

Ritmikai motívum kibontása és felépítése
Askell Masson: Prím című kisdob darabjában

Laczkó-Pető Balázs

Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar
Klasszikus ütőhangszeres BA III. évfolyam

Dr. Szabó István főiskolai docens

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	3
2. Komponálási technikák.....	4
3. Ascell Masson: Prím	6
4. A kisdob kialakulása, hangszínek széleskörű alkalmazása a Prímben.....	10
5. Melléklet:	12

1. Bevezetés

A zenét már az ókorban számos tudós, gondolkodó szoros összefüggésbe hozta a matematikával, csillagászzal és a természettudományokkal, amelyek különböző mértékben befolyásolták a zenetörténet egyes korszakainak alkotásait.

Krisztus előtt a hatodik században Püthagorasz¹, ión származású matematikus és filozófus, akit „a számok atyja” néven emlegettek, a matematika eszköztára segítségével megalkotta a zenében használt hangközöket. Úgy gondolta, a zene matematikai, hangtanai illetve fizikai összefüggéseken alapul. Tanítványaival létrehozták a zeneelmélet alapjait, amelyben a zenét hangtani és akusztikai szempontból is tanulmányozták.

Az ókori építészetben jelent meg az emberi érzékelés számára a leginkább kiegyensúlyozott, rész-egész viszonyt meghatározó, a természeti formákban is megtalálható arányrendszer: az aranymetszés. A természetben való jelenlétét az úgynevezett *fibonacci-számokkal* írták le, amely tulajdonképpen az aranymetszés művelete többszöri alkalmazásával létrejövő végtelen sorozat. A fibonacci-számok fellelhetők növények formáiban, azonban szerepelnek irodalmi művekben is szerkezet képző elvként, sőt a huszadik században Bartók Béla is használta művei formai arányrendszerében.²

A Középkorban több híres tudós elmélkedett matematika és a zene kapcsolatán, köztük Marin Mersenne is, aki számtanban használt kombináció és permutáció fogalmát alkalmazta a zenében.³

A romantikában számos zeneszerző használja az irodalmat művei témájaként, mint például Liszt Ferenc vagy Maurice Ravel⁴, akik legtöbb esetben az antik görög mitológiából merítettek.

A 20. században több zeneszerző különböző társtudományok segítségével komponált. A matematika használata nagyon népszerűvé vált és egyre több modern mű szerkesztésének háttérében jelent meg. A különböző számtani műveletek a komponálás során meghatározhatták a mű ritmikai egységeit valamint harmóniai vázát, így a zeneszerzők olyan elmélyült és nehezen kiszámítható műveket hoztak létre, amelyek a különböző tudományok átható ismerete nélkül nem sikerülhettek volna.

¹ Ókori görög matematikus (Kr. e. 582-496)

² Lendvai Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest, Zeneműkiadó, 1975):61-74

³ „Matematikusok és zene”, <http://www.momus.hu/article.php?artid=5202>

⁴ Francia zeneszerző (1875-1937)

2. Komponálási technikák

A 20. században számos modern zeneszerző megpróbálta gyökeresen megváltoztatni az akkori kor zenéjét, közülük többen maradandót alkottak kortárs ütőirodalomban. Ide sorolhatjuk John Cage⁵, Iannis Xenakis⁶ illetve Steve Reich⁷ nevét, akik az egzotikus ütőhangszerek használatával, új hangszínkezelést vittek a modern zenébe.

Cage egy különleges technikát dolgozott ki, amelyben a kombinatorika és a véletlen zenei gondolatok nagyon fontos szerepet kaptak. Ezeket ő az úgynevezett *intenciómentes művészeti gondolkodásmóddal* kapcsolatban használja, amelybe az alkotás folyamata kerül előtérbe és nem a kész mű. Egyes darabjaihoz nem a megszokott kottát használta, hanem bizonyos instrukciókat írt le, amelyek az időtartamokra vonatkoztak úgy, hogy a létrejött zene teljesen véletlenszerűnek hasson.

Xenakis a *sztochasztikus* zenében, a valószínűség-számítás elméletét felhasználva komponált. A szerző először összegyűjtötte a darabban lévő elemeket, játékmódokat, például: hangok, ritmusképletek, glissando, pizzicato, valamint a különböző hangszereket. Ezt követően egy permutációs szerkesztési elvvel sorrendbe rakta az összes elemet, majd ezáltal létrehozta a művet.

Reich a minimál és repetitív jellegű zenéjével véste be nevét a zeneirodalomba. Műveiben megfigyelhető az *ostinato* és variációs technika használata, amelyeket a ghánai valamint az indonéz gamelán zenéből merített. Az ostinato egy adott ritmikai vagy dallami motívum ismételtetése. Általában több szólamban is megszólalnak ezek a motívumok úgy, hogy közben ritmikailag vagy esetleg dallamilag eltolódnak a másiktól.

⁵ Amerikai zeneszerző (1912-1992)

⁶ Görög zeneszerző (1922-2001)

⁷ Amerikai zeneszerző (1936-)

Szintén újító szellemiségű és a modern zenére nagy hatással bíró zeneszerző Askill Masson, akinek alkotói mentalitása és zeneszerzői eszközkészlete rendkívül sok forrásból táplálkozik, beleértve az elődöket és a kortárs szerzőket. Izland vezető zeneszerzői közé tartozik. Masson 1953-ban született, zenei tanulmányait, 1961-ben kezdte klarinéton, majd később ütőhangszereken tanult a Reykjavíki Zenei Egyetemen. Autodidaktaként vált zeneszerzővé.

1973 és 1975 között az izlandi Nemzeti Színház Balett Intézeténél dolgozott zeneszerzőként és ütőhangszeresként, majd 1978-tól 1983-ig gyártásvezető volt az Izlandi Állami Rádió zenei részlegén. Ezt követően idejét kizárólag a komponálásra szentelte. Az Izlandi Zeneszerzők Társaságának titkára volt 1983 és 1985 között, majd az előadók társaságának (STEF) elnöki pozícióját töltötte be 1989-től 1999-ig.

Masson dolgozott Koppenhágában, Stockholmban, Londonban és Párizsban. Olyan művészekkel működött együtt, mint Evelyn Glennie⁸, Gert Mortensen⁹ és Christian Lindberg¹⁰.

Zenét a következőképpen jellemzik:

„Hangzásban légiesen könnyed és van egy expresszív karaktere, mely zárkózott, mégis tele van erővel.... Az emberi hangra, és az elektromos hangszerek zengésére emlékeztető szokatlan hangzások”¹¹

„Masson-nak rendkívüli hozzáértése van minden hangszer sajátos tulajdonságaihoz melyeket alkalmaz műveiben...”¹²

„Lebilincselő dallamvonalak, melyek egybeszővődnek és összeolvadnak, és melyek kitörnek az általános szonátaformából”¹³

„Egy nyaktörő bűvészműtátrány”¹⁴

Legfontosabb munkái között van a „*A Jégpalota*” című nagyopera, egy „*Szinfónia trilógia*”. Kis versenyművet írt hegedűre, klarinétra, brácsára, kisdobra, zongorára, marimbára, harsonára, ütőhangszerekre, trombitára és tubára.

⁸ Skót származású előadóművész (1965-)

⁹ Dán ütőművész (1965-)

¹⁰ Svéd harsonaművész (1958-)

¹¹ Göran Bergendal, New Music in Iceland , <http://www.askellmasson.com/biography.php>

¹² Hilary Finch, Nordic Sounds (norvég zenei szaklap), <http://www.askellmasson.com/biography.php>

¹³ Aachner Volkzeitung (német folyóirat), <http://www.askellmasson.com/biography.php>

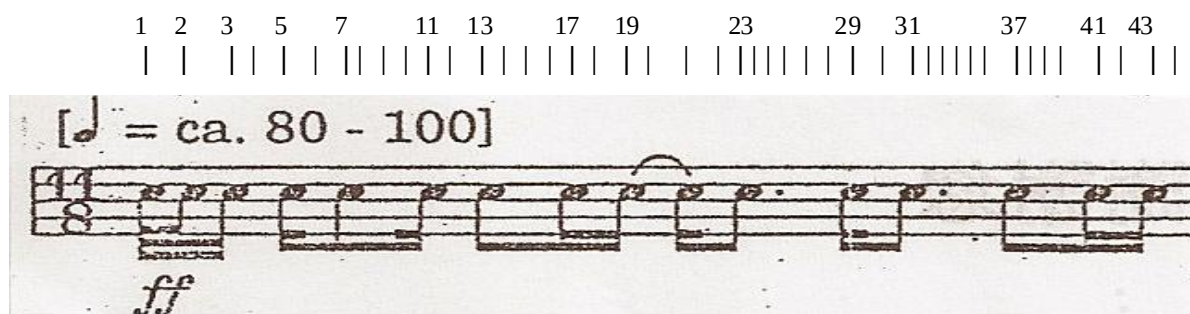
¹⁴ Daily Record Newspaper (skót hírlap), <http://www.askellmasson.com/biography.php>

3. Askill Masson: Prím

Masson műveiben felfedezhetők az egyes tudományágak alkotótársaként való használata. Így a Prím című kisdob darabjában is, melyet 1984-ben írt.

A mű felépítéséhez egy matematikai rendszert használ. Ez az elképzelés már önmagában is bemutatja a szerző egyedi és elmélyült gondolkodásmódját.

A Prím az 1. ütemben elhangzó ritmikai motívumra épül, amely szerkezetének rendezőelve az első 15 prímszám 1-43-ig, amelyben az alapegység a harmincketted. (1. ábra) Ez a téma végigfut a művön különböző variációk formájában.



1. ábra

A darab tizenegynyolcadban íródott (a 11 szintén prímszám), így nem követhető végig szabályos negyedes lüktetésben a mű, ezért úgy érezni, mintha a ritmusképletek előrebuknának. A ritmikai motívumok gyors váltakozása, valamint a dinamika hirtelen ugrásai miatt kifejezetten izgalmassá válik az előadás mind a játékos, mind a hallgatóság számára. A szerző, a műben időnként megjelenő ritenutokkal és accelerandókkal határolja el egymástól a különböző részeket.

Massonnak feltételezhetően az volt a célja, hogy egy olyan darabot írjon, amely sokkal átfogóbban közelíti meg a kisdobot. Egyrészt megpróbálta maximálisan kiaknázni a kisdob, mint szólóhangszer lehetőségeit, másfelől igyekezett megjeleníteni az összes hangszínbeli variánst a hangszeren. A játékosnak nem csak kizárólag ritmikai és technikai feladatot ad, elmélyült mondanivalójával magas szintű zenei felkészültséget, illetve gondolkodásbeli fejlődést is megkövetel.

A Prímekben alkalmazott téma nyolc variációja szólal meg, emellett a főtéma számos töredéke is felsejlik a műben. Már a második ütemben találkozhatunk egy hiányos témával, amelyben csak bizonyos hangokat hagyott meg a szerző a teljes motívumból. (2. ábra) Ebben az ütemben különböző dinamikai árnyalatokat is alkalmaz, amivel még inkább eltér az eredeti témától.

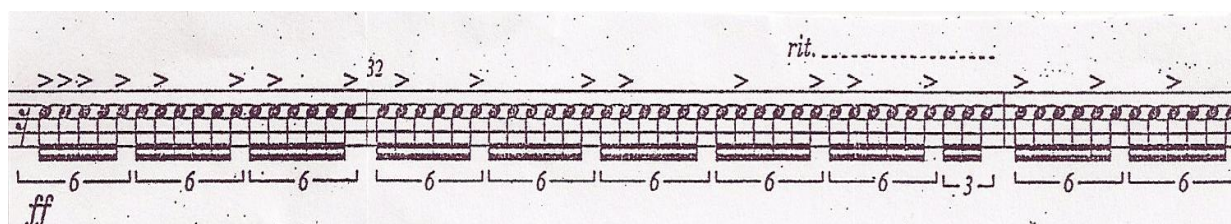


2. ábra

Ezután egy olyan kidolgozási terület következik, amely sűrű ritmikai képleteivel, gyakran alkalmazott díszítő hangjaival valamint dinamikai eséseivel, növekedéseivel izgalmassá teszi ezt a részt.

A 9. ütemtől egy *tükrözés* fedezhető fel, amely az egész előtte lévő részt tükrözi, minden egyes ütemet a végéről, egészen a 18. ütemig. Az ezt követő részt az eddig elhangzott ritmikai elemek, motívum töredékekből építi fel.

Az 1. variáció a 31. ütem második felétől indul. Az eredeti téma alapértékét hatos egységekbe értelmezi, ezáltal egy ritmikai modulációt megvalósítva játszatja el a szerző a témát oly módon, hogy a folyamatos szextola-sorra hangsúlyokat ír. (3. ábra)



3. ábra

A következő rész különösen érdekes, mivel egymás után hangzik el a főtéma négyféle variációja. A 38. ütemben szólal meg a 2. variáció, amelyben az egyik kéz tizenhatodokat játszik a káván fektetett verővel, a másik kéz normál megszólaltatással játszik a bőrön úgy, hogy a káván játszott hangok a főtémát rajzolják ki. Ez a rész a hangszín használata miatt úgy szól, akár egy *bossa nova* stílusú kíséret. Itt a téma fele tempóban hangzik el.

A 4. variációt a 45. ütemben találjuk, melyben szerző egy ritmikai osztinátót alkalmaz azáltal, hogy a motívum bizonyos hangjait a bőr közepén szólaltatja meg. Ez a ritmikai alap, két harmincketted és három harmincketted szextola hangból áll, amely hasonló módon a darab végén is előfordul. Ezután a 47. ütemben lekerekíti a témát egy lassítással, majd rávezet a főtéma 48. ütemében található 5. variációjára. Ez a téma is augmentálva szólal meg, amelyben minden egyes tremoló elé dupla hangsúlyt ír, így a hangsúlyos hangok adják ki a főtemát. (4. ábra)

A tempo
L flat on the rim "latin style"

38 *mf* R normal

40 *ordinario*
sub. ff *dim.* *pp* *p sempre*

41 3 10

42 12 8 14 10 8 6

f accents in the centre of drum
R L RLLR L RRLR L RRLR L RRL

43 *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

46 rim shot *rit.* snares on
poco cresc. *ff* *f* *p* *p accel.*

48 *a tempo*
sempre p

50

4. ábra

Ezt egy olyan rész követi, amelyben előjönnek a műben eddig használt elemek, frázisok kicsit átdolgozott módon. Az 57. ütemben egy függetlenítéses motívum kezdődik, amelyben az egyik kéz egy meghatározott ritmust játszik, mialatt a másik kéz lazán ejtegetni kezdi a verőt, amely verő súlyánál fogva felgyorsul.

A 65. ütemtől ritmikai sűrítés kezdődik, ami azt jelenti, hogy a tempó nem változik, csak az egységnyi idő alatt leütött hangok sebessége és száma. Ettől úgy tűnik, mintha egyfajta teraszos tempóváltást hallanánk. Ezt követően folytatódik a sűrítés, amely során kétszer is feltűnik a téma variációja, a hangsúlyos hangok által. A 6. variáció a 70. ütemben indul, amelyben, a témát kirajzoló hangok mellett, folyamatos ritmikai osztinató szól hasonlóan a 45. ütemben alkalmazott variációban. A 74. ütemben a 7. variáció során fokozza a téma hangjai közben megszólaló ritmikai szövetet úgy, hogy az eddigi ritmikai alapot tremoló segítségével sűríti. Itt a főtéma sebessége hasonlóan a közvetlenül előtte lévő részben, az eredeti témához képest háromszorosára van megnyújtva.

A darab végéhez közeledve az előbbieken alkalmazott fortissimo tremoló folyamatosan halkulni kezd, majd a teljesen elcsendesedett rész után utoljára megszólal a téma 8. variációja pianissimóban, megadva a keretes szerkezetet a darabnak. A téma utolsó hangján egy erőteljes kávaütés hangzik fel, amellyel Askeell Masson a művét zárja. (5.ábra)

The image shows a musical score for measures 70 through 79. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a continuous stream of eighth notes, many of which are grouped in triplets, indicated by a '3' under the bracket. Measure 70 starts with a fortissimo (ff) dynamic. Measure 74 includes a 'cresc. molto' (crescendo molto) marking and a fortissimo (fff) dynamic. Measure 75 has a 'poco rit. e cresc. possibile' (poco ritardando e crescendo possibile) marking. Measure 78 begins with a 'poco a poco diminuendo' (poco a poco diminuendo) marking, leading to a pianissimo (pp) dynamic in measure 79. The final measure (79) ends with a 'rim shot' (ff) dynamic. The score is labeled '5.ábra' (Figure 5).

5.ábra

4. A kisdob kialakulása, hangszínek széleskörű alkalmazása a Prímekben

A kisdob megjelenését és tudatos alkalmazását nagyjából a 15. századtól kezdve számíthatjuk. A hangszer őseinek számító *tabor* merőben különbözött a mai állapotában ismert kisdobtól. Egy henger alakú fatestre (mely magassága körülbelül 12, átmérője nagyjából 8 inch széles lehetett) állatbőrt feszítettek. Általában a katonaságban, csatatéren használták néhány fúvós hangszer kíséretében. A tabornak az alsó bőr felületére egy bélhúrt feszítettek, amely által éles és csattanó hangot adott. Feltehetően először a török-ottomán hadseregben használták, majd később a svájci zsoldos katonáknál terjedt el. A katonazenekarokban elengedhetetlen volt a ritmus szekció, amely a tempó és a löktetés megadásában nagyon fontos szerepet játszott. Bizonyos hadműveleti parancsokat a zenészek segítségével adtak tudtára a hadtestnek, így gyorsabb taktikai manővereket hajthattak végre a harcmezőn.

A kisdobon való játék fejlődésének első jelei a 18. századra tehetők. Napóleon idején, a már korábban a francia becsületgárda tagjaivá váló hivatásos dobosok folyamatosan fejlesztették technikájukat. Egyre több kisdobos formáció alakult és egyre jobban törekedtek az együtt játékra, valamint a mozgalmas és virtuóz előadásmódra. Kialakult a rudimental¹⁵ kisdobolás, amelyben nagyon fontos szerepet kaptak a számozott pergetések. Ezek az ütések számát jelzik és az ebből összeálló kisebb ritmikai egységek a rudimentek. A 20. századra a klasszikus zenében használt és kialakult kisdobolás teljesen elkülönült a rudimental dobolástól, mivel az eltérő előadásmódot és technikát követelt meg. Ez a megszólaltatásban használt verők alkalmazásának többféle módját eredményezte.

A kisdob később ritmushangszerként jelent meg a szimfonikus zenekarokban valamint a jazzt játszó formációkban. A klasszikus zenében több szerző művében kiemelkedő szerepet tölt be a kisdob, talán a legismertebb Maurice Ravel¹⁶ *Bolero*, valamint Nyikolaj Rimszkij Korszakov¹⁷ *Seherezáde* című művében.

A 20. század második felétől a kisdobra már kimondottan szólóhangszerként is tekintettek a zeneszerzők, valamint zenekari kíséretes versenyművek is születtek, mint például Askeell Masson *koncertstück* című kisdobra és zenekarra írt műve.

¹⁵ Kisdob alapítás, világszerte 40 különböző rudimentet különböztetnek meg

¹⁶ Francia zeneszerző (1875-1895)

¹⁷ Orosz zeneszerző (1844-1908)

A változatos zenei hangzás érdekében egyre több hangszínt próbáltak alkalmazni a szerzők, így a darabok izgalmasabbá, élvezhetőbbé váltak az előadó és a hallgatóság számára. Masson a Prímben, a kisdobnak két jól megkülönböztethető ütőfelületét használja: a normál és közép ütőfoltot. A kisdob közepén a bőr tompán, pufogva szól, míg a normál ütőfolton zengő hangot ad, akusztikailag ez úgy magyarázható, hogy a közepén megütött membránon létrejövő hanghullámok kioltják egymást, így nem érzékelünk egyértelmű hangot. A normál ütőfolt az ötvonalas kotta harmadik vonalközében található, míg a közepén megszólaltatott hang a negyedik vonalközben.

A műben az első különleges hangszín a 30. ütemben szólal meg, amelyet úgy hoz létre a játékos, hogy a kisdobverő végét a bőr felületére nyomja, miközben a másik verővel elkezd ütni a verő szárát változó pontokon. Ez a rész mintha *tikfán* szólalna meg magasodó és mélyülő hangmagassággal.

A 35. ütemben a bőrre kell nyomni erőteljesen és gyorsan a verőt, mely hasonlít a tremolóhoz, csak az intenzitás miatt valamivel tompábbnak tűnik.

A darab első koronás megállása előtt a 37. ütemben egy elhalkuló és lelassuló, a *shaker* hangjához hasonló motívum helyezkedik el, amely hangszínt úgy tudjuk elérni, ha az egyik verőt rárakjuk a bőrre, a másikat pedig ritmikusan oda-vissza csúsztatjuk a bőrre helyezett verőn.

A folytatásban (38-39. ütem) már húr nélkül szólal meg a következő hangszín, amelyet bal kézzel kell játszani a káván úgy, hogy a verő vége felfeküdjön a bőrön. Eközben a jobb kéz a bőrön játszik, amitől még inkább elkülönül egymástól a kétfajta tónus.

A műben több helyen is feltűnik egy másik hangszín, az úgynevezett *rim shot* ütés, amit egyébként előszeretettel használnak más szerzők is különböző kisdob darabokban, hiszen olyan hangja van, akár egy ostorcsapásnak. Ehhez a bőr és a káva találkozásánál kell megütni a hangszert. A szerző mindegyik különleges ütémódot melléklettel látja el, hogy az előadó, a megfelelő hangszínt hozza ki az egyes részekből. Bizonyos gyors és sűrű motívumokhoz kézrendet ír, amelynek segítségével technikailag könnyedebbé teszi a nehezen lejátszható részeket.

A különleges hangszínek megszólaltatása, a ritmikai variációk értelmezése és hirtelen dinamikai árnyalatok mellett, a műben végig nagyon fontos szerepet kap a játékos technikai felkészültsége. Askeel Masson a Prímben zseniálisan ötvözi a klasszikus kisdobolásban használt elemeket a *rudimental* kisdobolás sajátos hangszerkezetével. A műhöz látványos előadásmód szükségeltetik, amelytől minden egyes rész élvezhetővé és érthetőbbé válik a közönség számára.

5. Melléklet:

for Gert Mortensen

PRÍM

for snare drum solo (1984 - 7")

[♩ = ca. 80 - 100]

Áskell MÁSSON (*1953)

♩ = ca. 80 - 100

ff p f mf mf f p mf f

mf pp p < f mf < f dim.

p mf p < f

p mf p < f

mf pp p cresc. f <

ff f mf p f mf mf f p

p cresc. f mf < f > p pp mf

f mf p cresc.

f p p

pp < mf < f dim. p

BIM PERC 5 © 2001 World copyright by ÉDITIONS BIM (Jean-Pierre Mathez), CH-1674 VUARMARENS - Switzerland
TOUS DROITS RÉSERVÉS - ALLE RECHTE VORBEHALTEN - ALL RIGHTS RESERVED

- Másson, Prím -

21 *fz* *p* *cresc.*

23 *f* *p < mf*

25 *p* *molto* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

28 *p* *ff* *f* *dim.* *pp*

30 *ff* *p* *ff* *f* *dim.* *mf* *ff* *ff*

32 *rit.* *A tempo* *RRLRLRL*

34 *R* *L* *L* *R* *R* *L* *L* *R*

35 *R* *L* *L* *R* *R* *L* *L* *R*

36 *R* *R* *R* *R* *R* *mf*

37 *rit. e dim.* *snare off*

Hold left stick pointed on skin and beat the stick with right stick.
Moving gradually towards and away from tip of left stick.

Press "too hard" making a very short buzz.

Hold left stick pointed on skin, rub the stick to and fro with right stick.

A tempo

L flat on the rim "latin style"

38 *mf* R normal

ordinario

40 sub. *ff* dim. ----- *pp* *p* sempre

42



f accents in the centre of drum

R L R L L R L R R L R L R R L R L R R L

46

a tempo

sempre *p*

50

Example 10 (continued)

52

rim shot

mf ff p f mf mp ff f p f

54

ff *dim.* *p*

- Másson, Prím -

55 *mf*

56 *f*

57
R.H. *f*
L.H. *f*
* let stick fall on drum and bounce freely ("by itself")

(ordinario) come prima
R.H. *mf* *cresc.* *f* *mp*
L.H. *f*

58

59 single stroke roll "long roll" single stroke roll
ff *f* *ff* *f* *mf* *ff* *f* *mf* *ff* *f*

61 "long roll"
mf *ff* *mf* *ff* *ffz* *mf* *p* *ff*

63 *ff*

single stroke roll
mf *ff*
6 5 7 6
dim.

- Másson, Prim -

66 *cresc.*

67 *f*

68

69 *R L RLLR L RRL simile*

70 *ff*

71

72

73 *cresc. molto fff*

74 *poco rit. e cresc. possibile*

78 *poco a poco diminuendo pp* *rim shot* *ff*

BIM PERC 5

Photocopying is illegal

5