálni: a temperált hangrendszer és a moduláció szempontjából vizsgálom meg a kérdést, fényt vetve a dinamizmust lehetővé tevő legfontosabb eredményekre.

Meggyőződésem, hogy az európai gyökerű zene logikáját úgy érthetjük meg legjobban, ha a zene akusztikus feltételeit, illetve a nyugati zenei gondolkodás erre adott válaszát ütköztetjük. Az oktáv tizenkét egyenlő részre osztása – akusztikusan megfelelő körülmények mellett – nem lenne lehetséges. Azok a hangközök, amelyeket természetesnek érzünk, a klasszikus

összhangzattan által használt akkordok, skálák – mind akusztikus törvényszerűségeken alapulnak. Azonban az akusztikus szempontból tökéletesen tiszta hangolás – a billentyűs hangszerek technikai korlátai miatt – a hangnembváltást meglehetősen problematikusá tette. A dinamikus gondolkodás talán legtisztábban követhető, legnyilvánvalóbb bizonyítéka a nyugati zene által megtett út, ami a temperált hangrendszer kialakulásához vezetett. A temperált hangrendszer, az oktávot 12 egyenlő részre osztó szisztéma, noha akusztikus alapokon nyugszik, azt mégis felülírja, absztrakciót létrehozva egy magasabb cél, nevezetesen a moduláció lehetővé válásának, a különféle hangnemekben való szabad játéknak az érdekében. A moduláció dinamizmusát lehetővé tevő, a nyugati gondolkodást és zenét egyaránt jellemző tulajdonság az *absztrakció*, mely az írásbeliség gyakorlata által vált lehetségessé. Ebben az értelemben valóban kijelenthető, hogy a nyugati zene dinamikus szemlélete számára az akusztikus törvényszerűségekhöz való tökéletes ragaszkodás nem a legfontosabb szempont, pontosabban az akusztikus tökéletesség *illúziója* elegendő a dinamizmus létrejöttéhez. Ez talán a nyugati gondolkodást legerőteljesebben megjelenítő hangszer, a zongora által keltett illúzióhoz hasonlítható a leginkább, amely képes szinte bármilyen – akár zenekari – anyagot reprodukálni, a temperált hangrendszerhez hasonló illúziót létrehozva.

*Meglátásom szerint az a jelenség, amely a Nyugat zenei gondolkodását ezidáig a legerőteljesebben megjelenítette, a moduláció, amelyet a dinamikus törekvések egyfajta szimbólumának tekintek.* A moduláció terminussal nem csupán a funkciós tonalitás jelenségére szeretnék utalni, amely a nagyjából az 1600 és 1900 között domináns harmonikus kapcsolatok többé-kevésbé meghatározott rendje. A fogalommal tágasabb horizontot szeretnék sugallni, utalva minden jelenségre, amely kapcsolatba hozható azzal a megközelítéssel, amelyet a „félhangok felelősségteljes használatának” nevezek.

Mindezek megvilágítására egy viszonylag távoli példát hoznék egy olyan komponistától, akit gyakran tekintenek a hagyományos nyugati zeneszerzői gondolkodással szembenállónak. Claude Debussy, akire egyaránt erősen hatott a kelet-európai és az ázsiai gamelán zene (és így a Nyugat nagy múlttal rendelkező „Kelet felé tekintő” hozzáállásával teljes összhangban volt), valóban szemben állt a beethoveni gyökerekkel rendelkező wagneri német tradícióval, de nem az európai gyökerű gondolkodással. Noha a szokatlan és eredeti formák iránti vonzalom és a *Durchführung* iránti finnyás hozzáállás valóban jellemzi, a félhangok felelősségteljes és a formát meghatározó szerepe erőteljesen jelen van Debussy harmóniakezelésében. *Le vent dans le pleine* című prelúdjében egy igen érdekes jelenséget figyelhetünk meg. A darab titokzatos arpeggiókkal kezdődik, amelyek csupán két hangból állnak (B és Cesz). Majd egy további

hangokból álló, tétova dallam csatlakozik (Esz, Desz, Gesz, F, Eszesz), mely második felében fagyos széllökéseket sugall. Az első ütemek rövid visszatérése után (B és Cesz) egy 2x2 ütemes új anyag következik. Az arpeggiók abbamaradnak és egy rejtélyes, különböző, de nem kimondottan kontrasztáló anyag következik. Eddig a pontig minden alapvetően a B hang köré szerveződött, amely egyfajta statikus érzetet kelt. Kis túlzással azt mondhatjuk, hogy idáig a darab akár más, a nyugatitól különböző tradíciókon belül is íródhatott volna. A következő két ütem úgy tűnhet, megerősíti ezt az érzést azzal, hogy ismét a kezdő hangokat használja (B, Cesz). Ezután valami történik. A kezdő arpeggio hangjaival, egy crescendo és decrescendo után megérkezünk Európába. Azzal, hogy ugyanazt az arpeggiót halljuk, mint kezdetben, de a kezdő B hang helyett most az A (Bebé) hang jelenik meg a Cesz mellett, egy másik dimenzióba kerülünk át. A harmóniaváltás (mert erről van szó), egy másik világot nyit meg, amely képes egy már ismerős zenei anyagot teljesen más szinten és helyzetben megmutatni, óriási dinamikus energiát felszabadítva egyetlen árva félhang megváltoztatásával.

Sok szempontból a tonalitás, mint olyan szisztéma, amely a félhangoknak felelősségteljes szerepet ad, a mai napig nem szűnt meg létezni. Azonban a tonalitás egy zárt, meghatározott harmonikus kapcsolatokat használó rendszer értelmében a XX. század elején bizonyosan vesztett korábbi jelentőségéből, és a dinamikus folyamatok létrahozásában betöltött szerepét valamiképpen be kellett tölteni. A következőkben – a teljesség igénye nélkül – szeretnék néhány új utakat és kifejezőeszközöket kereső irányra rámutatni.

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

Arnold Schönberg és a második bécsi iskola megközelítése bizonyos szempontból hasonlítható Mahler törekvéseihez, de ugyanakkor jelentősen különbözik is. Noha a második bécsi iskola

tagjai is szerephez juttatják a már említett „másodlagos paramétereket”, ám elsődleges céljuk egy olyan rendszer megtalálása volt, amely képes helyettesíteni a hagyományos tonalitást, miközben annak egyik legfontosabb jellegzetességét, a hangi kapcsolatok strukturális jelentőségű, elsődleges paraméterként megjelenő használatát megtartja. Ebben az értelemben törekvésük tekinthető a tonalitás egyfajta „maximalizációjának”. Ez a szándék – érzésem szerint – Anton Webern műveiben érhető tetten a leginkább.

Paradox módon a – többek között Karlheinz Stockhausen és Pierre Boulez nevével fémjelvezhető – korai szerializmus, annak ellenére, hogy mélyen gyökerezik Webern „tonális” gondolkodásában, és így különös módon a hagyományos tonalitás egyfajta folytatásaként tekinthető, legjellegzetesebb példáinak befogadásakor, (kotta nélküli) érzékelésekor a „másodlagos paraméterek” játszanak elsöprően fontos szerepet. Ebben a környezetben az egyes hangok gyakorlatilag nem rendelkeznek semmilyen szereppel a zenei folyamatok létrehozásában – a hallgató szempontjából az anyag sűrűsödései, ritkulásai, a szünetek és nem-szünetek az egyedüli tagoló és tájékoztató pontok. A teljes determinizmus (Boulez) és a teljes indeterminizmus (Cage) közötti hangzásbeli hasonlóságok közismertek. A (keleti filozófiák által befolyásolt) indeterminizmus esetében, noha a technikai megvalósítás nem köthető Webernhez és a tizenkétfokúsághoz, a hangzó analógia a szeriális művekkel több, mint meggyőző. A félhangok hagyományos, formaalakító szerepe az érzékelés szintjén sem a teljes determinizmus, sem a teljes indeterminizmus esetében nem jelenik meg.

Érdekes módon hasonló jelenség figyelhető meg Gérard Grisey és Tristan Murail ún. spektrális kompozícióinak esetében. Itt – a dramaturgia szintjén – a darabok a tradícióba illeszthetők (Grisey a nyugati időkezelés örökösének tekintette magát), a félhangok tradicionális használata annál feltűnőbb, mivel a félhangnál kisebb, illetve nagyobb hangközök nagy számban jelen vannak. Ennek ellenére, noha a darabok csodálatosan szólnak, a hangok, amelyek a különleges akusztikus élményt adják, alapvetően dekoratív jellegűek, nem pedig a dinamikus folyamat létrehozóiként működő elsődleges szerkezeti tényezők. Ezen darabok esetében, a szerializmushoz vagy az indeterminizmushoz hasonlóan, a legerőteljesebb, a szerkezetet elsősorban alakító tényezők nem a hangmagasságok: a folyamatok és a dinamikus energia más utakon jelenik meg.

Amint már korábban említettem, a második bécsi iskola megközelítése sok szempontból a folytatása a hangmagasságot, illetve hangi viszonyokat elsődlegesnek tekintő tradicionális felfogásnak. Ezzel párhuzamosan, olyan szerzők, mint Bartók vagy Sztravinszkij, a XX. század

első felében olyan harmóniai rendszereket használtak, amelyek mélyen gyökereztek a hagyományos tonalitásban, megtartva a félhangok kitüntetett és formát alakítani képes erejét. Sok XX. és XXI. századi kollegájuk (például Alfred Schnittke és számtalan más zeneszerző), noha a félhangok elsődleges paraméterként való kezelése mellett más paramétereket is nagy szerephez jutattak és saját egyéni harmónia- és hangrendszereiket dolgozták ki, mégis egy mélyebb és (számomra) jelentőségtejtjesebb kapcsolatot őriztek meg a nyugati zene dinamizmusát elsősorban létrehozó eszközökkel.

Feltevésém szerint a nyugati zenei tradíció dinamikus természetű. Ez a bizonyos dinamizmus – az írásbeliség gyakorlatától megerősödve – a temperált hangrendszer kialakulásához vezetett, amely egy csodálatosan érzékeny egyensúly akusztikus törvényszerűségek és absztrakció között. Az egyenlő hangú temperálás lehetővé tette a moduláció kialakulását, amely jelenséget a nyugati zene (ezidáig) legerőteljesebb, legmélyebb szimbólumának tartok. A moduláció terminusa alatt többet értek, mint csupán a funkciós tonalitást. Felfogásom szerint ez egy *elv*, a hangokhoz való különleges hozzáállás, amely a félhangok „felelősségteljes” használatában nyilvánul meg. Amint láthattuk, a hagyományos, funkciós tonalitás felbomlása után a dinamizmus nem szűnt meg. Továbbra is jelen van: vagy a „másodlagos paraméterek” megerősödésével, vagy pedig egy olyan tradicionálisabb megközelítéssel, amely a félhangokat továbbra is kitüntetett szerepben kezeli, mint elsődleges formateremtő erőket.

Noha a hagyományos, funkcionális tonalitás érvényessége megkérdőjeleződött, és mint szisztéma, bizonyos értelemben visszahozhatatlanul véget ért, a tonalitás emléke makacsul jelen van, azonban szerepét a dinamizmus létrehozásában más tényezők vették át, illetve egészítették ki. A zeneszerzés terén tapasztalt mai sokszínűséget és sokféleséget látva azonban talán pontosabban kellene fogalmaznom: a kortárs zenében minden érvényes lehet, még a tonális-funkciós rendszer radikális újragondolása is.

### **Bibliográfia:**

Arisztotelész. *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1997

Esgebrecht, Hans Heinrich. *A nyugat zenéje (Musik im Abendland)*, Typotex Kiadó, 2009

Grisey, Gérard. *Écrits, ou L'Invention de la musique spectrale*, Guy Lelong, Paris, 2008

Glazenapp, Helmuth von. *Az öt világvallás (Die fünf Weltreligionen)*, Gondolat, 1984

Hopkins, Robert G. *Closure and Mahler's Music*, University of Pennsylvania Press, 1990

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, 2010