

A Cage-projekt (1992-2011)

„Az ütőhangszerekre írt zene: Forradalom.” (John Cage)

Minden bizonnyal John Cage ütőhangszerekre írott művei jelentik az ütőhangszeres kamarazene műfajának legfontosabb alapvetését. Jóllehet, a XX. század első felének Amerikájában valósággal burjánzott az alkotói, ezen belül a zeneszerzői kreativitás, kortársai közül minden bizonnyal Cage látott a legmesszebbre a zene jövőjét illetően. Az általa alkalmazott kompozíciós és hangszerelési eljárások tévedhetetlenül vetítették előre a XX-XXI. századi zene fejlődésének irányvonalait, mi több: Hosszú és kiterjedt munkássága révén Cage ennek a folyamatnak úttörőjévé, majd vezéregyéniségévé vált.

Rendkívüli lehetőségeket látott az ütőhangszerekben – míg a zeneszerzők jelentős része addig szinte elképzelhetetlennek tartotta, hogy főszerepet szánjon nekik kompozícióiban, Cage és az 1930-as, 40-es évek fiatal amerikai zeneszerzői (Lou Harrison, Henry Cowell és mások) egész repertoárt alakítottak ki tisztán ütőhangszereket alkalmazó műveikkel. Ezek a darabok minden ütőhangszeres együttes, így az Amadinda számára is mai napig az origót jelentik, melyről kiindulva a magas szintű hangszeres gyakorlat megszerzésének lehetősége mellett felsejlik egy alkotói-előadói jellegű műhelymunka alternatívája is.

Nem véletlen tehát, hogy az Amadinda munkásságának egyik legfontosabb mérföldköve az a 6 CD-ből álló sorozat, melyen John Cage összes ütőhangszeres darabjának kritikai megközelítésű felvétele hallható. A 31 kompozíció felvételei - melyeket több éves gondolkodás és egy egyhetes new york-i kutatómunka előzött meg – majd két évtizedig tartottak. Egy ilyen horderejű projektben már jelentős szerepet kap a zenei rendező személye is: Wilhelm András - Cage munkásságának legkiválóbb hazai szakértője - nem pusztán a külső zenei „fül” szerepét vállalta; a stúdióon kívül is aktív részese volt a munkálatoknak, készen bármilyen felmerülő probléma megvitatására és megoldására.

Előkészületek

Rácz Zoltán: „1992-ben már több éve elhatározott szándékunk volt, hogy lemezre vesszük Cage teljes ütőhangszeres életművét; ezt először 1989 novemberében említettem meg neki, amikor a Huddersfield Contemporary Festival-on találkoztunk. Világossá vált, hogy az összkiadás munkálataihoz a lehető legközelebb kell férkőznünk a forrásokhoz, azaz a kéziratokhoz és magához a szerzőhöz, akinek a személyes visszaemlékezései a mai napig felbecsülhetetlen értékűek.”

Rácz Zoltán és Wilhelm András 1992 januárjában egy hetet töltöttek New Yorkban, ahol Cage lakásán az eredeti kéziratok tanulmányozása mellett folyamatosan konzultáltak a szerzővel. A kutatómunkát budapesti próbafelvételek előzték meg: Jóllehet Cage ez idő tájt már többször hallotta egyes műveit az együttes tolmácsolásában, fontos volt, hogy véleményezzen bizonyos konkrét hangszerelési, hangszerhasználati megoldásokat, melyek – különösen a korabeli és a mai előadói praxis eltéréseiből adódóan – nem egyértelműen következtek a partitúrákból.

R.Z.: „Óriási kérdéslistával érkeztem hozzá. Felfedeztem például, hogy Cage ütőhangszeres életművéből hiányzik a tremoló, ami pedig az ütőhangszeres művekben egy rendszeresen használt eszköz. Amikor rákérdeztem az okára, nevetve válaszolt: „nem tudtunk tremolózni”. Az 1935-ös *Quartet* végén azonban találtam erre emlékeztető jelzéseket, és végül ezeknek a hossza segített felfejteni a tétel struktúráját, és meghangszerelni a művet. Ugyanebben a darabban felfedeztünk egy hibát is, amely a struktúra szempontjából biztosan nem illett oda. Amikor megemlítettem neki, úgy felélénkült, mintha darázs csípte volna meg. „Micsoda?!” – meredt rám, a következő pillanatban pedig már együtt néztük a kottát. Örök rejtély marad, hogy ez vajon szándékos hiba volt-e a

perzsaszőnyegben, vagy valóban Cage kompozíciós technikájából adódott az ütem szerkezete. Az ilyen kérdések nagyon érdekelték, mert érezte, hogy nemcsak simogatjuk a darabokat, hanem elmélyedünk bennük.”

Volt még egy nagyon fontos tennivaló: A partitúrákban meghatározott, elég speciális hangszerpark kialakítása, melynek – bár egy része már az együttes rendelkezésére állt - maradtak még tisztázatlan elemei. Bizonyos hangszerek esetében már a pontos beazonosítás sem volt teljesen egyértelmű. Végül ezekre a kérdésekre is sikerült válaszokat találni a new york-i kutatómunka során, a beszerzés azonban több földrészre is kiterjedt – Európából, Ázsiából, Amerikából egyaránt érkeztek hangszerek az Amadinda hangszerraktárába.

Holló Aurél.: „A korai, ’30-as, ’40-es évekből származó művek esetében az igazi kihívást az egyes szólamok differenciáltságának megtartása mellett az összhangzás megtalálása jelentette. A kínai tom-tomokat, konzervdobozokat, vagy kolompokat regiszter-szerű elosztásban (mély, közepes, magas, vagy ezek átmenetei) használtuk, mert úgy gondoltuk, hogy a polifónikus szerkezet ezáltal érthetőbbé, áttetszőbbé válik (a Lou Harrison-nal közösen komponált *Double Music* előszavában erre találunk is utalást a szerzőktől). Ez az elv nagyon jól működött pld. a három konstrukció esetében, a *She Is Asleep-ben*, vagy az *Amores-ben*, de még a *Living Room Music* „talált tárgyait” is így válogattuk össze.”

Hangszereletlen struktúrák I. – a *Quartet* és a kezdetek

Cage első ütőhangszeres kompozíciója paradox módon nincs meghangszerelve – azonban épp ez a tény teszi lehetővé, hogy az előadók – természetesen a kompozíciós szerkezetet szem előtt tartva – sajátos, rájuk legjellemzőbb módon szólaltathassák meg. A *Quartet* négytétéles kidolgozása Vácz Zoltán nevéhez fűződik és az összkiadás 1. lemezén hallható - az Amadinda korábban évekig játszotta ezt a változatot, míg elnyerte a felvételen hallható formáját. Később egy háromtétéles, jóval puritánabb hangszerelést is rögzítettek, ez található az 5. lemezen – az egyetlen mű, amely két előadásban is a gyűjteménybe került.

H.A.: „Már a felvételek megkezdése előtt megállapodtunk abban, hogy az egyes kompozíciókat nem feltétlenül keletkezési sorrendben rögzítjük, sőt a sorozat egészét tekintve sem ragaszkodunk merev időrendiséghez – mindettől függetlenül az első két rész gyakorlatilag követi a Cage-életmű kronológiáját. Az első album kísérfüzetéből kiderül, hogy - bár a lemez anyagát 1992 májusában kezdtük el rögzíteni még a Quint hanglemezkidolgozása, mely azonban rövidesen megszűnt – a CD csak évek múlva, 1998-ban jelent meg, immár a Hungaroton gondozásában. A kiadóváltás lehetőséget adott arra, hogy felülvizsgáljuk a már teljesen összevágott hanganyagot - végül a *Quartet* és az *Imaginary Landscape No 1* felvételeit tartottuk csak meg, a többi darabot pedig újra feljátszottuk. Egyébként a Hungaroton Records-nál nagy mozgásteret kaptunk – teljes autonómiát élveztünk a stúdióidők meghatározásától kezdve a hangmérnökök kiválasztásán keresztül az utómunkálatokig; még a borítók szerkesztését is szupervizionálhattuk”

***Imaginary Landscape* – egy muzeális technológia feltámasztása**

„A *Cornish School* stúdiólehetőségei ösztönöztek egy kompozíciósorozat megírására, melyet *Imaginary Landscape*-nek neveztem el. E szerzemények állandó és változó frekvenciájú mérőlemezeket alkalmaztak olyan lemezjátszókön, melyeknek a sebessége változtatható volt. Az időtartam a pick-up fel-le emelgetésével volt kontrollálható. Azaz a lemezjátszót nem a szokványos reprodukciós céllal, hanem kreatívan használtam. Ezen kívül olyan halk hangokkal is dolgozhattam, melyek csak megfelelő erősítéssel válnak hallhatóvá.” (Cage: *A Composer's Confessions*)

H.A.: „A technikai háttér szempontjából mindenképpen az *Imaginary Landscape No 1-3* tűnt a legproblematisabbnak, elsősorban a frekvencia-, és generátorlemezek miatt. A megfelelő lemezjátszók beszerzése is gondot jelentett, hiszen Cage 33/78 percenkénti fordulatszámú készülékeket írt elő, de ilyenek a '90-es évek elején talán már csak gyűjteményekben léteztek. Végül a rendelkezésre álló lemezjátszóinkat alakíttattuk át úgy, hogy a kívánt sebességek elérhetőek legyenek. A szükséges lakklemezek frekvenciáiból felvételeket készítettünk – a generátorzajok esetében többféle hangszínnel is dolgoztunk - majd legyártattuk a lemezeket. Ehhez képest az oszcillátor beszerzése már gyerekjáték volt. Gyakorlatilag reprodukáltuk azt a hangforrás-infrastruktúrát, amely Cage rendelkezésére állt a '40-es években, ám időközben technikailag elavult. A ma hozzáférhető digitális technika használatát eleve elvetettük, mert úgy gondoltuk, hogy lényeges, Cage számára már akkor nagy jelentőséggel bíró faktorok jelenlététől fosztanánk meg a zenét, ez pedig ellentmondott volna az egész projekt filozófiájának. Olyan esetekben azonban, amikor az egyes darabok eredeti szellemiségét ez nem sértette, éltünk a korszerű technikai eszközökkel – a második darabban előírt „coil of wire” erősítéséhez gramofon pick-up helyett vonóhangszerekhez gyártott kontaktmikrofont használtunk. Később a *Child of Tree* és a *Branches* felvételeinél a kaktuszok esetében is ezt alkalmaztuk tűmikrofon helyett. Remekül bevált!”

Credo in Us

„Az ütősökre komponáló szerző számára minden hang elfogadható, ő tárja a mindeddig akadémiakusan kirekesztett „nem zenei” hangok birodalmát, amennyire az manuálisan csak lehetséges.” (Cage: *The Future of Music: Credo*)

R.Z.: „Ez a mű egészen döbbenetes módon működik, erről a legkülönbözőbb történeteim vannak. Amikor a Varsói Ősz fesztiválon játszottuk ez a darabot, és eljött a pillanat, hogy negyvenöt másodpercre be kellett kapcsolnom a rádiót, a közönség elkezdett nevetni. Ugyanis mint később kiderült, az éppen aktuális lengyel slágerlistás dalt sikerült elcsípnünk. A darab lemezfelvétele még érdekesebben alakult: Elhatároztuk, bármi is történik, nem lesz ismétlés, egyszer vesszük fel a darabot. Ültem a stúdióban, a fülemre tettem a fejhallgatót, a kottának megfelelően bekapcsoltam a rádiót... és felcsendült a *Beverly Hills-i zsaru* című film zenéje, amely egészen hihetetlen ritmikai kölcsönhatásba került a Cage-darabbal. De nem csak mi nem hittük el: a ClassicsToday.com oldalon például azt írta egy kritikus, hogy szerinte manipuláltuk a felvételt. Ezúton szeretném tehát az utókornak üzeni, hogy Cage szellemiségével összhangban, egyetlen felvételt elkészítve, manipulálás nélkül került a Hungaroton-felvételekre ez a filmzene a *Credo in Us* című darabban.

Egy megtalált oldal és egy megtalált kompozíció

Az összegző jellegű munka igazi értelmét az jelenti, ha tárgyával kapcsolatban új felismeréseket képes felmutatni. A *Four Dances* esetében ez egészen másképpen alakult, mint ahogyan azt az Amadinda tagjai előzetesen elgondolták.

R.Z.: „Mielőtt fölveztük a darabot, írtam egy levelet az Edition Peters zeneműkiadó alelnökének, Don Gillespie-nek, hogy alapos okunk van feltételezni, hogy a kiadott változatból és a kezünkben lévő kéziratból is legalább egy oldal hiányzik. Az egész világon nem tűnt fel senkinek, hiányosan játszották mindenhol. Szerencsére Wilhelm András emlékezett arra, hogy egy amerikai zenetudós ebből a korszakból írta a disszertációját. Időközben Gillespie elment a New York Public Library-be, ellenőrizte a meglévő szölamanyagot, ami alapján már biztosan tudtuk, hogy egész pontosan harmincegy hiányzó ütemet keresünk. Végül sikerült felkutatnunk az akkoriban már más szakmában tevékenykedő zenetudóst, akinek a lakásából előkerült a *Four Dances* kéziratának másolata, benne a harmincegy ütemmel, ami addig az égvilágon senkinek nem hiányzott! Egy nappal a lemezfelvétel előtt érkezett meg faxon a szóban forgó rész, amit rögtön továbbküldtem Kocsis Zoltánnak, aki a

zongoraszólamot játszott a lemezfelvételen. Ezt követően nagy lett a becsületünk az Edition Petersnél is. Amikor az oakland-i Mills College könyvtárában találtak egy addig ismeretlen, töredékes Cage-művet, egyből ránk bízta a rekonstrukcióját. Hiányos volt a szövegműanyag, problematikus volt az előkerült partitúra, a kézirat tisztázata pedig nem Cage-től származott. Az egész paksamétát elküldték nekünk Pestre, tanakodtunk felette pár hetet, és a válaszuk a feladatra a *Dance Music (for Elfrid Ide)* felvételén hallható.”

Hangszereletlen struktúrák II. – *Branches, Child of Tree, c Composed Improvisations* és a szám-darabok

„A *Ji Kinget* minden olyan tevékenység közepette használom, ahol nincs szó valamiféle célról, örömszerzésről, a jó és a rossz közötti megkülönböztetésről. Tehát ha zenét szerzek, költeményt írok vagy grafikus műveket készítek.” (Cage: *I Ching (Tokyo Lecture)*)

H.A.: „Bár mindig tudtuk, hogy Cage zenéjével foglalkozni az egyes művek gondolati háttérének megértése nélkül szinte lehetetlen, a sorozat utolsó két lemezén található darabok szinte filozófiai elmélyülést igényeltek már pusztán a szerzői instrukciók értelmezése miatt is. Míg a szám-darabok (pld. az *Amadindának* komponált, teljes CD-időtartam hosszúságú *Four4*) rugalmas, de megkomponált időstruktúrát hordoznak, a *c Composed Improvisations*, a *Child of tree* és a *Branches* leírásában Cage részletesen végigvezeti az előadót a komponálási folyamaton – ám ezekben az esetekben kizárólag a szerzői szándék odaadó megértése avathatja igazi szerzőtársá a muzsikust. Ez a munka – akár közvetlenül a *Ji King-et* használtuk, akár a zeneszerző által (szintén *Ji King*-alapú) táblázatokat – az önkifejezés korlátozása, az egyéni akarat visszafogása mellett a változás természetének elfogadására irányította a figyelmünket.”