

# ARMADINDA

## Ütőgyűttes / Percussion Group

A

1. EDGARD VARÈSE (1883—1965): **Ionisation** 5' 42"
2. CARLOS CHÁVEZ (1899—1978): **Toccata** 11' 41"
3. JOHN CAGE (1912): **4' 33"** 4' 33"

I. 0' 30" *attacca* — II. 2' 23" *attacca* — III. 1' 40"

B

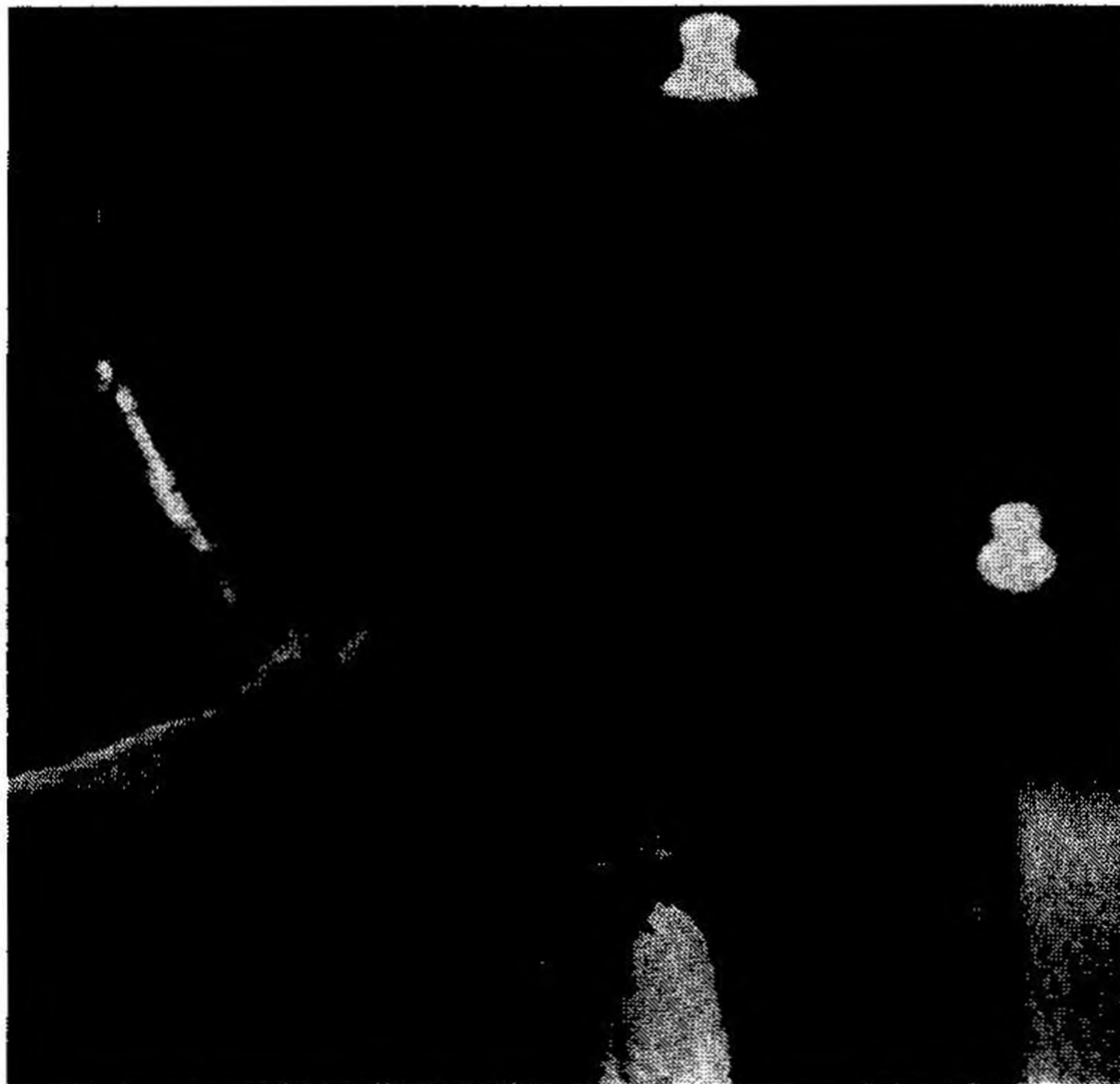
1. JOHN CAGE — LOU HARRISON (1917): **Double Music** 7' 00"
2. JOHN CAGE: **Amores** 9' 14"
  - I. Solo for Prepared Piano (1' 10") — II. Trio: Nine Tom-Toms, Pod Rattle (3' 00")
  - III. Trio: Seven Woodblocks (1' 18") — IV. Solo for Prepared Piano (3' 46")
3. JOHN CAGE: **Third Construction** 10' 06"

Az európai zenetörténetben az ütőhangszerek csupán a huszadik század huszas-harmincas éveiben jutottak önálló szerephez. Addig a szimfonikus, ritkábban a kamarazene (extrém esetben valamely szólóhangszer) speciális kiegészítőjeként alkalmazták őket, többnyire egy-egy sajátos színfolt vagy jól meghatározható karakter jelzésére. Ahhoz, hogy az ütőhangszerek a zenei folyamatok kizárólagos hordozói lehessenek, a zenéről való egész gondolkodásnak, szemléletnek meg kellett változnia. Három tendencia érvényesülése tűnik a legerősebbnek: az Európán kívüli tradicionális zenekultúrák alaposabb ismerete; a hangszínek iránti fokozottabb érzékenység; a tizenkétfokú temperált hangrendszer kizárólagosságának (s vele együtt a tonalitásnak) megszűnése — e két utóbbit hozta magával egyes szerzőknél, bizonyos irányzatoknál a kompozíciónak mint idő-szerkezetben elrendezett hangzásoknak a felfogását, a hagyományosan uralkodó nézet, vagyis a csaknem teljességgel a hangmagasságok közötti hierarchikus rend megteremtése helyett. A harmincas években többen is megfogalmazták (legismertebbek közülük Edgard Varèse és John Cage), hogy a zene alapanyaga nem korlátozható csupán az úgynevezett zenei hangok körére, hanem fel kell használni a hallható hangmagasságok teljes tartományát, beleértve a zajokat is. Mivel e hangzásokat nem lehet a hagyományos hangszerekkel előidézni, legalkalmasabbnak speciális elektronikus berendezések kifejlesztése látszott; abban az időben azonban e kutatómunkának javarészt csak elméleti lehetőségei voltak adottak. Ezért vélték úgy egyes komponisták, hogy amíg az új célú elektronikus hangszerek kifejlesztése és szélesebb körű elterjedése nem történik meg, gondolataik megközelítően hiteles megfogalmazására az ütőhangszerek, pontosabban nagyszámú ütőhangszerből összeállított együttesek a legalkalmasab-  
bak.

Visszatekintve a zenetörténet e hat évtizeddel ezelőtti fejezetére, ma már jól látható, hogy az önálló ütőhangszeres zene létrejöttének első pillanataitól kezdve is legalább három, különböző alapokon nyugvó irányzata volt — mindhármát bemutatja a lemez műsora.

Az első irányzat lényegében nem sok újat mutat föl a hagyományos zenei gondolkodáshoz képest; klasszikus architektonikus formát követ, jól fölismerhető tematikus elemekkel, visszatérésekkel és motivikus hivatkozásokkal. Carlos Chávez *Toccata*-ja (1942) annyiban új, hogy tematikus anyaga a szélső tételekben nem dallamokból, hanem ritmusokból áll elsősorban, illetve „dallamai” nem-temperált hangmagasságokon szólalnak meg. Olyan hagyományos zene ez, amely ütőhangszerekre van hangszerelve. Ez a darab is jól mutatja Chávez történelmi szerepének kettősségét: jóllehet könyve (*Towards a New Music*, 1937) az új zenei gondolkodás egyik fontos alapvetése, jelentékeny kordokumentuma, zeneszerzőként nem valósította meg radikális elméleteit.

A második irányzat egyetlen névvel, Edgard Varèse névvel jellemezhető. Az ő számára az ütőhangszerek egy új hangzásideál s az ezt eredményező gondolkodásmód valóságát jelentették; a zeneszerző által minden tulajdonságát tekintve kontrollált és kontrollálható hangzás-jelenség, saját terminológiáját használva: a szervezett hang (organized sound) volt zeneszerzői munkásságának központi kategóriája. Egy nyilatkozata szerint műveiben „a hangszerelés a mű szerkezetének lényegi része. A hangszínek és kombinációik, helyesebben a hangzások és a különböző intonációk hangzó összetevődéseinek minősége, ahelyett hogy esetleges volna, a forma része, színt ad. A hangszínek különböztetik meg a különböző hangzásokot és hangzástömegeket...” — a forma egyébként Varèse számára nem más, mint e hangzásoknak és hangzástömegeknek a sűrűség által kifejeződő ritmusa. Ennek megvalósításához van szüksége az ütőhangszerekre, amelyek hangja szerinte sokkal élőbb, sokkal közvetlenebb, mint bármelyik másik hangszeré, s az által, hogy legtöbbjük hangmagassága nem írható le pontosan a tradicionális hangrendszer hangneveivel, megszabadítja a zeneszerzői gondolkodást a melódia esetlegességétől, anekdotikus vonásaitól. *Ionisation* című kompozíciójában (1931) kizárólag ütőhangszereket (illetve két szírnét) használ; a darab zárószakasza kivételével nem-hangolt (azaz nem dallamjászó) ütőhangszereket: a zárószakaszban megszólaló temperált rendszerbe illeszkedő hangok (amelyek egyébként Varèse legjellegzetesebb hangstruktúráját képviselik), összeolvadva a korábban szerepeltetett ütők hangjával azt is jelzik, hogy nem kétféle hangrendszerrel, hanem ugyanannak a hangzó univerzumnak kivágatairól van szó. Az *Ionisation* mindvégig egyidejűleg mozgatott hangzásokból és hangzástömegekből építkezik; írásmódjának jellegzetessége, hogy egy-egy hangszer szólama, noha szólam-szerűségét tekintve folyamatosnak látszik, pillanatról-pillanatra más hangzástömegekbe illeszkedik. A játékosnak nem a ritmus folytonosságára kell csak ügyelnie, hanem arra is, hogy mikor melyik hangszercsoporttal kell együtt játszania; az események gyorsaságát és váltako-



ZOLTÁN VÁCZI



ZSOLT SÁRKÁNY (A; B/1,3)



KÁROLY BOJTOS



ZOLTÁN RÁCZ

Közreműködik/with

ZOLTÁN KOCSIS — zongora / piano (A/1; B/2)

AURÉL HOLLÓ, BENEDEK TÓTH — ütőhangszerek / percussion (A/2)

Felvételek: Hungaroton Stúdió (A/1), Szombathely Bartók Terem (A/2; B),

Börzsöny hegység (A/3), 1988.

Recorded: Hungaroton Studio (A/1), Bartók Concert Hall, Szombathely (A/2; B),

Börzsöny Hills (A/3), 1988.

Zenei rendező / Recording Producer: András Wilhelm  
Hangmérnök / Sound Engineers: Ferenc Pécsi,  
János Bohus, Béla JánossyKotta / Scores: Colfrano, Toronto (A/1); Mills Music Inc.,  
New York (A/2); Edition Peters, New York (A/3; B)  
Photo and Design: László Alapfy

zásuk gyakoriságát tekintve ez olykor szinte megoldhatatlan feladat. E hangzástömegek pontos analízise és elválasztása tette lehetővé azt, hogy ezen a felvételen a kompozíciót sokszavas technika segítségével rögzítsük.\*

John Cage korai ütőhangszeres zenéje képviseli a harmadik irányzatot. Gondolkodásmódja éppen ellentétes Varèse-ével; míg Varèse a legpontosabb hangzási elképzelésekből indul ki s azok lehető leghívebb rögzítésére törekszik, addig Cage számára bármilyen hang a zene alapanyagává válhat. Már korai kompozícióiban is hagyományosan hangszereknek nem tekintett tárgyakat használ ütőhangszerekként, amelyeknek pontos hangzási tulajdonságait nem lehet rögzíteni a partitúrában. Ez nem zárja ki természetesen a hangzás-típusok gondos összeválogatását, az egyes hangszerek viszonylagos hangmagasságok szerinti elrendezését — a tényleges hangzás azonban minden újonnan összeállított instrumentárium esetében más és más lesz.

Az effajta alapanyagból építkező zene szerkesztőelve nem lehet a hangmagasságok közötti viszonylatok rendezése — elméleti megfontolások után (amelyeknek fontos kiindulópontjai Casella és Chávez könyvei is) arra a meggyőződésre jutott, hogy a legalapvetőbb rendezőelvnek az időtartamnak, illetve a ritmusnak kell lennie. Cage megoldása az általa ritmikái struktúráknak nevezett kompozíciós módszer volt; a mű nagyléptékű formájában ugyanazok az arányok érvényesülnek, mint a kisebb formaegységeken belül. A *Harmadik konstrukció* című darabban (1941) például huszonnégy, egyenként huszonnégy ütemes szakaszt találunk, amelyek belső tagolódását, az életműben egyedülálló módon, Cage szavai szerint ritmikái kadenciák tagolják. Az előre meghatározott ritmikái struktúra tette lehetővé, hogy a *Double Music* (1941) két-két szólamát egymástól függetlenül írja meg Cage és Lou Harrison.

Az *Amores* (1943) négy tétele egyetlen cikluson belül reprezentálja, hogy a preparált zongora (I. és IV. tétel) ideája nem más, mint az ütőhangszeres gondolkodás alkalmazása egyetlen hangszerre: mindegyik billentyű által megszólaltatott hangzás önálló, a billentyűk mindegyike a másiktól független „ütőhangszert” működtet s így a preparált zongora nem más, mint egyetlen játékos által kezelt ütőhangszer-együttes. (Meg kell jegyeznünk, hogy ütőhangszerek megfigyeléséből eredeztethető, majd a preparált zongora hangjaiban újabb megfogalmazást nyert ötlet Cage későbbi kompozícióiban egy további alakváltozatban is megjelenik: a negyvenes évek végén írott hangszeres kompozícióiban és zongoradarabjaiban szinte meghangszerelte ezeket az összetett hangzásokat; ezek a hangzások a darab során éppoly változatlanok, mint egy-egy ütőhangszernek, vagy preparált zongorahúrának a hangzása.)

John Cage *4' 33"* címen ismertté vált kompozíciója (1952), amelyet bárki előadhat bármilyen hangszeren, tetszés szerinti időtartamig (a cím akkor az előadás időtartama szerint módosul): Cage szerint legfontosabb darabja. Az előadó (vagy előadók) egyetlen szándékos hangot sem hoznak létre, általánosítva tehát az előadás nem más, mint egy bizonyos időtartamig az előadás helyén hallható, nem-intencionált hangok összessége. Két szempontból is logikus következménye ez a mű Cage korábbi periódusának: egyrészt demonstrálja, hogy a zene alapanyaga bármilyen hangzásjelenség lehet, másrészt azt, hogy a legfontosabb rendezőelv a zenei folyamatban az időtartam. Kimondatlanul bennefoglatatik a koncepcióban az is, hogy bármilyen hangzásjelenség csak a hallgató által; a hallgatás aktusa révén válik zenévé, s mivel életünk minden pillanatában hangzások vesznek körül bennünket, csak a mi figyelmünkön múlik, hogy ezt a hangzó környezetet zeneként fedezzük fel a magunk számára. A *4' 33"* mostani felvétele bizonyos értelemben visszavetíti a kompozíciót megfogalmazásának idejébe. Cage újabbban már feloldotta a mű időbeli határait; e felvételen azonban szigorúan ragaszkodtunk az első előadás időtartamához, s a darabot eredeti háromtételű változatában mutatjuk be, ahol a tételek hossza 30", 2' 23" és 1' 40". A tételek ez esetben *attacca* következnek egymásra.

Wilhelm András

\* Mivel a tizenhárom ütőhangszerszólamot e felvételen öt előadó játssza, az egyes rétegeket a kompozíció logikáját követve formaegységként egymástól függetlenül vettük fel. (A hangszerek elhelyezkedésén nem változtattunk: a felvétel „színpada” azonos egy koncertterem színpadával.) A rétegek felvételi sorrendje — amikor is a leginkább tájékoztatást segítő rétegekhez alkalmazkodtak a játékosok — megengedte azt is, hogy ne alkalmazzunk mechanikus taktusjelet, s mivel a darab szinte rétegről-rétegre alakította ki saját magát, nélkülözhetővé vált a karmester is. A jelenlegi felvétel tíz sztereó-réteg egymásra-játéka során alakult ki, az utókeverés során csak minimális korrakciókkal.

HCD 12991 MK 12991

Made in Hungary © 1989 HUNGAROTON

Notes in English

