

rhangolódás során veszélyként leselkedő elhangolódást, sőt lehangolódást? Hirtelen beálló írásgörccse azonban másokat talán olvasásra sarkallhat. Szívből ajánlom tehát mindenkinek Jean-Philippe Toussaint regényét.

Bazsányi Sándor

AFTER JOHN

John Cage: Ütőhangszerekre írt kompozíciók

Össziadás I.: 1935–1941

Amadinda Ütőegyüttes

Hungaroton Classic, 1999

HCD 31 844

Amikor az Amadinda Ütőegyüttes megalakult, többszörösen is új minőséggel gazdagodott a magyar hangszeres előadó-művészet. Noha tisztán ütőhangszeres zenéről a húszas évek első kísérletei, Edgard Varèse IONISATION-ja óta tud a zenetörténet, s bár Amerikában már a század harmincas-nyolcvanas éveiben, Európában pedig 1962 óta működtek és működnek kizárólag ütősöket foglalkoztató együttesek, Magyarországon e műfajból egészen a nyolcvanas esztendőik közepéig csupán ízelítőt kaphatott a közönség. Bartók két zongorára és ütőkre komponált SZONÁTÁ-ját különböző zongoraművészekkel Marton József és Petz Ferenc adta elő időről időre; hazai ütőhangszeres szólistaként Kósa Gábor lépett rendszeresen közönség elé; néhány különleges alkalommal pedig egy-egy nagy külföldi interpretátoregyéniség (Silvio Gualda) vagy legendás kamarazenei csoport (Strasbourggi Ütősök) művészetébe kóstolhatott bele a magyar zenekedvelőknek az a része, amely toleránsnak mutatkozott a kortárs zene iránt. Az átlagos hangversenyközönség értékrendjében azonban az ütőhangszeres zene *mint olyan* egészen a nyolcvanas évek közepéig extremitás, néhány kísérletező hóbortja maradt.

Ehhez képest 1984 tavaszán az Amadinda első szélesebb nyilvánosságot megcélzó koncertje valóságos robbanásként hatott. Nem elhanyagolható körülmény, hogy a bemutatkozás helyszínénél a négy alapító: Bojtos Károly,

Rác Zoltán, Sárkány Zsolt és Váci Zoltán néhány korábbi, főként egyetemi klubokban tartott est után a Zeneakadémia nagytermét választotta. A telt házas hangverseny hallgatósága természetesen nem volt olyan homogén, mint amilyen egy átlagos zeneakadémiai eseményé lenni szokott, de (éppen a hagyományos helyszín miatt) ezt az estet az öltönyösnyakkendő koncertlátogatók: a szakma és a nagyközönség konzervatívabb rétegének képviselői is nagy számban megtisztelték bizalmukkal. Az, hogy az együttes vegyes összetételű publikum előtt aratott elsőpró sikert, nem kevesebbet jelzett: Magyarországon is kialakultak egy fontos zenei műfaj emancipációjának feltételei.

Működésének első éveiben az Amadinda – anélkül, hogy kiáltványt fogalmazott volna meg, vagy különösebb súlyt helyezett volna a koncerteket kísérő didaxisra – alapvető összefüggéseket tudatosított, tételeket bizonyított, és félreértéseket oszlatott el a magyar zenei gondolkodásban. Mindenekelőtt tudatosította, hogy az ütőhangszeres repertoár, amelyet a közvélemény a zeneművészet legfiatalabb hajtásának vél, valójában a zenélő ember legősibb, szertartásokat kísérő és varázslathoz kapcsolódó tevékenységével szembesít. Az Amadinda (amely nem véletlenül kölcsönözte nevét egy afrikai ütőhangszertől) koncertjei szerves részeként kezelte és kezeli az Európán kívüli ősi kultúrák zenéjét: afrikai, polinéz és más ütős hagyományokat ismertetett meg a közönséggel. Már 1984-ben is nyilvánvaló volt, hogy a kvartett fellépéseinek ezeknek a (többnyire rituális funkciójú) zenéknek a megszólaltatása nem csupán a hallgatóság fel-tüzelésének hatásos eszköze, hanem az egész ütőhangszeres kultúra mibenlétére vonatkozó, átgondolt koncepció szerves része. E koncepció szerint a kortárs ütőhangszeres zenét csak az archaikus előzmények megismerésével lehet megérteni és feldolgozni.

Az Amadinda bebizonyította, hogy az ütőhangszeres repertoár szűkösségével kapcsolatos aggályok alaptalanok: a megszólaltatható művek száma csupán látszólag csekély. Az együttes műsorain már az első években helyet kaptak s azóta is fontos szerepet játszanak az átíratok – többnyire az együttes tagjainak saját munkái. Ezeket egyrészt a magyar transzkripció gyakorlatban ritkaságnak számító, egye-

dül Kocsis Zoltán átirataival párhuzamba állítható szakmai igényesség, másrészt a műfaji és stílári kitekintés széles távlata jellemzi. Az Amadinda hallgatói számára ma már nyilvánvaló, hogy az ütőhangszereken megszólaltatható művek száma gyakorlatilag végtelen: ez az előadó-apparátus még arra is alkalmas, hogy reneszánsz vokálpolyfóniát vagy Debussy-zongoradarabokat játsszanak rajta.

Az Amadinda koncertjei meggyőzően osztják el a félreértést, amely az úgynevezett komoly- és könnyűzenével kapcsolatosan sokak gondolkodásában makacsul tartja magát. Scott Joplin és George Hamilton Green virtuóz és szellemes ragtime-jait a Zeneakadémia megszentelt falai közt hallgatva nem nehéz belátni egyrészt, hogy a közönség számára „könnyű” zene adott esetben milyen boszorkányosan nehéz feladat elé állíthatja az előadót – másrészt, hogy ostobaság mesterségesen skatulyázni, orrot felhúzva elutasítani, ami csupán „szórakoztat”. Az Amadinda koncertjei kitartóan sugallják, hogy az egyetlen mérték: az érték, s hogy értéket sok műfajban találhatunk.

E cikk bevezetőjében azt állítottam, hogy megalakulásakor az Amadinda többszörösen is új minőséggel gazdagította a magyar hangszeres előadó-művészetet. Ha ezt az állítást konkretizálni kell, három tényezőre hivatkozhatom. Az első a kivitelezés ritkán tapasztalható perfekcionizmusa: produkcióit a kvartett (melynek személyi összetételében a bemutatkozás óta csupán egyetlen változás történt: Sárkány Zsolt helyébe az ütőhangszeres-zeneszerző Holló Aurél lépett) kompromisszumot nem ismerő igényességgel készíti elő és dolgozza ki. A virtuozitást, a hangszerrel való összeforrottságnak azt a fokát, amelyet az Amadinda képvisel, előttük Kocsis Zoltán, Ránki Dezső, Matuz István, Perényi Miklós hangversenyeiről ismerhette a hazai közönség. A második tényező a szuggesztivitás. Rác Zoltán és muzikustársai játékból páratlan erő és koncentrátság árad: az egy pontba gyűjtött energiának olyan intenzív hulláma, amely székhez szegezi a hallgatót. A harmadik új minőség a játékoság. Ha az Amadinda előadói stílusának előző jellemvonása, a szuggesztivitás megköti a produkciókat, ez utóbbi épp ellenkezőleg: felold. Az ütőegyüttes koncertjein magasabb értelemben vett játékoság

érvényesül: ez nemcsak a megszólalásmód közvetlenségét jelenti, hanem azt a művészi magatartást is, amely a hallgatót partnernek tekinti, és fokozottan igyekszik bevonni a produkció körébe.

Az Amadinda nem vált egyetlen zeneszerzői réteg kiszolgálójává: repertoárépítkezésében meghatározó szerepet játszik a nyitottság. A magyar zeneélet berkeiben, ahol igencsak jellemző a szekértáborokba való szerveződés, ritka tünemény az az elfogulatlanság, amellyel a kvartett tagjai a kortárs hazai termés teljes spektrumát elfogadják és népszerűsítik. Fennállásának több mint másfél évtizede alatt az együttes Márta Istvántól Láng Istvánig, Sály Lászlótól Balassa Sándorig számos hazai zeneszerző művét szólaltatta meg – jó néhány kompozíció a megszületését is a kvartettnek köszönheti. Természetesen vannak az együttesnek vezércsillagai – olyan alkotók, akiknek műveit és gondolkodásmódját a négy muzikus különlegesen tanulságosnak véli. Ilyen Eötvös Péter; ilyen az amerikai repetitív iskola központi személyisége, Steve Reich (akinek műveiből az Amadinda teljes hanglemeznymi válogatást vett fel) – és ilyen mindenekelőtt John Cage.

Cage zenéjével és az általa képviselt gondolkodásmóddal minden ütőegyüttes „hivatalból” intenzív kapcsolatban áll, hiszen Cage századunk legjelentősebb ütőhangszeres komponistája, s életműve e repertoár játékosai számára megkerülhetetlen. Az Amadinda esetében azonban ennél többről van szó. Az együttes már 1986-ban készítette, az első két év eredményeit összegző lemezén szerepeltette Cage egyik jelentős kompozícióját, a SECOND CONSTRUCTION-t (1940), majd az 1988-ban felvett amerikai antológiában is fontos szerep jutott (Edgard Varèse, Charlos Chávez és Lou Harrison mellett) Cage-nek. Cage 1986-ban a Szombathelyi Bartók Fesztivál és Szeminárium vendége volt – az itteni koncerteken részt vett az Amadinda is. A zeneszerzővel kialakult személyes kapcsolat eredményeképpen született 1991-ben CAGE FOUR⁴ című ütőhangszeres kvartettje, amelyet a zeneszerző az Amadindának komponált – a művet az együttes 1992-ben Tokióban mutatta be. 1996-ban Holló Aurél és Vácsi Zoltán beFORE JOHN címmel ütőhangszeres darabsorozat írásába kezdett. A ciklus célja „a tradicionális ütőhangszeres ma-

gaskultúrák és a XX. századi legkiemelkedőbb irányzatok összekapcsolása, bizonyos elért eredmények felismerése, megtartása, esetleges továbbgondolása”.

1992 januárjában Cage magyar kutatója, Wilhelm András és Rác Zoltán egy hetet töltött John Cage lakásán. A látogatás célja az ütőhangszeres Cage-művek hanglemez-összkiadásának előkészítése volt. Wilhelm írja a lemez kísérőfüzetében: „Előkerültek a fiókokból a kéziratok: a fennmaradt vázlatok, fogalmazványok, a művek keletkezése idején, illetve az 1961–62-ben készített különböző tiszlatok, sok esetben az első előadások szövegei. Bebizonyosodott, hogy elengedhetetlen lesz a Cage-művek kiadásainak revíziója: a források ugyanis külön-külön tartalmazzanak olyan fontos információkat, amelyekre az előadónak együttesen van szüksége; nyilvánvaló lett, hogy számos praktikus tudnivalót csak az első előadások során használt kották (szövegek) közvetítenek számunkra, s ezek az információk nem kerültek bele a tiszlatokba: a művek a gyakorlatban, Cage együttesének előadásaiban éltek, s nem a papíron.

Ez a hét arról is meggyőzött bennünket, hogy egy mítoszsal is le kell számolni – még akkor is, ha e mítosz megalkotója és első számú terjesztője maga John Cage volt. Szinte egyetértés van abban a zenészek között, hogy Cage-et nem érdekelte műveinek felvétele, s az is szinte közhelyszámba megy, hogy visszatartott minden érdeklődést régi műveinek részletproblémái iránt, azzal az automatikus válaszfórmulával, hogy »olyan régen volt, nem emlékszem«. Ezekben a napokban megbizonyosodhattunk e közvélekedés ellenkezőjéről. Az érdeklődés komolyságát, a forráselemző munka igényességét látva Cage bizott vállalkozásunkban, meghallgatta és véleményezte a korábbi felvételeket, felidézte emlékeit az általuk annak idején használt hangszerekről, a kottából alig sejthető játéktechnikai megoldásokról; kiderült, hogy mindenre pontosan emlékszik, s hogy ezek az emlékek nagyon is lényeges, megkerülhetetlen instrukciók a mai előadó számára.”

A teljes ütőhangszeres Cage-életművet bemutató sorozatot az együttes és a kiadó hatrészesre tervezi. Az első hanglemez a pályakezdő zeneszerző kompozícióit tartalmazza: Cage 1912-ben született, tehát a lemezen szereplő legkorábbi darab, a QUARTET megírásakor, 1935-ben mindössze huszonhárom éves volt. Ennek ellenére már ez az első CD is több nevezetes, az ütőhangszeres repertoár fontos fejezeteként számom tartott művet kínál, sőt gya-

korlatilag az első két kompozíció (QUARTET, 1935; TRIO, 1936) kivételével a teljes lemez anyaga ilyen: az IMAGINARY LANDSCAPE (1939), a FIRST CONSTRUCTION (IN METAL) (1939), a SECOND CONSTRUCTION (1940), a LIVING ROOM MUSIC (1940) és a Lou Harrisonnal közösen komponált DOUBLE MUSIC (1941) – csupa olyan mű, amely Cage termésének jól ismert, hivatkozásokban gyakran szereplő részéhez tartozik.

Nem minden kompaktlemez értékét növeli a kísérőfüzet, a Cage-összkiadás I. részének azonban fontos tartozéka Wilhelm András ismertetője. Személyében Cage avatott kutatója (és műveinek tapasztalt játékosa) vezeti be a hallgatót a darabok világába, a legfontosabbakat mondva el – szakszerűen, de közérthetően. A kompozíciókról szólva először a Cage nevéhez fűződő és gondolkodásmódját fémjelző új metódust jellemzi. A zenehallgató megtudja tőle, hogy ugyanazt a rendező elvet, amely az európai zene számára évszázadokon át a tonalitás, Schoenbergnek pedig a tizenkét fokú komponálásmód volt, Cage „a strukturális ritmus elvében találta meg. Darabjait az időszereket alapján konstruálta meg, amelynek arányai mind a darab nagyformájára, mind az egyes formarészek belső artikulációjára egyaránt érvényesek voltak. Ezt az időszereket a tizenkét fokú technikából eredeztetett módszerrel egyesítette a szerző: csak éppen az egyes hangok helyett ritmikus motívumokat használt”. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy Cage valamennyi műve ugyanarra a sémára készült volna: Wilhelm sorra veszi a kompozíciókat, és megmutatja a bennük megnyilatkozó gondolkodásmód eltéréseit. Ezután az egyes darabok hangszerelését jellemzi: „Cage változó viszonyt az ütőhangszeres együtteshez mint előadói apparátushoz.” Végül írásának harmadik szakaszában a felvételről ír: a lemezek célkitűzéseiről és a Cage-kompozíciókat jellemző sajátos filológiai meghatározásokról.

Az Amadinda másfél évtizednyi közös munka tapasztalataival a tarsolyában látott hozzá Cage kompozícióinak sorozatos felvételéhez. A magatartást, amellyel az ütőegyüttes a zeneszerző műveihez közelít, joggal nevezhetjük kreatívnak: a négy muzsikusz játékát az anyag legteljesebb ismeretéből adódó felszabadultság és könnyedség jellemzi. Ezek a művek meg is követelik a kreativitást, hiszen a lemez első számaként megszólaló QUARTET partitúrája

például nem tartalmaz hangszerelési előírásokat: az előadónak maguknak kell kialakítaniuk a darab hangzásával kapcsolatos elképzeléseiket (az Amadinda Váczi Zoltán hangszerelésében szövegezte meg a kompozíciót). Hasonlóképpen a LIVING ROOM MUSIC „hangszer-apparátusának” meghatározását is a mindenkor előadógárdára bízta Cage: a zenészek felhasználhatnak bármely olyan tárgyat, amely egy lakószobában megtalálható.

Az Amadinda előadásmódja plasztikusan közvetíti a Cage-művek stiláris rétegezettségét. A hallgató számára világossá válik, hogy a lemezen megszólaló hét kompozíció fejlődés-folyamatában a második és a harmadik darab: a TRIO és az IMAGINARY LANDSCAPE között mutatkozik erőteljes cezúra: az első két mű közül a QUARTET nagyformája még határozottan utal a négytételű ciklikus kompozíciók klasszikus előképére, a TRIO pedig a maga karakterábrázoló törekvéseivel (a 2. tétel INDULÓ, a 3. pedig VALCER) kapcsolódik a hagyományhoz, ha ironikusan is. Az IMAGINARY LANDSCAPE-hez érve válik meghatározóvá az Amadinda játékában az a jellegzetes zenei magatartás, amely innen kezdve a műveknek is döntő fontosságú alko-

tóeleme: egy tárgyilagos, pontos, „megfigyelői” attitűd.

Az Amadinda néhány bekezdéssel korábban felsorolt alapvető erényei közül – perfekció, szuggesztivitás, játékosság – itt és most az első és a harmadik jut döntő szerephez: szuggesztivitásról azért nem beszélhetünk, mert ezúttal maguk a művek iktatják ki tudatosan céljaik és eszközeik köréből az európai zenére évszázadokon át jellemző törekvést, amely hatást akar gyakorolni, meggyőzni, sőt birtokba venni kívánja a hallgatót. Cage zenéjétől – s ezt az Amadinda játéka világosan kifejezi – idegen a felszólító mód: ezek a művek maguk is inkább kérdeznek, mint válaszokat fogalmaznak meg. A zeneszerző létrehoz egy alaphelyzetet, amelyben a mű mintegy önmagától, a saját törvényeit követve, kisebb vagy nagyobb mértékben a véletlennek is teret engedve épül fel. A komponista tehát nem alkot, még kevésbé irányít: műve sokkal inkább megismerési folyamat, amelyben maga is kíváncsian figyel a változásokat. Az Amadinda játéka ezt a kísérletező szellemet állítja elének.

Csengery Kristóf

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram
és a Soros Alapítvány
támogatásával jelenik meg

