

Ideokinetika és Fluid Movement

Zenei mozgások a marimbázásban

II. rész

Fluid Movement elemzése

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
Ismételjünk!.....	2
Tömbösítő ütőhangszeres technikák a Fluid Movement szempontjából.....	4
Moeller-method.....	4
Musser koncepciója.....	5
Stevens-method.....	5
Stout-i felfogás és Ideo-Kinetika.....	7
Milkov Fluid Movement-je.....	9
A Szent Grál.....	13
Irodalom és forrásjegyzék.....	14
Végjegyzet.....	15

Áttekintés

E cikksorozat a Theodor Milkov Fluid Movementjét és az a mögött álló módszertani fejlődési utat hivatott bemutatni. A cikk előző részében¹ azt taglaltuk, hogy a hangszeres játék és a mozgás milyen kapcsolatba hozható általában, és hogy ezek alapján hogyan hozunk létre mozgássémákat. Áttérve a mozgássémákra kifejtettük, hogy mennyire könnyítik meg a játékunkat, hogyan járulnak hozzá a kifejezésünkhöz. Mindezt azért foglaltuk egybe, mert felfedeztük, hogy az ütőhangszeres módszertanok is igyekeznek egyszerűsíteni, modulokra építkezni. A második részben végigkövetjük azt a virtuális utat a marimba metodikában, ami a Fluid Movement technikai evolúciójának tekinthető. Ennek konklúziójaként végül áttekintjük Milkov által tökéletesített mechanikákat, a technika alapjait és a zenei személetet mögötte.

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 tanítványjaival személyesen beszélgettem. Leigh Howard Stevens-re, Clair Omar Musser-re való hivatkozásaimnál a leírásaikra és a pas.org cikkeire és dolgozataira támaszkodhattam. Minden más forrásnál feltüntettem az eredeti dolgozatot.

Ismételjünk!

Mielőtt belekezdenénk a főtéma felé vezető útba, összegezzük a főbb pontokat az előző cikkből! Dallamjátészó ütőhangszeresként egy hangszer korai, gyors és masszív evolúciójának lehetünk még mindig szemtanúi és átélői. Így folyamatosan találkozunk olyan elvárásokkal a darabokban, amikre addig nem volt megoldás. Azonban nem szabad ezektől megfutamodnunk, ne próbáljuk meg a hangszer-szerűtlen kifejezést használni! Két esetben lehet egy elképzelés hangszer-szerűtlen: ha nem veszi figyelembe a hangszer fizikai felépítését és lehetőségeit, illetve, ha olyan elvárásokat támaszt az előadó felé, amit emberi mivoltában képtelen kivitelezni. Innentől pedig csak azon múlik, hogy az előadó mennyire találékony a hangszeres mozgássémák terén.

A mozgásséma² egy zenei részletet, hangok csoportját a térben egy iránnyal összefoglaló mozdulatsorozat, mely több apró mozdulategységet (mozdulatok, mozdulatsémák ...) kapcsol össze. Ezt a nagyobb mozdulatot lehetőleg egy lendületre építi fel, igazodva a hangszer felépítéséhez és alkalmazkodva a zenei mondanivalóhoz. Használatuk mind a darab memorizálásánál, mind a

1 Szives Márton: *Ideokinetika és Fluid Movement - Zenei mozgások a marimbázásban*. I. rész: A mozgássablonok. Parlando, 2019/5., október. (http://www.parlando.hu/2019/2019-5/Szives_Marton-Mozgassablon.pdf)

2 A fogalom teljes kifejtése: Szives, ugyanott.

kivitelezésénél segítségünkre van az információk tömbösítése miatt, a hallgatót pedig segíti a zenei egységek befogadásába és strukturálásában a mozgás és a mikroidózítések anticipálásával és rendszerezésével.

Az előző cikkben felsorolt kutatások alapján feltételezhetjük, hogyha a mozgás a zenének időbeli, affektív és kvantitatív leírója is lehet, akkor ezt a folyamatot megfordítva sikerrel törekedhetünk arra, hogy a hangképtől kezdve a zenei folyamat irányáig a mozgásunk által irányíthatjuk a zenét. Főként igaz ez az ütős hangszereknél, ahol mindent több szintű, néha féltettes mozdulatokkal hajtunk végre.

Természetesen ezeket a gondolatokat és a mozdulatok kivitelezését megelőzi egy-egy zenei igény, mely alapján a mozdulatainkat felépítjük. Erre épül Luigi Bonpensiere ideo-kinetikus koncepciója, miszerint a hangszeres játékhoz és a létrehozandó zenei részletekhez elegendő a megfelelően erős zenei elképzelés, és az azokhoz társított szimbólumok. Ezek a szimbólumok egy-egy mozdulatot, mozdulatsort foglalnak össze (tehát mozgássémákat hoz létre), esetleg egy előre elraktározott hangszínt, zenei kifejezést, technikai megoldást, melyhez kapcsolunk egy mozgássémát is. Így a figyelem energiáit a kifejezés és a zenei irányok létrehozására fordíthatjuk szinte teljesen. Mindezzel, mechanikai, technikai és zenei szinten, Bonpensiere szerint, felépíthető egy biztos hangszertudat és egy hibamentes játékmód is.

A moduláris (szimbólumokat alkalmazó) gondolkodás és a mozgássémák felépítése az ütőhangszeres játéktechnikákban – így a marimbásokban is – megfigyelhetők. Erre épülnek az egy kézen belüli és a két kéz közötti kapcsolt ütések. Akár teljes darabok is születnek úgy, hogy a hangszeren „jól mutató”, kényelmes, vagy könnyen adódó mozgássémákat és ezek különböző kivitelezhetőségeit használja fel a szerző. Ezek mellett a játékosok maguk is törekednek ezek létrehozására – mintázatok a hangszeren, passzázások megjegyzése pusztán a hangok elhelyezkedése alapján, egy hangszín, akkord felépítése a marimbán könnyen létrehozható mozgássémákra építve, stb.

Ezekre iskolák és módszertanok is épülnek, s itt az idő, hogy átnézzük ezeket; Áttekintjük, hogy ezek az iskolák hogy írhatóak le a mozgás szempontjából az egyes ütés mechanikájától kezdve a technikák zenei kimunkálásáig. Ezek mentén pedig el fogunk jutni egy olyan technikai és metodikai szemléletig, mely túllép musser-i és stevens-i hagyományokon, újraértelmezi a mechanikai alapokat, s a mozgás szemszögéből zenei instrukciókat is nyújt: Theodor Milkov Fluid Movement-jét és lehetőségeit elemezzük a végén.

Tömbösítő ütőhangszeres technikák a Fluid Movement szempontjából

A mozgássémák alkalmazása nem új dolog az ütőhangszeres technikákban. Ismerjük az eddigi hangszeriskolákból – például Balázs Oszkár technikai gyakorlatai, Keune egyes technikai részek előtt 2-3 oldalnyi mechanikus gyakorlatai –, felfedezhetjük a népi hangszerhasználatban, de valószínűsíthető is, hogy a dallamjászó ütőhangszeres játékokban (is) kezdetektől alkalmaznak különböző sémákat, visszatérő mozgulatsorozatokat. Hiszen megkönnyítik a dolgunkat, ráadásul folyékonyabb és rugalmasabb játékot érhetünk el velük – ezekről bővebben a cikk előző részében olvashatunk. Fellelhetjük a hangszer szülőhazáinak tradicionális játékában, a marimba művekben, improvizációkban.

A játék több szintjét célozzák. Ezek a szintek a mechanika, technika, zenei kifejezések. A mechanika általában egy vagy pár kapcsolt ütés, mely a hangszerhez köthető megszólaltatási módokat foglalja magában. Erre épül a technika mely már zenei kifejezésekhez, részletekhez kapcsolható hangszeres megoldásokat magába foglaló készségeket fejleszt (például: futamok, hangszeresek közti váltás, stb.). A legtöbb esetben a tanárok, módszertani könyvek már itt elkezdik a zenei kifejezéseket párosítani a technikai a gyakorlatokkal, hiszen később annál könnyebb lesz majd újak létrehozása vagy a tanultak előhívása, s a zenei folyamatok felépítése. Ezek pedig mind egy-egy ikonikus vagy jól megjegyezhető mozgássémát használnak. Így épül fel a Milkov technika is, mely mind a három szintre tartalmaz megoldást és szemléletet. A vizsgálatát Moeller ütéseitől kell kezdjük.

Moeller-method

Az 1920-as években Sanford Moeller³ nevéhez kötjük⁴ azt a verőkezelést, ahol az ütős négy különböző ütéstípust alkalmaz – *full stroke*, *down stroke*, *tap*, *up stroke*¹. Ezek különböző, egymáshoz könnyen csatolható mozgulatokból állnak. Az egyes ütések kidolgozása után az így létrejött ütés+mozdulat párosokkal könnyen hozhatunk létre sorozatokat, amik a ritmusoktól függően tetszőleges párosításokat, egy ritmuscsoportnak megfelelő mozgássémát adnak, ezáltal az adott ritmuscsoportot könnyedén, egységként tárolhatjuk és játszhatjuk le.

A játékosok és a metódus célja, hogy a lehető legkönnyedebb és legegyszerűsebb hangszínt tudják létrehozni. Azonban az ütések természetéből adódó hangszínelterés és a létrehozásuk, kapcsolatuk miatt eredendő mikroidőzítések-beli különbségek is érdekesek lehetnek számunkra. Az ütések hangszíntét nem csak az ujjak, hanem a kar és a csukló pattanás előtti és utáni mozgulata is meghatározza. Ezáltal egy *full stroke* nyitottabb hangzást kaphat, mint egy *down stroke*, ami erős, élesebb lesz. Az *up stroke* az előző kettőnél halkabb és fényesebb, míg a *tap* szinte felszínes hangszínt nyújthat. Ezen túl, ha összekapcsoljuk

³ Sanford Augustus "Gus" Moeller (1886–1960)

⁴ Derrick 88. o.

az ütések, észrevehetjük – még az egyenletesség kidolgozása után is –, hogy az ritmuscsoportjaink időzítési súlypontjai a FS vagy DS felé tolódnak el. Azaz egy létrehozott mozgatsémán belül egy kapcsolt FS előtt és után vagy egy DS előtt érezhetjük a legtöbb időt két hang megszólalása között. Ez nem mindig kívánt jelenség, de meghatározza a zenei, ritmikai irányokat a létrejövő hangképben. Ezt pedig irányítottan többen is alkalmazták marimbán.

Musser koncepciója

Az első, akiről ezt művei alapján is feltételezhetjük, Clair Omar Musser volt. Valószínű, hogy Musser ismerte Moeller technikáját, hiszen pályája csúcspontján (1920-1940 közti évek) Moeller és iskolája, illetve tanítványainak munkássága már elterjedt volt az Államokban. Etűdjeiből kiderül, hogy ő is a mozgulatok lefaragására törekedett: minél kevesebb nagy karmozdulattal, minél kevesebb egyenként kiütött csuklómozdulattal folyékonyabb, kifejezőbb technikát célzott létrehozni; Az op. 6. no. 10. C-dúr etűdjében is a hármas csoportok első hangjára helyezett marcatok nem az erősebb ütést vagy a hang kiemelését célozzák elsősorban, hanem a csoportok lendületét, melyen belül a csukló apró mozgulata hozza létre a hangokat.



1. Ábra: C. O. Musser: op. 6. no. 10. C-dúr etűd, Studio 4 Music. A piros vonal a mozgulat eltűzött lendületét mutatja, a szaggatott vonal a két mozgulat közötti átvezetést.

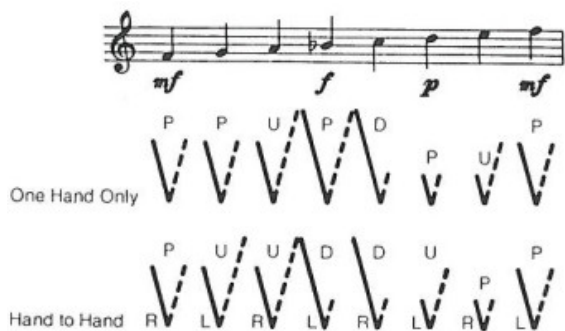
Stevens-method

A marimba irodalmában tudatosan először Leigh Howard Stevens *Method of Movement for Marimba* című írása és gyakorlatgyűjteménye foglalkozik az ütések hangcsoportokat összefogó, a hangképzést három mozgulati hierarchiára⁵ építő elképzeléssel. Metodikájában az ütések a *piston stroke*-ra⁶ és annak a két-féle kapcsolatából létrejövő *up* és *down stroke*-ra koncentrálja. Ezzel ugyanolyan folytonosságot ér el, mint Moeller. Azonban emellett, a hangszer felépítéséhez alkalmazkodva – a dobos vertikális szemlélet mellett – a laterális mozgási síkot is fő mozgástérnek definiálja.

5 Ez a három a nagy ívű kar-, a ritmusjátzó csukló-, és a kontrolláló ujj-mozdulat. Ezekből jön létre a Végjegyzetben leírt négy ütéstípus.

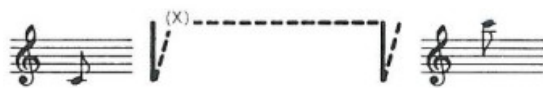
6 Stevens ütéstípusai a végjegyzetben.

Fluid Movement elemzése



2. Kottapélda: Leigh H. Stevens: *Method of Movement for Marimba*, L. H. Stevens, 2000

1. A shift that is connected to the note that is being moved to:



2. A shift that is connected to the note that has just been struck:



3. Kottapélda: Leigh H. Stevens: *Method of Movement for Marimba*, L. H. Stevens, 2000

Látható, amint a hangerőknek megfelelően használja a három ütéstípust. P=piston, U=up, D=down

Az első ütés „recovery” fázisa a következő ütés előkészítése

Elképzelése szerint a laterális kar és verő-, illetve a rotáló csukló-mozdulatokból *unitokat* kell felépíteni, amiket így egy mozdulatsorként lehet gyakorolni (unit processing)ⁱⁱ. Később tehát csak elő kell ezeket hívni; Ennek a „Unit Operation” nevet adta. Például a *double lateral stroke* (DLS) leírását így kezdi:

„The double lateral strokes (...) are **single motions** that produce two successive pitches. The use of double lateral strokes reduces the number of strokes and shifts by half (...).”⁷

A gondolatmenet azonos a moellerivel és hasonlít a mi mozgássémánkhoz; Vegyünk két magasabb szintű unit-ot, vagy mechanikát, amik Stevens újításai: a one-handed rollt (egy kezes tremoló) és a DLS-t!⁸ Stevens szerint ezek a unitok minimum tempóval bírnak: ha a one-handed rollt vagy a DLS-t lelassítjuk, akkor a mozgás olyan lassúvá válik, hogy *single alternating stroke*-okat (SAS) fogunk létrehozni. Sőt, ha a SAS-ot lelassítjuk, akkor *single independent stroke* (SIS) mozdulataihoz jutunk. Így látható, hogy a unitokat a SIS-től több szintű mozgásséma-építkezéssel értük el, ami után a játékunk könnyebb és folyékonyabb lett. Sőt, további unitok, illetve mozgásmintázatok is így képezhetőek, annak megfelelően, hogy mi a zenei elvárás.⁹ Ez azért is lehetséges, mert mindegyik azonos mozgásgyökökből, az ábrán látható *stroke*-okból épülnek fel.

„The marimbist should strive to combine individual physical tasks into gestures.”¹⁰

Itt tehát elérkeztünk egy olyan módszerhez, ahol az egyes játéktechnikai kihívásokat már többretegű mozgássémák létrehozásával könnyedén meg tudjuk oldani, előzetesen felépíteni. Azonban vegyük észre, hogy Stevens módszere, mint ahogy azt ő is kiemeli, a fizikai problémák áthidalására törekszik egy erős alap létrehozásával. Zenei technikákat, kifejezéseket csak később alkalmaz.

7 „A double lateral stroke-ok egy mozdulatból állnak, ami két egymást követő hangot szólaltat meg. A double lateral stroke használata felére csökkenti az ütések és váltások számát.” (Stevens, 35.) (SZ. M.)

8 A stroke-típusok magyarázata a végjegyzetben található.

9 Stevens, i. m. 30-31. o.

10 „A marimbásznak törekednie kell arra, hogy a különálló fizikai feladatokat kézmozdulatokba foglalja össze. (Sz. M.)

Stout-i felfogás és Ideo-Kinetika

Stevens kortársaként az előbbi technikákon alapulva az első, számunkra fontos marimba-metodikai paradigmaváltást Gordon Stout 1950-es években fogalmazta meg:

„Keep the mallets and the wrists level, [sic!] very low to the keyboard. (...) Concentrate on horizontal movements (...) not vertical movements.”¹¹

Stout vesszőparipája a vízszintes, a hangszertől alig eltávolodó karmozgás, s az abban létrehozott finommozgások. Ez a hangszerhasználat két okból szerencsés: Az ütős hangszereknél a hangszertudat felépítése a közvetlen kontaktus hiányában igen hosszadalmas és bizonytalan, mivel minden eltávolodás a hangszertől gyengíti a hangszertudatot. Épp ezért Bonpensiere módszerét alkalmazva¹² Stout létrehozta a marimbás Ideo-Kinetikát; Kiiktatja a mozdulatok vizuális követését, majd a vertikális mozgást a minimumra csökkentve a figyelem csak a horizontális elhelyezkedést és mozgást vizsgálja. Ekkor a mozgássémákat arra használjuk fel, hogy a hangszeres propriocepciót célzottan erősíthessük. Ennek nagy előnye, hogy a hangszer térképét a tudat saját raktárából használja később, nem kell folyamatosan vizuális ingerből betölteni, így a mozgás anticipációja is gyorsabb és biztosabb lesz. A hangszerhez közelebb mozgó karokkal pedig megmarad a tájolás biztonságérzete. Emellett a verők az eddigi ütés-stílusokhoz képest csökkentett vertikális mozgási energiával rendelkeznek, ami lágyabb hangzást és könnyedebb irányíthatóságot eredményez.

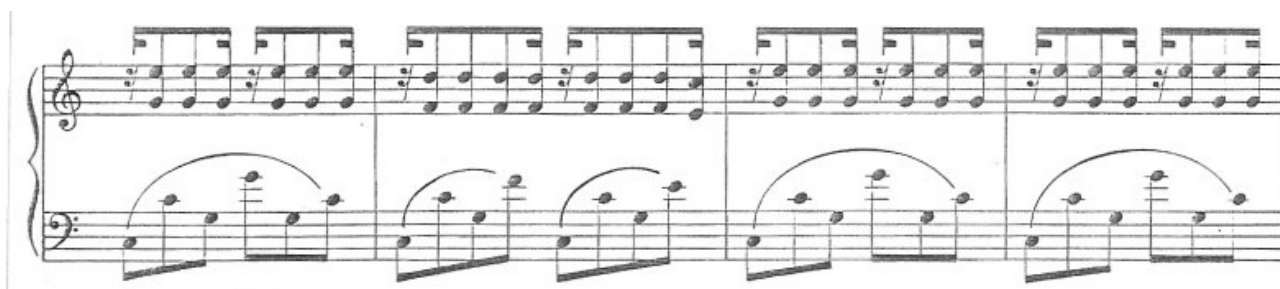
S itt elérkeztünk a második stout-i fordulathoz, melyre bár utal könyvében, igazán szóbeli instrukcióiból, óráiból és játékanak figyeléséből tudunk képet alkotni: A moeller-i technika és a stevens-i törekvés itt nyer értelmet, hiszen az Ideo-Kinetikának szüksége van egy módszerre, ami helyettesíti, sőt túl is szárnyalja a függőleges erő kifejtést; Stout a moelleri négy ütéstípust tudatosan alkalmazza a zenei kifejezésekhez. Kihhasználja a *stroke*-ok tulajdonságait: *down stroke* erőt és lendületet ad. A *tap* gyorsan alkalmazható és biztosabb rövid hangot eredményez, mint a többi. Az *up stroke* a puha hangszínhez, a frázis végéhez tökéletes.¹³ Ezek csak szemeztetések a felhasználási lehetőségeikből, nézzünk meg egy konkrét példát!

11 „Tartsd a verőket és a csuklót nagyon lenn, közel a hanglapokhoz. (...) Vízszintes mozgásra koncentrálj, ne a függőlegesekre.” (Stout, 7.)

12 Szives Márton: *Ideokinetika és Fluid Movement - Zenei mozgások a marimbázásban*. I. rész: A mozgássablonok. Parlando, 2019/5., október. (http://www.parlando.hu/2019/2019-5/Szives_Marton-Mozgassablon.pdf)

13 Példákat és a kijelentéseimet ebben a részben Gordon Stout-tal történt beszélgetéseim és kurzusaim alapján, illetve saját előadóművészeti tevékenységeim alapján írom.

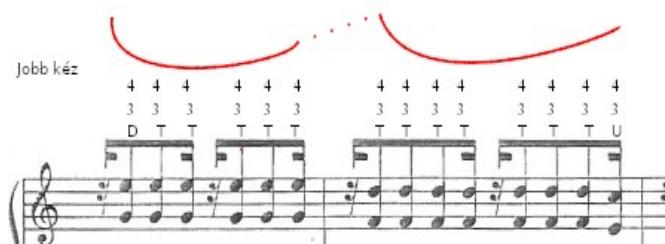
Fluid Movement elemzése



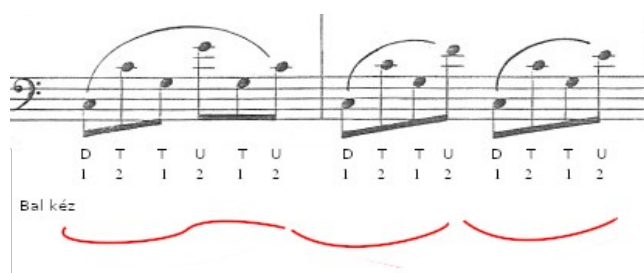
4. Kottapélda: Gordon Stout: *Two Mexican Dances 1*, Studio 4 Music, 1977

Legismertebb művének az elején kettő, ráadásul különböző horizontális mozgással létrehozott és 3 ütéstípussal megszólaltatott szólamot látunk. Az alsó szólam lapos, ovális gyors mozgásában táncritmushoz hasonló lüktetést¹⁴ balról-jobbra és egy jobbról balra vízszintes mozdulatban egy *down-tap-up* érzetű ütészármas szólaltatja meg. Az egész ütemet átfogó legato érzetét a kar íves mozdulatával együtt az ütéstípusok fentebb említett mikroidózítései, a lüktetést pedig a hangszín-eltérések hozzák létre. Mindezt egyetlen mozgássémába tömöríti Stout – ez is volt a művet létrehozó gondolat –, mely meghatározza az első és a harmadik szerkezeti egységet..

A felső szólam ugyancsak egy ostinato mozgássémát kap, mely az alsóéval együtt a lüktetésnek és a változó ütemmutatónak megfelelően épül majd fel az egyes ütéstípusokból. Éneklő, az alsó szólam hangközugrásai felett ívelő dallamvonalat kell képeznie a sűrű hangközrepetíciónak, mely egyenként kalapált csuklómozdulatokkal darabos és élvezhetetlen technikai gyakorlattá alacsonyodik. Azonban, ha kitarított hangok és akkordok váltásaiként fogjuk fel őket, melyeknek az ütem- és ritmikai súlyját az aktuális ütem első nyolcadán induló bal kéz adja, akkor a jobb kéz folyamatosan előre hullámzó érzetét a következő mozgássémába tudjuk összegezni:



5. Kottapélda: Gordon Stout: *Two Mexican Dances 1*, Studio 4 Music, 1977. D= down stroke T=tap U=up stroke



6. Kottapélda: Gordon Stout: *Two Mexican Dances 1*, Studio 4 Music, 1977. D= down stroke T=tap U=up stroke

A számok 1-4-ig a verők számozását mutatják bal kéz külső verőtől kezdve a jobb kéz külső verőjéig.

A mű középrészében nehezebb dolgunk van, a zenei részletek vezetése tördelt, nem tudunk egy folyamatos ritmikai vagy ismétlődő motivikus sémát ráhúzni. A hangsúlyok viszont segítenek kissé: fráziskezdeteket, kis félmondatokat jelölnek, melyekhez képest az utánuk felfejlődő frázishangok hierarchiáját felállíthatjuk, s ehhez alakíthatunk ki egy mozgásmintázatot.

¹⁴ A *Mexikói táncok*, közhiedelemmel ellentétben, nem mexikói táncokra alapulnak és nem is mexikói dallamokból indulnak ki. A címet később, zenei hasonlóság alapján kapta.

D — D D U D T U D U D U D T T U D
 3 4 3 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 3
 2 2 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 1
 1 1

7. Kottapélda: Gordon Stout: *Two Mexican Dances 1*, Studio 4 Music, 1977. Egy általam preferált változatot mutatok be a példán. D= down stroke T=tap U=up stroke

Stout-nál eljutottunk ahhoz a szemlélethez, hogy a Moeller-metodból ismerős ütéstípusokat célzottan felhasználjuk a zenei részlet kifejezéséhez leginkább alkalmazkodó mozgásséma létrehozására. Ritmuscsoportokat, kisebb íveket foglal össze és indít el a különböző ütésekkel.

Milkov Fluid Movement-je

Most már úgy tűnik, képesek voltunk a mozgásunkat optimális energiafelhasználására redukálni, amivel egy időben a kifejezések és frazeálások finomsága is nőtt. Beépítettük a moelleri ütések, az íveket, a periodikus és ostinato motívumokat fogtunk össze egy memória- és mozdulatblokkba, könnyen kezelhető és bármikor felépíthető építőelemeket hoztunk létre a játékunkhoz; Tehát rendelkezünk hangszeres és módszertani technikákkal. Szinte mindent le tudunk játszani, mi jöhet még?

A négyverős technikák megjelenése óta a marimbások arra törekedtek, hogy verőiket és kezeiket minél inkább függetlenítsék egymástól, s minél könnyebben tudják a nagy távokat egy kézben rugalmasan kezelni. Ám mindennek volt egy hátránya: a meneteket, lineáris dallamokat, skálákat a játékosoknak vagy egy verővel, vagy az addigi felállított és többé-kevésbé függetlenített állásokat felbontva két kézzel kellett lejátszaniuk. Ez természetesen szinte lehetetlenné tette az egynél több szólamban megszólaló menetek lejátszását, az átiratok és más hangszeres művek nagy részét kizárta a repertoárból, ráadásul a marimbára íródott művek lehetőségeit is lekorlátozta. Nézzünk erre egy példát!

Double canon (♩ = ca. 66)

The image shows a musical score for a piece titled 'Double canon'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody with a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The dynamic marking 'mp' is placed below the first few notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. It contains a complex rhythmic pattern with many notes, some of which are beamed together. The dynamic marking 'pp' is placed below the first few notes. There are also some thick black bars in the bottom staff, possibly indicating rests or specific playing techniques.

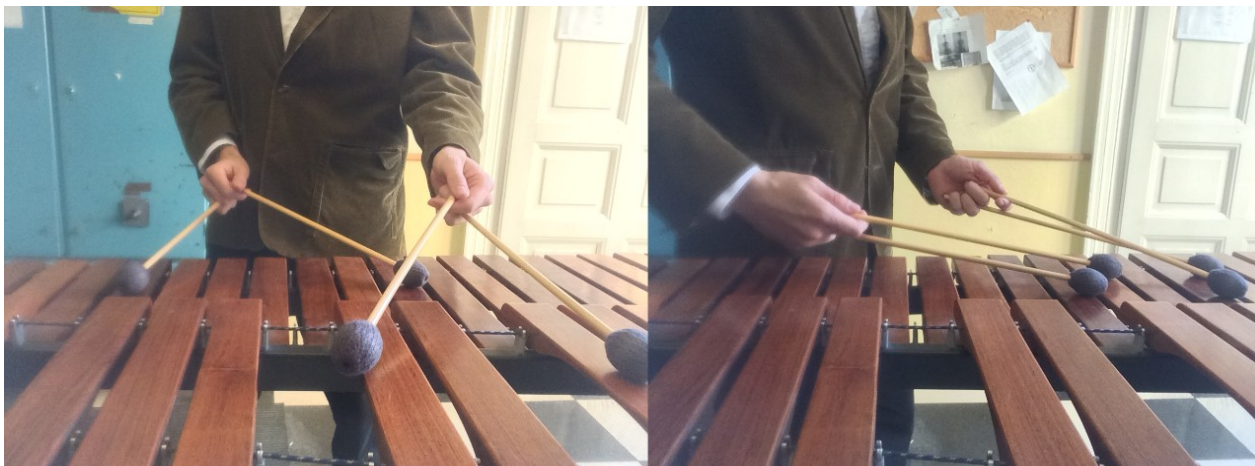
8. Kottapéllda: Daniel Fladnose: *Concerto for marimba and orchestra* 1. mvt. 2019

A fenti kottapéldát, ha egy marimbásnak egyedül kellett volna lejátszania, hangszer-szerűtlennek vagy inkább lejátszhatatlannak titulálta volna. Lettek volna páran, akik elkezdenek kísérletezni, s azok győztek volna, akik előtte is már zongoraszerű hangszerhasználattal próbálkoztak. Ezt a részletet az eddigi technikai és mechanikai megközelítéssel kevésbé sikeresen lehetne megszólaltatni: a hangszerrel merőlegesen való elhelyezkedés miatt a verőknek folyamatosan át kellene ugrálnia egymást egy kézen belül, a sűrű verőduplázások miatt alacsony sebességkorlátja lenne a bal kéz futamának, s ugyanebből az okból kifolyólag a legato is sérülne.

Theodor Milkov 2000-es évek-beli, Stout és Stevens iskoláján alapuló, zongorista játékot utánozó technikai forradalma adhat megoldást. Az eddig kötelezően szétnyitott verők azt eredményezték, hogy a kis lépésű állások sokszor kerülendők vagy ritkák voltak, és a játékos a hangszerrel javarészt merőlegesen helyezkedett el. Milkov azonban direkt a zárt verőállásra épít fel egy új mechanikát.

Három részből építi fel: Szinte teljesen laterális, folyamatos karmozdulatokra építkezik, amik végigvezetik a csuklót a hangszeren. Ebben egy zárt verőállású, rotáló csuklómozdulat hozza létre a kis hangközös lépéseket. Ezen belül sűrűn használja a két hangig terjedő, *taphez* hasonló verőduplázásokat, melyek így jelentenek majd mechanikai akadályt. Ezen felül ezt a mozgást segítő a játékos ráfordul a hangszerre, s a karok a hangszer hosszanti irányával párhuzamosan mozognak, az eddigi, a hangszer síkjára merőleges állástól eltérően.¹⁵


15 Alex Jakobowitz-nél találhatunk még erre példát. Marimbán a klezmer átiratainak díszítéseit és dallamait már Milkovot megelőzve hasonló technikával hozta létre, azonban még mindig a hangszerrel „szemben” állva.

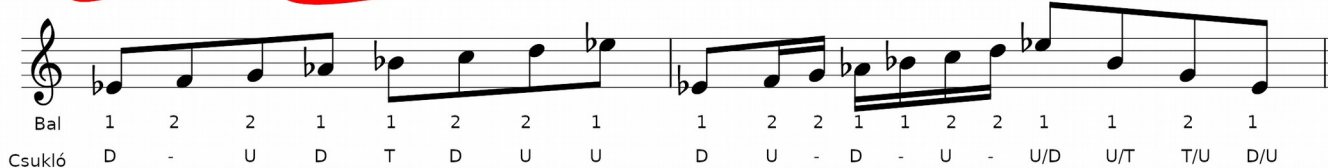


9. Ábra: A szemben helyezkedő és a milkovi állás

Már az alap gondolata egy három szintű mozgásséma. Előnye, hogy a stout-i gondolkodást, a moelleri ütések mozgulatokként felfogva három szinten tudjuk alkalmazni: a verők folytonos *tap*jei és rotációjára egy zenei és ritmussúlyt, esetenként lüktetést adó csuklómozdulatokat és a kettő haladását az alkar mozgása biztosítja, amiben a *down* és *up* mozgulatok az ívek, motívumok irányát, súlyát képesek meghatározni. Bonpensiere-hez hasonlóan a zenei elképzeléshez megfelelően állítjuk össze az alap mozgulatokból a szükséges mozgulatot. Nála a horizontális mozgás dominanciája már azt eredményezi, hogy a vertikális mozgulatok csak a hangszínek finomhangolásához járulnak hozzá és legtöbbször csak a verők végzik. Emellett a folytonos karívek és a kar, illetve a csukló fel-le mozgásából adódó hangkötések, mikroidózítések kifejezetten képessé teszik a legato játék létrehozására. Ezek alapján nézzünk pár alap sémát a technikájából:

Vegyünk egy kedvenc hangnemet, az Esz-dúr! Már csak azért is, mert ez tartalmazza a legtöbb váltást a hanglapsorok között, amikben ugyanannyi verőváltás található. Bal kézzel fogjuk lejátszani, a legato az egész skálát végigkíséri, s a mozgássablont úgy állítjuk fel, hogy a hangszer felépítését követve ezt a lehető legfolyékonyabban tudjuk kivitelezni. Zenei célunk a két tonikai hangon való súlyozás és a legato. Tartsuk észben, hogy ez csak egy lehetséges kivitelezése a skálának és a mozgássablon felépítésének egy példához igazított zenei igényvel!

Kar 



Bal	1	2	2	1	1	2	2	1	1	2	2	1	1	2	1				
Csukló	D	-	U	D	T	D	U	U	D	U	-	D	-	U	-	U/D	U/T	T/U	D/U

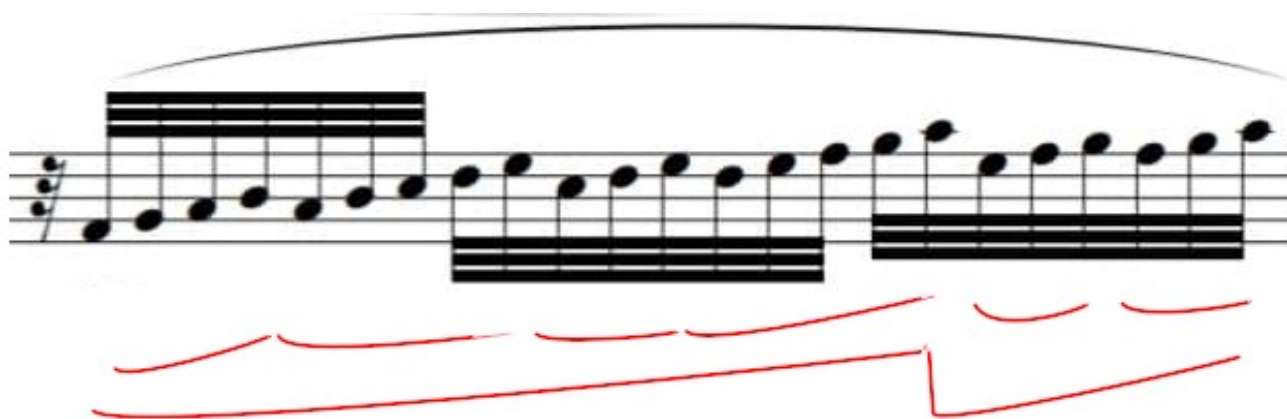
10. Kottapélda: Esz-dúr skála létrehozása egy kézben Milkov-technikával

Itt a törzs ráfordul a hangszerre, a bal kar párhuzamosan halad végig a menet irányával, miközben a csukló a forgatást és a duplázásokat végzi, a kar pedig a skála tagolását és a legato ívet. Észrevehetjük,

Fluid Movement elemzése

hogy ritmikai és ütemsúlyokat akkor tudunk elsődlegesen létrehozni, mikor a kar és a csukló is *down* mozgást végez. Ezen belül pedig a legato lüktetését és a folyamat irányát a csukló irányai fogják meghatározni. Figyelve a kar folyamatát, láthatjuk, hogy itt nem több részletből kapcsolódik össze a karív, hanem a vonala folyamatosan vezeti végig a csuklót és a verőket. Ez az az összefoglaló karmozdulat, amivel a Fluid Movement elnyeri a fluiditását, s amivel a tagoló csukló-mozgássémákat egy sémává lehet összefogni. Általánosságban állíthatjuk ezeket, azonban ennek a három rétegnek az összmunkáját mindig az aktuális zenei elképzeléshez kell kötnünk.

Így például Fladmose versenyművében a marimba-fúga bal kéz szólamát is e szerint formázhatjuk.



11. Kottapélda: Daniel Fladmose: *Concerto for marimba and orchestra* 1. mvt. 2019. Az alsó nagy piros ívek a kar nagyívű haladását mutatják, a felső kis ívek pedig az alkar és a csukló második szintű mozdulatait

A technika alkalmazása ilyen s ehhez hasonló mozgássablonok felépítésén alapszik. Mindig meghatározzuk, hogy az aktuális passzázst összhangzattan, zenei irányok, ritmusok, ütemek alapján milyen ívekre szeretnénk felbontani s azokban a súlyok hol helyezkednek el. Ennek megfelelően utána az apróbb íveket összefogjuk a csukló- és verőmozdulatokkal, a karral pedig a folyamatos mozgást és a nagyobb ívek összefüggéseit tudjuk meghatározni. Súlyaikat, irányát, lüktetését a kar és a csukló szimultán mozgásából nyerhetjük. Ezek a passzázások lehetnek 3-5 hang, mint Stout-nál, vagy egy egész futam, mint azt oly sokszor lehet látni Milkov játékában.

Anders Kann Elten előadását hallgatva, vagy Milkov koncertjeit, videóit figyelve tetten érhetjük A Fluid Movement mögött meghúzódó zenei preferenciákat is; A marimbás legyen képes zongoristaszerű játékmódra, legato és puha játékra, és a zongorairodalom adaptációjára a legkevesebb kompromisszum nélkül. A technika legtöbbet hallatott kritikája, hogy nem lehet vele *forte*, erős meneteket, futamokat játszani, kétverős játékmóddal ellentétben. A csukló rotációjával nem tudunk természetesen akkora erőt kifejteni, mint karból azonban nem biztos, hogy ennek mindig szempontnak kell lennie. Mint megfigyeltük, kifejezetten előnyös azonban legato és tenuto hangok létrehozására a mindent átfogó karívek miatt. Ebből kifolyólag a moelleri mozdulatok frazeálása is nagyobb szerepet kapott. Mint azt az

10., 11. kottapéldán látjuk, teljes dallamívekre, menetekre is alkalmazhatjuk mozdulatokat, nem csak ritmusegységeket vagy motívumokat vagyunk képesek frazeálni vele. Az irányokat a lefele – súlyos, lassú, megérkező -, vagy felfele – súlytalan, valamire törekvő – mozdulatokkal párosítja, egész mozdulatsorokra, s már nem egyes ütésekre alkalmazva. Ez kiterjeszhető lineáris menetekre, arpeggiokra, akkordfelbontásokra, melyek így több lendületet nyerve már egy kézzel is kijátszhatóak.

Így a marimbás társadalom megkapta azt a technikát, mellyel képes lineáris futamokat akár két szólamban játszani a váltott kezes játékot helyettesítve, trillákat, arpeggiókat, dallamíveket leszünk képesek egy kézben kivitelezni. Egy előre meghatározott szemléletet kaptunk a dallamjátszó ütőhangszereken létrehozható legatok és ívek létrehozására pusztán a kar mozgását figyelve. Emellett ne feledjük, hogy e technikai újítás kihatással lesz a jövő marimba darabjaira, melyekben eddig mellőzött megoldások is megjelenhetnek.

A Szent Grál

Elkövethetünk egy nagy hibát a Milkov-technikával megismerkedve: azt gondoljuk, ezzel mindent helyettesíteni tudunk majd. Egyik technika sem tudja többi rendszert kizáróan kiváltani, így a Milkov-technikával sem nyerjük el a Bölcsék Kövét. Az itt bemutatott és az ezeken túli technikák együttes, szabatos használata teszi és tette mindig lehetővé, hogy a zeneműveket affektustartalmukra és struktúrájukra szabott technikával szólaltassuk meg. A Fluid Movement egy is új, de hiánypótló megoldás a marimbás technikai palettáján a többi mellett.

Másodszor, beleeshetünk abba a hibába, hogy metódusokhoz kidolgozott példáknál leragadunk. A fenti szerzők, művészek írásaikban, szóban is hangsúlyozzák; A zenésznek a darabhoz, a zenei részlethez megfelelően magának kell alkotnia egy olyan mozgásmintázatot, mely hűen ki tudja fejezni a zenét! Mint ahogy a definícióm is mutatja, ezek mintázatok, melyek nyomán újak készítése mindig a zenész feladata az adott zenei közeghez.

Törekedjünk tehát a mozgásmintázatok kialakítására! A hangok térbeli csoportosítása, majd egy pozíció vagy mozgás hozzárendelése jólesően egyszerűsíti a dolgunkat. De ne feledjük azokat mindig felül is bírálni! Egyrészt Milkov példáját szem előtt tartva: metodikai sztereotípiákon túllépve hozta létre a Fluid Movement-jét. Másrészt a mozgásunknak mindig a zenei célt kell szolgálnia!

Irodalom és forrásjegyzék

- Atkinson -Hilgard (2005): *Pszichológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 8. fejezet
- 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.
- Davies, Sach (1994): *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Fladmose, Daniel (2019): *Concerto for marimba and orchestra*, a cikk írásakor még kiadatlan mű
- 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
- Stevens, Leigh Howard (2000): *Method of Movement for Marimba*. Leigh Howard Stevens.
- Stout, Gordon (2001) : *Ideo-kinetics, A Workbook for Marimba Technique*. Keyboard Percussion Publication.
- Wiener, Ruud
 - (2017) *Alternating Etudes for Marimba, vol. 1.*, Rawi Percussion Publications, Switzerland
 - (2017) *Alternating Etudes for Marimba, vol. 2.*, Rawi Percussion Publications, Switzerland
 - (2018) *Alternating Etudes for Marimba, vol. 3.*, Rawi Percussion Publications, Switzerland

Végjegyzet

i Moeller-method ütéstípusai:

- 1) Full Stroke (FS): Az ütés fentről indul és ugyanabba az állapotba tér vissza, a csukló egy ütést végez, a verőt a pattanás után felemeli.
- 2) Down Stroke (DS): Az ütés fentről indul, a csukló egy ütést végez, de a verő alacsony pozícióban marad.
- 3) Tap: A kar alig vagy nem mozdul, a csukló a verőt ejti, a pattanást használja, mint ütést.
- 4) Up stroke: Az ütés alulról indul és magasabban áll meg, a csukló a kar mozdulatát és az ütő súlyát használva képez hangot, a verőt pattanás után felemeli.

ii Stevens ütéstípusok magyarázata:

- 1) Piston Stroke: Az ütések alapja, a legkevesebb energiával járó egyes ütés. A Moeller-féle FS-hoz hasonlít, ám ezt csak a verő hozza létre egy kézen belül. Az ütésnek csak leszálló és felszálló ága van. (piston [eng]: dugattyú)
- 2) Single Independent Stroke: Egy kézben a csukló elfordításával az egyik verő külön ütések hoz létre, miközben a forgástengelye a másik verőn keresztül fut, amaz így nem mozdul.
- 3) Single Alternating Stroke: Egy kézben a csukló rotálásával a két verő külön-külön hoz létre hangot, a forgástengely a kettő közé esik.
- 4) Double Vertical Stroke: A kar és a csukló függőleges mozgásával a verők egyszerre érnek a hanglapokhoz, egyszerre hoznak létre hangot.
- 5) Double Lateral Stroke: A csukló és a kar enyhe oldalmozgása közben a csukló azonos irányba történő elforgatásával a négy verő egymás után, ritmusnak és sebességnek megfelelő gyorsasággal szólaltatják meg külön-külön a hangokat. Nem SAS-okról beszélünk, itt a verők arpeggioszerűen követik egymást egy nagy mozdulatba összefoglalva.
- 6) One-handed-roll: A csukló gyors, ritkán ritmushoz kötött, folyamatos forgásával a kézben lévő két verő egy hangot vagy hangközt szólaltat meg. A sűrű, folyamatos hanggerjesztés egységes, zúgó hangot hoz létre.