

MEGYERI LÉNA

SOSEM AKAROM FELÜLMÚLNI A TÁNCOT

Kisportré Maarten Van Cauwenberghe (Voetvolk) és Ori Lichtik (L-E-V) zeneszerzőkről

Komponisták vs. koreográfusok

„Noha az orosz balett akkoriban, mint mindig, technikai kiválósága révén ragyogott, és bár az előadásokon a nézőtér mindig tömve volt, mégsem lehetett a jelenlévők között az említett osztályok [az értelmiség] tagjait felfedezni. Ők ezt a művészeti formát alacsonyabb rendűnek tartották. [...] lesajnáló ítéletük elsősorban a klasszikus balett zenéjének szólt, és az volt az általános nézet, hogy egy komoly muzsikusként nem szabadna arra adnia a fejét, hogy ilyen zenét komponáljon”¹ – meséli emlékirataiban Igor Sztravinszkij arról az időszakról, amikor 1910-ben Szergej Gyagilev felkérésére elvállalta a *Tűzmadár* című balett zenéjének megalkotását a Ballets Russes számára. A balettkomponista lenézett státusza ekkor már évszázadokra nyúlt vissza. Pedig nem volt mindig így: az első balettek zeneszerzői, például Jean-Baptiste Lully vagy Jean-Philippe Rameau még koruk megbecsült komponistáinak számítottak. Akkoriban azonban a balett még nem is létezett önálló műfajként, csupán operák színesítő betétszáma volt.

Az első fordulat a zene és a tánc, koreográfus és komponista viszonyában Jean-Georges Noverre-nek köszönhető, aki 1760-ban kiadott könyvében, a *Levelek a táncról*ban amellett érvelt, hogy a balettnak függetlenednie kell az operától, és önálló műfajjá kell válnia. Európa különböző országaiban betöltött balettmesteri állásaiban is ezért a célért dolgozott, és őt tekintik a ballet d'action, vagyis a cselekményes balett megteremtőjének, amelyben a tánc már nem csupán egy átkötő elem a cselekményben, hanem maga is történetet mesél el. A balett függetlenedése azt eredményezte, hogy a táncjátékok esetében már a koreográfus (vagy akkoriban még inkább: maître de danse, azaz táncmester) számított a legfontosabb alkotónak a zeneszerzővel szemben, akinek a nevét legtöbbször fel sem tüntették a színlapokon. Egy ízben még maga Mozart is „alulmaradt” Noverre-rel szemben: a *Les Petits Riens* című balett a Párizsi Operába készült bemutatójakor a komponista neve sehol sem szerepelt, így jószerével csak Mozart levelezéséből tudjuk, hogy ő szerezte a táncjáték zenéjének a felét. A sors fintora (vagy inkább a tánc természete) folytán mára Noverre koreográfiája elveszett, sőt őt magát sem sokan ismerik a táncvilágon kívül, a *Les Petits Riens*-t viszont elsősorban Mozart egyetlen baletteneként emlegetik.²

Noverre korától kezdve tehát a zeneszerzők szerepe évszázadokon keresztül az volt, hogy alávéssék magukat a koreográfus és a librettista elképzeléseinek, és kiszolgálják az igényeiket. Nem csoda, hogy a legtöbben csak megélhetési munkaként tekintettek a balettenek komponálására, és a romantikus balettek korára a tánczenék többsége igencsak elsilányult. Csajkovszkij volt az első szimfonikus zeneszerző, aki meglátta a szépséget és a lehetőséget ebben a műfajban, és lelkesen vetette bele magát a *Hattyúk tava* zenéjének megalkotásába. A darab azonban az első előadáson megbukott: Julius Reisinger koreográfiáját a kritikusok felejthetőnek, a zenét pedig túlságosan szimfonikusnak és túl kevésbé táncolhatóknak találták. Később Marius Petipa és Lev Ivanov dolgozta át a koreográfiát, aminek köszönhetően aztán a *Hattyúk tava* az őt megillető helyre került a tánc történetben. Petipa folytatta a munkát Csajkovszkijjal, együttműködésükből pedig olyan ikonikus táncművek születtek, mint a *diótörő* vagy a *Csipkerózsika*. Petipa egyébként részletekbe menően pontos instrukciókkal látta el zeneszerzőit: megszabta egyes jelenségek hosszát, tempóját és hangulatát, sőt, még a szekvenciák taktusszámát is. Nem minden zeneszerző viselte volna ezt jól, de mivel utasításai precízek és követhetők voltak, Csajkovszkij szeretett vele dolgozni – ellentétben például Reisingerrel, akivel a *Hattyúk tava* színpadra alkalmazása során igyekeztek lehetőleg egymástól függetlenül alkotni.

Csajkovszkij tehát egyfajta átmenetet képez a koreográfusok és komponisták viszonyában bekövetkező újabb fordulathoz, amelyet – a tánc történetben oly sok más fordulathoz hasonlóan – a Ballets Russes hozott el. Gyagilev a kor legjobb és legnépszerűbb zeneszerzőit szerződtette Sztravinszkijtól Debussyig, Satie-től Ravelig, miközben koreográfusai is elsőrangúak és a maguk műfajában forradalmian újítók voltak. Hogy a színpad mögött mennyire volt gördülékeny az együttműködés, az persze kérdéses (Sztravinszkij például több helyen becsmérlően nyilatkozott Nizsinszkijről), de egy biztos: ekkoriban – a balett történetében talán először – zene és tánc egyenrangúan állt egymás mellett.

A 20. század nagy koreográfusai közül sokan nyúltak vissza előszeretettel a klasszikus komponistákhoz, vagy alkalmaztak más „konzerv” zenéket, de akad néhány példa igazán gyümölcsöző kortársi együttműködésekre is: gondolkunk csak John Cage és Merce Cunningham alkotópárosára vagy Thierry De Mey közös munkáira a Rosasszal és az Ultima Vezzel. Napjaink legnépszerűbb kortárs koreográfusai közül pedig sokan választanak maguk mellé állandó zene-

1 Idézi Eleonore BÜNING, „Ziemlich beste Feinde”, in *Große Gefühle, Tanz: Das Jahrbuch* (Berlin: Theaterverlag Friedrich Berlin, 2015), 98–105.

2 Lásd bővebben: „Noverre’s Anonymous Composers: Mozart and *Les Petits Riens*”, *MLN* 126, 4. sz. (2011): 800–811.

szerző társat. Két olyan komponistával beszélgettem – napjaink első számú virtuális platformján, a Zoomon keresztül –, akik nagymértékben meghatározzák a velük szinte szimbiózisban együtt dolgozó koreográfus alkotótársuk munkáit: a L-E-V, vagyis Sharon Eyal és Gai Behar társulatának állandó zeneszerzőjével, Ori Lichtikkel, valamint Maarten Van Cauwenberghével, aki Lisbeth Gruwez mellett a belga Voetvolk társulat „másik fele”.

Komponisták ♥ koreográfusok

„Ez más, mint a zenekarommal vagy a szólóprojektjeimnél, itt a zene azért van, hogy szolgálja az előadást és a táncot” – mondja Maarten Van Cauwenberghé a Lisbeth Gruwez-vel készített munkáiról. „Sosem akarom felülmúlni a táncot, vagy azt fitogtatni, hogy mennyire jó vagyok.” Meglehetősen szerény hozzáállás ez egy olyan duó egyik felétől, amelyik hangsúlyozottan egyenrangúként tekint a zenére és a táncra, sőt, a honlapjukon található bemutatkozás szerint munkásságukkal az „akusztikus és fizikális/vizuális élmény szimbiózisát” kívánják elérni.³ Az 1976-os születésű belga Van Cauwenberghé 2000-ben kezdett Jan Fabre társulatával dolgozni, ahol megismerkedett Lisbeth Gruwez táncosnővel. 2007-ben ők ketten megalapították a Voetvolkot, amellyel azóta több mint tíz produkciót jegyeznek.

Már ars poeticájukból is sejthető, hogy az alkotófolyamat során szorosan együttműködnek: „Az első naptól kezdve együtt dolgozunk Lisbethtel, mivel a darabjainkban dramaturgiai szempontból is nagyon fontos szerepe van a zenének. Általában mielőtt hozzáfogunk a munkához, nekem van egy alapötlet a fejemben, hogy mit szeretnék csinálni, és milyen hangszereket szeretnék használni. Manapság dolgozom egy kicsit számítógéppel is, de inkább az analóg dolgokat kedvelem. Lisbethtel kölcsönösen inspiráljuk egymást az alkotófolyamat alatt, és bár ő nem ért annyira a zenéhez, mégis nagy befolyással van rá: inspirál engem a mozdulataival, a mondanivalójával, elmondja, hogy mi tetszik neki, és mi nem, és kettőnk gondolataiból születnek meg a végleges döntések. Érzelmek, benyomások és tartalom – ezek alkotják azt a vázat, amire az előadás felépül.”

Van Cauwenberghé régóta dolgozik együtt koreográfusokkal, alkotói módszere pedig előadásról előadásra alakult ki – eleinte Jan Fabre társulata, majd később a Voetvolk egésze alatt. Az izraeli Ori Lichtik, a Tel Aviv-i partiszcena emblematikus DJ-producere viszont csupán Gai Beharhoz, a L-E-V egyik alapítójához fűződő régi barátságának köszönhetően kezdett el táncelőadásokhoz zenét szerezni, még ha kezdetben idegennek gondolta is magától a közeget. Ennek ellenére nagyon hamar megtalálták az összhangot Behar párjával, Sharon Eyal koreográfussal, és egy olyan alkotói metódust alakítottak ki, amely erősen emlékeztet Van Cauwenberghé és Gruwez munkamódszerére: „A legelső közös előadásunknál összefonódott a munkánk, és ez olyan jól működött, hogy a második darabnál Sharon már kifejezetten kérte, hogy a próbák első napjától kezdve legyen jelen a stúdióban a felszereléssel. Ő úgy alkot, hogy folyamatosan táncol; ahogy hallottam, ez nem minden koreográfusra igaz. De ő mindig mozog, és közben igényli a zenét. Először elmondja, hogyan érzi magát, aztán megkérdezi, én hogyan érzem magam, majd átbeszéljük, hogy mi működhetne jól, és én elkezdek játszani,



Maarten Van Cauwenberghé. Fotó: Siska Vandecasteele

ő meg táncol. Mindent rögzítünk, amit csinálunk, úgyhogy a próbák végére több száz órányi videoanyagunk van, ezt tisztazzuk aztán le.”

De vajon mi a titka a jó tánczenének? Maarten Van Cauwenberghé felállított magának néhány szabályt, amelyekhez mindig igyekszik tartani magát: „Az első szabály az, hogy határokat szabok, mert nagyon könnyű elveszni a túl sok lehetőség és ötlet között. Például az *It's going to get worse and worse and worse, my friend* című darabunknál egy emberi hangból indultam ki, amely eredeti formájában felismerhetetlen az előadásban. De aztán rájöttem, hogy kéne még egy kis zongora, egy kis hegedű... csak fűszernek. Szóval korlátokat kell szabni magamnak. A második szabály, hogy csak akkor használunk zenét, ha szükség van rá. Szerintem takarékosan kell bánni a zenével, és úgy még hatásosabb tud lenni, amikor felcsendül. Az ember hajlamos azt hinni, hogy ha hozzáad még néhány dolgot, attól csak jobb lesz, de ez nem mindig van így. Persze tudom, hogyan lehet zenével manipulálni, de egyben félek is tőle, mert túl könnyű eszköz, úgyhogy csak ritkán használom, és remélhetőleg nem túl nyilvánvaló módon. A harmadik szabály pedig, hogy mindig élőben játszom a zenét, így minden este más és más lesz az előadás – szóval egyben rendező is vagyok. Van, hogy lerövidítek vagy meghosszabbítok egy jelenetet, vagy új effekteket adok a zenéhez. Ezáltal interakcióba tudok lépni a táncosokkal a színpadon, és inspirálok vagy akár meg is lepem őket. Van, hogy kipróbálok valamit, és olyan jól sült el, hogy megtartjuk a következő előadásra is. Ettől lesz igazán élő a dolog.”

3 <https://www.voetvolk.be/contacts/maarten-van-cauwenberghé/>



Ori Lichtik számára a tánczenében az a legfontosabb, amit összefoglalóan a groove szóval illet: „DJ-ként mindig azon kell aggódnod, hogy fognak-e az emberek táncolni a zenédre. Itt meg kapsz egy csapat lenyűgöző táncost, akik mindenképp táncolni fognak rá. De azért mégiscsak az a cél, hogy a zene élvezetes legyen, és magával ragadjon. Zenészként számomra ez a fajta munka új perspektívákat nyitott abban, hogy mi az, ami megmozgatja az embereket a zenében: felfedeztem a groove egy új interpretációját. Szerintem nem is az a kérdés, hogy a zene és tánc hogyan hatnak egymásra, mert valójában elválaszthatatlanok egymástól, összetartoznak. Pont olyan ez, mint a test és az elme kapcsolata: ha jobban belegondolsz, rájössz, hogy valójában nem is különül el a kettő. Teljesen mindegy, hogy egy klubban vagy színházban, de ha zenét alkotsz, akkor mozgást is alkotsz, és fordítva. Nagyon inspirál, hogy a táncosok azonnal reagálnak mindenre, érzékenyek, figyelmesek. És persze Sharon csodálatos koreográfus.” Aki látta már a L-E-V bármelyik előadását, az tudja, hogy a zene mindig kicsit olyan, mint egy DJ-szett, ami tudatos döntés eredménye: „Arra törekszünk, hogy egy szett legyen az egész. Sokat dolgozunk az átkötéseken az egyes részek között, és miközben keressük a megoldást az átkötésre, általában megszületik egy teljesen új jelenet is, ami egy egészen új irányba viszi a dolgokat.”

Sharon Eyal koreográfiáit ma már a legnagyobb együttesek tanulják be világszerte, és gyakran a leghíresebb operaházakban táncolják őket – 2018-ban a Magyar Nemzeti Balett is bemutatott egy Eyal-darabot, a *Bedroom Folkot*. Kíváncsi voltam,

hogy a partiszcénából érkezett Lichtik mit szól ahhoz, hogy a zenéje mostanában már operaházak közönségét is elbűvöli. „Szerintem ez remek dolog. Ennek a gazdag kulturális örökségnek nagyon mély gyökerei vannak, különösen Európában, és persze sok előnye is van: például a technikai eszközök, a hangrendszerek lenyűgözőek az operaházakban. Szóval nagyon megtisztelő számomra bemenni ezekbe a régi épületekbe, amelyek kifejezetten azért készültek, hogy mi létre tudjunk hozni egy illúziót.” A tánczene klasszikusai viszont kevésbé inspirálják: „A szimfonikus zenekar nagyon speciális dolog, hihetetlenül organikus és kifinomult hangzással. A régi balettzenék gyönyörűek és különlegesek, de általában a cselekmény adta meg a lényegüket, és közben hiányzott belőlük a groove. Persze vannak kivételek, például Sztravinszkij vagy Debussy – bennük megvolt a groove, csak nem volt meg a hozzá tartozó kultúra, hogy az úgy fejlődhesen tovább, mint manapság. Ha ma élnének, ők szerintem biztosan tánczenét komponálnának.”

Van Cauwenberghe néhány 20. századi klasszikust említ a legnagyobb inspirációi között: „Charles Cohen, Steve Reich, Philippe Glass – nagy hatással van rám az ő minimalizmusuk. És Brian Eno, akivel egyetértek abban, hogy néha egy hiba bizonyulhat a legjobb ötletnek. Például az *AH/HA* című darabunk próbáinak kezdetén az egyik táncos rálépett a fapadlón egy pontra, ami nyikorgó hangot adott ki. Megkértem, hogy ne mozduljon, gyorsan hoztam két mikrofont, és azt mondtam neki: »Most csináld ezt 35 percig!«” Ő pedig ott toporgott, és ez lett a 35 perces előadás „zenéje”.

Ahogy látszik, mindkét zeneszerző elválaszthatatlan alkotótársa a velük dolgozó koreográfusnak, de az is érdekelt, van-e még olyan táncalkotó, akivel szívesen dolgoznának együtt. Maarten Van Cauwenberghe elsőként rögtön Meg Stuartot említi, majd így folytatja: „Szeretnék még felfedezés előtt álló fiatalokkal is együtt dolgozni, ezt nagyon fontosnak tartom. A *The Sea Within* tizenegy táncosnője közül sokan alkotnak is, keresik a saját útjukat. Szívesen osztom meg velük a gondolataimat, tapasztalataimat a zenével kapcsolatban, mint egyfajta külső szem.” Ori Lichtik ezzel szemben nevetve mondja, hogy ő kizárólag Sharon Eyallal hajlandó dolgozni, és mond még ennél megdöbbenőbbet is: „Őszintén szólva általában nem tudok annyira kapcsolódni a kortárs tánchoz. Ez a színházban ülős környezet nem igazán nekem való, és először nem is voltam benne biztos, hogy csinálni akarom, de aztán láttam Sharont a próbateremben, és azt mondtam, persze, vágjunk bele. De nem ez az anyanyelvem, és sok minden idegen számomra ebben a közegben. Nem hiszem, hogy tudnék másként alkotni, mint ahogy Sharonnal dolgozunk együtt. Úgy gondolom, nagyon fontos, hogy legyen egy különleges csapatod erős karakterrel. Nem akarok érzéltősnek tűnni, de a L-E-V tényleg olyan, mint egy család.”

Évszázadok versengése után eljött volna tehát végre az az idő, amikor a komponista és a koreográfus, a zene és a tánc egyenrangúak az alkotófolyamatban? A végtelen lehetőségek korában persze ezt sem lehet egyértelműen kijelenteni, hiszen a digitális korszak és a zenei felvételek kifogyhatatlan tárháza alapjaiban változtatta meg a táncalkotók lehetőségeit. Talán nem véletlen azonban, hogy napjaink legelismertebb koreográfusai közül sokan állandó zeneszerzővel dolgoznak együtt. A Voetvolk vagy a L-E-V előadásainak a zene éppen olyan emblemikus és meghatározó összetevője, mint a koreográfia – egyfajta védjegy. Hogy aztán az utókor melyik összetevőt őrzi meg inkább ezekből a produkciókból? Nos, az még a jövő zenéje.