

PARLANDO
2000 / 1 . szám

METSZET '96

III.

◊Dukay Barnabás: Lebegő pára a mélység színén

– esti változat –

◊hangszeres motetta négy mélyhegedűre

Beszélgetés a zeneszerzővel

*Jézus így szólt hozzájuk:
„Hozzatok a halakból,
amelyeket most fogtatok!”
Simon Péter beszállt,
és kivonta a partra a hálót,
amely tele volt nagy halakkal,
szám szerint százötvenhárommal...
(Jn 21, 10-11a)*

Földes Imre: A négy brácsára írt darabod azon túl, hogy milyen szépséges címe van, azzal lepett meg, hogy a muzsikuskok az elejétől a végéig tremolóznak benne. Miből fakadt ez az ötlet? (lásd 1. kottapélda a következő oldalon)

Dukay Barnabás: Szabad egy kicsit messzebből kezdenem?

F. I.: Hogyne!

D. B.: Hallottam egyszer egy hölgyet énekelni, és ebből az élményből indult el minden.

F. I.: Ki volt ő?

D. B.: Károlyi Katalin. Nem tudom, hogy ismerős-e a neve? Jelenleg Franciaországban él és – többek között - Herreweghével meg William Christie-vel, a Les Arts Florissants-nal szokott dolgozni. Francia barokk operákat adnak elő. A Budapesti Tomkins Énekegyüttesben énekelt, míg idehaza volt. Különös alt hangja van, tömény, nagyon mély, olyan alkonyati színű!

F. I.: Komponáltál neki?

D. B.: Igen, ő inspirálta a darabom eredetijét, amelyet négy alténekesre írtam, görög szövegre a János jelenéseiből.

F. I.: Vagyis hangszeres átirat készült belőle.

D. B.: Nem mondanám, hogy átírat, inkább egy másik lehetőség ugyanazzal a nyersanyaggal.

F. I.: Amihez szükséged volt a tremolóra?

D. B.: Tulajdonképpen igen. A szöveges változatban szép hosszú, egyenes hangok vannak, de amikor a brácsák eszembe jutottak, elkezdtem keresni, hogy egyrészt mi az, ami a hangokat hangszereszerűvé tenné, specifikusan vonóhangszereszerűvé, másrészt meg egy olyan szférába vinné a zenét, ami az énekes előadásban nincs benne.

F. I.: Azért ismerünk olyan énekeseket, akiknek elég nagy a tremolója...

D. B.: Jó, jó, de nem operaénekesekre gondoltam...

F. I.: A tremolare szó remegni, reszketni jelentése milyen mértékben játszik nálad szerepet? Monteverdi, aki a zene történetében valószínűleg először élt ezzel az eszközzel, a Tankréd és Klorinda párviadalában a belső feszültséget, az izgalmat érzékeltette ugyanegy hang gyors ismételtetésével.

D. B.: Erről van szó nálam is. A vokális eredeti statikus jellegű. A négy mélyhegedűre írt változat ezzel szemben dinamikus, hiszen hullámoz a tempó (előírás szerint: molto rubato), hullámoz a dinamika (követi a tempó ingadozásait), és hullámoz a hang teste is a tremoló következtében.

F. I.: A Combattimentóban csak néhány taktus erejéig szólnak a tremolók, nálad állandóan. Nem csodálnám, ha valakinek olyan húros hangszerek jutnának erről eszébe, amelyeknek ez jellegzetessége.

D. B.: A citerára gondolsz? Ez nem jutott eszembe. A balalajka sem. De nem lehetetlen hogy azért valami orosz vonatkozás van a háttérben... Valamikor régen, amikor még a rövid haj mellett kicsit nagyobb volt a szakállam mondta egy tanítványom: „Tanár úr, maga éppen úgy néz ki mint a Dosztojevszkij.”, Mire én azt válaszoltam: „nagyon jó, vállalom!”

F. I.: És akkor a homlokodra csaptál, hogy: te jó Isten, csak nem én írtam a Karamazov testvéreket?

D. B.: De jó lett volna!

F. I.: Kanyarodjunk vissza a hangszeres motettád születéséhez! Ezek szerint az énekes eredetiből egy sajátos tremolós változat lett. Nem gondoltál arra, hogy az 'a cappella' tételből, mondjuk, fúvós változatot is készíts?

D. B.: Nem! Fúvós változatra nem gondoltam, ellenben készült egy tétel harmonikára, egy másik négy marimbára, egy harmadik négy tenor hangra, sőt írtam egy 16-szólamú motettát is.

F. I.: Miben hasonlítanak, illetve mi az, amiben különböznek ezek a más-más alakzatok?

D. B.: Azonos a matéria, ugyanakkor vannak eltérések. Például! Az összes műalak közül a négybrácsás változatban van a legkevesebb hang.

F. I.: A legkevesebb hang? A változatok a hangok számában különböznek?

D. B.: Nemcsak, de ez igen lényeges!

F. I.: Itt hány hang van?

D. B.: Szólamonként 90. Ám úgy vannak megszerkesztve, hogy bizonyos helyeken választani kell két hang között. Ilyenkor a két hangot egymás fölé írtam a kottába, de ez nem kettősfogást jelent. A játékosnak mindig döntenie kell, hogy a két hang közül melyiket választja.

F. I.: Hányszor állítod választás elé a játékost?

D. B.: 18 választási pont van egy szólamon belül.

F. I.: Vagyis kétszer 9.

D. B.: Nem! 18 ilyen hely van, ami 36 hangot jelent. 36-ból kell 18-at kiválasztani.

F. I.: Igen, de 18 is osztható 9-cel!

D. B.: Ja, ja! Igen.

F. I.: Akkor a 9-es számnak itt jelentősége van!

D. B.: Így van. Külön-külön mindenki 90 hangot játszik, de mivel négyen vannak, összességében 360 hang fog megszólalni.

F. I.: Ez kapcsolatban van a...

D. B.: Persze!

F. I.: ... a körrel?

D. B.: Persze, persze. Végül is ezek a dolgok távolabbra mutatnak, a körön, sőt, az egész szisztémán túlra.

F. I.: A gömb is eszembe juthat?

D. B.: Igen.

F. I.: Csak nem írtál olyan darabot is, amelyik a háromszöggel van kapcsolatban?

D. B.: De igen!

F. I.: És a gúlával?

D. B.: Azért nem csináltam „geometriai” sorozatot! Itt a számszerűségek érdekesekek.

F. I.: A legjobb zenészekről a matematika, ha tételesen nem is tudják, tapasztalatom szerint nem idegen. Nem csoda, hiszen a matematikai és a zenei gondolkodás között nagyon sok a közös vonás.

D. B.: A helyzet az, hogy a geometria és a matematika iránt mindig érdeklődtem, de természetesen ez a geometria és ez a matematika nem egészen egyezik meg azzal a geometriával és matematikával, amit az iskolában tanítanak. Azonos vele egy bizonyos pontig, mert a tények azok tények a matematika órán is meg abban a világban is, ahol működöm, de a négyzet, vagy – mondjuk - a háromszög nem csak egy idom, aminek objektív tartalma van. Számomra ugyanannyi szubjektív tartalmat is hordoz.

A tanítványaimnak is el szoktam mondani - és első pillanatban kicsit meglepődnek -, hogy nekem a számok nem pusztán mennyiségek, hanem legalább annyira minőségek is! Azt nem tudom megmondani, hol lesz a mennyiségből minőség, illetve a minőségből mennyiség, tehát az átmeneti terület merre van. Próbáltam megkeresni, de nem sikerült. Lemondtam róla, mert közben felismertem, hogy igazából nincs szükségem rá. A lényeg az, hogy a számok ugyanolyan mértékben minőségek, mint amilyen mértékben mennyiségek.

F. I.: Ezt értem úgy, hogy vannak, akik hallanak egy hangot, és hozzá rögtön színt társítanak, te pedig, ha azt mondom: 23, valamilyen érzelmi kapcsolatba kerülsz a 23-mal?

D. B.: Igen, igen. Legfeljebb azt tenném hozzá, hogy az, amit érzelmi kapcsolatnak nevezel, nem azonos a szokásos “szeretem-nem szeretem” kategóriákkal.

F. I.: Tehát nem arról van szó, hogy belepirulsz, ha kimondok egy számot?

D. B.: Nem. Hanem egyfajta átélésről van szó, amely emlékképeken nyugodsz. Ez persze nem csak a számokra vonatkozik! Lehet akár képi, vagy konkrét tárgyi, időbeli és így tovább. Lehetnek teljesen különböző dolgok, amelyek kívülről nézve, látszólag egymással semmiféle kapcsolatban nincsenek és én mégis valami közös szálát érzlelek ezek között. Valahogy egymás mögé rendeződnek, és adott pillanatban egyszerre

felfénylenek.

Mondok egy példát! Ritmikáról, metrikáról úgy sem beszéltünk még!

Háromféle hosszúság szerepel: félkotta, a duplája és a háromszorosa. Ezek váltakoznak valamilyen arányban.

A szólamokon belüli szünetekből ugyancsak háromféle van: a félszünet duplája, háromszorosa és négyszerese.

A 90 hang, amiről az előbb szó volt, 180 ütés alatt - ez esetben 180 félkottányi idő alatt - hangzik el. A hangok és a szünetek közti arány pedig a következő: egy-egy szólamon belül 153 ütés, azaz félkotta jut a hangokra, a maradék: 27 érték szünet.

F. I.: Ezt ilyen szépen kiszámoltad?

D. B.: Biztos emlékszel a János evangéliumnak arra a részletére, amikor Jézus feltámadása után egyszer a tanítványok hiába halásztak a Genezáreti tavon, nem tudtak halat fogni. Ekkor megjelent egy ember – a tanítványok nem ismerték fel, hogy maga Jézus – aki azt mondta nekik, vessék ki a hálót hajójuk jobb oldalán. S tényleg, megmerítették a hálót ami tele lett. 153 halat fogtak...

F. I.: Ezért oszlik meg a 180, 27+153-ra, mert a tanítványok 153 halat fogtak? Ezt tudva tudtad?

D. B.: Az ember ezt tudta régebről, mert ha egy bizonyos szellemi környezetben nő fel, tisztában van ezekkel a dolgokkal. Itt az a gyönyörű, hogy ez nem elhatározás eredménye. A két dolog összejött, valahogy úgy összeesett, csak a munka befejezése után figyeltem fel rá.

F. I.: 90 hang szerepel szólamonként, a választási pontok száma 18, 180 ütés alatt szólal meg a 90 hang, de úgy, hogy a hangok és a szünetek aránya 153:27. Érdekes! Mindegyik szám, amit a hangokkal kapcsolatban említettél osztható 9-cel!

D. B.: Látod? Ez egy konglomerátum, az elemei nem ugyanonnan valók, mégis egymásra rétegződve egységgé állnak össze. Egyébként a 9-es - amire felfigyeltél - elég furcsa szám, mert tízes számrendszerünkben az utolsó egyjegyű, onnantól kezdve csak kombinációk vannak.

Rengeteg példát lehetne idézni, zeneműveket, ahol a számoknak kiemelt szerepe, szimbolikus jelentése van. Hogy csak egyet említsek! Pernye András írja Bergről szóló könyvében, hogy a Wozzeck, amely 1921-ben lett kész éppen ennyi hangzó ütemből áll.

F. I.: Vagy hogy én is említsek egyet! Köztudott, hogy Johann Sebastian Bach milyen nagy jelentőséget tulajdonított a 14-es számnak, hiszen a B-A-C-H betűk sorszáma az ABC-ben éppen 14 (B=2+A=1+C=3+H=8).

D. B.: Az építészetben is nagy jelentősége van ezeknek az “apróságoknak”. Én, legfőként a gótikával a súlypontban, a középső román kortól a kora reneszánszig tudom az építészetet jó szívvel magaménak érezni. Nos, ezek a középkoriak még a legláthatatlanabb és eldugottabb helyeken, akár a tetőn is alkalmaztak mindenféle izgalmas megoldásokat, mert tudták, hogy nem az a lényeg, hogy látja-e valaki, hanem az, hogy ott van.

F. I.: Ezek szerint nem az a fontos, hogy mindazt meghalljuk, amiről beszéltél, az se fontos, hogy tudjunk róla, az a fontos, hogy ott legyen. Jól értem?

D. B.: Hallani úgyis hallja az ember, legfőljebb nem tudatosan.

F. I.: Engedd meg, hogy visszatérjek egy mondatodra! Azt mondtad, hogy “bizonyos helyeken hangok között választani kell”. Milyen megfontolásból adod a muzsikuskak ezt a lehetőséget?

D. B.: Talán Beethoventől kezdve lehet tapasztalni az igyekezetet, minden zenei paraméter pontos rögzítésére. Ő, bizonyos helyeken már szinte az egész szókészletét beleírta a kottába, hogy a dolgok abszolút világosak és egyértelműek legyenek.

F. I.: Igen. A számos példa közül szeretem idézni az egyik legbeszédesebbet, az opus 110-es Asz-dúr szonáta Adagiójának bevezetését, ahol a tempóváltozások, előadói utasítások egész seregével találkozunk.

D. B.: Az addig egységesebb zenei világkép, a 18-19. század fordulóján már darabjaira törik, így Beethoven kénytelen az eddigiéknél pontosabban rögzíteni a kívánságait, különben az a veszély fenyegeti, hogy nem úgy szólal meg a műve, ahogy szeretné.

F. I.: Hadd erősítselek meg egy kicsit korábbi példával! Köztudott, hogy a Brandenburgi versenyek egyik-másik tételében a hangokon túl, mennyi egyéb információt találunk. Feltételezzük, hogy azért, mert Bach a brandenburgi örgróf megrendelésének eleget téve, a brandenburgi zenekar számára készítette el a partitúrát, tehát kiadta a kezéből. Saját maga, illetve a weimari vagy kötheni együttes számára minek írt volna a kottába ennyi kötőívet, dinamikai jelzést?

D. B.: Bezzeg ha az ember – mondjuk – Haydn zongoraszonátáit megnézi, ott bizony csak egy-két dinamikai és frazírozási jelet talál. Mozartnál ugyanígy. A középkori és reneszánsz szerzők semmit nem írtak a kottába a hangokon kívül. Az ember nem is nagyon érti, hogy a csudába tudták a többszólamú tételeket megszólaltatni, amikor állítólag még partitúrákat sem írtak. A barokk operák sem voltak mindig minden részletükben kidolgozva. Nem egyszer csak az énekszólamokat, meg a számozott basszust rögzítették és a zenekari tagok dolgozták ki a szólamaikat. Az a vonal, amelyik igyekszik, amit csak lehet rögzíteni, a mai napig jelen van, bár talán kevésbé erőteljes, mint a múltban.

Mert más út is van! Már a 19. század második felében felmerült a lehetőség a véletlennek, mint alkotói módszernek a használatára.

F. I.: A zeneszerzés történetében, ha jól tudom, Charles Ives 1908-as keltezésű The Unanswered Question (A megválaszolatlan kérdés) című műve az első, ahol egy bizonyos ponttól kezdve véletlenszerű, hogy hogyan találkoznak össze a vonósok és a fúvósok; előadása válogatja, hogy egy adott pillanatban melyik hang melyikkel szól együtt.

D. B.: Előképek már a 18. században is akadtak! Kockadobással, adott motívum-készletből kis táncokat lehetett előállítani. Az egyik ilyen játékot Mozartnak tulajdonítják. A 20. században, részben a keleti kultúrákkal való mélyebb találkozás következtében, többféle iskola alakult ki. Bármelyik zenei paramétert: a hangokat, a ritmust, a tempót, a hangerőt, a hangszert, vagy ezek kombinációit rábízhatja a zeneszerző a muzsikusra, szigorúbb vagy lazább kötöttségek mellett, de az amerikaiak vagy a lengyelek különböző módszereket használnak.

F. I.: Bízta egyet s mást a zenészeidre másutt is?

D. B.: Igen. Többféle megoldással is éltem. Itt, a négybrácsás darabban, ahogy már mondtam, legfőképp a hangok közötti választás lehetősége az, ami a kottát olvasva szembeötlő.

F. I.: Tudod, hogy sok zenész fél attól, ha választásra ösztönzik? Félnék a feladattól. De hát érthető! A hangszeres órákon olyan zenét tanítanak, ahol azt kell játszani, ami a kottában van! És - egy-egy magános esetet kivéve - nem tanítják sem a kortárs zenét, sem azoknak a koroknak a zenéjét, ahol teret kaphatnának az egyéni megoldások, ahol

bizonyos kötöttségek mellett a muzsikusra van bízva, például a generál-basszus, az ékesítések kidolgozása, kadenciák rögtönzése és így tovább. Olyan zene, ahol az előadóművész a zeneszerző társává válhatna gyakorlatilag nem szerepel a hangszeres és vokális pedagógia repertoárján. És mindezt meg is indokolják! Azt kell tanítani, ami a hangversenyek műsorán szerepel! Circulus vitiosus.

D. B.: Nem csak a zenei gyakorlatban és a zenepedagógiában van így! Atyai jóbarátomra, Simon Zoltánra kell hivatkoznom, aki a Nemzeti Színház zenei vezetője volt. Azt mondta nekem egyszer: “Te, amit ezek a színészek művelnek, az a legnagyobb rabszolgaság. Nem lehet egyetlen saját gondolatuk, saját érzésük sem, hiszen állandóan szerepet kell játszaniuk.”

F. I.: Hát ez az! Jóval kevesebben vannak azok, akik épp azért, mert egész életükben gúzsba kötve táncolnak, szeretik az ilyen helyzeteket, ahol végre nekik is van beleszólásuk a dolgokba. Aki a continuo-basszus alapján rögtönzött, annak ez volt a lételeme. De ma? A zeneszerző és az előadó nem ugyanazt a zenei nyelvet beszéli.

D. B.: Gondolod, hogy csak a zeneszerző és az előadó nem beszél egy nyelven? Olyan mértékben eltávolodtak egymástól az emberek, annyira szélsőségesen individuális a létezés az euro-amerikai kultúrában, hogy szerintem alig maradt valami, ami összeköt bennünket. Kínában bizonyára nem így van. És az arab, vagy az iszlám világ? Ha elkezdik a Koránt recitálni a tömeg nyomban reagál rá, azonnal követi. Hol vagyunk mi ettől? Mire reagálunk? Egészen furcsa állapot, amit nagyon nehéz elviseli. De hiszen Goethe már érzékelte, tudta, hogy így lesz. Ilyen körülmények között nagyon nehéz a kommunikáció. Pedig látszólag ennek a fordítottja zajlik. Mindenki mindenkivel kommunikál reggeltől estig faxon, stabil és mobil telefonon, Interneten, valójában még sincs kommunikáció.

F. I.: Éppen ezért van meg a veszélye annak, hogy ha nincs minden pontosan rögzítve, a zenész félreérti a szerző szándékát. Most nem a szóban forgó műre gondolok, hiszen nyilván alaposan meggondoltad, hogy melyik két hang közül választhat a művész, jelen esetben nem tud rosszat választani! De hát sokan vannak, akik sokkal többet bíznak a zenészekre.

D. B.: Nyilván a happeningekre gondolsz, vagy egyéb próbálkozásokra, ahol semmi sem fix, minden improvizált. Én, egyik irányhoz se szeretnék kapcsolódni. Se a teljesen lerögzítetthez, se a teljesen elengedtetthez. A kettő között keresem az egyensúlyt!

F. I.: Legyen kötöttség is, szabadság is!

D. B.: Igen. Két évtizedekig játszottuk az Új Zenei Stúdióban a magunk és mások műveit. Emlékszem, akkor éreztem legjobban magam, amikor nem voltam teljesen szabadjára engedve, de a pillanat varázsától indítva dönthettem dolgok fölött.

F. I.: Vannak-e még titkok a tarsolyodban?

D. B.: Titkok? Nem hiszem, hogy tudnék titkokat mondani. Meg hát mire mennék vele? Amióta rendkívül műveltek lettünk értelmileg, azt gondoljuk, hogy ha bizonyos dolgokat kielemezzünk, föltárunk, ezzel a műalkotást birtokba vettük, megfejtettük a titkát. Én is így hittem a harmincas éveim elejéig, de egy idő után rá kellett jönnöm, hogy ez nem jelent igazi birtokba vételt, mert a mű nem csak mérték, számosság és súlyviszonyok kérdése. Mindent ki lehet elemezni, fantasztikus ábrákat lehet konstruálni, még egyetemi katedrát is lehet érte kapni, de a dolog lényegéhez igazából nem jutunk közelebb. Mert a lényeg nem értelmi, és nem is érzelmi természetű! Ezeket szokták tudniillik egymással szemben kijátszani. Nem! A műalkotás befogadásánál, „megértésénél” a személyes

élménynek, az átélésnek van döntő szerepe.

Ha az, amit megalkotunk leköti a figyelmet, ha a hallgató hajlandó volt, vagy képes volt belépni a mű áramkörébe, ha meghatotta, akkor valami olyan tapasztalatot szerez, amelyet szavakkal visszaadni igazán nem lehet. A fogalmak nem írják le a személyes élményt.

Vegyük példának a Mona Lisát! Bajuszt lehet neki rajzolni, ahogy Duchamp tette. Ez is egy értelmezés. Lehet odamenni hozzá, megcsodálni, lefotografálni, megvizsgálni az aranymetszés szempontjából, stb. stb., de azt a tapasztalatot, amit az ember akkor él át, amikor magával a festménnyel találkozik, nem lehet verbálisan átadni.

F. I.: Hogy is mondják? A műalkotás több, mint a részek összege. A részek összege plusz még valami.

D. B.: Igen. Lehet arról beszélni, hogy kérem szépen, itt ennyi meg ennyi fiz van, és azért van ennyi fiz, mert egy Fiz-dúrnak tűnő, de gyakorlatilag iónként kezelt hangsorban vagyunk. És meg lehet állapítani, hogy ezzel szemben giszből nagyon kevés van.

F. I.: ?

D. B.: A hangsor a jól ismert Fiz-dúr: fiz-gisz-aisz-h-cisz-disz-eisz-fisz, de a hangok többsége egy félhangos pentatónia köré rendeződik. Ebben a közegben a gisz egyszer fordul elő minden szólamban. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a választható hangok között vannak még giszek.)

Miért van ez így? Hát így jött ki. Ez az a pont, ahol az ember megérzései, és az értelme, az átélés és az ész között mérlegelés kezdődik. Ha valami emocionálisan működik, annak racionálisan is működnie kell. A mai világban nagyon erős a konstruktivizmusra való hajlandóság. A célom az, hogy megtaláljam a helyes arányt, az egyensúlyt, de az efelé vezető út gyötrelmes.

Az épület, ha az építész nem gondolja át pontosan és részletesen, mit miért csinál, a fejünkre szakad. A zene ilyen szempontból hatalmas toleranciával bír, mert lehet, hogy a fejünkre szakad, de attól nem fogunk meghalni, viszont ha egy épület teszi ugyanezt, bizony otthagyhathatjuk a fogunkat.

F. I.: Szerencsénk, hogy ezt a szakmát választottuk!

D. B.: Szerencsénk!

Földes Imre