



Kelet-Nyugat átjáró – FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2016. június 5.

© [2016-06-24 \(http://www.cirkart.hu/2016/06/24/kelet-nyugat-atjaro-fuga-budapesti-epiteszeti-kozpont-2016-junius-5/\)](http://www.cirkart.hu/2016/06/24/kelet-nyugat-atjaro-fuga-budapesti-epiteszeti-kozpont-2016-junius-5/)

✦ [Szatmári Áron \(http://www.cirkart.hu/tag/szatmari-aron/\)](http://www.cirkart.hu/tag/szatmari-aron/)

„Akik vigadoztok véghetetlen boldogságban,
Vagytok megújult állapotban.” (148. zsoltár)

Gyakran hallható vélekedés, hogy a kortárs zene mára eltávolodott a közönségtől, és csak saját, immanens zenei problémáit tematizálja. Amellett, hogy ez egyszerűen nem így van, aki jár a FUGA koncertjeire – amely a mai magyar zenei élet egyik legfontosabb intézménye –, rendszeresen tapasztalhatja az ellenkezőjét.

A *Kelet-Nyugat átjáró* ezúttal a kultúrák találkozását, párbeszédét állította középpontjába, címzésében pedig kimondottan is a Magyar Helsinki Bizottság menekültügyi programjának javára, az „ártatlan áldozatokért” szólt.¹ A darabok és az előadók tekintetében is multikulturális koncert a zenetörténet – vagy zenetörténetek – igen széles spektrumát hozta játékba. Hollós Máté zeneszerző bevezetőjében arra hívta fel a figyelmet, hogy mennyi zeneszerző volt kénytelen politikai üldöztetés miatt vagy más okból elhagyni hazáját, mint akárcsak a koncert szerzői közül Michael Pepa, Arvo Pärt vagy Bartók Béla. A szolidaritás és emberi kiállás mellett lényegibb kapcsolódások is létrejöttek a tematika és a megszólaló művek között. A jelenkor polgári társadalmát érő egyik legnagyobb kihívásra zenei módon, zenei és esztétikai problémák felvetésével mutattak fel értelmezési lehetőségeket, és demonstráltak amellet is, hogy egy kultúra önértelmezésének válságakor – vagy legalábbis problémássá válásakor – a művészetnek kell élen járnia az új utak és új keretek létrehozásában, a képzelet kitérítésében.

A koncert mindkét része Kéringer László énekelte népénekekkel kezdődött. Az első rész egy libanoni nagypénteki himnusszal, a második pedig a 148. zsoltár, népi gyűjtésből ismert, magyar nyelvű változatával. Azt gondolhatnánk, hogy kettő, egymástól nagyon távol álló zenei világot jelenít meg a két ének: egy nagyon idegent és egy nagyon ismerőset. A tapasztalás egészen más volt. Egyrészt a libanoni ének nem volt egzotikusan idegen, de a magyar sem magától értetődően ismerős,

másrészt a két zene egymástól sem állt nagyon távol. Még a nyelvi különbség sem volt annyira mérvadó. Az első hangzásra különösen csengő arabot elég hamar megszokhatta a fülünk, hogy aztán már csak a dallamra koncentrálhassunk. Viszont a magyar ének artikulálása is némileg elidegenítő volt, a szövegre nem koncentrálni akár el is vonatkozathattunk tőle.

Ezen túl pedig meglepő hasonlóságokat fedezhettünk fel. Mindkét ének hajlékony, recitativo dallama trillákkal, díszítésekkel volt tűzdelve. A konkrét hangmagasságokat vibratók és glissandók oldották fel, melyek a hagyományos kottalejegyzés által megbéklyózott zenei gondolkodásénál jóval gazdagabbá tették az amúgy egészen egyszerű dallam eszköztárát. Az éneklés módja nagyon is jól érzékeltette, hogy ezek a zenék nem hangmagasságok egymásutánja egy bizonyos ritmikus rendben, hanem gesztusok, megszólalásmódok, dallami kifejezések szöveg által kontrollált és támogatott sokféle együtthangzása. És ebben lényegi különbség a két ének között nem volt.

Több magyarországi bemutatót is hallhattunk. Az első Füsün Köksal török zeneszerző szóló klarinétra írt műve, az *Around Circle* (2006), mely attaca szólalt meg a libanoni népének után. Ez az összekapcsolás amellelt, hogy hidat képezett a szóló ének és hangszeres produkciók között, fontos összefüggéseket mutatott meg. Köksal Törökország mellett német és amerikai iskolákban is tanult és oktatott, e műve is modern zenei problémákra reagál. Alapeleme a trilla, méghozzá az a trilla, amely az előtte felhangzó népénekben is visszatérő elem volt. Ez nem csupán egy másik hangot rendel a főhanghoz (vagy az alá), hanem a hang egy sajátos minősége, egy olyan minőség, ahol a hang mint homogén hangmagasságérzet megszűnik, bizonytalanává lesz, nem válik egyértelműen adottá. De közben meghatványozódik a hang dinamizmusa a fokozott mozgás miatt, egy folyamatos konfrontációt tartva fent ezáltal. A trilla tehát ebben a közöztiségben létezik, ahol a hangok nem önmagukban álló egységek, hanem egy találkozás.

A darab első felében a hosszabban játszott trillák megteremtik ezt a zenei világot, leépítik a konkrét hangzásra épülő érzékelést. A második felében hosszabb dallamíveket hallunk, melyeknek viszont minden egyes hangját megtör a trilla, tehát ettől kezdve az első részben megteremtett eljárás szisztematikusan átformálja a zenét. Néhol a trilla rövidsége miatt az egymással konfrontálódó hangokat külön dallamhangokként érzékeljük, mintha a dallamokban minden hang után megszólalna a félhanggal mellette lévő hangmagasság is. A két minőség tehát harcol egymással, hogy melyikük legyen az egyeduralkodó a zenei anyag megszervezésében. Mindenesetre ezek a dallamok bizonytalanul hagyják a hallgatót, hiszen semelyik hang nem áll meg önmagában. Nusret İspir török klarinétművész széles dinamikai skálán mozgó játéka érzékenyen hagyta nyitva ezeket a kérdésfelvetéseket. A darab címe Vaszilij Kandinszkij hasonló című alkotására utal – ezt maga a szerző is kiemeli –,² ami újabb asszociációkat nyithat meg a darab eljárásának értelmezése felé.

Berislav Šipuš napjaink egyik legismertebb horvát zeneszerzője és karmestere. *Les Nuits* (1999) című zongoraciklusának négy darabját szintén először mutatták be Magyarországon. Ezek a tételek nem egyszerűen megidéznek, hanem folytatják a francia zenei impresszionizmus legjobb hagyományait. A kapcsolat nem meglepő, hiszen Šipuš volt tanárai között több francia mestert is

találunk, úgymint François-Bernard Mâche és Iannis Xenakis. A prelűdöknek nevezett tételek különböző nyelvű – francia, olasz, horvát – versek ihletésére íródtak, köztük Šipuš saját versei is. A darabok kiválasztása szerencsés volt, mert így különbözőképpen szerveződő zenéket hallhattunk. A 2. és 6. tétel vázát az unisono játszott dallam képezte, amely az energiákat a dallami és ritmikai dimenzióban összepontosította, ezáltal egy világos arcélú, rendkívül kifejező, letisztult dallamiságot létrehozva. A 3. és 7. tétel pedig lassan váltakozó akkordokra építette a zenei folyamatot, a köztük lévő harmóniai feszültséget kiaknázva.

Ami közös a két eljárásban – és a négy tételben –, hogy takarékosan egyszerre csak bizonyos zenei dimenziókat használ, így viszont azokban sokkal reflektáltabb viszonyokat tud létrehozni. Másrészt mindegyik tétel saját viszonyítási pontot hoz létre, amihez képest alakulnak ki a feszültségek és oldások. Ilyen a 6. tétel különleges/egzotikus skálája és a 7. tétel moll hármashangzatból és kis szeptimből álló négyeshangzata. Az olasz származású zongoraművész Erika Crinò koncentrált és határozott játéka jól kirajzolta ezeket az arcéleket, így könnyen követhetővé váltak az amúgy is áttetsző formák.

A Romániában született, de gyermekkorától Kanadában élő Michael Pepa az idősebb zeneszerző-generáció tagja. Az *A Chime of Windbells (Harangjátékok, 2016)* énekhangra, brácsára, zongorára és ütőhangszerekre íródott, és különböző japán költők haikuit dolgozza fel. Rajk Judit jóvoltából két nyelvű változatban: az angol és magyar fordításokat vegyítve hangzott el, és ez volt egyben a darab ősbemutatója is. Mivel a japán haikuk természeti képeikben mindig szorosan kötődnek valamely évszakhoz, a darab is négy, az évszakok szerint elkülönülő tételre oszlik. A tételek impresszionisztikusan reagálnak az adott természeti képekre. Ez az impresszionizmus azonban nagyon más, mint a *Les Nuits* prelűdjeiben. Ott egy jól karakterizált zenei gondolat bomlik ki, mely gondolat kötődhet valamilyen érzéki benyomáshoz, de a tétel során már mint zenei anyag kerül feldolgozásra, legfeljebb továbbörökíti a hozzá köthető asszociációkat. Ilyen megoldással él Claude Debussy is prelűdjeiben.

Pepánál a zenei anyagot éppen a hangfestés szervezi, tehát az éppen aktuális hangzásélmény maga alakít ki érzéki benyomásokat. Ez által lazábban összetartozó szakaszok váltják egymást, és ezeknek a szakaszoknak van egy jól körvonalazható karakterisztikája, zsánere. Ezeket persze erősen motiválja a hozzá tartozó szöveg is. A karakterek kialakításában a zene minden paramétere részt vesz, mondhatni minden eszköz alárendelődik ennek. Jól felismerhető zenei gesztusok, játékmódok váltakoznak, akkordikus részek és néhány hangból álló dallamtöredék, staccato és glissando szólások, de még a tonális szakaszok is csak úgy jelennek meg, mint egy jól elkülöníthető zenei világ, zenei hangulat a többi között. Talán azt lehet sajnálni ettől az eljárástól, hogy nem jön létre olyan tömörség, ami a haikukat amúgy jellemzi, vagy hogy a zene nem kerül szorosabb, közvetlenebb – mondhatni kurtági – viszonyba az egyes szavakkal, amiből persze következne az előbbi is.

Valamiben mégis utal a forma a haikukéra. Mivel úgy tűnik, a zenei képek áradásának nem szab semmi határt, másként nem is lehetne lezárni, mint ahogy itt történik: váratlanul, csattanóval, mintegy felfüggesztve, berekesztve az áradást, nem pedig abból következően. Rajk Judit igen mély

tónusú alt hangja többnyire jól rezonált a szöveggel és a zenei folyamatokkal, de néha várni lehetett volna, hogy más hangszínen is szólaljon meg. Viszont éppen a csattanók váratlansága, a kizökkenés mértéke nagyban volt köszönhető Rajk kiváló színészi készségének és sokszínű mimikájának.

¹ A koncert részletes programja megtekinthető a FUGA honlapján: <http://fuga.org.hu/kelet-nyugat-atjaro/>

² <http://fusunkoksal.net/around-circles/>

Még az első részben szólalt meg Arvo Pärt *Es sang vor langen Jahren* (1984) című, alcímében motettának nevezett, hegedűre, brácsára és alt hangra írt darabja, amely Clemens Brentano *Fonólány éji dala (Der Spinnerin Nachtlied)* című versét szólaltatja meg. Valóban, a szöveg témája – a szerelmét elvesztő lány énekel – és érzéki világa – holdvilág, csalogány – közel áll a kései reneszánsz motettáinak világához, és az a mód is, ahogyan Pärt a szöveg jelentésének rendeli alá zenéjének kifejezőerejét. A monoton jambusokban hullámzó dallam egy moll akkord hangjain lépked, attól csak helyenként tér el, mintegy harangozás érzetét kelti – ezért is hívja Pärt ezt az eljárást *tintinnabuli* technikának. A vonósok – Csonka Gábor és Mohácsi Gyula – rezignált tremolói és mániákusan kitartott hosszú hangjai sem hagyják el a tonikát, atmoszférát teremtenek az énekszólam köré, máshol pedig annak dallamait – vagy a csalogány énekét – imitálják, egymásnak adogatva a hangokat. Az akkord főhangjain lépkedő vagy akörül tekergőző dallam egyszerre letisztult, feszültségeket csak mikroszinten hoz létre, és egyszerre dermedt, dinamizmusa gyakorlatilag kimerül az egyhangú mozgás fenntartásában. Az egyszerűség ezáltal zártsággá, monotóniává válik, örületté, amiből nincs kiút, mint ahogy a vers is saját szavait és rímeit kombinálja, ismételteti. Ebben az értelmezésben a fonólány éneke is inkább a monomániás dűnyögése, amely nem a lélekből jön, nem tud sírássá válni, csupán önmaga képei közt bolyong céltalanul.

Francis Poulenc két klarinétra írt *Szonátája* (1918) egészen más zenei világot képvisel. A három tételes darabban nagyon különböző minőségek, hangulatok váltakoztak, akár a tételen belül is. A két klarinét hol dallam és kíséretként, hol párhuzamosan, hol pedig a szólamot nem is egymásnak adogatva, hanem egymástól elszedve játszottak. A darabban több helyen, de kimondottan a 3. tételben jelent meg keleties – talán törökös – kolorit, főként a kvintpárhuzamban mozgó dallam különös hangzásának köszönhetően. A századelő kimondottan kereste és alkalmazta ezeket az egzotikus színeket, számos példát találunk rá Debussynél is, de mint korábban rámutattunk: a kora 20. század hagyományait továbbvivő Šipuš darabjában is. Íspir és partnere, a román származású, jelenleg Budapesten élő Horia Dumitrache játéka hozta ezt a színgazdagságot és dinamizmust, valamint egy jó adag humort is, ami a koncert addigi részéből hiányzott.

A második részben is elhangzott egy klarinét szóló, amit ezúttal Dumitrache játszott. A szintén francia Bruno Mantovani *Bug* című művében különböző karakterű, dinamikájú, játékmódú és különböző módon frazeált hangok gyors váltakozása keltett zenei feszültséget – vagy követve a

címadás metaforikáját: zavart –,³ mely egy fortén játszott, magas hangon kulminált, majd hosszan kitartott hangokban leépült, elhalt. A darab karakterében hasonlított Poulencéhoz, de az elején megszólaló, trillákkal dústított dallamról Köksal műve is eszünkbe juthatott.

A tatár és orosz szülőktől származó zeneszerző, Szofija Gubajdulina ismert zongoraszonátájának (1965) 2. és 3. tétele hangzott el. Ebben a műben nagy szerepet kap az improvizáció és az improvizációs technikákat felhasználó kompozíció. A 2. tételben, ami a darab középső tétele, minden dinamizmus kialszik, a mozgás minimálisra csökken, a hosszan kitartott – de mindvégig halkán, néhol pengetve megszólaltatott – klaszterek a figyelmet és koncentrációt a végtelenségig fokozzák. Gubajdulina spiritizmussal átítatott zenei gondolkodásában ez alighanem a lélek valamiféle átlényegítése, megszabadítása minden anyagtól. Ebbe a dematerializált zenei világba robban bele a záró tétel, a maga gyors, erősen ritmizált, néhol akár a free jazzre emlékeztető, de monoton előrehaladó mozgásával. A formák szétoldása után könnyörtelen zakatol ez a mozgás, melyet a sűrű szinkópáltság és az eltolások csak erősítenek. Ez talán már újra a földi világ, az átlényegült emberek közösségének extatikus rítusa. Crinò játéka ezúttal is koncentrált és pontos volt.

A második rész magyarországi bemutatója Balogh Máté *Karşılıklı konuşma (Párbeszéd, 2015)* című, Pelin Özer török író, költő, publicista haikura írt darabja volt, melyet áprilisban mutattak be Isztambulban a Contraston kamaraegyüttes koncertjén. A mű 12 *makamból* épül fel. A makam a hagyományos török zenében dallamtípusok és hangsorok rendszerére épül, mely az ógörög *tetrachordokhoz*, a gregorián *modusaihoz* és az indiai *ragákhoz* hasonlóan meghatározza egy dallam hangkészletét, jellemző mozgásait, fordulatait és a kompozíció és előadás számos más elemét. Balogh *Pseudomakam* címmel már írt darabot, ami ezt a technikát valósítja meg egy saját hangrendszerben, ezúttal viszont létező török makamtípusokra írta dallamait, tulajdonképpen stílusgyakorlatszerűen. A 12 makam úgy oszlik el, hogy 6-ot szóló klarinét játszik, 6-ot pedig a hegedű és az énekes szólaltat meg (ezek íródtak Özer haikura), akiket egy csörgődob kísér. A szólista és trió váltakozva játszanak, ez tehát a párbeszéd, és a válasz mindig ugyanabban a *modusban* történik.

Egészen máshogy működnek ezek a haikuk, mint Pepa japán válogatásában. Ott a természet önmagában jelenik meg, egy képet detektálnak, annak átfordítása vagy a hagyomány alapján a képekhez kötődő fogalmi háló dekódolása már a versen kívül történik. Itt a versekben eleve megjelenik egy szubjektum, egy viszonyítási pont, aki cselekszik, akivel történnek a dolgok, vagy akire vonatkoztathatóak az amúgy is erősebb fogalmisággal operáló képek. A kín és fájdalom képei ezek, de nem szomorúak, inkább egy nyugodt derűt sugároznak. Az utolsó haiku kifejezetten a remény hangján csendül fel: „Jég rejtekében / Megtörve a fájdalmat / Zúg csendben a víz”.⁴ Érvényesül a Baloghra jellemző szövegkezelés, ahol az eredeti nyelven elhangzó szöveg szótagokra, betűire hullik, mindegyik egy külön zenei világ részesévé, sőt, hordozójává válik. Így a szavak elvesztik jelentésességüket, hogy kifejezőértéküket a rájuk tapadt hangok átszellemült szubjektivitásából nyerhessék. Így válnak a felhasznált szövegek is végtelenül személyessé, miközben éreztetik azt a terhet is, amelyet a konvencionális nyelv objektivitásától való megválás ró rájuk.

A rövid, tömör dallamok sajátossága, hogy a zárlatok mindig ugyanazt a formulát alkalmazzák, visszaérnek ugyanoda, az alaphanghoz, a megnyugváshoz, végső soron pedig a csendhez. Mondhatni a dallamok hézagot teremtenek a csendben, alapvető lényegük ez az elmozdulás, kimozdulás az alapállapotból. Már az első hanggal olyan feszültség teremődik meg megszólalás és csend között, amit nem lehet csak úgy feloldani, nem megtörtétté tenni. A dallamok ennek a feszültségnek, a létrejött elmozdulásnak a következményei, kifutásai, dialektikája, és mindig épp addig tartanak, amíg nem sikerül feloldani a konfliktust. Akkor újra beáll a csend, de ez már nem ugyanaz az állapot, mint ami előtte volt. A dallam megtörtént, ott cseng a fülünkben, viszonyba kerültünk vele, új ember lettünk tőle. A zene utáni csend már mindig tartalmazza azt, ami előtte elhangzott, részévé teszi, belőle következik. A záróformula ezt a révbe érést jelzi, a megérkezést, amely után már nem kell hangoknak jönnie, és amikor viszont el kell hallgatni.

Az újabb és újabb dallamok kiprovokálják, hogy kimozduljunk előző állapotunkból. A klarinét dallamai íspir játékában idegenül szóltak, egyedüllétet árasztottak magukból. Jelezték, hogy a szakaszok végén még nem teljes a megnyugvás, ez még csak a felvetés, a kizökkenés, a konfliktus. A rá érkező reakciók a felvetett problémákat közösségi kontextusba ágyazzák. Az ének és a hegedű – Rajk Judit és Csonka Gábor – unisonója egyáltalán nem problémamentes, sokszor kihagyják egymás hangjait, glissandóit, díszítéseit, lemaradnak egymástól, de minidig összeérnek a záróformulában. Az együttműködés nem magától értetődő, meg kell harcolni érte, de el kell érni, hiszen a két szólam csak együtt adja ki a teljes dallamot. Amikor a zárlatban létrejön a konszenzus, a klarinét egy újabb felvetése jön egy másik hangsorban, tehát egy másik szinten. A darabnak nincsen semmiféle összegzése, olyan konklúzió, amely lezárná ezt a zenei struktúrát. Jöhetnének újabb *modusok* újabb dallamokkal, újabb felvetésekkel. Szintén jellemző baloghi elem, ahogyan a ritmushangszert használja ebben a darabban. A csörgődob – amelynek különféle változata a török népzene állandó hangszere – szegmentál, kiemel, megerősít, keretet ad az ének-hegedű dallamnak. Használata leginkább a misén megszólaló kis csengettyűéhez hasonlítható.

A koncert mindkét felében felcsendült Bartók Béla *Gyermekeknek* sorozatából néhány részlet a Contraston kamaraegyüttes⁵ átiratában és előadásában. Az első részben a szlovák kötetekből válogattak, a másodikban pedig a magyarból. Az átiratok érdekesen szóltak, valódi átjáró volt klasszikus zene és népi muzsika között. Amellett, hogy persze Bartók koncepciója is az volt, hogy népi dallamokat dolgozzon fel, megtartva a népies hangzást, de stilizálva a darabokat, a jelenlegi hangszerösszeállítás is nyitott volt mind a népi, mind a klasszikus kamarazenei együttesek összeállításai felé. (Bár a basszusklarinét tipikusan klasszikus zenei hangszer, de a klarinét mint olyan már egyáltalán nem.) A hangszeresek játékmódja a népzene felé mozdította el az előadást, néhány darab – és különösen Rajk Judit talán túlénekelt hangja – viszont a műzenei előadásmód felé közelített. Ez különösen abban mutatkozott meg, hogy túlzott kimértséggel és komolysággal játszottak olyan tételeket is, ahol inkább a vidámságnak és az egyszerűségnek kellett volna dominálnia. Ez a komolyság szólhatott az egész koncertnek is, és egyáltalán nem igaz az sem, hogy ezek a mélységek ne lennének benne Bartók rövid feldolgozásaiban. Viszont a közönség kétségkívül vágyódott már valamiféle feloldásra a több mint két óra hosszú, fajsúlyos problémákat boncolgató koncert végén.

A darabok sokféleképp színre vitték a más kultúra, más hagyomány, más zene vagy önmagában csak a másság befogadásának esztétikai programját. Egyáltalán nem evidencia az, hogy mit jelent számunkra ma a századelő vagy különösen a francia impresszionizmus zenei hagyománya, mint ahogy az sem, hogy tudjuk-e igazán érteni és értékelni a japán haikus képgazdag, de azért ennél jóval többet mondó világát. Bartók zenéje tipikus példája annak, hogy amikor egy zenekultúra válságban van, és önerőből nem képes új utakat találni, akkor erre csak egy másik, idegen kultúrával való szembesítés árán nyílik mód. De a szembesítés nemcsak azt jelenti, hogy átvesz elemeket a másiktól, hanem hogy bizonyos elemeket felad a sajátjából, mert csak így, a kettőből közösen tud egy új világ létrejönni, amely már nem lesz ugyanolyan, mint a korábbi, de a lényegét mégis megőrzi annak. A posztmodern zene tapasztalatára támaszkodva ez a gondolat továbbértelmezendő, és Balogh zenéje tovább is értelmezi. Számára bármilyen zenei alapanyag egyaránt idegen, és épp ezért egyaránt felhasználható: alkalmas lehet arra, hogy kifejezze a zenében létrejövő személyest. A két népéneket megfelelő kontextusban egymással szembesítve ugyanezt a tapasztalatot élhettünk át, jelesül azt, hogy minden zene egyszerre távoli, tehát megértése egyáltalán nem evidens, de kellően ismerős is, odafordulással – és szeretettel – közel férközhetünk hozzá. A nagyon különböző korokból, hagyományokból és nemzetek zeneszerzőitől való zenék ugyanazokból a lényegi elemekből táplálkoznak. És korunk zenéje sok esetben csak azért nehezen befogadható, mert éppen erre a lényegre koncentrálnak, erre a belátásra világít rá. Absztraktabb módon is szólnak a művek a találkozás–feszültség–megoldáskeresés problematikájáról, és különböző mértékben és mélységben adnak hozzá mintázatokat, mint ahogy a fenti elemzésekből látható.

Végül a koncert arra is rávilágított, hogy egy idegen világ (legyen az egy másik ember vagy másik kultúra) megértése és befogadása nem csak intellektuális feladat. Mint ahogy a másik kultúra alkotásai, úgy egymás befogadása és elfogadása is érzéki tapasztalással jár. A valódi találkozás az, amikor a másikat valóságosan is beengedem a saját terembe, a saját világomba, tehát érzékileg találkozom vele. A koncertet lezáró táncos karakterű Bartók-tétel végre meghozta a feloldódást, és éppen az előbbi értelemben. Hiszen a tánc a közösségben való feloldódás cselekvése, a táncos löktetés kidomborítja annak érzéki voltát, ezért a táncban mindig létrejön az abban részvevő emberek testközössége. Ezt a tételt végre a zenészek is felszabadulva játszották. És az, hogy ezt a felszabadulást addig nem élhette át a közönség, egyáltalán nem baj. Fontos szembesülnünk azzal, amivel Valuska is szembesíti társait a *Werckmeister harmóniák* nyitójelenetében. A kocsmában eljátszott teljes napfogyatkozás végén újra előjön a nap. Viszont mikor Valuska elhagyja a kocsmát, annyit mond még a kocsmárosnak: „De Hagelmayer úr, ennek még nincs vége.”

³ bug: számítógépes programhiba

⁴ Balogh Máté fordítása. A török változatban meg van cserélve a 2. és 3. sor.

⁵ Csonka Gábor, Horia Dumitrache, Mohácsi Gyula és Rajk Judit

☛ [Koncert \(http://www.cirkart.hu/category/koncert/\)](http://www.cirkart.hu/category/koncert/), [Szemle \(http://www.cirkart.hu/category/szemle/\)](http://www.cirkart.hu/category/szemle/)

[Főoldal \(http://www.cirkart.hu\)](http://www.cirkart.hu) [Archívum \(http://www.cirkart.hu/archivum/\)](http://www.cirkart.hu/archivum/)

[Galéria \(http://www.cirkart.hu/page-galeria/\)](http://www.cirkart.hu/page-galeria/)

[Szemle \(http://www.cirkart.hu/category/szemle/\)](http://www.cirkart.hu/category/szemle/)

[Tanulmány \(http://cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://cirkart.hu/category/tanulmany/)

Cirka Művészeti Folyóirat | Kiadó: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Felelős kiadó: Prof. Dr. Lakner Tamás | Főszerkesztő: [Hrubi Attila](#)

[\(mailto:%68%72%75%62%69%2e%61%74%74%69%6c%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d\)](mailto:%68%72%75%62%69%2e%61%74%74%69%6c%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d)

Szerkesztőség: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, H-7622 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.

+36 72 501 540 /22875 | [cirkart.hu \(http://cirkart.hu\)](http://cirkart.hu) | art.cirka@gmail.com

[\(mailto:%61%72%74%2e%63%69%72%6b%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d\)](mailto:%61%72%74%2e%63%69%72%6b%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d) | ISSN 2498-7069

[WordPress \(http://wordpress.org/\)](http://wordpress.org/) | Téma: [Zircone \(http://www.iris-studio.es\)](http://www.iris-studio.es) | Grafika: [Simon Ádám \(http://adamsimon.hu\)](http://adamsimon.hu)