

Ideokinetika és Fluid Movement

Zenei mozgások a marimbázásban

I. rész

A mozgássablonok

Szives Márton Gábor

Konzulens: Mucsi Gergő
2019

Köszönöm a segítséget Mucsi Gergőnek, aki időt és energiát nem sajnálva nézte át e cikk minden apró hibáját.

Köszönöm a további szakmai segítséget és inspirációt Theodor Milkov-nak,
Anders Kann Elten-nek és Gordon Stout-nak.

I would like to thank all the help for Gergő Mucsi, who went out of his ways to correct all the little mistakes in this article .

I am also thankful for the inspiration and further help for Theodor Milkov,
Anders Kann Elten and Gordon Stout.

Tartalomjegyzék

Áttekintés.....	2
A hangszer-szerűségéről.....	3
Fizika.....	4
Hagyomány.....	5
Szerző.....	5
Előadó.....	5
A mozgásról.....	6
„Játéköröm – a mozgás öröme”.....	7
Hangszeres mozgás.....	7
Mozgássémák.....	8
Pszichológiai magyarázat.....	9
Ideo-Kinetika.....	9
Mozgássablonok a marimba-játékban.....	13
Akinek csak szögei vannak, mindent kalapácsnak néz.....	20
Irodalom és forrásjegyzék.....	21
Melléklet.....	23

Áttekintés

A verőt használó ütösök évszázadok óta két általános problémával küzdenek: nincsenek kapcsolatban a hangszerükkel s túl sokat kell mozogniuk. Erre pedig megoldást kellett találniuk már a török mehterân zenészeinek, majd a 15. századi svájci katonai dobosoknak¹ és a 21. századi marimba művészeknek is (Peters, 1975). Azóta pedig a probléma egyre nagyobb méreteket ölt a fejlődő set-up-okkal, timpani set-ekkel és dallamjátszó ütőhangszerekkel. Erre pedig az ütösöknek megoldást kellett találniuk.

Nevezhetjük ezt szakmódszertani fejlődésnek? Igen sok cikk használja a fejlődés („development”, „evolution”, „die Entwicklung”) szót a hangszertörténeti, módszertani témákban. Azonban úgy gondolom, hogy el kell fogadnunk a zeneesztéták, zenetörténészek álláspontját, miszerint a zenénél is, mint művészeti ágban, nem fejlődést, hanem alkalmazkodást fedezhetünk el. Márpedig ez a játéktechnikáknál és mechanikáknál is igaz.² Minőségbeli, számszerűsíthető fejlődést nem lehet felállítani az egyes megoldások között, csak az aktuális problémákra adnak effektívebb megoldást. E két részes cikk témája egy ilyen folyamatot hivatott bemutatni; A marimbázás témakörében fogjuk áttekinteni, hogyan és miért tudott kialakulni a dallamjátszó ütőhangszeres szakmódszertan legújabb tétele, a Milkov-féle Fluid Movement.

A cikk első részében felmérjük a játéktechnikák gyarapodásának mértékét. Elgondolkodunk a „hangszerűsége”, s azon belül a mozgáskultúrákon. Megvizsgáljuk a pszichológiai, gyakorlás-módszertani működését és előnyeit, megnézzük, miért fontos számunkra a mozgás és kitérünk néhány tudatosan ezt kihasználó iskolára.

A második részben végigkövetjük azt a virtuális utat, ami a Fluid Movement technika evolúciójának tekinthető, majd magára a technikára, zenei elképzelésre és az eddig³ Milkov által tökéletesített egyedi mechanikáira is.

Forrásaim kiválasztásánál a lehető legnagyobb autentikusságra törekedtem; Anders Kann Elten-nel, Daniel Fladmose-zal folyamatosan tudom tartani a kapcsolatot, Theodor Milkov-val és Gordon Stout-tal személyesen, két-két hét erejéig volt szerencsém konzultálni. Abe Keiko-val kapcsolatos következtetéseimet a művésznővel való levelezésemből vonom le, illetve tanítványaival személyesen beszélgettem. L. H. Stevens-re, C. O. Musser-re való hivatkozásaimnál a leírásaikra és a pas.org cikkeire és dolgozataira támaszkodhattam. Minden más forrásnál feltüntettem az eredeti dolgozatot.

1 Kőte 2015, https://lemil.blog.hu/2008/06/25/a_landsknechtek

2 Gondoljunk csak a kisdob- vagy timpani bőrnél bekövetkezett gyártástechnológiai váltásokra, s az így változó játéktípusokra.

3 2019. augusztus

A hangszer-szerűségről⁴

Egy új megoldás elengedhetetlenül átértelmezi a megszokott mintákat. Így épül fel a hangszeres módszertanok fejlődéstörténete, amiben talán nem is a fejlődést, inkább az evolúciót kell keresnünk. A fejlődés feltételezi, hogy a folyamat alatt egy elért módszer, technika, megoldás minden tekintetben felülmúlja és helyettesítheti az azt megelőző(ke)t.

Ez azonban ritkán igaz, ha művészetről, zenéről, vagy ezeken belül egy hangszeres módszertanról beszélünk. A barokk négyujjas csembaló-játék nem veszítette el létjogosultságát, viszont egy Liszt etűdben nem használnánk. Egy marimbás egyszerre képes használni a tradicionális cross-gripet és a Stevens-fogást. Darabfüggő, hogy melyiket.

Ezek a megoldások az előadó tárházában csak bővítik a kifejezés lehetőségét, azért, mert nem önállóan léteznek, hanem egy kívülálló okból. Az ok pedig egy zenei kifejezés igénye, egy új gondolat, ami több forrásból fakadhat. Elsődleges játéktechnikai fejlesztéseket a hangszeres művészek hozzák létre. Napi kapcsolatuk a hangszerrel megtanítja őket, mi a legkönnyebben megvalósítható játékmód, mi az, ami a hangszer felépítéséből következően eredendőnek hat.⁵ Feltételezhetjük, hogy már kezdetektől befolyásolja ennek kialakítását különböző külső hatásból származó elvárás: kultúrkör zenéi, más hangszerek irodalmának, zenei fordulatainak utánzása, koncert- és hangtechnika fejlődése, kortárs zenei elvárások és a szerzők igényei, stb. Az utóbbi esetek által támasztott igények, elvárások teljesítése közben fel szokott merülni egy érdekes gondolat; Polemizáló kijelentések szoktak felröppenni azzal kapcsolatban, hogy egy új mű vagy egy elképzelés vajon hangszer-szerű-e?⁶

Ez azonban, egy téves fogalom, s tisztázását szükségszerűnek tartom. Ennek a kifejezésnek számos kontextusfüggő jelentésével találkozhatunk. A legelső, ami egy keresésnél felbukkan, az utalás egy hangszercsoportra: pl.: furulyaszerű hangszer. A második jelentése arra utal, hogy egy ének vagy eszköz hangja hasonlít más hangszerek megszólalására.

„...a basszusokban gazdag gitárhangzás és Harcsa Veronika sokszínű, helyenként hangszerszerű éneke zenekari hangzásélményt teremt...”⁷

4 A témáról bővebben írok a XXXIII. OTDK-ra készült dolgozatomban: Szives Márton: A marimba-szerűségről. Elérhető a szerzőnél.

5 Természetesen a hangszert is emberek fejlesztették, így kialakításában szerepet játszik, hogy amellet, hogy speciális akusztikai feladatokat ellássák, alkalmazkodjanak a zenészek testi felépítéséhez. Így tömérdek megoldás lehetséges: ismerjük például a mai szólista marimba kialakítását, de ugyanazon hanglapok összeállítását meg lehet oldani rombusz formában, egy szintben. Emellett létezik az afrikai vagy a közép-amerikai egysoros, pentaton felrakás, a japán xilofon lábas megoldása vagy a dél-ázsiai t'runng függőleges kialakítása, vagy az indonéziai gamelán hangszerek íves felépítése. Ezek mindegyike rendelkezik egy játéktechnikával, ami az emberi test képességeihez igazítva a hangszer felépítéséből adódik.

6 A magyar helyesírás szabályai (Akadémia Kiadás, helyesira.mta.hu zerint) a -szerű utótagot egybe kell írni a szóval, ám én e vita kedvéért a kötőjeles formát használom, hogy egyértelműsítsük: nem egy zeneeszközzre hajazó kifejezésről, hanem a zeneeszközzre vonatkoztatott játéktechnikai fogalomról beszélünk.

7 <http://www.fono.hu/hu/2014.09.19.-20:00-harcsa-veronika---gyemant-balint-duo-koncert-szatmari-juli-es-zenekaranak-koncertje>

Végül pedig fellelhetjük azt a jelentést, ami az adott hangszerre írott műnek a tulajdonságára, vagy komponálási gondolkodásmódjára utal. Például:

„...hiszen első hat szólamunk a "hóhatár" fölött, "az örök gyanta birodalmában" jár, s ha ott nem hangszerszerű a zene, akkor lejátszhatatlan.”⁸

„Egy inkább virtuóz stílust képzeltem el. Nagyon valószínű, hogy néhány állás kényelmetlen, vagy lejátszhatatlan lesz. Erről még később vitázhatunk az Ön benyomásai alapján.” (Bartók Primrose-nak írt leveléből részlet)⁹

Ennyiből is láthatjuk, hogy általában az a hangszer-szerű, ami figyelembe veszi a hangszer technikai lehetőségeit. Ám ezzel csak egy felszínes megközelítéshez, az „így szoktuk” kijelentés felé közelítünk, ami minden szokatlant hangszer-szerűtlennek titulál. Valamikor minden szokatlan volt. S ez a szokatlanság a cikk témáira is igaz: némelyik olyan megoldásokkal állt elő, ami előtte lejátszhatatlan volt, vagy erőlködő szükségmegoldásokkal lett eltussolva. Így vizsgáljuk meg a marimba szemszögéből, mi alakítja az elképzelésünket a megvalósíthatóról és a lejátszhatatlanról.

Fizika

Első szempont a hangszer fizikai adottsága. A marimba hanglapjait pillanatnyi energiaátadással szolgáltatják meg, amitől számítva a marimba anyagai, a rezonátor jelenléte és az alkalmazott fojtások függvényében épül fel és hal el alig pár másodperc alatt a hang – ezért decrescendo hangszer¹⁰. Nem vagyunk képesek egy ütésből létrehozott hangot hangszínben, hangerősségben befolyásolni vagy megnyújtani az idejét. A megütött hanglapon az alaphang a felhangok rövid megszólalása után épül csak fel. Ez idő közben azonban a játékos tovább halad, így érzékelhető a hangok közti átfedés. Ezt kiküszöbölendő használhatunk dämpfelt¹¹ ütések, vagy dead stroke-okat¹², azonban fel is tudjuk céljainkra használni az átfedéseket: a tremolók alkalmazásánál a hanglap képes folyamatos zúgást produkálni, ugyanis ilyenkor a hanglap rezgése nem hal el.

Összegezve: hirtelen kezdődő, gyorsan elhaló hangokkal kell operálnunk, amiket viszont egyelőre nehezen tudunk izolálni a hangszeren való játék során. Ellenben egy öt oktávós marimba 61 hanglapja bármilyen kombinációban megszólaltatható.

8 Hollós Máté: Tizenkettő nem egy tucat (Muzsika 2002. július, 45. évfolyam, 7. szám, 20. oldal)

9 Tibor Serly: "STORY OF A CONCERTO, BARTOK'S LAST WORK". The New York Times, 1949. december 11. Fordítás: https://hu.wikipedia.org/wiki/Bartók:_Brácsaverseny, ellenőrzött Wikipedia cikk.

10 Bővebben: Szives Márton: Megszólal a marimba – stúdióelemzés egy marimba hangjáról, Parlando, 2017/6.

11 Dämpfen [német]: lefogni. Itt: a megszólaltatás után a verővel lefogni a hanglapot, amivel így lefojtják a rezgéseit.

12 Dead stroke [angol]: A hanglap rezgését azonnal megállító ütéstípus.

Hagyomány

A népi hagyományos marimba-játék aktívan a dél-ázsiai, közép-afrikai, közép-amerikai zenekultúrákban találhatóak meg, ezeket tekinthetjük a hangszer szülőházainak. A különbség természetesen a megszólaló zenében és az ahhoz alkalmazkodó technikákban van – a kívánt hangzó anyaghoz idomult a megszólaltatás. E kultúrák hangzó anyagai közül pedig nem lehet egyet sem felsőbbrendűnek kikiáltani; Minden esetben a hangszer csak közvetítő eszköze egy tőle független eszmerendszernek.

Szerző

Ezt a gondolatot pedig átültethetjük a zeneszerzőkre is. A zeneszerző stílusa és hangszerkezelése nem tartozik a hangszer-szerűség témakörébe. Csak akkor követ el fatális hibát, ha más hangszer hangszínét várja el a marimbától, s nem veszi figyelembe a hangszer fizikai lehetőségeit.

Előadó

A hangszertechnikai történelem során mindig az előadók és képességeik határozták meg az irányt. Gondoljunk az úttörő marimba-művészekre: Vida Chenoweth előtt nem tudták Bach négyszólamú koráljait függetlenített verőkkel eljátszani (Chenoweth, 1959), vagy Gordon Stout *Mexikói Táncaira* 1970-es években kijelentették, hogy csak ő képes eljátszani. Addig nem használt mozdulatok, mozdulat sorok, mozgássémák kerültek előtérbe, amiket aztán a későbbi szerzők és játékosok ötleteit is befolyásolták. Ilyen új megoldást alkalmazott Stout vagy Stevens az új verőmozdulataival. Így a lejátszhatatlannak gondolt igényekből születtek a technikai alapokat lefektető etűdök is.

Úgy gondolom, hogy itt elérkeztünk a hangszer-szerűség felvetésének második meghatározó pontjához: Bármilyen ötlet felbukkanásánál időt kell hagyni az előadónak, hogy lejátszhatóvá tegye azokat. A [Fizika](#) című részben említett lehetőségeknek csak az előadó képességei szabnak határt. Clair Omar Musser, Abe Keiko, Leigh Howard Stevens, Theodor Milkov és sok neves marimbás kísérletezései nyomán jöttek létre az elvárásokat kielégítő hangszermethodikai megoldások és mozdulat sorok – a hangszertechnikai újításokat nem is említve. Ezek előtte lejátszhatatlannak bizonyultak, vagy „hangszer-szerűtlenséggel” eltemették. Ezek után Stevens egykezes tremolója és *unitjai*¹³ (Stevens, 2000), Abe polifóniája vagy Milkov zongoraszerű játéka már bekerült vagy be fog kerülni a kötelező tananyagokba.

Így a hangszer-szerűtlenség kifejezést csak két tényezőre használhatjuk: A szerző vegye figyelembe a hangszer **fizikai adottságait** – nehéz lenne timpanin fuvolaversenyt játszani¹⁴ – és összeegyeztethető legyen az előadó természetes képességeivel. E kettő közül számunkra most az utóbbi, a **mozgás** lesz érdekes.

13 Stevens unitoknak nevezi a mozdulat soozatbarba csoportosított mozdulatait. Erről bővebben a cikk következő részében. Stevens, 2000.

14 Természetesen nem lehetetlen: Mark Berry *Mehteran* című timpani szólója *Nakkares* tételében a négy timpanin a *Ceddin Deden* tárogató dallamát kell játszani kísérettel.

A mozgásról

A zene által kiváltott, illetve a zenét leíró és meghatározó mozgás nem csak az előadói vagy táncos tevékenységek alatt jön létre. Gyermekekben már egy éves kortól megfigyelhető, hogy hangjukkal ritmikus sorozatokat képeznek, s azokat megfelelő mozgással párosítják (Papousek, 1996; Papousek and Papousek, 1981; Bernstein, 1976). Noel Carroll és Margaret Moore kutatásaikban arra a következtetésekre jutottak, hogy a zenére való mozgás és tánc nem csak az időbeni osztást jeleníti meg, hanem képes az auditív élmények pontosabb feldolgozását (Carroll et Moore, 2008).

Szerintük a periodikus mozgás egy hangzó élmény hatására az abban ismétlődő mintát dolgozza fel és erősíti meg a hallgatóban, összekapcsolva azt a kisgyerekkorból ismert mozgás örömeivel. Azonban ez tovább fejlődve finomabb kifejezéseket is nyerhet: gyorsulás-lassulás, siettetés-visszafogás, a zenei feszültség-oldás páros kifejezése, és így tovább. Ekkor a mozgás már nem csak a mintakeresési képesség és az időérzet kifejezése, hanem a zene strukturális és kvalitatív interpretálása és kiegészítése. Érzelmi különbségét az adja, hogy a mozgás affektustartalma szomatikus, testképi és kinesztetikus érzetektől áll, tehát könnyebben leírható és felfogható a biológiai folyamatok szintjén, merem leírni: földhöz ragadtabb.

Könnyebb felfoghatóságát a szerzőpáros is kiemeli; Sokszor használjuk a kifejezést, miszerint a zene mozgásban van, a zene mozog, halad, rohan. A legtöbb előadói utasítás is ebből ered (például: Grazioso, Andante, sehr rasch...). Cikkünkben kifejtik, hogy a zene kiépülését és folyamatát azért kapcsoljuk össze mozgással, mert az idő múlását¹⁵ ekképpen fogjuk fel – hely- és helyzetváltoztatással. A kettő közti analógia az irány és irányultság megléte. A ritmusban, a dallamban, a mű dramaturgiájában is hasonlóan érzékeljük ezeket az irányokat és feszültségeket, legyen szó egy skáláról vagy hangközugrásokról, esetleg egy akkordmenetnek a tonikához való gravitációs vonzásáról.

Carroll és Moore szerint mind a zene, mind a mozgás látványa empátiás mozgáskényszerrel szül a figyelőben. Ráadásul Seitz elemzése szerint a mozgásért és az időérzékért felelős agyi központok nem csak az időzítés és ritmikus feladatoknál játszanak szerepet, hanem harmónia, dallam és struktúrák feldolgozásánál is (Seitz, 2000). Emellett a néző az előadói mozgás vizuális élményét folyamatosan összeveti az auditív élménnyel, így e kettő által nagyobb belátást nyerhet a mű szerkezetébe, illetve azonnal érzékeli az eltérést tánc/mozgás és a mellette megszólaló zene kifejezése között (Mitchell-Gallagher, 1991). Hasonló eredményekre jutott Stephen Davies (Davies, 1994), és ezeket támasztja alá itthon Kokas Klára munkássága a gyermekekkel.

¹⁵ Az idő fogalma pontosságának és létezésének taglalása nem tartozik a dolgozat keretei közé. Az időt az események változásának szubjektív érzékeléseként használjuk, aminek folyamata a hasonlóságuk miatt a zenére is alkalmazható.

„Játéköröm – a mozgás öröme”

Ha a zene képes a mozgásunkat befolyásolni, akkor valószínűleg ez fordítva is működik. Az előzőekben láttuk, hogy a mozgás a zene ritmusával, dinamikájával, sebességével, szerkezetével, affektus tartalmával és dramaturgiájával korrelálhat. Ez azt jelenti, hogy fordított esetben is mind függ a tartásunktól, hangszereken végzett mozgásunktól.

Repp szerint azonos zenei részleteket különböző előadók hasonló tempóváltással, mikroidőzítésekkel fejeznek ki, sőt, hasonló mozdulatokat használnak (Repp 1992). Ahogy Seitz idézi, Damasio szerint az érzelmi kifejezések testi megjelenése egy kinesztetikus irányításhoz és egy tanult sémához köthető (Seitz 2008 idézi Damasio 1996), s Cox szerint vizuális és auditív forrásokból egyaránt tanulja az egyén (Cox 2001). Azt is tudhatjuk, hogy egy ütés puhasága vagy egy akkordmenet feszültsége leírható függvényekkel, illetve többé-kevésbé pontos mozdulatokkal (Seitz 2008). Ennek pontos menete egyelőre még nem teljesen tisztázott, de témánk szempontjából ez a kérdés még maradhat kifejtetlen. Seitz és Sloboda kutatása, illetve Stachó cikkei szerint ezek a mozdulatok minőségétől és a zenei folyamatok mikroidőzítéseitől függnének (Seitz 2001, Sloboda 1996, Stachó 2016, 2018 és kurzusai). Ezeket pedig mi mozgással hozhatjuk létre. Tehát akkor a zenei kifejezések, a megfelelő affektust teremtő mozdulatok is célzottan tanulhatóak?¹⁶

Hangszeres mozgás

Számunkra most itt a mozgás létrehozhatósága és létrehozása a fontos. Hangszeres tanítás kezdeteiben mechanikus szinten a hangszerkezelést, ritmusokat foglalják össze hangszerspecifikus mozgásokba.

„A tananyag megtanítását MEG KELL ELŐZNI (sic!) a megfelelő mozgásformák begyakorlásának a hangszereken.”¹⁷

Bánki a cikkében kezdők tanításánál beszél az alapvető mozgásformák kialakításáról a hangszereken, melyeknek automatikussá kell válni. Ugyanerre alapoznak a kezdő ütőhangszeres iskolák: Balázs Oszkár *Technikai gyakorlatok 3 dobra* vagy a Stones-féle *Stick Controll* is. Ez a mechanikus megközelítés. Természetesen alapja, de nem végső állapota a zenei kifejezésnek.¹⁸

„Mielőtt elkezdünk játszani, jól vizsgáljuk és figyeljük meg a darabot. Keressük meg azt a karaktert, tempót, mozgás -jellegét, amelyet a tétel megkövetel, és gondosan nézzünk utána, nem fordul-e benne elő valahol egy olyan menet, amelyiknek első ránézésre nincs nagy jelentősége, de amelyet az előadás vagy a kifejezés különös volta miatt nem könnyű lejátszani.”¹⁹

¹⁶ Seitz felhívja a figyelmünket, hogy e kísérleteknél figyelembe kell venni az azonos kultúrkör és a média hatásait (Seitz 2008).

¹⁷ Bánki (<https://hegedumetodika.5mp.eu/web.php?a=hegedumetodika>): 3. A TANANYAG

¹⁸ Valószínűnek tartom, hogy nem vagyok egyedül azzal a gondolattal, hogy a zenei kifejezések formálása már ezen a szinten elkezdődhet. Ez a cikk azonban a mozgásra koncentrálni most, így ezt figyelmen kívül hagyjuk.

¹⁹ Leopold, Mozart: Hegedűiskola. XII. A helyes kottaolvasásról és a jó előadásról általában. Budapest: Mágus Kiadó, 1998: 271.

Az előző alapokra épülnek aztán a fenn megállapított további aspektusok. Kiemelkedő példa a hangszeren való mozgás és az érzelmek összekötésének Kurtág György *Játékok* című gyűjteményében. Az előadó – vagy a gyermek – különböző karaktereket kell hogy megjelenítsen, miközben a mozgásuk, hangszerkezelésük, kreativitásuk, a zene iránya és folyamatossága fontosabbak, mint a hangok.

Itt is és az előző esetekben is a játékos nem csak egyes hangokat vagy különálló mozdulatokat tanul meg, hanem később azoknak egész összekapcsolt sorát. Különböző metódusok is mind erre a moduláris gondolatra építenek. Németh Márta dolgozatában összegzi ezeket a hegedűtanításra nézve: Paul Rolland iskolájában az *action study*-kon keresztül képes a növendék az elvont gondolatokat megtanulni kifejezni, míg a Kodály módszerre épülő Dénes-féle Hegedű ABC a különböző érzelmi élmények és az azokhoz köthető mozgásokkal éri el ugyanezt (Németh, 2006). Gordon Stout darabjai mind egy vagy több olyan ritmikus mozdulatra és mozgássémára épülnek, amelynek a felépítése és zenei töltete aktuálisan foglalkoztatta. Leigh H. Stevens *Methodj*ának híres unitjai vagy a rudiment szólók egyhangú zakatolása is mozdulatok csoportosítása alapján jönnek létre.

Mozgássémák

Ha elfogadjuk ezek hasznosságát, illetve felismerjük ennek valódiságát, még mindig felmerülhet a kérdés: Miért és hogyan könnyíti meg a dolgunkat mozdulatok összekapcsolása? Hogyan hozzuk létre a modulokat? Mindig tartsuk észben, hogy sem a [pszichológiai kísérleteknél](#), sem Bonpensiere módszerében – erről pár oldallal később –, sem Gordon Stout vagy bármely másik példában nem a mozgás létrehozása a pusztán cél. A legtöbb esetben egy zenei kifejezés vagy annak technikai problémájának megoldása alkotja meg a mozgássémákat.²⁰ Tehát a létrehozott mozdulat sorozatok egy zenei elképzelésből kell induljanak, ellenkező esetben a mozgást magát hajtjuk csak végre ritmiktalan és zeneietlen lesz egy előadás.

Hívjuk ezeket a mozdulat sorozatokat mozgássémáknak és definiáljuk őket! A mozgásséma²¹ hangok csoportját a térben egy iránnyal összefoglaló mozdulatsorozat, mely több apró mozdulatot kapcsol össze. Ezt a nagyobb mozdulatot lehetőleg egy lendületre építi fel, igazodva a hangszer felépítéséhez és alkalmazkodva a zenei mondanivalóhoz. Használatuk a mechanikai nehézségek áthidalásánál, a darab memorizálásánál és játszásánál segítségünkre van, a hallgatót pedig segíti a zenei egységek befogadásában és strukturálásában. Ilyenek a Bonpensiere-féle ideo-kinetikus oktávugrások, Stones *Stick Controljában* a rudimentek, vagy Milkov futamjai. Alkalmazásuk lényegesen megkönnyíti a hangszeres játékot: folyékonyabbá válik egy frázis ugyanis ezek használatánál tömbösítjük az információt. A következőkben összefoglaljuk, miként.

²⁰ Kivételt képez a fenti példákból Stevens, aki nagyrészt a marimba-játékának mechanikai gyorsítására törekedett. Azonban még nála is összekapcsolódnak a mechanikus megoldásai az általa kívánt fluidabb játék, disztíngváltabb hangképzés vagy akár csak egy puhább tremoló elképzelésével (Stevens, 2000).

²¹ Zenei vonatkozásban nem találtam hivatkozási alapot, így korábbi dolgozataimban erre a fogalomra a mozgássablont használtam. A kifejezés váltásának az oka, hogy a *séma* kifejezést a hangszeres játékokra vetítve rugalmasabbnak találom a *sablonnál*. A séma egy átfogó szemléletet tükröz, melyet azonban az aktuális helyzethez lehet formálni. A *mozgásmintázat* kifejezést a fejlődés-tudományban és az élettanban használt hasonló kifejezéssel való ütközés miatt nem találom helyesnek átvenni.

Pszichológiai magyarázat

A tanulás folyamatában és egy emlék előhívásánál az elraktározandó és feldolgozandó anyag a munkamemórián keresztül megy át. A munkamemória átlagos raktározó képessége 7 ± 2 egység. Ez igen korlátozott szám. Az egységek között az agy 40 milliszekundumnyi idő alatt tud váltani, szeriálisan aktiválva a kívánt információt. Tehát ha egy zenei egységet hangonként kívánunk megjegyezni, akkor ez azt jelenti, hogy 5 hangnál már közel telítve van a munkamemóriánk, illetve az ötödik hang az elsőhöz képest több, mint 160 ezredmásodpercnyi késéssel lesz megszólaltatva - a példa kedvéért azonos hanghosszokat vegyünk, s ne vegyük figyelembe a megszólaltatás idejét. Emellett a hosszú távú memóriába való rögzítés is nehezebb lesz, hiszen minden egyes hangot külön kell elaborálni a raktározásnál.

Ezt kiküszöbölendő, ha az információkat – most hangokat - különböző kulcsingerek mentén tömbökben rendszerezve tároljuk el, mind a kapacitásunkkal, mind az energiánkkal gazdálkodunk. Egy négyes tizenhatod ritmuscsoportot hangonként eltárolva 3 egységet veszünk, s darabos lesz az előhívása, lejátszása is. Ám ha egy mozdulatban, a kottákban általános ritmuscsoportként, menetként, akkordfüzérként stb... tároljuk el, tehát tömbként, akkor csak egy egységet (tömböt) kell csak elraktározni, elaborálni és később előhívni.

A zenélés azonban nem csak explicit, hanem implicit memóriát is használ. A mozdulatsorok, a hangszeres mechanikák általában implicit kerülnek feldolgozásra. Amennyiben ezeket is képesek vagyunk tömbösíteni, illetve a kulcsingereket tömböként kapcsolni hozzá, folyékonyabb, a hallgató felé könnyedebbnek tűnő játékmódot érhetünk el. Ugyanis kiiktatjuk az összefüggő zenei részletek közül a figyelem és a memória ugrálásaiból származó milliszekundumokat, illetve az elképzelésünkben is folytonosabb, de legalábbis konzekvensebb képet és frazeálást kaphat az által, hogy egy folyamatként kezeljük. Innentől a figyelmünk az egyes tömbökre és azok formálására fog irányulni, s nem a kisebb egységekre. A darabos játék, a folyamatos késés érzete akkor jelenik meg, mikor figyelmünk a zenei mondatokhoz képest túl kicsi részleteket dolgoz fel egymás után. A tömbösítéskor viszont azt érezhetjük, hogy iránya van a dallamnak, nem zakatolnak hanem folynak a ritmusok, a mozdulat leírja a zenét, stb.²²

Ezek tudatos létrehozására törekedett Bonpensiere a 20. század elején, mikor összekapcsolt szimbólumok használatát javasolja, vagy hangjegyek térbeli mintáit rajzolja fel és azokhoz kapcsol mozgássémákat.

Ideo-Kinetika

Luigi Bonpensiere *New Pathways to Piano Technique* című, inkább gyakorlásmódszertani, mint hangszertechnikai szemléletű jegyzeteiben egy olyan elméletet dolgozott ki, mely több szempontból is meghaladta korát, illetve ma már alátámasztható pszichológiai kísérletekkel²³. Útmutatásaiban arra alapoz, hogy a zenei gondolat hangszeren való tökéletes kifejezéséhez pusztán a ideára fókuszáló akaratunk szükséges. Ezt

²² Atkinson 295-től, Juhász-Takács 21-től

²³ A könyvet 1953-ban posztumusz adták ki a jegyzeteiből szerkesztve.

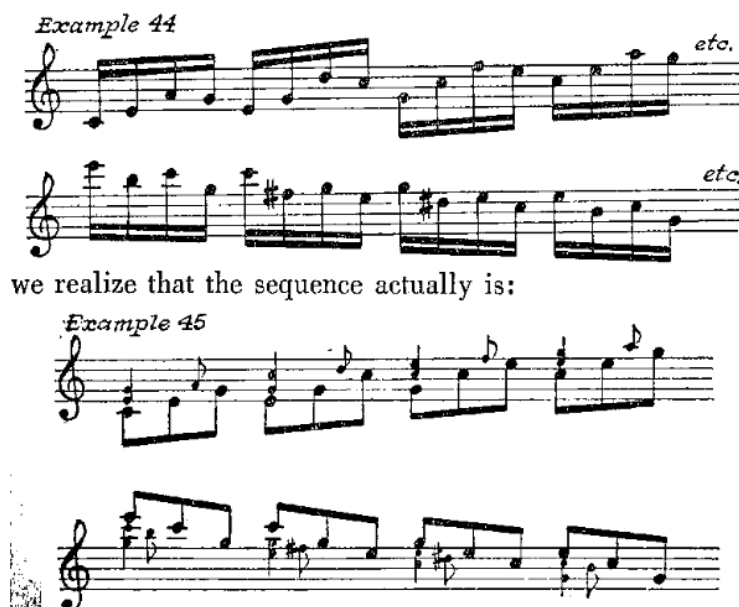
felhasználva bármilyen körülmények között képesek vagyunk felépíteni egy biztos hangszertudatot, hiba nélkül játszani és szabadon kifejezőek lenni. Szinte spinozai alapossággal határozza meg iskolájának az alapfogalmait ehhez, amikből érdemes hármat nekünk is ismernünk – összefoglaló jelleggel (Bonpensiere, 1958).

- Akarat: Egy eseményt előre eltervező és végrehajtó mentális erő. Két fajta akarat létezik szerinte: a biológiai, fizikára koncentráló akarat és a tudatos vagy mentális akarat. Az Ideo-Kinetika ez utóbbit használja, túllépve a biológiaiain.
- Szimbólumok: Mentális és világi jelentéseket reprezentálnak vagy több kisebb szimbólumot foglalnak össze. Újra két csoporttal találkozunk; A külső szimbólumokat (például fa, szó, hangjegy) készen kapjuk, amiket aztán belső szimbólumokban egy logika mentén összefogunk, s úgy gondolkodunk velük (például Abe Keiko alsó, ambiens szólamainak elrendeződése és kivitelezése).
- Release (kiengedés, elengedés): Az Ideo-Kinetika szempontjából kulcsfontosságú fogalom, melynek kettős jelentése van: Az akarat elereszti a végtagokhoz való görcsös kapaszkodását és az erő kifejtését, a fizikai igyekezetet (effort) a végtagokra bízva. Második jelentése ennek a folytatása: az akarat csak kiereszti a parancsot a végtagoknak, nem szabályozza annak végrehajtását.

Az Ideo-Kinetika célja, hogy a fizikai megvalósítással elfoglalt játékot (Physio-Kinetics) felváltsa a pusztán zenei megvalósításra törekvő előadás (Ideo-Kinetics) – lásd a [Melléklet](#) táblázatát. Bonpensiere szerint, ha egy zenei részletet, physio-kinetikusan próbálunk meg megoldani, akkor a figyelmünket és az akaratunkat az aktuális mozdulat pillanatonként való monitorozása fogja lefoglalni, így a hibalehetőség a sokszorosára nő. Egyetlen mozdulat oka és célja helyett annak kivitelezésével vagyunk elfoglalva, ezáltal öncélú, esetlen lesz.

Ezzel szemben az ideo-kinetikus megközelítés csak a végrehajtás célját tartja szem előtt. Előzetes elképzelés alapján felállít egy mentális képet a létrehozandó célról (hang, hangzat, menet, stb.). Ehhez hozzárendel egy szimbólumot. Az így felgyülemelő szimbólumokból képes rendszert alkotni, amihez megint egy felsőbb szintű szimbólumot rendel, s úgy raktározza el (tömbösítés). Ezek után az akarat és a figyelem csak ezeknek a szimbólumoknak a moduláris felépítésére, összefogására és végrehajtására koncentrál, azaz csak a release-re. A pszichológiai rész értelmében Bonpensiere implicit mozdulatokat építene fel tudatosan és célzottan, hogy az explicit folyamatok csak a zenére koncentrálhassanak, melyeket szimbólumokba tömbösít.

A szimbólumok lehetnek bármilyen célfeladatok a hangszeren, amit egy logikai kapoccsal össze tudunk fogni. A következő képen például szekvenciát egyszerűsít már ismert hármashangzatokként, amikhez egy-egy átmenőhangot illeszt. Ezután ezeket térben is összefoglalja a hangszeren jobbra (első kottasor), vagy balra (második kottasor) irányuló íves mozdulatokkal, ami így a kívánt irányt és könnyed menetet biztosítja (1. ábra).



1. Ábra: L. Bonpensiere: *New Pathways to Piano Technique*, 1953, 64.
Egy kadencia összefoglalása és mozgásséma hozzárendelése.

Bonpensiere szerint kellően kigyakorolt, tudatos release-zel, már felépített szimbólumrendszerrel és a metódus gyakorlásával bármilyen helyzetben képesek vagyunk magunknak új rendszereket, mozgássémákat létrehozni a kívánt zenei kifejezéshez.

Idilli világot tudnánk teremteni, ha Bonpensiere vagy a feljebb említett Kurtág és Stachó elképzelése ily' könnyen megvalósulhatna, szinte mechanikus vagy technikai gyakorlatok nélkül! Azonban a hangok létrehozásához nem elég az elképzelés, hangszeres mechanika és a hozzá tartozó hangszertudat is elengedhetetlen. Ezen felül a kívánt hangkép, affektus megjelenítése a hangszeren is gyakorlást kíván: hisz nehéz úgy elképzelni valamit, hogy sosem hallottuk! Abban az esetben pedig, ha a hangszer nagyobb az előadónál, mint egy zongora vagy egy marimba, esetleg darabonként változik, mint a multipercussion-darabok set-upjai, ez fokozott problémát jelent. Ráadásul a két említett hangszercsaládnál nem biztosítható, hogy a kéz folyamatosan érzékelje a hangszert: fel kell mérni játék közben, hogy a hangszeren merre jár éppen – ez még akkor is megtörténik, ha nem figyelünk rá tudatosan. Ezért Bonpensiere kidolgozott egy gyakorlatot, melyben az Ideo-Kinetikát direkt módon a hangszertudat felépítésére használja fel, s gyorsan és biztosan épüljön fel ez a nem tudatos koordináció. Felhasználja, hogy hangszere térben periodikusan ismétlődő. Így képes olyan szimbólumokat, képzeletbeli vonalakat létrehozni a hangszerén, mely a hangszerre vetítve a mozgás útját rajzolja le (2. ábra).

A mozgássablonok

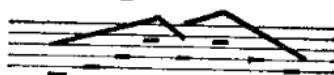
... F... all of the notes of the passage.

Example 62



After the first symbolic grasp of location, we substitute for the notes the symbol of quantitative (eight to the beat) order, together with the scheme of relative position suggested by the very diagram of the note-heads:

Example 63



2. Ábra: L. Bonpensiere: *New Ways To Piano Techniques*, 1953, 77.

Kottakép szimbolizálása és áthelyezése a hangszerre.

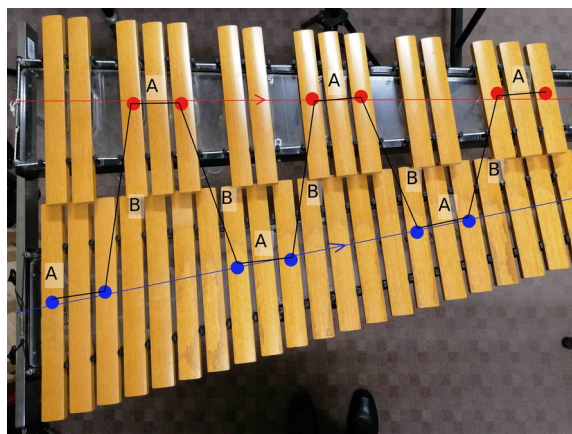
A példán látszik, hogy egy dallam hangjainak hangmagasságfüggő vonalképét alkotta meg, hiszen egy rajzot vagy térbeli képet könnyebb memorizálni, mint egyes hangneveket és relációikat. Így a mozgássémát erre a vonalra építi fel a hangszeren, amit könnyebb a kezünknek manifesztálni. Használhatjuk ezt a hangok, akkordok térbeli elhelyezkedésének feltérképezésére és lejátszására is – mint ahogy azt rengeteg kezdő és profi marimbás is teszi.

Meg kell jegyeznünk, hogy természetesen a tömbök, mozgássémák létrehozása nem mentesíti a játékost az őket alkotó egyes hangok vagy kisebb tömbök kidolgozása alól. Azonban egy gondosan kidolgozott tömb felhasználásakor a figyelem képes azt egyszerre pontosan végrehajtani, az alkotóelemeket külön is lejátszani, kiemelni. Képes az egyes részegységekre fókuszálni, miközben a mozgássablon többi részét ugyan olyan folyékonyan végrehajtja. Tehát egy biztonságosabb és szabadabb, folyékonyabb előadáshoz jutunk.

Ez nem csak az adott passzázs létrehozását könnyíti meg az előadó számára, hanem támpontként is szolgálhat a többi, különböző tömbhöz: Bonpensiere tétele szerint egy pontokból felállított és ismert rendszert bárhova elhelyezhetünk a térben, tudatában leszünk a pontok elhelyezkedésének anélkül, hogy azokat újra végigjárnánk, amennyiben köztük a reláció alig vagy nem változik, és minimum egy támpontot ismerünk. Ez azt jelenti, hogy egy Fisz-dúr hármashangzat a marimbán ugyanolyan felépítésű lesz a basszus regiszterben, mint a 3. regiszterben, azt kezünk le fogja tudni játszani, ha egyszer már felépítettünk rá egy kézállást vagy mozgássablont és ismerjük belőle legalább az egyik hang helyét – igaz, a hanglapok közti távolság enyhén különbözni fog. Ugyanez igaz bármilyen zenei részletre. Elég létrehoznunk egy mozgássablont hozzá, azt transzponálni tudjuk a hangszeren, hiszen a hangok egymáshoz való elhelyezkedése lesz érdekes számunkra. Így a hangszertudat célzottan gyakorolható egy viszonyítási ponthoz felállított gyakorlatokkal s az ideo-kinetikus szemlélettel: Ez lesz az, amit Gordon Stout felhasznál és alkalmaz marimbára később az *Ideokinetics* című gyakorlatkönyvében – erről a cikk második felében szólunk.

Mozgássablonok a marimba-játékban

A hangok csoportosítása térben, mozgássablonok létrehozása nem idegen más művészek előtt sem. Felhasználta Clair Omar Musser, újra feltalálta és rendszerezte L. H. Stevens, s megtalálható az összes marimbás repertoárjában. Kedves marimbás olvasóink közül biztos mindenki fel tud hozni repertoárjából pár olyan művet, melyek jellegzetes technikával, mozgássablonokkal rendelkeznek. De az ütősök többsége felfedezi ezt már tanulmányai alatt, zeneiskolában.



3. Ábra: A C-E-Gesz-B hangzat mozgássablona

A 3. ábrán látható útvonal egy egyszerű akkord mozgássablona, mit a marimbások általában azelőtt felfedeznek, hogy magán az akkordon elgondolkodnának. A színek egy-egy kar mozgását mutatják a hanglapsorokhoz kiosztva, ahogy egyszerűen csak végigfutnak azokon. A betűk az egyes apró mozdulatok összekapcsolása ezen belül:

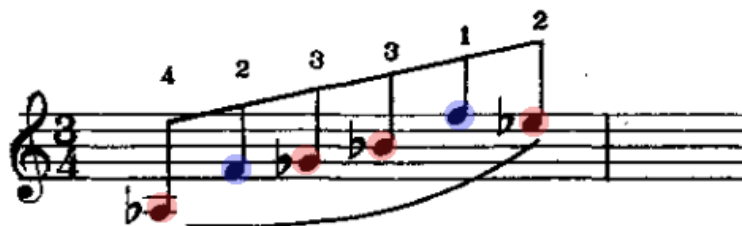
- A: egy kézen belül a két verő kapcsolata, single alternating stroke (SAS)
- B: a két kéz közti SAS összekapcsolása.

Így egy lendületből, egy mozgássablonként kivitelezhető, gondolkodás nélkül egy F alapú tonalitás leszállított kvintú domináns szeptim akkordja – ami kimondva sokkal bonyolultabb és több idő is, mint ahogy az megszólal a hangszeren. Ugyan ezen az elven futamok, többszólamú anyagokat is „fel szoktak találni”.

Sőt, egész darabok épülnek erre! A pszichológiai és gyakorlásmódszertani okok mellett ezeknek a forrása a hangszerkezelésből is adódik – ami egyértelműen az előbbi példa alapját is adta. Egyrészt ugyanúgy, ahogy Bonpensiere zongoráján, a marimbán is meg kell találnunk azokat a lehetőségeket, amikor a mozgásunkon egyszerűsíteniünk kell. Másrészt a hangszer felépítése hoz magával eredendő mozgássablonokat, mint például a kezek kiosztása egy-egy hanglapsorhoz, a kvart vagy kvint távolságra nyitott négy verővel való vertikális ütések vagy a bármilyen térbeli mintázat ismételtetése a hangszeren fel-le.

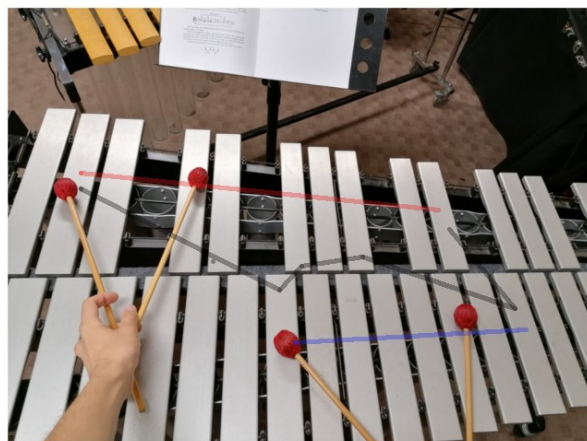
A mozgássablonok

Ha csak Friedman egy ütemes példáját vesszük (4. és 5. ábra), abban is törekszünk ezek a létrehozására.



4. Ábra: David Friedman: *Dampening and Pedaling*, 1973, 4. oldal.
Az első kottapélda mozgássablonja.

Az 5. ábra a 4. ábrán látható kotta mozgássablonját ábrázolja. A kék és piros vonalak az azonos színnel jelölt hangok megszólaltatásának útját mutatják egy kézben, a szürke vonal a mozgássablon képzeletbeli leképezését jelöli a hangok sorrendjében.

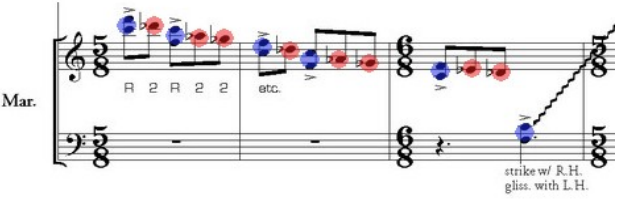


5.Ábra

A cikk elején és ezeknél a példáknál is egyértelmű, hogy a hangzó anyag és a hangszeres technikák erősen összekapcsolódva folyamatosan befolyásolják a művek keletkezését. Erre a banális mondatra szokták azt mondani, hogy természetesen, hiszen így lesz „hangszer-szerű”. Ebben részben igazuk van, ám ez a szó az ’így szoktuk’ gondolatkörhöz tartozik. A cikk elején és a szerző ezt taglaló dolgozatában²⁴, felismerhettük, hogy ez a kifejezés ködös, sőt helytelen is, használata nem célszerű. A bekezdésünk első mondatát ezért érdemes árnyalnunk ilyen félremagyarázások elkerülése érdekében, még hozzá a mozgássablonok szemszögéből. Nézzük meg a hangszeres technikák és a hangzó anyag kapcsolatát, ami fényében három csoportot fedezhetünk fel a marimba-művek között.

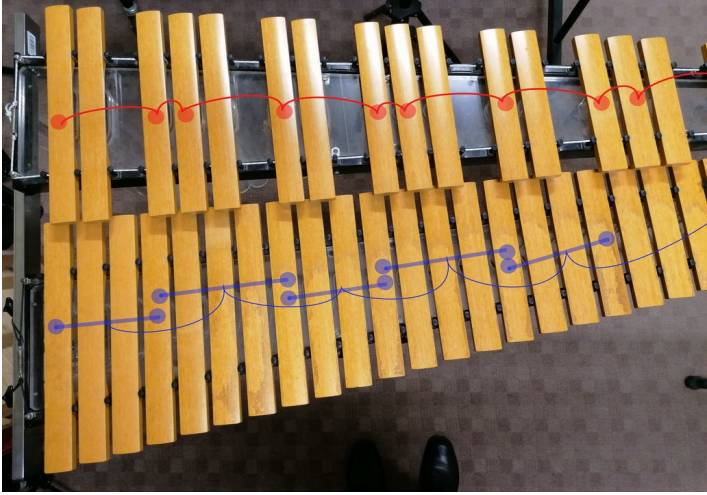
A marimbás szerzők, illetve tágabb értelemben a marimba-művek többségénél azt vehetjük észre, hogy az említett első mondat értelmében a szerző megragad egy kifejezésvilágnál – s ez legyen az első csoportunk. Ugyanis a marimba-irodalom túlnyomó részét egyelőre olyan marimbaművészek hozzák, akik elsősorban hangszeres előadók vagy tanárok, másodsorban zeneszerzők. A szerző rendelkezik egy mozgássablon-palettával: egy megszokott technikával és mechanikával. Általában ez a széles körben elterjedt, musser-i, stevens-i világ, melyhez pár módosítást hozzátesznek. Ehhez igazítja innentől a kifejezéseket, zenei megvalósításokat a hangszeren és a műveiben, tehát erősen befolyásolja a gondolkodását. Egy létező mozgásvilágból indul ki és úgy alakítja a zenét.

²⁴ Szives Márton: *A Hangszerszerúségről*. 2016, Szeged. A dolgozat első helyezést kapott a helyi TDK-n. Elérhető a szerzőnél.



6. Ábra: Nathan Daughtrey: *Azul*. C. Alan Publication, 2014.

A jobb oldali képen a kék pontok és görbék a jobb kéz verőit és mozgását mutatják, a pirosak a balban lévő 2-es verőét. A mozgássablonok csoportosítása ritmuscsoportonként vagy ütemenként is lehetséges.



Nathan Daughtrey példáján a legelterjedtebb, virtuóznak ható megoldást láthatjuk: a jobb kéz a felső hanglapsoron fut le, míg a bal kéz az alsón halad végig. Még a kéz és verőrend is szerepel az eredeti kottában, felhasználóbarát művet és kottaképet hozva létre (6. dupla ábra).

Ennek a csoportnak a nagy előnye, hogy már egy ismert mozgáskultúrában forognak, tehát a szerző és az előadó könnyen tud létrehozni, improvizálni új – bárha korlátolt – gondolatokat. Ne felejtsük el, valamikor ezek is úttörőek voltak, s hála e szerzőgárdának, ma már széles körben ismert és alkalmazott technikák és mozgássablonok.

A következő típusban többféle megközelítés fogható össze, de a közös bennük, hogy a technika-zene mérleg bár mindig erősen kileng, nagy távlatból nézve egyensúlyban marad. Képesek változtatni a palettájukon a zene érdekében, és mindig hoznak valamilyen technikai újítást, ezzel virtuóz, új felfogású műveket alkotva.

Nagyszerű példánk rá Gordon Stout, aki saját bevallása alapján mindig egy ritmushoz kapcsolt mozgássablon ötletéből indul ki, ami mellett megszületik a zene ötlete, s e kettőt formálja egymáshoz. Ő esetében a darab egy-egy részlete akár több ilyenre is épülhet, mint azt az *Astral Dance*-nél látjuk (7. ábra).

Jobb 4 3 4 3 4 3



Bal 2 1 1 2 1

7. Ábra: Gordon Stout: *Astral Dance*. Studio 4 Production, 1987.

A mozgássablonok

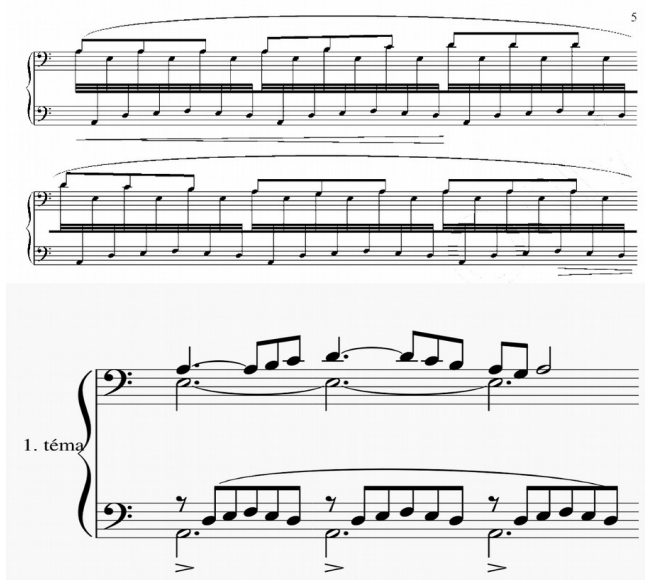
A 7. ábra egyetlen üteme a darab első ritmikai tematikáját mutatja be, ahol az ütem első és második fele kétféle mozgássablont használ, amit egy lendületben kell összefoglalni. A jobb kéz ezeken belül a következő ritmusban játssza a single alternating stroke-okat (SAS) (8. ábra):



8. Ábra: Jobb kéz mozgássablonba foglalt ritmusa, a SAS-ok C-A kapcsolatával. Ezt egészíti ki a bal kéz, majd fogja egy ívvé az ütem.

E felett pedig a két kar az ütem első felében a következő mozgássablont végzi: J-B-J* -B-J*-B (a *-gal jelölt karmozdulat hosszabb). Majd az ütem második felében pedig egy-egy down stroke-ot, ami alatt a három hangot összekapcsolja. Ezt a két sablont kell az előadónak végül egy lendülettel átfognia, újabb mozgássablont létrehozva. Figyeljük meg: a részek összege nem egyenlő az egészszel! Az egyes kezek sablonait ha nem kapcsoljuk össze, csak darabjaira esett kézmozdulatokat játszunk.

Másik példaként Abe Keiko-t nézzük meg – de ugyanígy elemezhető bármely mai nagy hatású marimbás. Abe ötlete, miszerint egy ambiens-polifónikus szövetbe népzenei és természet által inspirált szólamokat ültet, így 2-4 szólamot hoz létre egy szövetben. Ez pedig csak az általa a végletekig kihasznált osztott ritmusú játékkal valósítható meg.

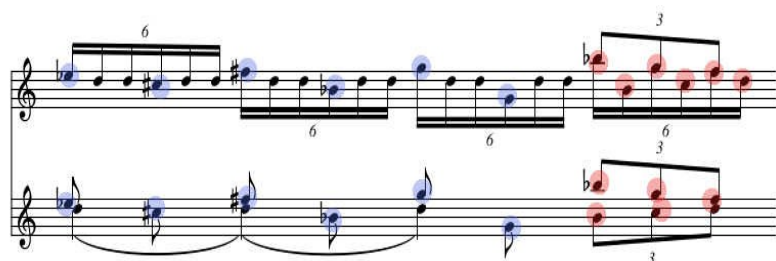


9. Ábra: Abe Keiko: Mi-chi. Colla Voce Music Inc, 1975. Az első kottasor a létrehozandó hangképet mutatja.

A *Michi* témájában több szólamot fedezhetünk fel (9. ábra): kettő vagy három ambiens motívumot és egy dallamot. Ezek mindegyike külön ívvé és színnel rendelkezik. A bal kézben egy hullámzó mozgássablon hozza létre az alsó (vagy alsó kettő) szólamot, míg a jobb kéz az osztott ritmus miatt egy oszcilláló mozgásba építi

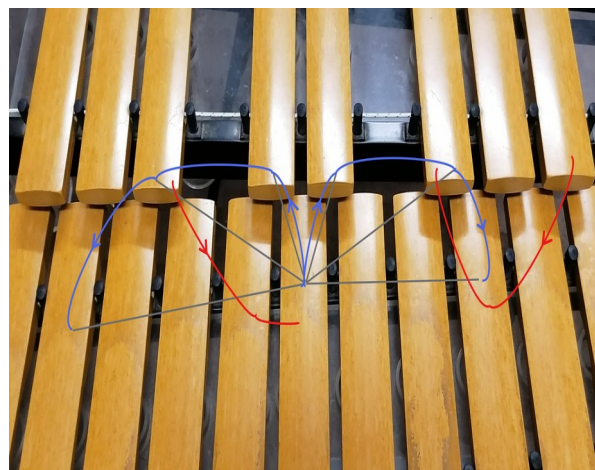
bele a dallam ívét és a kitartott 'e'. Ezeket együtt megszólaltatva az alsó kottapéldát hallanánk, azonban Abe mindezt ritmuscsoportonként összekapcsolta, így a 3 vagy 4 mozgássablont egy nagyobb tömbbe kell összefoglalni.

Abe-től nézzük még meg a *Prism* című, darabját, ahol két verővel a játékos 3 szólamot képes az előzőhöz hasonló mozgássablonokkal létrehozni (10. dupla ábra). A darab kifejezetten a két kéz egymáshoz viszonyított mozgásának képére alapo: a szétnyíló majd összesűrűsödő kézmozdulatok az erdőben prizmaként megcsillanó apró vízcseppek és a levelek fényjátékát utánozza, ahogy szétszórják a napfényt.



10. Ábra: Abe Keiko: *Prism*. 1986, Xebec Music Publishing Co. Ltd. A többszólamú anyagot osztott ritmusú folyamatos mozgással hozza létre. A felső az eredeti kottakép, az alsó a megszólaltatandó hanganyag kottaképe.

A jobb oldali ábrán a kék vonalak az első három szextola mozgássablonjának kivitelezését, a piros pedig a 4. szextolét mutatja.



E második csoportba sorolható műveknek óriási jelentősége a marimba-irodalom bővítése és a metodikai határok tudatos kitolása. Ezek fognak később alpműveltséget jelenteni, biztos technikai alapot nyújtva a következő művészek új útjainak és könnyed művek tucatjainak – amiből ez a hangszer egyelőre még erős hiányt szenved.

Az első két csoportban, még ha a felső szintű darabokat is nézzük, a szerzők törekedtek arra, hogy a mozgássablonok, a zene által megkövetelt karmozgások folyamatosak lehessenek, kapcsolódhassanak. Egyensúlyban tartották a zene és a hangszerkezelés igényeit. A harmadik csoportban ez nem egyértelmű. Ide olyan műveket választottunk, melyek szerzői nem hangszer-közeliek, hanem más hangszeresek, hivatásos zeneszerzők, kik a hangszerrel csak egy marimba-művészen keresztül vannak kapcsolatban.²⁵ Jellemzőjük, hogy elsősorban a zenei kifejezés felől közelítik meg a művet. A komponálás folyamatában egy konzulens művész esetleg adhat ötleteket mozgássablonok alkalmazására, vagy átdolgozhat részeket, de sosem a már meglévő technikák az elsődleges szempontok. E műveknél nem élvez prioritást a folyékony mozdulatsorok fenntartása vagy a felhasználóbarát komponálás; Az előadónak kell olyan új megoldásokat találnia, mellyel a kívánt hangzó anyagot ki tudja szolgálni.

²⁵ Itt most figyelmen kívül hagyjuk az átiratokat, melyek taglalása külön dolgozatot érdemel.

A mozgássablonok



11. *Ábra: Anders Koppel: No. 1. Concerto for Marimba and Orchestra. Edition Wilhelm Hansen, 2002.*

Koppel versenyművének első tételében két szólamot látunk, melyek a később belépő teljes zenekari szólamok anyagait összegzik (11. ábra). Sem a szólamokban, sem a szólamok között nincs fenntartva egy mozgásfolyamat vagy esetleg mozgássablonok folyamatos kivitelezhetősége – hiszen távolról sem ez volt a célja. A pirossal jelzett helyeknél a szólamok verőrendjei, keresztezik egymást, a továbbiakban pedig a két kéznek folyamatosan részt kell vennie mindkét szólam megszólaltatásában úgy, hogy a szólamok ívének folyamatos vezetése és azoknak folytonos mozgása nem biztosított a szerző részéről. Ennek a kivitelezése nem lehet probléma, hiszen E. Sejourné, Pius Cheung és még számos más marimbás műveiben találunk hasonló helyzeteket. Azonban, hűen a második csoportunkhoz, itt az ötletet beleültették egy konzekvens mozgássablonba, így felhasználóbarát maradhatott.

Koppel versenyműve felkérésre készült, az egyeztetés pedig a komponálás közben is zajlott, de a szerző szabad kezet kapott. Ezzel szemben Raymond Helble Stevenstől pontos utasításokat és ötleteket kapott, hogy milyen technikai megoldásokat szeretne látni az etűdjeiben, amikre később Helble a saját zenei világát építette.

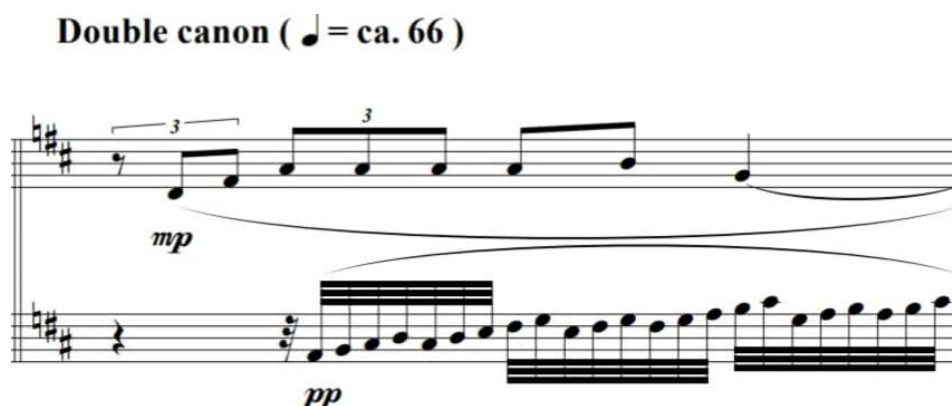


12. *Ábra: Raymond Helble: Preludes for Marimba No. 1. Studio 4 Productions, 1977.*

Ezekben a prelűdökben Helble próbára teszi Stevens *unit*jait (Stevens, 2000). Például a Prelude No. 1. 7. ütem bal kéz szólamában (12. ábra) az első kvintola stevens-i single vertical stroke-okat és single alternating stroke-okat használ, ám a kontextus miatt új kihívással; A kvintola öt hangját 2 fajta, 4 darab *unit*ből egy mozgássablonra kell felépítenünk. A következő ritmuscsoportokhoz viszont újra külön-külön sablon kell kreálni.

Anders Koppel, Raymond Helble, Alejandro Vinao és még sorolhatnánk a professzionális marimba-repertoárban felbukkanó szerzők neveit, olyan kihívásokat állítanak az ütőhangszeres előadók elé, amely a feljebb említett mozgássablonos komfortzónákat figyelmen kívül hagyják. Az első két csoportból megszokott mozgássablonokat, megoldásokat alig, általában egyáltalán nem fedezhetjük fel a művekben, illetve az eddigiek értelmében folytonos mozgássablonok kialakítása is nehézkes a művekben. A szerző és a mű stílusához szabott saját mozgáskultúrát igényelnek.²⁶

Ezen a vonalon maradvá pillantsunk rá a legújabb marimba-versenyműre: Daniel Fladmose Concerto-jára, mely elnyerheti az „Első marimbaverseny a Milkov-technikára” címet (13. ábra).²⁷ Mi van akkor, ha a felkérésnél felmutatott technika már magában teljesen kilép az eddig megszokott marimbázási stílusokból? Anders Kann Elten már kész, Theodor Milkov által megalapozott és kifejlesztett mozgássablonokkal és technikával kereste fel Fladmose-t, hogy ahhoz hasonlóakra, de leginkább a zongorán ismert mozgássablonokra írjon egy versenyművet. Ezekből most egyet megtekintünk, további elemzés a cikk második részére marad.



13. Ábra: Daniel Fladmose: Concerto for marimba. 2019. A két szólam Milkov-technikával játszandó.

Milkov Fluid Movementjének egyik alapvető mozgássablonja a zongorajátékra hajazó kar- és csuklómozgás. Már a mag-mozgássablon is többszintű, amiből aztán egy darab elvárásaihoz összerakott mozgáskultúrát építi fel. Ezt láthatjuk a fúga bal kéz szólamában; A kis 'A' -ről induló futam 6 részre oszlik, melyeket egy-egy felkar-mozdulatba épített up vagy down stroke alkarmozdulat frazeál. Ezen belül a csukló a felkarmozdulat sebességéhez igazított rotációt végez.. Fladmose zongorás megközelítése képes ezáltal kiterjeszteni és új ötletekkel ellátni a Milkov-technikát használó előadók palettáját. Jelen pillanatban talán 3 marimbás van a Földön, aki ezt el tudja játszani. Theodor Milkov Fluid Movementjét, a hozzá vezető metodikai utat, lehetőségeit és megoldásait a cikk következő részében fogjuk taglalni.

²⁶ Ez a csoportosítás meredeken egyoldalú, hiszen csak a mozgás, a játéktechnika szempontjából osztályozza a műveket. Épp ezért szeretnénk, ha a kedves olvasó észben tartaná, hogy ez a felosztás nem kategorizálja a műveket művészi értékük, újdonságuk, komponálási metódusuk szerint. Nem tisztunk véleményt alkotni róluk. Ráadásul mindhárom kategóriában találhatnánk kiemelkedően jó, közepeszerű, tucat- vagy akár unalmas műveket is.

²⁷ A mű teljes bemutatója 2019 december 11-én lesz Koppenhágában, Anders Kann Elten, Det Kongelige Danske Kunstakademi tanárának és marimbaművészének közreműködésével. Az első tétel bemutatója 2019 február 14-én volt a koppenhágai P2 Prize 2019 keretein belül. A kotta egyelőre még nincs kiadva, a példákat a cikk két részében a szerző beleegyezésével közlöm.

Akinek csak szögei vannak, mindent kalapácsnak néz

A feljebb felsorolt három kategória utolsó csoportjába tartozó művek – azok is, amiket nem soroltunk fel – bármennyire is nem tudják/akarják figyelembe venni a már bejáratott technikákat, új kihívásokkal teliek vagy bármennyire is próbára teszik az előadót, a marimbajáték egy aspektusában hasonlóak az első két kategóriához: mindegyik a vertikális mozgásból kiinduló, tág verőállásos, esetleg stevens-i és stout-i eredményeket felmutató mozgáskultúrával operál. Ezért lehet egyre növekvő belterjességet érezni a marimba műveknél, ezért találkozunk folyton ugyanazokkal a játéktechnikai korlátoltságokkal az átiratokban. Csak szögeink voltak. A paradigmaváltást Theodor Milkov Fluid Movementje hozta el a maga csavarjával – elnézést! –, mikor nem csak a játéktechnikai berögződésekre adott egy friss szemléletet, hanem azt azonnal össze is kapcsolta a zenei kifejezésmóddal.

Cikkünk következő részében végigkövetjük azokat az iskolákat, amik a marimbázásban célzottan a mozgássablonokkal foglalkoztak: Alulról kezdjük a mechanikát célzó megoldásokkal, majd eljutunk a zongora-szerű, zenei kifejezéshez és hangszínhez mozgássablonokat kapcsoló Milkov-technikához.

A cikk folytatása a Parlando következő számában!

Irodalom és forrásjegyzék

- Atkinson -Hilgard (2005): *Pszichológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 8. fejezet
- Bánki Péter: *Hegedűmetodika*. <https://hegedumetodika.5mp.eu/web.php?a=hegedumetodika>
- Bernstein, L. (1976): *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge, MA. Harvard University Press.
- Blades, James (1992): *Percussion Instruments and Their History*. Bold Strummer Ltd., Westport.
- Bonpensiere, Luigi (1953): *New Pathways to Piano Technique. A Study of the Relations Between Mind and Body with Special Reference to Piano Playing*. Philosophical Library, New York, 1953.
- Carroll, Noel – Moore, Margaret (2008): Feeling movement. *Music and Dance Association Revue internationale de philosophie. Revue internationale de philosophie* 2008/4 n° 246. pages 413 à 435.
- Chenoweth, Vida
 - (1964): *The marimbas of Guatemala*. University of Kentucky Press.
 - (1959): The Marimba: a Challenge to Composers. *International Musician*, November, 1959.
- Cox, A. (2001): The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning. *Musicae Scientiae* 5(2): 195–212.
- Dahlhaus, Carl (2004): *Az abszolút zene eszméje*. Typotex Kiadó, Budapest.
- Damasio, A.R. (1996): The Somatic Marker Hypothesis and the Possible Functions of the Prefrontal Cortices. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London (Series B)*, 351: 1413–20.
- Davies, Sach (1994): *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Friedman, David (1973): *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*. Berklee Press Publication.
- Gandevia, S. (2001): Proprioception, in C. Blakemore and S. Jennett (eds). *The Oxford Companion to the Body*, pp. 558–9). Oxford: Oxford University Press.
- Juhász Márta – Takács Ildikó (2006): *Pszichológia*. Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Budapest
- Köte Zoltán (2015): *Ütőhangszeres tanításmódszertani jegyzet*. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet, Pécs. Szerkesztette: dr. habil. Vass Bence
- Kuijken, Bartold (2013): *The notation is not the music*. Indiana University Press, Indiana, USA.

- Lewkowicz, D.L. (2000): The Development of Intersensory Temporal Perception: An Epigenetic Systems/Limitations Approach. *Psychological Bulletin* 126(2): 281–308.
- Mitchell and Gallaher (1991): Embodying Music: Matching Music and Dance in Memory. *Music Perception*, 19, 65-85.
- Németh Márta (2006): *Hegedűtanítás napjainkban – Kezdők számára írt metódusok összehasonlító elemzése*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
- Papoušek, M. - Papoušek, H. (1981): Musical elements in the infant's vocalization: Their significance for communication, cognition, and creativity. *Advances in Infancy Research*, 1, 163-224.
- Peters, Gordon (1975): *The Drummer Man*. Kempler-Peters Publications.
- Rager, Daniel (2008): *The History of the Marimba*. Cleveland State University, Music Faculty Publications.
- Repp, B.H. (1992): A Constraint on the Expressive Timing of a Melodic Gesture: Evidence from Performance and Aesthetic Judgment. *Music Perception* 10(2): 221–42.
- Sachs, Curt (1940): *The History of Musical Instruments*. New York, W Norton and Company Inc.
- Smith, Sarah E. (1995): *The development of the marimba as a solo instrument and the evolution of the solo literature for the marimba*. Ohio State University.
- Stachó László:
 - (2016) Practise Methodology: Mastering the performer's 'real-time navigation' in the musical flow. *Arts and Humanities in Higher Education*, Special Issue, August
 - (2018) Mental virtuosity: A new theory of performers' attentional processes and strategies. *Musicae Scientiae* 22 (4), 539–557.,
- Stevens, Leigh Howard (2000): *Method of Movement for Marimba*. Leigh Howard Stevens.
- Stone, George Lawrence (1985): *Stick Control*. George B. Stone & Sons Inc., Boston

Melléklet

- Physio-Kinetika és Ideo-Kinetika

Physio-Kinetika	Ideo-Kinetika
Fizikai célok	Elképzeltek kifejezési célok
A mozdulatra koncentrálnak	Az elképzelés kivitelezésére koncentrálnak
„I want to perform this act!” attitűd	„I want this act to be performed!” attitűd
Szenzoros visszajelzésre támaszkodik	Nem szükséges a folyamatos szenzoros visszajelzés
Folyamatosan monitorozza a cselekvést	Csak utasítást ad
Külső szimbólumokra támaszkodik, rövid a tárolási ideje, gyors az átfutása	Belső szimbólumokra támaszkodik, képes a pre-idealizálásra, képes tárolni
Egyesével tudja feldolgozni a részfolyamatokat	Képes csoportosításra és az átlapolásra