

**Andrea van der Smissen**

**Kósa György *Hat zenekari darabja* Dienes Valéria zene-koncepciója és Kósa György mimikai tanulmányai jegyében**

Habár a zenei szakirodalom Kósa 1918–1919-es alkotóéveinek több kompozícióját összeköti Dienes táncművészetének befolyásával,<sup>1</sup> mindeddig nem történt kísérlet a mozgásművészet elméleti rendszere és zenei kompozíciók közötti összefüggések feltárára.<sup>2</sup> Dienes Valéria a két világháború közötti időszakból eredő zene-koncepciója se volt mindeddig kutatás tárgya.<sup>3</sup> Jelen tanulmány igyekszik az első lépéseket megtenni és Dienes Kósára ható elméleteit a zenei diskurzusba bevezetni. Ennek céljából Dienes orkesztikai rendszere Kósa Hat zenekari darabjával kapcsolatban kerül tárgyalásra. A komponista egyik, ebből az időszakból származó legsikeresebb kompozíciójához hasonlóságot mutat a 13 Bagatell darabjaival,<sup>4</sup> melyek minden esetben úgy kerülnek megemlítésre, hogy Dienes mozgásstúdiójában egy közös művészi munka során keletkeztek. Hogy a Hat zenekari darab valóban megfeleltethető az orkesztika művészetfilozófiai és esztétikai rendszerének, azt az itt bemutatott kutatási eredmények igazolják.<sup>5</sup> Dienes Valéria jegyzetfüzeteibe betekintést nyerve feltűnik,<sup>6</sup> hogy a kompozíció a mimikai tanulmányok folytán megtörtént zenei-táncos elemző munka eredményeit használja fel tartalmi, illetve formai építkezésében. Így Dienes zene-koncepciójának elméleti elemei olyan mértékben meghatározzák Kósa zeneművének esztétikai minőségét, valamint magát a zeneszerzési eljárást is, hogy ismeretük nélkül a kompozíció analitikus megvilágítása a hagyományos eszközökkel nem lehetséges.

Kósa zenei innovációja feltárájának egy intermediális kontextusban, amely a tánc egy

---

<sup>1</sup> Dalos Anna: „Pályakép“. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó Kft., 2003, 11–44. 15ff.

<sup>2</sup> Dienes mind a zene, mind a tánc esetében kompozíciókról beszélt. Vö: „Dienes Valéria, Levél Hans Brandenburgnak, 1918“. In: Fenyves Márk - Dienes Valéria - Dienes Gedeon: *A tánc reformja a mozdulatművészet vonzásában*. Budapest: Orkesztika Alapítvány 2016, 207–217. 209.

<sup>3</sup> Lásd: Dienes Valéria: „Zene és mozdulat“. In: Uő: „Dr. Dienes Valéria jegyzetei az orkesztikáról“, „1917–1920ig tanított anyag“, kézirat, Lelőhely: MOHA-gyűjtemény.

<sup>4</sup> A Hat zenekari darab az új zene nemzetközi fórumain a megnevezett időszakban nagy figyelmet keltett, és Kósa György a bécsi Universal Editionnal kötött exkluzív szerződését vonta maga után. Vö: Andrea van der Smissen: György Kósa als Verlagskomponist der Universal Edition in den Jahren 1925-1932“. In: Soproni Zsuzsa - Tamás Harmat (szerk): *Verschränkte Kulturen: Polnisch-deutscher und ungarisch-deutscher Literatur und Kulturtransfer*. Berlin: Frank & Timme, 2018. 185–201.

<sup>5</sup> A Hat zenekari darab eredetileg mint zongorakompozíció lett megfogalmazva 1919-ben, ami a mű a 13 Bagatellhez való közelségét egyértelműsíti.

<sup>6</sup> Itt több nem katalogizált jegyzetkönyvekről és jegyzetfüzetről van szó az 1917-től kb. 1930-ig terjedő évekből, melyek a MOHA Dienes Valéria-hagyatékában találhatóak.

speciális formájára vonatkoztatható és az orkesztika keretében egy átfogó elméleti rendszerrel bír, több szempontból jelentősége van. Egyrészt rávilágít Kósa kompozícióiban a modern művészet e korszakának szellemtörténeti hátterére, melynek leírása az érvényes tudományos szemlélet szemszöge miatt bizonyos akadályokba ütközhet. A századforduló művészetfilozófiai forrásaira rámutatva a modernség megszokott ábrázolási módja, mint a leegyszerűsödés és funkcionalitás<sup>7</sup> elveszti érvényességét. Henri Bergson intuitív életfilozófiája és további neoidealista filozófiai elméletek, a misztikum és a vallásosság szokatlan alapokra helyezi Dienes és ez által Kósa művészetét is. Ennek esztétikáját nem a célszerűség és az eltárgyasulás, hanem a lelki tartalmakban való művészi elmélyülés és ezek hangsúlyozása jellemzi. Dienes antipozitivisták művészetkoncepciójának feltárása rámutat arra, mi teszi Kósa zenefogalmát a mai szemszögből „ezoterikussá“. Zenéjének tartalmi aspektusa egy olyan újítói szándékkal jellemezhető, ami Kósát közvetlenül a 1950–1960-as évek zenei avantgárdjával hozhatja összefüggésbe. Kósa ezoterikája vagy spiritualizmusa elméleti síkon a romantika filozófiai rendszereinek maradványának számít.<sup>8</sup> Azonban ha figyelembe vesszük, hogy a zenei avantgárd legfontosabb képviselőinél, mint Cage<sup>9</sup> és Stockhausen,<sup>10</sup> a vallás, a teozófia és az ezoterika kiemelkedő szerepet játszott abban, hogy műveiket egy új esztétikai értékrendszerre alapozzák, akkor ellentmondásosnak tűnő módon Kósa törekvése, a zenéjét lelki tartalmakra szenzibilizálni egy előremutató tendenciának mondható.

Ennek elméleti alapjául Dienes művészetteóriája tekinthető annak holisztikus nézeteivel. Dienes felfogása, mely szerint a *mozdulat*, a mozdulatművészet legkisebb eleme nem más mint „lélek-posta“,<sup>11</sup> szinte programnak tekinthető és a zene tartalmi elemeire is vonatkozást nyer:

Meg kell éreznünk, hogy miként történt a zenei élménynek formai valósággá szóródása és sikerülni kell annak, hogy orchémánk hasonló lelki lélekzetvételekben árássa szét, az időben mondanivalóját. A lelkiséget kell időbe és térben konkrétummá alakítani. (Bergson: *Mi a Művészet!*)<sup>12</sup>

A vizsgálat másik szempontja gyakorlati eredményeket ígér. Kósa és Dienes közös munkája leginkább a mimikai tanulmányok kapcsán válik rekonstruálhatóvá, melyekhez a 13 Bagatell is tartozik. Ezek táncos és zenei kidolgozásának módszerére való rávilágítás a két művészeti ág között megtörtént tartalomtranszformáció tényének megbeszéléséhez vezet el, és egyben megteremti Kósa zenéjének analitikus eszköztárát. Eddig több tanulmány tárgyalja Kósa zeneszerzési eredményeit

<sup>7</sup> Bernhard Braun: *Kunstphilosophie und Ästhetik* Bd4. Darmstadt: wbg. 2019, 44–45.

<sup>8</sup> Vö.: i.m., 46.

<sup>9</sup> John Cage a Zen-Buddhismust Daisetz T. Suzukiánál New Yorkban ismerte meg. A teljes szenvedélymentesség elérése a szubjektív irányultságú kifejezés és értelmezés elkerülése céljából. Vö.: Hermann Danuser, „Neue Musik“. In: Laurenz Lütteken (szerk.); *MGG Online*. Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., írásban megjelent: 1997.

<sup>10</sup> Robin Maconie: „Saving Faith: Stockhausen and Spirituality“. In: *Tempo* 72/283 (Január 2018): 7–20.

<sup>11</sup> Dienes Valéria levele Detre Szilárdnak, Bécs 1921 június 4., Typoskript 14.pp. MOHA-Gyűjtemény: dvh-d-00067.

<sup>12</sup> I.h.

ebből az időszakból egy zeneszerzői krízis szempontjából, mely kapcsán nem egy műfaj formai problémája merül fel.<sup>13</sup> Kortárs kritikák azonban, mint Fábíán László,<sup>14</sup> vagy Szelényi István<sup>15</sup> írásai Kósa műveivel kapcsolatban formai újításra, vagy legalább is újszerű próbálkozásokra vonatkoztatnak. Kritikájuk mutatja, hogy Kósa zenéje az új zene köreibe befogadásra került, mint ahogy a Hat zenekari darab nemzetközi sikere is azzal magyarázható,<sup>16</sup> hogy újszerűsége és eredetisége jelentős zenei személyiségekre hatott meggyőzően, úgymint Erich Kleiberre, Václav Talichra und Emil Hertzkára.<sup>17</sup> Az 1926-os berlini előadásról Kósa maga irt recenziót az *Abendblätter des Anbruch* című zenei periodikában,<sup>18</sup> a bécsi Universal Edition kiadványában. Ezek szerint Erich Kleiber értelmezése teljességgel megfelelt a komponista elvárásainak. Kósa a darab interpretálásának nehézségét a vázaltszerűségben látta, amely azt a feladatot állítja az előadó elé, hogy a primér zenei gesztusokként megfogalmazott összetett érzelmeket<sup>19</sup> formai kiteljesedés híján kitörésszerűen tolmácsolja.<sup>20</sup>

Az említett jegyzetfüzeteiben Dienes Valéria pontos meghatározásokat hoz az orkesztika műfajairól, amik a hozzárendelt zenei darabokra is vonatkoznak, tehát ezek karakterére is. Így korábbi megállapítások, mint hogy a bagatellek absztrakt minidramák lennének,<sup>21</sup> elveszítik érvényességüket. Éppúgy módosulhat a darabok kapcsán az a szemlélet, hogy Kósa egy naturalisztikus zenei stílust alakított volna ki.<sup>22</sup> Ez egyrészt ellenkezne a kortárs magyar bölcseleti iskola esztétikai rendszerével, amely Dienesen keresztül Kósára is hatással volt, másrészt az új

<sup>13</sup> Vö.: Dalos „Pályakép“, i.m., 11–44. 17.; Szacs vay Katalin, „Dalok, Dalciklusok“. In: Berlász Melinda (szerk.), *Kósa György*, i.m., 45–77. 52ff.

<sup>14</sup> Ladislaus Fábíán, „Georg Kósa“. *Musikblätter des Anbruch* 8/2 (1926): 51–54.

<sup>15</sup> Szelényi István, „Kósa György“. *Zenei Szemle* 11/ 2 (1926): 65.

<sup>16</sup> A Hat zenekari darab keletkezési éve 1919. Bemutatójára 1922 december 4-én került sor a Budapesti Filharmoniai Társaság zenekarával és Dohnányi Ernő vezényletével. Miután Kósa György kapcsolatba került az Új Zene Nemzetközi Társaságának köreivel – Emil Hertzkárról a társaság alapító tagja és az Universal Edition tulajdonosa Kósát 1932-ig, haláláig pártfogolta –, a darab előadásra került a Berlini Staatsoperben a Berlini Staatskapellével Erich Kleiber vezényletével 1925 március 14-én. A berlini előadáson Max Reger *Eine Lustspielouvertüre* és Johannes Brahms 3. *Symphonie* mellett szerepelt még a programon. Vö.: *Berliner Tageblatt* 54/ 113 (1925 március 7.): 4.; *Berliner Tageblatt* 54/131 (1925. március 18.): 2. Ezt követően Prágában az Új Zene Nemzetközi Társaság fesztiválján 1925 május 17-én Václav Talich vezényletével mutatták be. Valamivel később Dohnányi Ernő vezényelte a darabot 1926 január 12-én New Yorkban a Carnegie Hallban. Lásd: Kósa György levele Emil Hertzkárnak, 1926 március 6. Lelőhely: bécsi UE archivuma, „György Kósa“, Nr. 6.

<sup>17</sup> Andrea van der Smissen: „György Kósa als Verlagskomponist der Universal Edition in den Jahren 1925–1932“. i.m., 186.

<sup>18</sup> Kósa György: „Über meine 6 Orchesterstücke“. in: *Musikblätter des Anbruch* 7/5 (1925), A Prágai Zenei Fesztivál különkiadása, 291.

<sup>19</sup> I.h.

<sup>20</sup> A Hat zenekari darab zongoraváltozata, a Hat zongoradarab 1926-ban került Universal Editionnál kiadásra. A zenekari változattal ellentétben nem volt egyértelmű a fogadtatása. Theodor W. Adorno ismert kritikája azonban azért említendő, mert az általa kifogásolt hiányosságok éppen azokban a pontokban illetik Kósa darabját, amelyek mögött a zeneszerző megújító szándéka és Dienes Valéria zenei koncepciója rejtőzik; Adorno szerint a rövid darabok kidolgozatlanok, mint miniatűrök nem eléggé koncentráltak és a témák túlméretezettek a formai dimenziókhöz képest. Adorno Kritikája hozzávetőlegesen megegyezik Kósa György megítélésével a darab zenekari változatának fent leírt interpretálási lehetőségeinek szempontjából. Lásd: Theodor W. Adorno: „György Kósa: 6 Klavierstücke. Bagatelle für Klavier“. *Die Musik* 19/5 (1927): 604.

<sup>21</sup> Dalos: „Pályakép“, i.m., 39.

<sup>22</sup> I.h.

felismerések alapján Kósa a gesztusok zenei leírásához összetett, áttéletes módon, egy releváns mozgássor ritmikai-analitikus feldolgozásán keresztül és azzal egyidejűleg egy elsődleges emberi érzelem feltérképezésén át jut el a darabjaiban. Ez azt jelenti, hogy a művészi szem megfigyelése által az egyes táncos mozdulatokban megnyilvánuló és érzékelhető pszichikai folyamat lesz a zenei darabok lényegi tartalma a 13 Bagatell és a Hat zenekari darab esetében is, mely mint egy újfajta tartalmi „realitás“ fogható fel, és kevésbé, mint naturalista ábrázolási mód.<sup>23</sup>

### Dienes Valéria zene-koncepciója

A Dienes Valéria által kialakított orkesztika-kultúra az életreform-mozgalom és az experimentális modern művészet metszéspontjában helyezkedik el. A fiatal komponista, Kósa György csatlakozása hozzá és filozófiai rendszeréhez zenéjére nézve egyrészt egy teoretikusan behatárolt szervező erő inspirációját hozta magával, másrészt művészetének bizonyos konceptuális bekebelezését jelentette. A következő idézet Kósa orkesztikáról szóló írott állásfoglalásából származik 1918-ból:

Minden Zene megmozgatható és minden művészi mozgás megzenésíthető, ez volt a mottója Dienes Valériával lefolyt beszélgetésemnek, melynek alapján elhatároztam, hogy az orkesztikai kultúra szolgálatába állok<sup>24</sup>

Dienes Valéria pontos idézése,<sup>25</sup> de Kósa György egész fogalmazványa az orkesztikáról felfogható elkötelezettségként Dienes gondolatai iránt. Ezt Dienes megjegyzése is igazolja: „A kis Kósa jó elme, de az orkesztikának csak a zenére vetítődő körvonalait látja, nem a testet magát.“<sup>26</sup> Kósa tehát ávette Dienes zene-koncepcióját, azonban se e helyen, se máshol nem ad útmutatást arról, mit is jelelt számára mint komponistának ennek zenébe való átültetése és a mozgásművészet és a zene szintézisének megvalósítása. Kósa elhallgatja fogalmazványában egy kompozíciós eljárás kialakításának szükségességét. Ehelyett inkább a táncosokkal való munkára koncentrált, mégpedig a didaktikai munkára, amikor hangsúlyozza, hogy a táncosok művészete a zenei elemek pontos ismeretekben kell hogy gyökerezzen, úgy mint a ritmus, a melódia és az összhangzattan

<sup>23</sup> Az avantgárd és a modern művészetek diskurzusában fontossá vált a valóság leképezésének elemeit képviselő „realizmusok“ fogalma, melyen keresztül a kor a 19. század „realizmusaitól“ szigorúan függetlenítik magukat, hogy új vonatkoztatási rendszereket állítsanak fel. A cél a primér valósághoz való közelebbkerülés és egy új művészeti módszer kidolgozása.

<sup>24</sup> Kósa György: *Röviden a zeneművészet szerepéről az orkesztikai kultúrában*, Gépirat pp.2, kelt. feltehetőleg 1918. Lelőhely: MOHA-gyűjtemény: dvh-d-00069.

<sup>25</sup> Vö.: Dienes Valéria: „Zene és mozdulat“. In: Dienes Valéria jegyzetei az Orkesztikáról. Lelőhely: MOHA-gyűjtemény. Vö.: Dr. Dienes Valéria: „Zene és mozdulat“. *A Zene*, 7/5 (1925 május 30): 109–110.

<sup>26</sup> Dienes Valéria levele Detre Szilárdnak, 1.

ismeretében.<sup>27</sup>

Ezekkel ellentétben Dienes világosan megfogalmazza művészeti célkitűzéseit, számos dokumentumban találunk utalásokat a zenére és azzal szemben támasztott igényeire. Egyben olyan zenei eredményt ígért, mely felismerhetően a két művészet, tánc és zene egymásbatükrözésén alapszik és a balettzene formai és funkciós tulajdonságain jóval túlmutat. Ez arra vezethető vissza, hogy Dienes, amikor a zene és a tánc egymásrahatásáról gondolkozik, olyan, a perspektívájában messzemenő következtetésre jut, mellyel egy teljességében újszerű alapot teremt ezek egymásratalálásához, függőségi viszonyukhoz. *A zene és Orkesztika egymásrahatása* című írásában a zene és tánc egymásrautaltságát így fejt ki:

A zene felszabadította magát a formák naiv táncszerűsége alól, de a felszabadulásban talajt vesztett, mert elbocsájtotta régi formáinak őst, a mozdulatot. Nem is várható tőle semmi, mert a mozdulat lassan elművésztlenedett és nem nyújthatott a zenének semmit. A mai zene formatani igényei csak egy egészen komoly, a zenével egyenrangú mozdulatművészet adhatja meg. Olyan mozdulatművészet, mely nem a meglévő zene másolása- [...] hanem önálló igényei, művészi szempontjai saját speciális mondanivalói vannak. Az ilyen mozdulatművészet az emberi test meglévő orkesztikai törvényei szerint tudna a zenei ritmusok és metrumok alakulására, a belőlük integrálódó formai szerkezet fölépítésére hatni. És amint a mai formailag és tartalmilag rendkívül differenciálódott magas fejlettségű zene fejleszti az orkesztikát, amely értelmezésére vállalkozik, úgy egy mindjobban fejlődő orkesztika alkalmas lesz arra, hogy cserébe ritmikai és formai gazdagságot adjon vissza a zenének, mely dallamaival mozdulatanyagot sugalmazott neki.<sup>28</sup>

A szöveg felismerhetően leszámol a megelőző tánc hagyományokkal, de elsősorban a két művészeti ág szintéziséből eredő új fejlődési lehetőségeket prognosztizálja. Az Orkesztikai Egyesület 1926-ból származó programjában Dienes a következőket írja ugyanezzel a témával kapcsolatban: „[M]ert a zene ritmikai, tematikai, formatani gerincét legjobban a mozdulatstúdium alapozza meg. Harmadszor azért, mert a mozdulat a zenének bőséges formai és tartalmi szuggesztiókat nyújthat”<sup>29</sup> Kósa messzemenőleg egyetért Dienes elképzelésével, mikor ezt írja: „Hogy a látott mozgás lényegben tényleg azonos legyen a hallott muzsikával, annak lehet akadálya a művészen rejülő képességek elégtelensége, de elvi akadálya nem lehet.”<sup>30</sup> Mint a további kutatási eredményekből kiderül, mindennek előtt a ritmikai megfeleltetések, de a mozdulatokban rejülő kinetikus energia is képezte azt a mozdulati forrást, amelyből kiindulva Kósa megalkotta a ritmikai és dallami alakokat kompozíciói számára.

Az egymáshoz rendelhető korrespondáló zenei és táncos formai elemek időbelileg, térbelileg és tartalmilag összehasonlítható építőelemeket képeznek Dienes elméletében.<sup>31</sup> Mint a

<sup>27</sup> Kósa György, *Röviden a zeneművészet szerepéről az orkesztikai kultúrában*, i.m.

<sup>28</sup> Dienes Valéria: „A zene és Orkesztika egymásrahatásáról”. In: Dienes Valéria jegyzetei az Orkesztikáról, i.m.

<sup>29</sup> Dienes Valéria: *Az Orkesztikai Egyesület programja [1926]*. In: Fenyves Márk - Dienes Valéria - Dienes Gedeon, *A Tánc reformja – a mozdulatművészet vonzásában*, i.m. 239–251. 244.

<sup>30</sup> Kósa György, *Röviden a zeneművészet szerepéről az orkesztikai kultúrában*, i.m.

<sup>31</sup> Dienes Valéria levele Hans Brandenburgnak [1918]. In: Fenyves Márk - Dienes Valéria - Dienes Gedeon, *A Tánc*

következőkben a dokumentumok alapján bemutatásra kerül, Kósa és Dienes közvetítő táncos-analitikus munkája nyomán a ritmus, dinamika, kifejezés és a tánc térbeli komponensének a kompozíció zenei textúrájának vertikális és horizontális építkezésével összefüggést kereső megfeleltetése technikai lehetőségek szerint megtörtént.<sup>32</sup> Dienes művészeti elképzelése a tánc és zene egymásrautalása azonban sokdimenziós, eltávolodik az archaikus zene-tánc kapcsolattól, kifejlesztve egy komplex értelmezést a mozgásművészet és a zenei kompozíció összekapcsolódásáról. A mimikai tanulmányok, tehát a 13 Bagatell és a Hat zenekari darab tárgyalása kapcsán e tanulmány a tartalom, a pillanatnyi esszenciális érzelmek ábrázolásának mikéntjére fókuszál.

### A mimikai táncok koncepciója

Mielőtt Kósa bagatelljei, tehát a közösen kidolgozott mimikai tanulmányok rendelkezésre álltak volna,<sup>33</sup> Dienes többnyire Robert Schumann *Kinderszenen* (Op. 15) darabjaiból válogatott orchemái<sup>34</sup> alapjául.<sup>35</sup> Schumann karakterdarabjai megfeleltek rövidségük, formai adottságuk alapján a mimikai táncok konceptusának. A források alapján tehát leszögezhető, hogy Dienes koncepciója a mimikai-tánc műfajáról jóval megelőzte Kósa darabjainak keletkezését.

Egy Dienes-jegyzet, mely a mozgásművészet táncfajait határozza meg a „Dienes Valéria jegyzetei az orkesztikáról“ című kéziratban, megemlíti Kósa bagatelljeit a mimikai tanulmányok zenei mellérendeltjeiként.<sup>36</sup> A dátum nélküli feljegyzés keletkezésekor hat darab lehetett kész, amelyek felsorolásra kerülnek: *Tavaszz, Lemondás, Csúfolódó, Kereső, Duhaj* és *Holdvilág*. További jegyzetekben és plakátokon újabb és újabb darabok nyernek említést a 13 Bagatellből. Egy további jegyzetfüzetben egy későbbi dátummal megfeleltethető feljegyzésben nyolc darab van megemlítve, ahol a *Kislányos* és *Ujjongó* darabok először tűnnek fel. 1918. szeptemberétől a mimikai tanulmányok az Orkesztika-stúdió programján mint Tíz Bagatell szerepelnek<sup>37</sup> és vizsgákon, illetve

---

*reformja – a mozdulalművészet vonzásában*, i.m. 207–217. 210. ff.

<sup>32</sup> Többek között gyakorlatok dokumentálják a „melódia-rajzolást“ és harmóniai struktúrák megjelenítését. Vö.: Dienes Valéria kisformátumú jegyzetkönyve, négyzettrácsos, számozott oldalú pp. 235. Továbbiakban JK I. Lelőhely: MOHA-gyűjtemény.

<sup>33</sup> A mimikai képzés, a művészi tartalmak interpretációjának elsajátítása az orkesztikában a plasztikára és ritmikára épülő művészi képzés és így a pedagógiai tervezet része volt. Vö.: Dienes: „Dr. Dienes Valéria jegyzetei az Orkesztikáról“, i.m.

<sup>34</sup> Az orchema kifejezés inkább megfelel a kompozíciónak mint koreográfiának, mert a tánc és a zene egymásba fonódó elemei az orchemában nem választhatóak szét.

<sup>35</sup> Vö.: Plakát, Az Orkesztikai Társaság Táncmatinéjének műsora. Modern színpad, 1918. március 23. Lelőhely: MOHA-gyűjtemény: dvh-plak-00005.

<sup>36</sup> Dienes: „Dr. Dienes Valéria jegyzetei az Orkesztikáról“, i.m.

<sup>37</sup> Vö.: Plakát, Dr. Dienes Valéria Orkesztikai Iskolájának évnyitó előadása. Vigadó, 1918. szeptember 29. Lelőhely: MOHA-gyűjtemény.

előadásokon többször kerülnek más és más összeállításban bemutatásra. A Bagatellek minden programon mimikai tanulmányokként szerepelnek. Egy belgrádi előadás kapcsán például 1918. szeptember 20-án a Bagatellekből a *Vallomás*, *Titok* és *Lemondás* kapnak említést. További előadások dokumentáltak 1920. január 17., 22. és 29-én a Dunaparti Színházban Kósa György közreműködésével.<sup>38</sup> A darabok jelentőségét igazolja, hogy az Orkesztikai Társaság Kósa *Phaedrája* és *Boszorkánytánc* mellett a bécsi Konzerthaus nagytermében 1919. március 1-én<sup>39</sup> fellépésükkor a *Csúfolódó*, *Duhaj*, és *Holdvilág* darabokat is műsorára tűzte.<sup>40</sup>

A mimikai tánc Dienes definíciója szerint rövid terjedelmű és egyértelműen meghatározható érzelmi tartalommal van összekötve.<sup>41</sup> Tánctechnikai szempontból a feladat egyetlen emóció közlése, ennek átélhetővé tétele, abban az esetben is, „ha a táncos maszkot viselt“.<sup>42</sup> Műfajilag a mimikai tánc az alapján határozható be, hogy az ábrázolás és a kifejezés nem egy karakterből ered, sokkal inkább egy nem definiált személy érzelmi indíttatása jelenik meg benne, tehát általános. A számozott oldalú jegyzetkönyvben (JK I), a 129. oldalon hangsúlyozza Dienes a „sematikus érzelmek“ minőséget. Dienes más helyütt is kiemeli, hogy a mimikai tánc minden esetben lírai karakterű, nem egy cselekményt ábrázol és nem egy eseményhez kötődő lelki folyamatot érzékeltet. Nem egy individuum érzelmi állapotának, hanem egy „lehetséges egyén“ „lelkének mozdulati kifejlődése“.<sup>43</sup> Ezt összefoglalva megállapítható, hogy a mimikai tanulmányok művészi célja eszenciális érzelmek előrajzolása volt.

Hogy a művek mikéntáltak elő egyszerűen mint orchema és zenei kompozíció, azt a források alapján csak az orkesztika teoretikus felépítményéből és Dienes művészetfilozófiai alapjainak tekintetbevételével lehet rekonstruálni. Ennek többek közt egyik oka, hogy nem maradt fenn Kósa-mű orcheográfikus feljegyzéssel. Az egyetlen feljegyzet orchema *A Királykisasszony, aki sohasem nevetett*<sup>44</sup> viszont zenei anyag nélkül maradt fenn, a kompozíció elveszett. Ebből az okból kifolyólag kizárólag Dienes kijelentései az orkesztika művészi célkitűzéseiről, illetve a zene-konceptusának specifikus kifejtésének összefüggései világítanak rá arra, hogyan válnak a mimikai tanulmányok eredeti minőségei Kósa kompozícióira vonatkoztathatóvá.

## A mozdulat és a zene

<sup>38</sup> Az előadások helye a Vígadó volt, az előadott darabok: *Tavaszi Álmodozás*, *Vallomás*, *Csúfolódó*, *Holdvilág*, *Kereső*, *Titok*, *Ujjongás*, *Lemondás* és *Duhaj*. Előadók: Mirkovszky Mária és Révész Ilona.

<sup>39</sup> Wiener Konzerthaus online-adatgyűjtemény: [Wiener Konzerthaus - Datenbanksuche](#) (2017. szeptember 26.)

<sup>40</sup> Az előadók Révész Ilona, Dienes Valéria, Márkus György és Mirkovszky Mária voltak. Zongorán kísért Kósa György.

<sup>41</sup> Dienes Valéria, „Az Orkesztika mint önálló művészet“. In: „Dr. Dienes Valéria jegyzetei az Orkesztikáról“, i.m.

<sup>42</sup> Dienes Valéria feljegyzése. Lelőhely: MOHA-gyűjtemény.

<sup>43</sup> Dienes Valéria: „Az Orkesztika a művész iskolában“. In: „Dr. Dienes Valéria jegyzetei az orkesztikáról“, i.m.

<sup>44</sup> Lásd: Orchemák. Keménykötésű kockás jegyzetkönyv. Lelőhely: MOHA-Gyűjtemény.

Az orkesztikai tánc alapelemének, a *mozdulatnak* és annak ismeretelméleti minőségének tekintetbe vétele nélkülözhetetlen ahhoz,<sup>45</sup> hogy érthetővé váljon, milyen esztétikai jelentéstartalom rejlik a közös művészi tartalmak kidolgozáskor és a zenébe való átültetésekor. Dienes Hans Brandenburgnek írt levelében így fogalmaz a *mozdulatról*:<sup>46</sup>

Minden művészet valami érzékelhető nyersanyag formálásával kezdődik s azon indul virágzásnak; az orkesztika nyersanyaga az emberi mozdulat. [...] Minden művészet kiválogatja a maga nyersanyagából a művészileg használható anyagot, e kiválogatás eredménye az illető művészet bázisában nyugvó rendszer, olyasmi, mint zenénk skálarendszere mely a hang-kontinuumból használható hangok együttesét tartalmazza a polifonia igényeit kielégítő szempontok szerint. [...] A művészi invenció ilyen rendezett anyagot azért kíván, mert enélkül nem követhetné kompozíció, alkotás. [...] A mozdulat három határozományú valami. Térben van, időben van és [...]. Kifejez.<sup>47</sup>

Dienes Detre Szilárdnak írt levele betekintést enged az emberi mozdulat mint „anyag“ művészetfilozófiai meghatározottságáról. A *mozdulat*, a tánc legkisebb eleme, mely Dienes teóriája szerint lelki tartalmakat transzportál, a külső fizikai világgal szemben az egyén mikrokozmoszába enged betekintést. Ennek a végsőig szubjektív mikrokozmosznak a tematizálása művészetének központi tartalma, melyhez Henri Bergson életfilozófiáján keresztül jutott el. A *mozdulat*, mely nem osztható tovább, összekapcsolódik a test idegi funkcióival, az emberi tudattal, az interaktív környezettel és az emlékezettel. Henri Bergson szerint az emlékezetet,<sup>48</sup> mely az emlékeket, mint mozaikköveket tartalmazza, diszkontinuitás jellemzi.<sup>49</sup> Az *én* megélése, az *eszmélet* állapotában a fragmentálódott emlékezet mint egy kaleidoszkóp megszerveződik. Az ebben szerepet játszó tudatalatti folyamatokat integrálni kívánva Dienes a tudati állapot helyett az *eszmélet* szót használja, hogy megkülönböztesse a pszichológiában leírt *tudat* kategóriától. Dienes teoretikai rendszerében a táncos egység, a *mozdulat* viszonyul az *eszmélethez*, az átélt múlt és a testi jelen szignifikáns összekapcsolódásává válik.

Dienes Bergsontól átvett tételeit a korabeli pszichológiai tézisek is alátámasztják. Dienes például hivatkozik egy helyen a kettéosztott emlékezetre,<sup>50</sup> amelyek Theodule A. Ribot 1881-ből származó a munkájában a *Les maladies de la mémoire*-ban kerülnek leírásra:<sup>51</sup>

<sup>45</sup> Balogh Brigitta, „A szerkesztő előszava“. *Kellék, Valóság-mozdulat-gondolat. Dienes Valéria filozófiája*, 60. sz. (2018): 7–10. 7ff.

<sup>46</sup> Hans Brandenburg részt vett az életreform mozgalomban (Monte Verità) és támogatta íásaival az új modern táncot, annak képviselőit, mint Lábán Rudolf és Mary Wigman.

<sup>47</sup> Dienes Valéria levele Hans Brandenburgnak. 208f.

<sup>48</sup> Henri Bergson: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris: Alcan 1896.

<sup>49</sup> Pléh Csaba: „Dienes Valéria és a modern pszichológia Bergson-alapú megújítása“, in: *Kellék*, 60. sz. (2018): 127–135. 132.

<sup>50</sup> Lásd: Theodule A. Ribot: *Les maladies de la mémoire*. Paris: Alcan 1898, S. 28f. <https://archive.org/details/diseasesofmemory00ribouoft/page/4/mode/2up>

<sup>51</sup> Ribots elméletei Dienes számára jól ismertek voltak, amit az is bizonyít, hogy már 1906-ban hivatkozott rá a *A zenei alkotás és hatás lélektanáról* c. írásában. Itt Ribot *Logique des Sentiment* c. munkáját használta forrásként. Vö.: Dienes Valéria: „A zenei alkotás és hatás lélektanáról“. *Husadik század* 6/7, (Juli 1906): 502–528. 50.



Idegrendszerünk, mondja a francia mester [...] olyan mint valammi kettős klaviatúra; egyik billentyűzete az érzékek felvevő rendszere, melyen a matéria zongorázik, a másik az emlékezet centrumok, melyeken egész szimmetrikus módon játszik a múlt, vagyis a személyes szellemiség<sup>52</sup>

A *mozdulat*ban egy cselekvés reflexet látott Dienes, amely az eszmélet átéléséhez vezet, amennyiben gondolati és érzelmi folyamatok a testi jelenvalóságban egy folyamattá érnek össze:

Az egész lelki életünk centruma a mozdulat. Emlékezésünk sem tudja aktualizálni magát nélküle. Lelkiségünk abban nyilatkozik, hogy tartja a múltat, hogy minden élményünk már jöttében kettéhasad, lefoly mint jelenvalóság s ugyanakkor a múltnak tartályaiba ömlik, hol azontúl szakadatlanul éli az ő „tisztá emlék” életét. Emlékjárás, asszociáció, a volt élmények mozgástartozékainak járása idegzetünkön, volt élmények reflex-íveinek életrejötte.<sup>53</sup>

Az elképzelés, mely szerint az emberi idegrendszer „mechanikus“ módon emlékezetet tárol, meghaladottnak tűnik, éppúgy, mint Bergson ismeretelméletének része, amelyben a modern pszichológia empirikus-reduktivista áramlataival szemben a lélek szubsztanciájának szerepe mellett érvelt az emlékezet tekintetében.<sup>54</sup> Mindezek által azonban nem Dienes Valéria volt az egyetlen, aki az akkori természettudományok és filozófiai áramlatok alapján olyan művészeti vagy terápiás módszert dolgozott ki, amelyeknek szemlélete mai szemmel nézve holisztikusnak nevezhető.<sup>55</sup> Dienes egyik megfigyelése volt például, amellyel Kóst is meg tudta győzni, hogy minden zenedarab motorikus emlékeket tartalmaz és életre hív.<sup>56</sup>

Az orkesztika ismeretelméleti elemei segítségével, illetve a Hans Brandenburgnak írt levél alapján a vizsgálat arra a következtetésre jut, hogy a tánc és zene közötti közvetítő analitikus művészi munka a mimikai tanulmányok esetében a *mozdulat* introspektív minőségére koncentrált, annak érzelmi töltését egy szubjektíven megélt tér és idő élménnyel kapcsolta össze, melynek kitöltését az emlékezet szintén szubjektív tartalmai diktálják. A *mozdulat* táncos paramétereit, mint ritmus, dinamika és kifejezésbeli fölfogás egy emocionális állpotra vonatkoztatva a művészi munkára nézve másodlagos szereppel bírt és került rögzítésre. Míg az egyes *mozdulat* kidolgozása nem lett dokumentálva, a ritmikai feljegyzések, amelyek Dienes jegyzetfüzetében közvetlenül a mimikai tanulmányok bejegyzésének közelében találhatóak, egyértelműen a zene számára

<sup>52</sup> Dr. Dienes Valéria: „Zene és mozdulat“, i.m., S.20.

<sup>53</sup> Dienes Valéria, „A mozdulatról [1929–1930]“. In: Fenyves Márk - Dienes Valéria - Dienes Gedeon, *A Tánc reformja, a mozdulatművészet vonzásában*, i.m. 289–308. 295.

<sup>54</sup> Csaba Pléh pszichológus utal tanulmányában az idegtudományok aktuális kutatási eredményire, melyeknek bergsoni vonatkozásai vannak és idézi P. Gallois und G. Forzys tanulmányát, mely az idegrendszer többszöri megosztottságát írja le. Vö.: P. Gallois - G. Forzy: *Bergson et les neurosciences: Actes du Colloque international de neuro-philosophie, Faculté libre de médecine –Institute de philosophie*. Paris: Institut Synthelab 1997, idézve: Pléh Csaba: „Dienes Valéria és a modern pszichológia Bergson-alapú megújítása“, i.m., 132.

<sup>55</sup> Erre példa lehet az Alexander-módszer, illetve Pető András konduktív módszere is.

<sup>56</sup> Kósa György, „Röviden a zeneművészet szerepéről az orkesztikai kulturában“.

hasznosítható elemek kidolgozása során keletkeztek.

Ezen túl Dienes jegyzetkönyveiben dokumentálva van a dallamrajzolás táncos begyakorlása több Kósa-kompozíció alapján.<sup>57</sup> Feltehetőleg ezek a darabok pontosan megfeleltek dallami felépítésükben az orkesztika zene-koncepciójának. Kósa kijelentései megerősítik ezeket az átfedéseket a táncos és zenei kompozíciók között.<sup>58</sup> Ha nem is mondja ki direkt, a megfogalmazásából látszik, hogy az esszenciális mozdulatot ő is a táncos és zenei tartalom közös kifejezésbeli hordozójának tekintette:

Ha pedig a muzsika szellemét és komponálási technikáját megértő táncművészek ezeket a természetes mozgásokat művészileg hajtják végre, nemcsak, hogy nem rontják a muzsika hatását és megértését, sőt azáltal, hogy a hallott muzsikát egyszersmind látni lehet, annak megértését hallatlan módon megkönnyítik.<sup>59</sup>

Így keletkezik az a meggyőződés, miszerint a mimikai tanulmányok műfaji tulajdonsága, egy letisztult érzelmet lírai módon megjeleníteni és átélhetővé tenni, Kósa kompozícióira is érvényes. Zenéjének esztétikai célkitűzése megfelel Dienesével, amely szerint a művészet mint lelki tartalmakat transzferáló médiumnak tekintendő „lélek posta“. A darabokban Dienes és Kósa megítélése alapján összekötődött egy kidolgozandó érzelem és egy karakterisztikusnak ítélt mozdulat, mely utóbbi felelős volt tánc és zene között a tartalomátvitelért. Az implementált kifejezés a mozdulatban megteremtette a táncból a kidolgozott tartalom zenébe való átemelésének lehetőségét. Ez a táncos-analitikus munkával egyidejűleg többek között az emóciót rögzítő mozdulat ritmikai elemzésével vált lehetővé, amelyet a következőkben példák mutatnak be.

### **Dienes Valéria feljegyzéseinek összehasonlítása a Hat zenekari darab zenei anyagával**

A zenei anyagok szövegelemzése lehetővé teszi a táncos-elemző munka két központi elemének feltárását, úgy mint Kósa kompozícióban a ritmusnak és a melódiának különböző emocionális állapotok mimikai kifejezéshez való viszonyulását. Dienes jegyzetkönyveiben több példa is mutat feljegyzett ritmikai képleteket, melyek érzelmi tartalmakat modelleznek. Ezek hagyományos kottázással vannak feljegyezve, mely leginkább a mimikai tanulmányokhoz kötődik, tehát egyben a táncos és a zenei kompozícióra is utalhatnak.<sup>60</sup> A ritmikai leírások egy számozott oldalú

<sup>57</sup> Vö.: Dienes Valéria bejegyzése *A Királykisasszony, aki sohasem nevetett* pantomim előadásának kritikájáról. In: JK I.

<sup>58</sup> Kósa György, „Röviden a zeneművészet szerepéről az orkesztikai kulturában“, i.m.

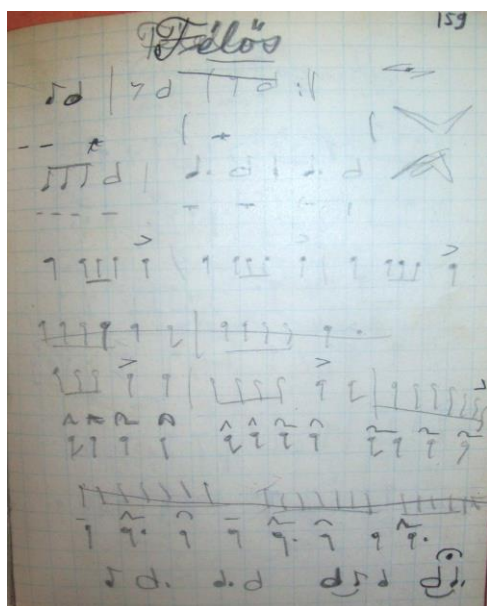
<sup>59</sup> I.h..

<sup>60</sup> A plasztika esetében saját orcheográphiát használt Dienes Valéria, míg a ritmika esetében a ritmus rögzítéséhez a verslábakat használta.

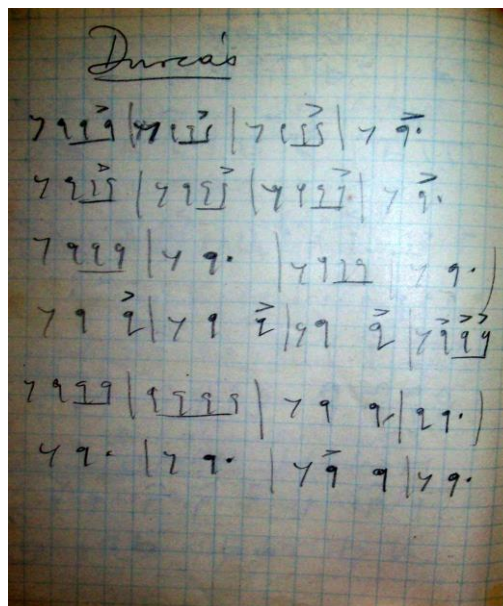
jegyzetkönyvben (JK I) a 112. oldaltól kezdődően tűnnek fel, majd helyenként egészoldalas feljegyzések sokasága látható, mint például az 119–125. oldalakon.

További közös, a mimikai táncot és a kompozíciót összekötő elemekre, úgymint melodikus és formai képletekre, Dienes meghatározó kijelentéseket tesz a feljegyzéseiben, így például a 129. oldalon a mimikai gyakorlatokhoz készült óratervezetben.<sup>61</sup> A feljegyzések arról is képet adnak, milyen fogalmi meghatározások alapján kerültek elemzésre az érzelmek és a mozdulatok.

Jónéhány ritmikai feljegyzés címet visel, ami rendszerint egy emocionális állapotot ír le, vagy egy nem meghatározott egyént egy bizonyos érzelmi állapotban. A *Félős* (1. kép) és *Durcás* (2. kép) megnevezésű feljegyzés esetében feltűnik a ritmusképletek egyszerűsége, ami a 13 Bagatell és a Hat zenekari darab alaptémáinak egyszerű ritmikai képlete esetében is érvényes.



1. kép: *Félős*, jegyzet.<sup>62</sup>



2. kép: *Durcás*, jegyzet.<sup>63</sup>

Ez az egyszerűség a görög verslábakból ered, mely az orkesztikában megmaradt az időmodellezés főbb ritmikai eszközeinek.<sup>64</sup>

Az első kottapélda mely a *Félős* címet viseli, egy ritmikai alakzatot mutat, melynek alaptulajdonsága, hogy késleltetve, illetve „vonakodva“ helyezi a metrumba a hangsúlyt és így a jellemző fő zenei hangsúly helyét elmulasztja. Ezt a ritmusképletet megtaláljuk a Hat zenekari

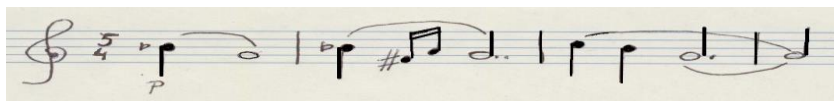
<sup>61</sup> JK I., 129.

<sup>62</sup> JK I., 159.

<sup>63</sup> JK I., 160.

<sup>64</sup> Erről így fogalmaz Dienes: „A ritmus utánzás: a zenei mondat időbeli tagoltságának pontos eljátszása, ennek alapgyakorlatai a ritmikai tanulmányok folyamán mentek végbe, ahol a különböző verslábformák szerint a mozdulat az időmintázáshoz hozzászokik.“ Vö.: Dienes Valéria, Dr. Dienes Valéria jegyzetei, i.m.

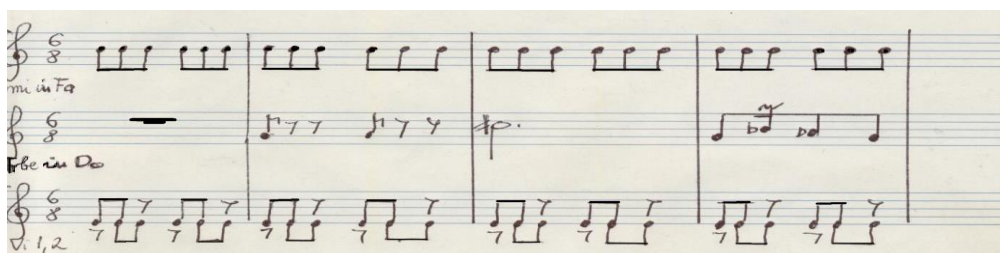
darab első darabjának főtémájában, mely az *Einsamkeit*,<sup>65</sup> vagyis *Egyedüllet* címet viseli. (3. Kép)



3. kép: *Egyedüllet*, 1–3 ütem.

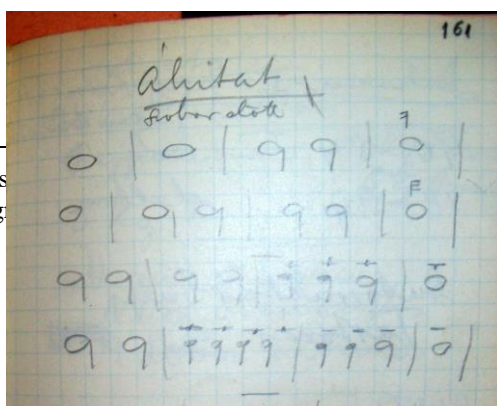
Ebben az epizódban a ritmikai alapötlet végig azonos marad a megadott témával, csak helyenként váltja fel egy ritmikai képlet, amely a táncos forgásra jellemző.<sup>66</sup> Az eredetileg a „félős“, vagyis a tartózkodó embert modellező ritmus a Hat zenekari darab első epizódjában leginkább az egyedülletben való elbizonytalanodottság lelki állapotát rajzolja elő.

A második feljegyzés a *Durcást* jellemzi. Itt felismerhetővé válik a duzzogó, sértődött ember, melynek karakterizálása esetén a mozgás a zenei hangsúly ellen történik és a repetíciós karakteréből kifolyólag egy bizonyos csökönység is jellemzi. (2. kép) A Hat zenekari darab *Justament*, vagyis *Csakazértis* című ötödik darabja ezt a ritmikai ötletet veszi át 6/8-ban megfogalmazva. Lényegében azonos marad azzal, ahogyan a durcás ember ellenállását karakterizálja:



4. kép: *Csakazért is*, 30–36 ütem.

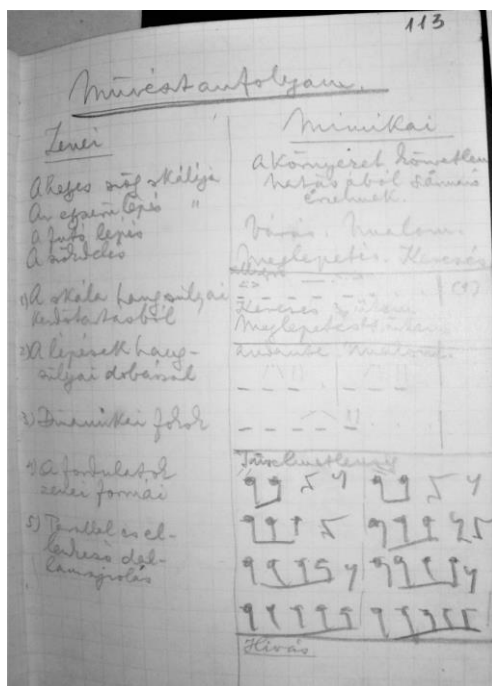
A harmadik kottapélda Dienes jegyzetfüzetéből, (5. kép) egy lassú mozgásfolyamatra utal és az *Áhitat*, *Szobor előtt* leírást viseli:



<sup>65</sup> Mivel a darabok az Unvers epizódok eredeti cím is meg

<sup>66</sup> Fenyves Márk közlése.

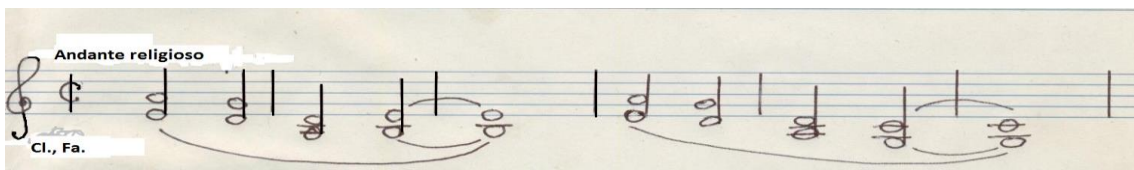
k meg Sechs Orchesterstücke címen, az



5. kép: „Áhítat szobor előtt“,

jegyzet.<sup>67</sup>

Ez a ritmikai ötlet a Hat zenekari darab harmadik darabjában a *Gebet in Zweifel* epizódjában, vagyis a *Kétkelő imádság*ban találjuk meg (6. kép):



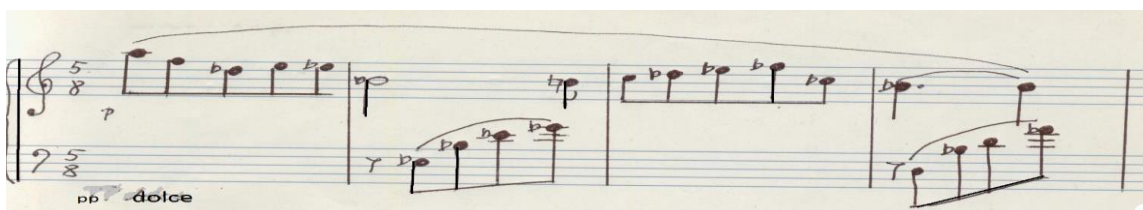
6. kép: Kétkelő imádság, 1–6 ütem.

A következő feljegyzés (7. kép) a jegyzetkönyv 113. oldalán található. A jobb alsó sarokban a türelmetlen embert karakterizáló alteráló ritmikus képleteket látjuk, melyek 5/8-ban vannak összefoglalva.

<sup>67</sup> JK I, 161.

7. kép: Türelmetlenség, jegyzet.<sup>68</sup>

A Hat zenekari darab negyedik darabjában a *Schüchterne Sehnsucht*, vagyis *Félénk vágy* című epizódban ez a ritmikai képlet érzékelteti a félénk ember sürgető elvárását. Az 5/8 ban történő nyolcadmozgás megpihenés nélkül az egész darabon végighúzóódik. A félénkség, vagy gátlásosság tartózkodó voltát a *largetto tempo* segíti kifejezéséhez. (8. kép)



8. kép: *Félénk vágy*, 1–4 ütem.

A fennmaradt lejegyzések, amelyek ritmikai képletek segítségével egy mozdulatból egy táncos-zenei karaktert határoznak meg, csak egy kis töredékét dokumentálják a munkának, amely a mimikai tanulmányok keretében folyt. A jegyzetfüzet 112. oldalán feljegyzett mimikai témák minden bizonnyal éppúgy elemzésre kerültek, mint a meglepetés, a félelem, a bosszú, a megbánás, a hízelkedés, a kérés, a bosszankodás, a remény, az ima, az „aranyeső“, a kétség, a büszkélkedés, az unalom, az affektálás, a szégyen és a düh érzelmi pillanata.<sup>69</sup> Feltételezhetően ezek a témák további Kósa-műben is megtalálhatóak lennének, amit a düh feljegyzés is sejtet, habár a *Wut* című darab a Hat bagatell hatodik darabjaként csak 1924-ben keletkezett. Mellékesen megjegyzendő, hogy alkalmakként Kósa megváltoztatta az emóciók megnevezését, amire a 13 Bagatellek közül az

<sup>68</sup> JK I, 113.

<sup>69</sup> JK I, 112.

*Ábrándozó* is példa, amely először a *Merengő* megnevezést viselte.<sup>70</sup>

Felvetődik a kérdés, hogy ha több hasonló feljegyzés állna kotta formában rendelkezésre, akkor azokból elemzési eszközt, „beszélő“ zenei sablonokat lehetne-e Kósa későbbi darabjainak interpretációs lehetőségének gazdagításához nyerni. Ilyen feljegyzések híján elméletileg a bagatellekből lehetne témákat, motívumokat erre a célra felhasználni, úgymint a *Tavaszi*, *Lemondás*, *Csúfolódó*, *Titok*, *Duhaj* stb. témáit, amik éppúgy egy mozdulatból, vagy mozgássorozattól levezetett ritmusképletet tartalmaznak. Ebből az elgondolásból kiindulva feltűnik, hogy a *Laterna Magica* bevezetője, belenyúlva a *Mimodráma* első képének első 12 taktusáig, összesen 75 ütemen keresztül szakadatlanul egy ritmikus alakot ismétel (9. kép):



9. kép: *Laterna Magica*, 1–12. ütem.<sup>71</sup>

Ez nem teljesen azonos, de mindenképpen szoroson rokon a Hat zenekari darab *Hoffnungslos* vagyis *Reménytelenség* című darabjának fő motívumával. (10. kép) A megegyezés megnyitja azt az interpretációs lehetőséget, hogy Kósa a *Laterna Magica* kezdetén a darab nyitótézisét, a reménytelenséget szögezi le, vagy a szituációra, vagy a főszereplő szubjektív átélt érzelmi állapotára vonatkoztatva. Ebből eredően a darab nem is végződhet másként, mint a morális értékrendszerrel szembehelyezkedő központi figura kudarcával.

<sup>70</sup> JK I, 181.

<sup>71</sup> Kósa György, *Laterna magica – Az asszony és lelkiismerete*, MS, Lelőhely: MOHA-gyűjtemény.



10. kép: Reménytelenség, 1–5. ütem.

Megjegyezendő azonban, hogy a mozdulatból levezetett ritmikai-emóciós képletek esetében túlságosan is konkrét ritmizálásról van szó, mely Kósa György kompozícióban több helyütt meghatározó szerepet kap. A táncos orchestrákban azonban Dienes kijelentése szerint a mozdulat és ritmus mindig egy laza, komplementer egymásvonatkoztatásban maradt a zene és mozdulat viszonyrendszerében.<sup>72</sup>

A Hat zenekari darab tétéleihez visszatérve a zenei-táncos tartalomtranszformációnak további pillanatait fedezhetjük fel. Dienes Valéria több feljegyzése kategorizálja például az emóciókat. A pozitív érzelmeket, mint öröm, várakozás, remény, emelkedő energiájú mozdulattal köti össze a mozgásművészet, a negatív érzelmeket, mint lemondás, reménytelenség pedig csökkenő energiával, ereszkedő mozdulattal.<sup>73</sup> Mivel ez megfelel a zenei toposzoknak is, lehetséges, hogy ebben a vonatkozásban a zenei megformálás hagyománya hatott a táncos kifejezésre. Egy feljegyzés a jegyzetfüzet 91–92. oldalán dokumentálja, hogy az orkesztika művészképzésén résztvevő táncosok Kósa bagatelljei felhasználásával – *Holdvilág*, *Ujjongó* és *Duhaj* kerülnek említésre –,<sup>74</sup> a dallamrajzolászt gyakorolták. Nagy a valószínűsége, hogy ezek a darabok teljesen megfeleltek Dienes konceptuális igényeinek a dallamépítkezésükben.

A dinamikára vonatkozóan és a harmóniai struktúrák táncos visszaadásáról a következő feljegyzés az útmutató Dienes Valériától:

Amikor a mozdulat dinamikát utánoz, akkor bizonyára erőttöbbletet használ: súlyleszállítás és termelés, test-ejtés vagy test dobás, hirtelen mozgásváltozások, gyors fékezés vagy hirtelen kezdés, végül a tér hirtelen növesztése vagy csökkenése: a zene erőkomponensének visszaadása harmóniák játéka, változása: a mozdulatanyag a kifejezéshez nagyon változatos.<sup>75</sup>

A feljegyzések rendszerint egyoldalúan a zenei formai elemek táncos felhasználását írják le és nem fordítva. Az azonban bizonyos, hogy Dienes szándéka szerint a formai, tartalmi transzformáció mindkétirányú volt.

A Hat zenekari darab közül az többek között az *Egyedüllét* tartalmaz egy tipikus melodikai fordulatot egy ereszkedő, megadó gesztussal. (3. Kép) Ez a téma egyben egy további táncos-

<sup>72</sup> Dienes Valéria levele Detre Szilárdnak, i.m., 6.

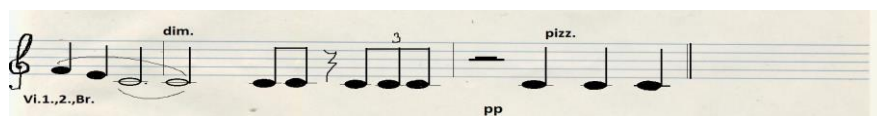
<sup>73</sup> Vö.: JK I, 129.

<sup>74</sup> Dienes Valéria feljegyzése. Lelőhely: MOHA-gyűjtemény.

<sup>75</sup> Dienes Valéria feljegyzése. Lelőhely: MOHA-gyűjtemény.

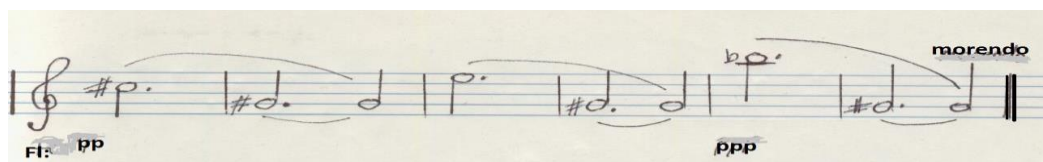


művészi formálóelem bemutatására alkalmas. Kósa itt a „megállás törvényét“ alkalmazza, amely a mozdulat lendületvesztéséből erdeztethető Dienes elmélete szerint. Amíg a ritmika alapszabálya az orkesztikában egy mozdulatsort egy verslábnak feleltet meg, melyhez a test egyetlen lendületből kell, hogy energiát merítsen, a megállás plusz erőbefektetés nélkül a lendület elfogyásából következik.<sup>76</sup> Dienes a megállás szabályát a következő ritmussal írja le *A Zene és mozdulat* című írás 12. oldalán: „tititi-tátátá“.<sup>77</sup> Kósa mintha szinte „szó szerint“ átvinné ezt a képletet az epizód lezárásához (11. kép)



11. kép: *Egyedüllét*, 14–16 ütem.

A Hat darab két saroktétele, az *Egyedüllét* és a *Reménytelenség* negatív érzelmi töltettel keretezi a kompozíciót. Mindkettőben megtalálhatóak a fent említett orkesztikából származtatott alkotóelemek. A *Reménytelenség*ben a dallamvonal kezdetben váltakozva fel és leszálló, a darab azonban erőteljes és hangsúlyozottan lefelé irányuló gesztusokkal végződik (12. kép). A téma a klarinéton és kürtön keresztül a fuvolának adódik tovább, amely egy kvázi fuvolaszóval zárja le a kompozíciót.



12. kép: *Reménytelenség*, 40–45. ütem.

Az üstdob szólam, és így ennek témája, amely mint ostinató a 9–22-ig terjedő ütemekben húzódik el, nem található meg az eredeti zongorás megfogalmazásban. Ez a téma szintén az orkesztika már említett „megállás szabálya“ szerint van kialakítva. A nagyobb dinamikájú ritmusoknak előkészítése és feloldása fontos eleme volt az orchemáknak. A meghatározás szerint egy nagy lendületű ritmust kisebb ritmusértékek kell hogy kövessenek, tehát egy alacsonyabb dinamikájú mozdulat leírása. A jegyzetekben az ellenkező dinamikájú mozdulatsor is szabályszerű, amikor egy mozdulat kisebb ritmusértékektől előkészítve nagy dinamikával végződik.<sup>78</sup> A *Reménytelenség* üstdob szólamában a hirtelen elvesztett lendület, a ritmusértékeknek a megtorpanással asszociálható felaprózódása tökéletesen megfelel a reménytelenség emocionális állapotának. (13. kép)

<sup>76</sup> Dienes Valéria, „Dr. Dienes Valéria jegyzetei“, i.m.

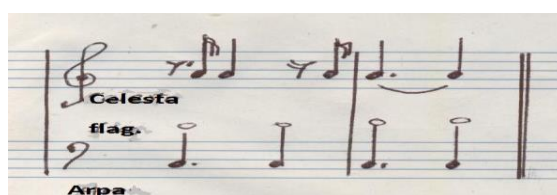
<sup>77</sup> I.h.

<sup>78</sup> Dienes Valéri feljegyzése: „Előkészített és leszerelt szökkenés“ című bejegyzés. In: Jegyzetek. Lelőhely: MOHAGYÚJTEMÉNY.



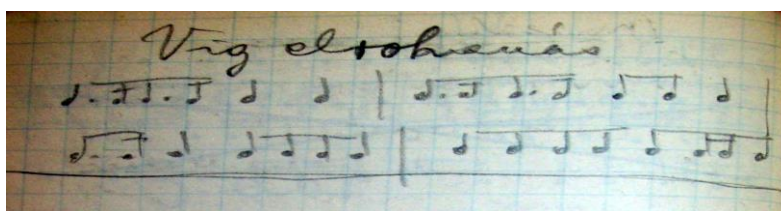
13. kép: Reménytelenség, 20–28. ütem.

Hogy Kósa a mozdulatlanulmányokat sokrétűen kihasználta, mutatja egy példa, a negyedik darab, a *Félnék vágy* lezárása. Itt az utolsó ütemben egy rövid, a darab többi részétől idegen ritmikus motívum jelenik meg a már megállapodott állandó 5/8 mozgás után (14. Kép):



14. kép: Félnék vágy, 32–33. ütem.

Ez a cseleszta és hárfa között felosztott ritmusképlet emlékeztet a jegyzetfüzet 129. oldalán található ritmikai feljegyzésre, mely a *Vig elrohanás* címet viseli. (15. kép) A darabban található ritmikai képlet és a feljegyzés ebben az esetben nem fedi tökéletesen egymást, de mindkettő tartalmazza a pontozott lendületes ritmust. Ezt a gesztust Kósa a darabban a hangszerelés és a diszsonancia által kiemeli, mely feltehetőleg a vágy tárgyára vonatkoztatható. Erre utal az a tény is, hogy a darabban az állandó kromatikával terhelt nyolcadmozgás egy ,A‘ hangon indul és ezzel a gesztussal érkezik vissza az ,A‘-ra.



15. kép: Vig elrohanás, feljegyzés.<sup>79</sup>

A kompozíciónak két karakterdarabja az *Galgenhumor*, vagyis *Akasztófahumor* és a *Justament*, vagyis *Csakazértis* a saroktételek mellé kerültek. A *Csakazértis* kombinálja a már bemutatott *Durcás* témáját egy újabb ritmikai képlettel, mely szintén alterálva, többféleképpen került Dienesnél feljegyzésre. A jegyzetkönyv 119. oldalán látható négy variációból a legelső

<sup>79</sup> JK I, 128.

sorban látható ritmusképlet kerül Kósánál felhasználásra (16. kép):



Kép 16:

Feljegyzés.<sup>80</sup>

Ha

összehasonlítjuk Dienes feljegyzését Kósa György témájával (17. kép), a ritmikai egybeesés karaktermeghatározás nélkül is figyelemreméltó. A dinamikus, felfelé törekvő gesztus egy kánonban kerül bemutatásra.



17. kép: *Csakazért is*, 19–21. ütem.

Kósa itt is az orkesztikai tánc formai elemét alkalmazza; a mozgáskánon gyakran volt eleme az orchemáknak. A jegyzetfüzetben (JK I) például mint gyakorlatra, négy táncosra alkalmazott kánonra találhatunk feljegyzést 115. oldalon. A *Csakazért is* epizódban Kósa két zenei anyagot állít egymással szembe: egy energikusan lüktető, dacos nyolcadmozgást és a kontrapunktikus melodikus témát, ami felfelé törekvéssel a jelen ismeretek szerint egy pozitív töltetű érzelmenek felel meg. Ha figyelembe vesszük a két saroktétel negatív kijelentését és az egyértelmű kijelentésről lemondó, a pozitív érzelmek a kétségben és iróniában megsemmisülésének lehetőségét a *Galgenhumor*, vagyis *Akasztófahumor* és a *Gebet im Zweifel*, vagyis *Ima kétségek közt* című epizódokban, akkor Kósa ebben a tételben egy pozitív érzelmeért küzd, amelyet feltehetőleg a dacos beállítódottság segít áttöréshez.

A *Galgenhumor* vagyis *Akasztófahumor* maró iróniájával és nem táncos megközelítésével elüt a többi darabtól. Itt Kósa a karikírozott nevetés vagy inkább hahotázás gesztusával teszi zenei mondanivalóját egyértelművé. Ez a darab fokozásra épülő formai felépítése miatt is elüt a többi darabtól. A többi öt epizód tendenziell „a-b-a” formát mutat, ahol a zenei anyag a darab elején és végén vagy azonos, vagy egymásra van vonatkoztatva.

<sup>80</sup> JK I, 119.

Az epizódok terjedelme a Hat zenekari darabban a mimikai táncokon orientálódik. Szokatlan rövidségük, felépítésük arra vezethető vissza, hogy a mozdulati hangsúlyok alkalmazása és azok feloldása, illetve előkészülete nem csak tánctechnikai szempontból játszott szerepet a kompozíciókban. A mozdulatoknak és magasabb dinamikájú érzelmi pillanatoknak energetikai eloszlása a koreográfiák formai szintjén fejtette ki hatását, és így meghatározta a zenei kompozíció felépítését. Dienes Valéria ennek az elméleti elemnek a zenei formákra való vonatkoztatását így fejti ki:

A szökkenéshez és a lendülethez hasonló mozdulat-egységül foghatók fel még más egy dobássá olvasható összetételek. Ezek ugyanúgy tekinthetők mozdulatsorok kiindulásául, céljául, centrumául és keretül, mint ezt a szökkenéssel és a lendülettel megmutattuk. Ilyen elemi hajításokból összerakott képletek is szerepelhetnek dinamikai célpont gyanánt; ezeknek terjedelméhez arányosan kell választani az emelkedő és leszerelő képleteket is, melyek természetesen maguk is eshetnek a közönséges lépések tartományán kívül is. Az így arányozott kompozícióknak egységét, érthetőségét logikáját a bennük kifejezésre jutó energiahullám adja, ez minden orchema szerkezeti kérdéseinek alapja, és a zenére való visszahatásban a zenei formáknak is forrása.<sup>81</sup>

Ezeknek a formai felépítésre ható irányadó gondolatoknak a kompozíciókban való felülvizsgálata az orkesztika pontos táncos-ismeretei nélkül nem lehetséges. A Detre Szilárd számára írt levelében Dienes részletesen kifejti,<sup>82</sup> mit ért azon, hogy „az új művészet alapjain“ dolgozik. E szerint az érzelmi ritmusok formaalkotó ereje, egy mű által kiváltott érzelmek hangsúlyokat képeznek a befogadónál, mégpedig annak „lelki történéseiben“.<sup>83</sup> Dienes esztétikája ezért a formát egy szubjektív időbeli tényező által határozza meg, mely megfelelteti az előadó és befogadó közötti művészi közlést. Ez diktálja a kompozíció felépítését és formáját, valamint megvalósítja a zenének és táncnak valódi közeledését a pszichikai történést azonos időbeli tagolódásában. Dienes mindenekelőtt tehát azon a véleményen volt, hogy az ábrázolt érzelmek valóságos „tempóban“ legyenek átélhetővé téve, csak így keletkezhetnek autentikus ábrázolások a színpadon a befogadók számára. Ebben az értelemben kritizálta Dienes kora zenés színházát, mely magával hozta az opera reformgondolatát és egyben megmagyarázza kora nagy érdeklődését a pantomim iránt.

Egy második nehézség a mai operaszövegek zenéjében. A cselekmény kegyetlen lassan halad. A zene dőzsölve aknázza ki a lírai vagy drámai helyzeteket. [...] Ha színpad van, akkor a színpadnak kell uralkodnia. Akkor az ő követelményei természetszerűen parancsolók. Az operaszínpad a végletekig meglassította a beszélő színpad cselekményeit. A pantomim színpadnak meg kell gyorsítani a beszélő színpad cselekményeit. Ebből az következik a gyakorlatra nézve, hogy rövid, tízperces pantomimekben kell színpadi tapasztalatokat gyűjtenünk. Kósával komponált dolgaim zenéjéből folyamatosan töröltünk. Még így is hosszúak maradtak. (...) a kis Pierrot kompozíció, aminek témája Kósától van az első jelenetben is, a végső jelenetben is egészen elhibázottan hosszú. Az egésznek nem volna szabad 6 percnél tovább tartania, hogy annyira hasson, amennyire a naivan elgondolt téma

<sup>81</sup> Dienes Valéria feljegyzései. Lelőhely: MOHA-gyűjtemény.

<sup>82</sup> Dienes Valéria levele Detre Szilárdnak, i.m., 4.

<sup>83</sup> I.h.

megengedi.<sup>84</sup>

Az idézett szöveg a hosszabb lélegzetű pantomimekre vonatkozik, a formára vonatkozó művészi intenció, amely benne kifejezésre jut azonban ugyanaz, mint a mimikai tanulmányok esetében.

Az ember belső mikrokozmosza Dienes művészetesztétikájában központi fogalom volt. Ennek új formában való közlése volt az a művészi feladat, ami érzelmi tartalmak feltárását és átélhetővé tételét tűzte ki a Kósa Györggyel való közös zenei munkában. Dienes az orkesztika keretében kialakított zene-felfogása további tanulmányt érdemelne. Az itt leírt részleges feltárása is már egy újszerű betekintést enged meg a zene és mozgásművészet összefonódásába. Az elemzésre került különleges, a 1920-as évek kísérletező kedvére jellemző kompozíciós törekvés ismerete alapján megállapítható, hogy Kósa mind tartalmilag mind a kompozíciós elemek formai szintjén egy egyedülálló zenei nyelv kialakításával próbálkozott, mellyel nem csak megelőző zenei példaképektől, de más kortárs kompozíciós törekvésektől is önállósítani tudta magát.

---

<sup>84</sup> I.m., 13.