

Gárdonyi Zsolt

Olivier Messiaen harmóniavilága az orgonaimprovizáció gyakorlatában

Az istentiszteleti orgonaimprovizáció az egyházzenei képzés egyik alapvető tárgya, amely a gyülekezeti ének különböző stílusok és zeneszerzői technikák sokrétű alkalmazásával kreatív továbbfejlesztésén alapuló, igényes bevezetését és kíséretét ugyanúgy magában foglalja, mint a cantus firmustól független zenei formák rögtönzését. A németországi főiskolák tanterveiben és vizsgarendjeiben például ez a tantárgy hasonló súllyal esik latba, mint az orgonazene tisztán előadóművészi oldalának, az orgonairodalomnak az ápolása. Ez az egyensúly az istentiszteleti orgonajáték reális követelményeit tartja szem előtt, hiszen az orgonista-hivatás mindennapjaiban az improvizált (vagy improvizálandó) anyag részaránya legalább akkora, mint a repertoár-daraboké. A liturgikus rögtönzés magyarországi tanításának és gyakorlatának több évtizedes téli álma után külön köszönet illeti meg e folyóirat szerkesztőségét, hogy teret ad egy ilyen irányú nyitásnak.

Gárdonyi Zsolt zeneszerző, orgonaművész, a würzburgi (Németország) Zeneművészeti Főiskola professzora.

Ez a cikk természetesen nem vázolhatja fel a Messiaen-stílust, hanem feltételezi, hogy azt olvasóink nagy része már bizonyára megismerte tanulmányai során. Itt csupán egy, a kortárs zene egyik legjelentősebb mesterének harmóniavilágából kiragadott jelenség kapcsán indulunk el azon az úton, amely a régebbi stílusokon alapuló rögtönzés illetve stílusgyakorlatok tanításában is jól járhatóan bizonyult. E módszer lényegét, az elemző munka eredményeinek alkalmazását az orgonaimprovizációban, Johann Christian Kittel orgonaiskolája (Der angehende praktische Organist. Erfurt 1803/1828) például —kora zenéjére vonatkoztatva bár, de máig is érvényes aktualitással— így fogalmazta meg: „... Schaue gute Muster an. Sie sind erfahrne und gefällige Führer, die die Schwierigkeiten des steilen Pfades vor unseren Augen bekämpfen und besiegen und uns getreulich die Hand reichen...” (Tekints jó mintaképekre! Ezek bevált és készséges vezetőik, akik a meredek ösvény nehézségeit szemünk előtt győzik le és híven nyújtanak nekünk segítő kezét.) Az improvizáció tanítása természetesen élőben sokkal inkább lehetséges, mint írásban, de néhány mintakép megtekintése és az ebből kiinduló gondolatébresztés talán ebben a formában is hasznos lehet.

Vessünk tehát egy pillantást Olivier Messiaen harmóniavilágának egyik alapvető jellegzetességére, a distancia-elve, melyet e folyóirat olvasói a magyar zene-kutatás világszerte is kulcsfontosságúnak számító eredményei¹ tükrében bizonyára még jobban ismernek, mint nyugati kollégáik. Míg azok számára ugyanis az idevágó, nagyrészt Budapesten megjelent szakirodalom még alig ismert, addig a distancia-elvű jelenségek ismerete és átvitele a zeneelmélet-oktatásba Magyarországon nem ütközik nyelvi akadályokba. A distanciális tonalitás (melyen Messiaen mind a hét modusza alapul) röviden összefoglalva az oktávnak olyan típusú felosztását jelenti, mely — a diatonikus skálákkal ellentétben — vagy azonos, vagy periodikusan ismétlődő hangközökből illetve hangköz-csoportokból áll. A skálahangok közötti, vagy pedig a hangköz-csoportok ismétlődése által az oktávon belül létrejövő csomópontok közötti azonos távolság (= distancia) az oka ennek a megjelölésnek: distancia-elv. Konkrét példaként vizsgáljuk meg azt a nyolcfokú, fél- és egészhangokat váltogató skálát, melyet Olivier Messiaen különös előszeretettel használt és mint második moduszt jelölt meg. Mint ahogy ez időközben már Liszt, Chopin, Debussy, Ravel, Szkrjabin és Bartók zenéjéből is ismertté vált, e skála létrejötté szorosan összefügg négy dúr- vagy moll-hármashangzat kisterc-távolságú sorozatával:

Mielőtt továbbmennénk, e helyen ajánlatos az így létrejövő skála kottaképét összevetni azokkal a lejegyzési módokkal, melyeket Olivier Messiaen részesített előnyben. A négy hármashangzathból keletkező nyolcfokú skála ugyanis két (moll-tengely esetében három) kromatikus félhangot és egy (moll-tengely esetében két) szűkített tercet tartalmaz, míg Messiaen ezeknek a hangközöknek a kottaképét diatonikus tendenciával egyszerűsítette. Így az enharmoni-

¹ Gárdonyi Zoltán: „Distanciaelvű jelenségek Liszt zenéjében”, in *Zenatudományi Tanulmányok* III. Budapest 1955.; Lendvai Ernő: *Bartók stílusa*. Budapest 1955.; Bárdos Lajos: *Harminc írás*. Budapest 1969. *Tíz újabb írás*. Budapest 1974.

kus cserék folytán a második modusz olvasatában már nincs szűkített terc, és csak egy kromatikus félhanglépés marad meg (ami a hét törzshangnévnek a nyolcfokúságban való alkalmazásakor magától értődően elkerülhetetlen). Ezáltal maga a skála ugyan valamivel könnyebben lesz olvasható, a benne foglalt akkordok jó néhányának olvashatósága azonban az enharmonikus cserék miatt kissé nehézkessé válik.

The image displays three musical staves. The top staff shows a melodic line with notes and intervals labeled 'Fisz', 'disz', and 'a'. The middle staff shows a corresponding melodic line with notes and intervals labeled 'A', 'Esz', and 'C'. The bottom staff shows chords for 'Fisz', 'A', 'Esz', 'disz', 'C', and 'a'. Vertical dashed lines connect the notes in the top and middle staves to the chords in the bottom staff.

Mindezt egyrészt azért fontos tudnunk, mert a zeneszerző ezeket a hármas-hangzatokat az általa választott lejegyzési módok ellenére is következetesen a régi nevükön (C-dúr, Esz-dúr, Fisz-dúr, stb.) nevezte meg,² másrészt pedig a Messiaen-művek tanulmányozásában és memorizálásában jelentős segítséget nyújt az, hogy a kottaszövegek látszólagos bonyolultsága mögött igen gyakran felismerhető a Liszt zenéje óta szinte már klasszikusnak nevezhető distanciális háttér, a hagyományos akkordmegnevezésekkel. A további kotta-példákban szintén a fent említett enharmonikus álcázástól függetlenül jelölöm meg az előforduló akkordok alaphangjait.

Amikor ennek a modusznak a harmóniai nyelvezetét az orgonaimprovizációban alkalmazzuk, akkor hasonló folyamat zajlik le, de ezúttal fordított irányban: mint ahogy az előadóművész a fél- és egészhangokat váltogató skálában, az alternáló nyolcfokúságban mozogva is a kisterc- és tritonusz-rokonságok háttérén tájékozódik, úgy az improvizációs gondolkozásban is ugyanazokból az akkordkapcsolatokból lehet kiindulni. Tehát nem a skálából bontjuk ki a hangzásképet, hanem a nagyrészt hagyományos akkordok kisterc-tengelyen mozgó egymásutánja illetve egyidejűsége vezet el a második Messiaen-modusz létrejöttéhez. Így ugyanazt az utat járjuk be, amelyet a legutóbbi 100 év harmóniai fejlődése —Olivier Messiaen zenéjén belül is— már bejárt.

² Olivier Messiaen: *Technique de mon langage musicale*. Paris 1944. Németre fordította Sieglinde Ahrens. Paris 1966. 62.

Az ehhez vezető első lépésként hasonlítsuk össze egy Messiaen-idézet kottaképét azzal a benyomással, amit ennek az akkordsornak a lejátszásakor illetve meghallgatásakor érzékelünk!

Les Corps Glorieux, 4. tétel (*Combat de la mort et de la vie*), 44. ütem, jobb kéz:



Akár eljátsszuk, akár meghallgatjuk ezt az ütemet, minden bizonnyal érezhetővé válik az a periodikus lüktetés, amit a c hang kisterc-tengelyén elhelyezkedő moll-kvartszextakkordok és dúr-alphármasok váltakozása hoz létre. Röviden és tabulatúra-szerűen összefoglalva:

moll-kvartszextek:	a	fisz	esz	c
dúr-alphármasok:	Esz	C	A	Fisz

Az egymástól kisterc- illetve tritonusz-távolságra eső hangzatok ennyire szoros, lineáris egymásutánjában minden szólam önmagában is bejárja az alternáló nyolcfokúság skáláját, ami a Bartók-kutatásban az 1 : 2-modell, Olivier Messiaentól a második modusz nevet kapta. Az ábrázolt akkordsor félhang- és egészhang-lépéseinek térképe ezt így érzékelteti:

a felső szólam lépései, félhangokban mérve:	2	1	2	1	2	1	2
a középső szólam lépései, félhangokban mérve:	2	1	2	1	2	1	2
az alsó szólam lépései, félhangokban mérve:	1	2	1	2	1	2	1

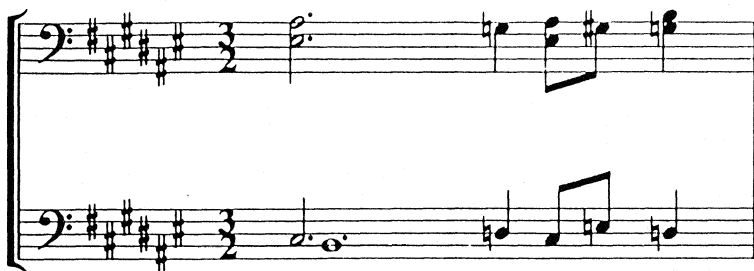
Ugyanebben az ütemben a balkézben, egy másik manuálon lezajló akkordsor ezt a fajta harmonikus periodicitást más megfordítások között valósítja meg: itt a dúr-kvartszextakkordok és moll-szextakkordok hullámmása a jellemző, ezúttal felszálló irányban. Próbáljuk létrehozni ezt a textúrát a tabulatúra-szerű ábrázolás alapján és csak azután nézzük meg az eredeti kottaszöveget, mely utolsóelőtti kottapéldánkban is megtalálható:

dúr-kvartszextek:	C	Esz	Fisz	A	C
moll-szextakkordok:	fisz	a	c	es	

A Messiaen-stílusirányú improvizációhoz vezető úton ajánlatos az ilyen (rendkívül gyakori) akkordsorokat a mindenkor Messiaen-művek tanulmányozása során felismerni, majd mindhárom lehetséges transzpozícióban gya-

korolni, mint ahogyan például egy barokk stílusú improvizáció megformálása is csak a klasszikus harmóniavilág idiómái (ingák, szekvenciák és kadenciák) illetve az ezekre jellemző alterációk, figurációk és modulációk birtokában lehetséges.

Következő lépésként a kisterc- és tritonusz-távolságú akkordkötéseket nem csak lineárisan le- vagy felfelé haladó egymásutánban, hanem szabadabb faktúrákban, például közös hangok megtartásával, váltakozó szólamszámmal, illetve négyeshangzatok bevonásával is érdemes kipróbálnunk, amint ezt következő kottapéldánkban, Olivier Messiaen legkorábbi orgonaművének (*Le Banquet céleste*) legelején is láthatjuk. Itt nem a c-tengelyen, hanem a cisz-tengelyen helyezkednek el a harmóniak, tehát ezúttal a második modusz második transzpozíciójában mozgunk, így az itt lehetséges akkord-alaphangok ezzel a kisterc-tengellyel azonosak: Cisz—E—G—Aisz/B. (Mint közismert, Messiaen első transzpozícióként mind a hét moduszánál a c-ről induló alakot határozta meg).



Itt figyeljünk fel arra, hogy a jellegzetesen messiaen-i négyeshangzatok első sorban nem szeptimakkordok, hanem főként négyszólamúan hangszerelt tredécim- illetve undécimakkordok: a tredécim legtöbbször egy kvintet nem tartalmazó domináns-szeptimakkordhoz (gyakran szekund-fordításban is!) csatlakozik, az undécima pedig általában egy dúr-kvartszextakkordhoz társul,³ mindez többnyire szűk fekvésben. Ennek a két jellegzetes akkordszínnek a periodikusan váltakozó egymásutánja szintén egyik alapvető jelentőségű eleme Olivier Messiaen harmóniavilágának. Saját gyakorlataink mintájául induljunk ki abból a motívumból, mely Olivier Messiaen *L'Ascension* című orgonaművének harmadik tételét („*Transports ...*”) nyitja meg:



³ Olivier Messiaen ezeket a csatolt szexteket illetve tritonuszokat képszerű megvilágításban mint „méhet a virágban” jellemzi (ld. idézett munkája 45. oldalát). Az ilyen jellegű akkordszínezések jelentős romantikus és impresszionista előtörténetéhez vö. Gárdonyi-Nordhoff: *Harmonik. Wolfenbüttel* 1990. 116. Ez a könyv egy külön Messiaen-fejezetet is tartalmaz.

Az alternáló nyolcfokúság, Messiaen második modulusza ennél az akkordsornál is a szó mindkét értelmében plasztikusan kitapintható az egyes szólamok menetének hangköz-térképén. (Az ebből adódó skála megfelel a második kottapéldánk harmadik szakaszában található lejegyzési módnak).

1	2	1
2	1	2
1	2	1
2	1	2

A harmóniavázlat már érezteti, hogy két jellegzetes akkordtípus periodikus váltakozásáról van szó:

szeptimakkord és nagyszext (= 13): Fisz Disz
dúr-kvartszext és tritonusz (= #11): A

Folytassuk ezt az akkordsort addig, amíg egy oktávval mélyebben el nem érjük a példát megnyitó, igen szűk fekvésű Fisz-tredecimakkordot! Az alaphang-tengely itt Fisz—A—C—Disz (a kezdőpont a négy hang bármelyike), ami az első transzpozíciónak felel meg. Ezután ugyanezt ne csak felfelé játszunk el, hanem a két még lehetséges transzpozícióban, tehát ennek a modulusznak az úgynevezett második és harmadik transzpozíciójában is. Ezek alaphang-tengelye (a mindenkor négy hangon belüli tetszőleges kezdőponttal): Cisz—E—G—B, illetve D—F—Asz—H.

Hogy mindennek nem csupán etüd-jelentősége van, azt az Olivier Messiaen zenéjében található analóg struktúrájú szakaszok gyakorisága is sejteti. Lapozzuk fel például a *Les Corps Glorieux* ciklusból az ötödik víziót (*Force et agilité des Corps Glorieux*) és vizsgáljuk meg ennek a tételnek az utolsóelőtti vonalrendszerében a bal kéz feladatát. A hangzó eredmény röviden és tabulatúra-szerűen összefoglalva:

szeptimakkord és nagyszext (= 13): Cisz E G
dúr-kvartszext és tritonusz (= #11): G B Cisz

Folytassuk és játsszuk mindezt transzponálva először ilyen kontinuó-szerű vázlatok alapján, majd szabadon, a mű jelzett szakaszában használt ritmusképletben is!

Az eddig érintett idézetek a distancia-elvű harmóniak szukcesszív kezelését példázzák, Olivier Messiaen zenéjében az ilyen struktúráknak azonban gyakran szimultán vetülete is van. Térjünk vissza a *Les Corps Glorieux* 4. tételéből (*Combat de la mort et de la vie*) a fent már részben idézett 44. ütemre, ezúttal a jobb és bal kéz anyagának viszonyát vizsgálva. Itt a két külön manuálon játszó kéz hármashangzatainak ütköztetése folytán —a kvintoszlopon mérve— három kvint távolságú vertikális konstellációk sorozata jön létre:

Mindez összefoglalva így ábrázolható:

jobb kéz:	a	Esz	fisz	C	esz	A	c	Fisz	
kvintoszlop-pozíció:	0	-3	+3	0	-6	+3	-3	+6	
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓		
bal kéz:	C	fisz	Esz	a	Fisz	c	A	esz	C
kvintoszlop-pozíció:	0	+3	-3	0	+6	-3	+3	-6	0
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
az egyidejűleg elhangzó akkordok kvintekben mért távolsága:	3	3	3	3	3	3	3	3	

(9 kvint = 3 kvint a másik irányban)

Ugyanennek a műnek ugyanebben az ütemében a szimultán módon is distanciális harmóniakezelés egy másik esetét, ezúttal háromféle vertikális konstelláció periodikusan hullámzó mozgását figyelhetjük meg:

Jobb kéz:	G	b	E	g	Desz	e	B				
Pozíció:	+1	-5	+4	-2	-5	+1	-2				
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓				
Bal kéz:	B	e	Desz	g	E	b	G	cisz	B		
Pozíció:	-2	+1	-5	-2	+4	-5	+1	+4	-2		
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓		
A két egyidejű hármashangzat feszültsége-távolsága:	6		3		3		6		3		0

Az itt röviden érintett szempontokon túlmenően ennek a témának bizonyára még számtalan aspektusa vár kifejtésre, így például a distancia-elvű modalitás egyéb oktáv-felosztásokon (például nagyterceken) alapuló megjelenési formái, a ritmus és metrum kérdései vagy azok a komplex harmóniatípusok, amelyeket Olivier Messiaen a moduszoktól függetlenül definiált illetve használt. Természetesen a nagyforma és a gondolati vagy programzenei tartalom (pl. cantus firmus), illetve az ezt hordozó kifejezőerő kérdései is ugyanilyen szerepet játszanak majd egy liturgikus rögtönzés során, ez a szint azonban csak bizonyos, „csupán” technikai jellegű részletek birtokbavétele árán érhető el. Az improvizátornak a repertoár-zenére szorítókozó előadóművésszel szemben —képszerű sarkítással élve— ugyanis előbb mindig el kell döntenie, hogy milyen hangokat fog leütni. Ez megfelel annak az egyszerű ténynek, hogy például egy nagyhatású lírai költemény létrejötte is feltételezi szerzőjénél a helyesírás és a nyelvtan ismeretét. Bár a tartalmi és esztétikai dimenziók csak a mesterségbeli tudás megszerzése után kerülnek látótávolságba, az inspirációt —a zenében és a költészetben egyaránt— természetesen a technikai jellegű alapelemek mégoly hibátlan alkalmazása sem pótolhatja.

Visszatekintve megállapíthatjuk, hogy a különböző stílusokon alapuló liturgikus rögtönzés és tanítás gyakorlata Olivier Messiaen harmóniavilágát is magában foglalhatja, ha az elemző munka és az orgonaművek egyidejű tanulmányozásának eredményeit itt ugyanúgy átvisszük kreatív kifejezési eszközeink közé, mint ahogy ez a régebbi zenetörténeti mintákon alapuló improvizációknál is magától értődik. A hangszeres és a zeneelméleti oktatás szerves kapcsolata illetve pozitív kölcsönhatása különös súllyal járulhat hozzá a rögtönzés művészetének ápolásához és ezáltal az istentiszteleti orgonazene gazdagításához.

Magyar-francia orgonafesztivál

A budavári *Nagyboldogasszony Templom Alapítvány* a budapesti *Francia Intézettel* közösen idén október 12. és november 11. között ismét orgonahangverseny-sorozatot rendezett a Mátyás-templomban. A vasárnap esténként, fél nyolc órai kezdettel megtartott, ingyenesen látogatható koncerteken az alábbi előadók léptek fel: október 12-én *Hock Bertalan*, a templom orgonása Bach, Liszt és Widor egy-egy darabját szólaltatta meg, október 19-én *Karasszon Dezső* —Karasszon Dénes (cselló) és Nagy Andrea

Emese (ének) közreműködésével— Nivers egyik orgonamiséjét és Gárdonyi Zsolt műveit adta elő. Október 26-án *Alain Bouvet*, a Caen-i Szent István-templom orgonistája előadásában Bach, Léfébure-Wély, Franck, Widor, Dupré és Messiaen kompozíciói voltak hallhatók, végül november 11-én —kivételesen kedden— *Daniel Roth*, a párizsi Saint Sulpice-templom orgonistája Bach-, Schumann, Liszt-, Franck- és Duruflé-műveket játszott, majd adott témákra rögtönzött.