

# HOLMI

XVII. évfolyam 1. szám

2005. január

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő),  
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers), Závada Pál (széppróza),  
Fodor Géza, Szalai Júlia, Voszka Éva

Szerkesztőbizottság: Bodor Ádám, Dávidházi Péter, Domokos Mátyás,  
Göncz Árpád, Kocsis Zoltán, Lator László,  
Ludassy Mária, Nádasy Ádám, Rakovszky Zsuzsa.  
Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

## TARTALOM

- A nemzeti zenéről, a Bartók-interpretációról  
és a közállapotokról (Kocsis Zoltánnal  
beszélget Farkas Zoltán) • 3
- Határ Győző:* Öreg mandró • 15  
Alízka • 16
- Tóth Krisztina:* Szülők • 17
- Vörös István:* Az öregség dicsérete • 18  
A benti kéz • 18
- Móricz Zsigmond:* Tükör (II) (Közzéteszi Cséve Anna) • 19
- Lackfi János:* Kopogtató • 49  
A költő • 49  
Padlás • 50  
Sóhideg • 51
- Jónás Tamás:* Hektor búcsúja feleségétől • 52  
13. kerületi sivatag • 52
- Ferdinandy György:* Hiátus • 53
- Maxim Biller:* A valódi Liebermann (Nádori Lídia  
fordítása) • 56
- Csengery Kristóf:* Látomás a strandon • 71  
Dal a költözésről • 72
- Schein Gábor:* (vonat dubrovnikba) • 73  
(fácánleves) • 74
- Gabriel Liiceanu:* A tiltott ajtó (Demény Péter  
fordítása) • 74

• **Fővárosi térzene** •

*Áfra János:* Az 1880-as évek népmulatságai  
és munkásszórakozásai a fővárosban  
(Közzéteszi Kovács Ákos) • 78

**FIGYELŐ**

*Schiller Erzsébet–Nagy András:* Két bírálóat egy könyvről (Berniczky  
Éva: A tojásárus hosszúnapja) • 89

*Schlett István:* Az erkölcs mint politikai probléma  
(Kis János: A politika mint erkölcsi  
probléma) • 98

*Király Júlia:* „Az én századfordulóm” (Antal László:  
Fenntartható-e a fenntartható  
növekedés? Az átmeneti gazdaságok  
tapasztalatai) • 114

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság  
Levélcíme: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok  
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,  
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál  
(Bp. VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp. 1900)

További információ: 06 80/444-444; [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)

Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)

Előfizetési díj fél évre 1500, egy évre 3000 forint, külföldön \$35.00, illetve \$70.00

Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

# A NEMZETI ZENÉRŐL, A BARTÓK-INTERPRETÁCIÓRÓL ÉS A KÖZÁLLAPOTOKRÓL

**Kocsis Zoltánnal beszélget Farkas Zoltán**

– *Beszélgetésünk apropója egy közkeletű vélekedés, mely szerint az előadóművészek valamiféle többlettudással rendelkeznek azokról az alkotókról, akikkel egyazon nemzethez tartoznak. Egy-szerűbben és konkrétan szólva: „Bartókot igazán a magyar zenészek értik.” Eötvös Pétert nemrég megkérdezték, hogy a külföldiek magyarnak érzik-e a zenéjét, s hogy ő maga mit tart a zenei anyanyelvéről. Egyfelől azt mondta, hogy mind a mai napig nemzetenként, nyelvcsopor-tonként változik a zenei stílus, ezért egy kortárs mű hallgatása közben igen hamar meg lehet mon-dani, hogy honnan származik. Másfelől utalt rá, hogy külföldön gyakran bizony idegenül ve-zénylik Bartókot, mert nem értik, nem ismerik a nyelvét. Végül úgy vélte, hogy a magyar nyelv artikulációja, a magyar népdal formulái és persze Bartók zenéje olyan források, amelyek kihall-ható közösséget teremtenek mai magyar alkotók, például Kurtág, Ligeti vagy a saját zenéje kö-zött. Egy hiteles Bartók-interpretációhoz tehát tudni kell magyarul?*

– A nyelv dikciója valóban fontos. Én mégis a Juilliard Vonósnégyest szoktam fel-hozni ellenpéldaként: ez a kvartett soha nem volt magyar; egyetlen tagja sem kötődik Magyarországhoz, és valahogy mégiscsak megtanulták Bartók nyelvét. Nyilván sok pa-rasztenét hallgattak, meg Bartók saját zongorajátékát és autentikus Bartók-előadá-sokat is, valószínűleg tanulmányozták Bartók írásait stb. stb. Bár a vonósnégyesekhez kell ez a tudás a legkevésbé, mert hiszen azok viselik magukon a legkevésbé a nemze-ti sajátosság jegeit. A zongoraművek nagy többségéhez inkább kell magyarnak vagy kelet-európainak lenni. Túl is mennék a magyarság fogalmán, mert Bartók esetében tulajdonképpen arról van szó, hogy ha valaki kelet-európai, akkor nemcsak az anya-nemzetének, hanem a szomszédos nemzetek zenéjének sajátosságait is könnyebben érti, mint az, aki egy más földrésről vagy akár Nyugat-Európából jött. Az a tapasztalatom, hogy földrajzilag, topográfiailag minél messzebből érkezik valaki, annál ne-hezebb megtanítani Bartókra. Ezt a szombathelyi Bartók Szemináriumon is éreztük. Ugyanakkor nem is értem ezt igazán, mert hiszen nekünk, univerzális vagy „minden-evő” előadónak is van affinitásunk más népek zenéje iránt; olyanok iránt, amelyek nagyon is magukon viselik a nemzeti sajátosságokat. Bartók zenéjéhez annyival több kellene? Hogy egész őszinte legyek, nem hiszem. Egyszerűen jóakarát kérdése. Nem is szólva arról, hogy hallottam már nagyon rossz előadásokat olyan előadóktól, akik saját nemzetük zenéjét játszották. Például orosz előadótól bűn rossz Csajkovszkij-zon-goraversenyt... De hadd térjek vissza Bartókhoz, mert úgy érzem, hogy – különösen az utóbbi időben – a Bartók-előadási tradíció elment egy olyan irányba, amely két-ségtelenül helyet biztosít neki az európai zenetörténet kánonjában, ugyanakkor meg-fosztja azoktól a jellegzetességektől, amelyek nélkül talán Bartók zenéje már nem Bar-tók-zene.

– *Külföldi interpretációkra gondolsz?*

– Igen, de olyan megközelítésekre is, amelyek például nem veszik figyelembe a met-ronómjelzéseket. Számtalanszor hallottam már olyan véleményt, hogy nem kell

azokat olyan komolyan venni, hiszen Bartók maga sem vette komolyan... Hasonlóképpen a népzenei rétegről is mondták már, hogy – ha mindent egybevetünk – talán nem a legfontosabb rétege Bartók zenéjének, és ha ezt lehántjuk róla, akkor Bartók ugyanolyan klasszikus, mint más európai zeneszerzők. Én ebben nem hiszek. A népzene annyira összeforrott, összeépült műveinek többi összetevőjével, hogy lehetlenség lenne levetni róla, mint egy felsőkabátot. Játékával maga Bartók mutatja meg, hogy milyen úton kellene haladni zenéjének előadásakor, és ma – úgy veszem észre – sokan nem azon az úton haladnak. A legkönnyebben a zenekari művek esetében sikerül a mismásolás, tudniillik zenekaron, ezen a – mondjuk – nyolcvan különböző individuumból összeálló hangszeren sokkal nehezebb azokat a jellegzetességeket megvalósítani, amelyeket Bartók egyedül könnyűszerrel kidomborít a saját zongoráján. A zenekar gyakorlatilag egy nagy tisztítóvíz, amelyben elégnek az értékek, valljuk meg. A kamarazene a másik fórum; ott meg az egymáshoz való alkalmazkodás ürügyén kvázi vegytiszta lesz minden, s aztán előállnak a zenészek olyan előadásokkal, amelyeknek se íze, se bűze. Még tulajdonképpen a fantáziadús szolisták a mentőangyalok, mert ezek között lehet találni olyanokat, akik ápolják a jó értelemben vett tradíciót. Természetesen vannak vadhajtások, de azt hiszem, hogy ez már inkább ízlés kérdése. Az én alapállásom – amivel általában vitatkozni szoktak – az, hogy nem kell, hogy valaki az illető nemzet fia vagy lánya legyen ahhoz, hogy az illető zenét jól játssza. Ez pusztán tehetség kérdése. Tehát érthet a jazzhez valaki fantasztikusan, miközben nem fekete bőrű: Los Angelesben például egy magyar származású, abszolút fehér ember tanítja a feketéket a jazz művészetére.

*– Tehát nem valamiféle misztikus, faji, genetikus adottság kell a hiteles interpretációhoz. Ugyanakkor – úgy érzem – a tehetségen kívül jó, ha él az előadóban egyfajta igény, hogy a művek értéséhez szükséges háttértudást is megszerezze. Ha tehát az ember például Bartókkal foglalkozik, akkor nem kerülhető meg a népzene bizonyos fokú ismerete.*

Bartók esetében abszolút nem kerülhető meg. De igencsak keresgélnem kellene a zeneirodalomban, hogy még egy olyan szerzőt próbáljak meg előhalászni, aki ennyire mélyen kötődött a népzenehez, akinek művészetébe ennyire beivódott a népzenei ihletés. Mert Stravinskyt – mint ahogy tagadja is elég sokszor – lényegesen kevésbé inspirálta a népzene. Például a *LES NOCES (A MENYEGZŐ)*, amely elejétől a végéig olyan népiesnek tűnik, mintha csak egy parasztlakodalom rekonstrukciója lenne, mindössze egyetlen népi jellegű témát tartalmaz. Ugyanúgy a *SACRE DU PRINTEMPS*-nak mindössze egy vagy két dallamáról mutatható ki, hogy népi eredetű is lehet. A *PETRUSKÁ*-ban előforduló témáknak egy része gyerekdal, más része verkli, kintornazene. Janáček népiessége mögött sincs igazán – nem is népzenei élmény, hanem – tudatos rendszerező szándék vagy olyasfajta mély megismerése a népzene egészének, mint Bartók és Kodály esetében volt. Bartók esetében sem lehet elmenni a mellett a tény mellett, hogy népdalfeldolgozásainak, kimutathatóan népzenei ihletésű darabjainak egy része – és nem tudom, hogy nem a nagyobbik része-e – román népzene. Kodályról szólva sem közömbös megjegyeznünk, hogy gyakorlatilag csak magyar népzenevel foglalkozott. Ám azt gondolom, hogy a népzene lényegének megértéséhez nem szükséges a nyelv ismerete. Ahhoz *sem* szükséges. Egyáltalán, olyan nagyképpen beszélünk arról, hogy a zene túlmege a szavakon, és hogy a zene ott kezdődik, ahol a szavak hatalma véget ér. Hát akkor kezdődjön ott, és ne kelljen verbálisan megmagyarázni, hogy mi a népzene lényege, hogyan alakul ki a népdal vagy a hangszeres népzene, és hogyan szívó-

dik ez aztán fel különböző alkotók munkájában. Weinernél például kifejezetten kollázsszerűnek érzem a népzene megjelenését, bár még az is több, mint sok más – úgy mond – népi ihletésű darab. Ha arra gondolok, hogy Brahms milyen erősen hatása alá került a magyar zenének, illetőleg a cigányzenének, akkor hát Brahmsnál is elkerülhetetlen az előadó számára a népzene tanulmányozása. Például az op. 87-es C-DÚR ZONGORATRIÓ második tételét – azt hiszem – nem lehet eljátszani anélkül, hogy az ember ne legyen tisztában a magyar népzene lényegi elemeivel. Ez Brahms egyéb műveire is vonatkozik. Olyan mélyen át van itatva ezzel a fajta kultúrával, hogy meg is kockáztatom: Brahms bizonyos szempontból talán még magyarabb szerző, mint Liszt.

– *Hadd térjünk vissza egy pillanatra a nyelvre: Eötvös Péter azt mondta, hogy azokban a darabokban is fontos szerepet játszik a magyar nyelv hangsúlyozása, hanglejtése, amelyeknek semmi közük a népzenehez, tudniillik egyszerűen ez a nyelvi közeg határozza meg a frazeálást, az artikulációt; például azt, hogy meddig tart egy értelmes zenei gondolat.*

– Ez így van. Nagyon érdekes, hogy Dohnányinál például, aki kettős anyanyelvű volt, a magyar zenei elemek viszonylag milyen későn jelennek meg, és akkor is tudatosan, mert az op. 29-ben (VARIÁCIÓK EGY MAGYAR NÉPDALRA [1917]) használt először magyaros motívumokat, tematikát és feldolgozásmódot. Ha valaki hosszú időn keresztül beszél az anyanyelvét, akkor természetes, hogy a zenéjében is ennek a nyelvnek a dikciója lesz az irányadó, illetőleg a domináns elem, s ez valóban teljesen független stílustól, kortól, mert a nyelv ugyan változik, de lényegében mégiscsak ugyanaz marad. Nem hiszem, hogy ha most Jókai itt ülne velünk, akkor nem értenénk egymást. Továbbmegyek. Ha tartósan külföldön tartózkodom, tegyük fel, hogy például Olaszországban vagyok két hetet, valahogyan a gyakorlásom során érzem, hogy az olasz nyelv dikciója bevonul a zenélésembe.

– *Ennyire közvetlenül hat a nyelvi közeg a zongorázásodra?*

– Igen, igen, abszolút mértékben. S azt gondolom, hogy ha az ember komponista, akkor arra is. Tehát el tudom képzelni, hogy ha valaki hosszabb időt tölt egy másik országban, akkor megváltozik a zenei nyelve. Stravinskynak is talán azért változott anynyit, mert különböző helyeken élt. Svájcban még orosz komponista volt, de Franciaországban már nem. Amerikában pedig nagyon hamar feltalálta magát, és gyakorlatilag amerikai zeneszerzővé vált. Írt néhány orosz művet ott is, de általában követte a „nemzeti” idiómát. Én azt hiszem, hogy ez nem olyan iniciatívából indult, mint amivel aztán Casals és Kodály megvédolja, hogy mint egy szabó, mindig a legutolsó divatot követi, hanem ez nagyon mélyről fakadó jellegzetesség nála – egyszerűen a hatások asszimilálása. Mondok egy másik példát egy másik korból. Liszt Ferenc nem tudott magyarul – Brahms után őt akartam másodjára felhozni, mint abszolút releváns példát arra, hogy nem is kell magyarul tudni, mégis lehet magyar zenét írni. Német volt az anyanyelve, de a legszívesebben franciául beszélt és írt. Tudott egy kicsit olaszul és angolul is. Na már most hová tesszük őt, mint zenészt? Magyarnak vallotta magát, ugyanakkor, főként Berlioz nyomán, a korai művei abszolút francia jellegűek: egy LES PRÉLUDES, egy MAZEPPA, egy ESZ-DÚR ZONGORAVERSENY – hogy mondjam csak – távol állnak a magyarságtól. Utána valahogy természetes úton besétált a wagneri utcába, ami egyszerűen – valljuk be – nem volt az övé. Zongoraművek esetében még igen, de zenekari művek, oratorikus művek terén messze nem érte el Wagnert. S tulajdonképpen be-  
menekült a magyarságba, amiből ki is tudott volna hozni valamit, hogyha előbb kezdi. De végül is, mindent egybevéve, én mégiscsak a késői korszakát érzem a legjelen-

többnek, de különböző műveket: tehát az ELFELEJTETT KERINGŐK-et, a VILLA D'ESTE SZŐKŐKÚTJAI-t, a Mosonyi-darabot meg a csárdásokat... s ezekben ő mégis magyar szerző. És nem a nyelv miatt magyar szerző, hiszen magyarul nem tudott megtanulni.

Ez az alkotóművészet. Az előadó-művészet ennél lényegesen egyszerűbb vagy bonyolultabb, mert az embernek az anyanyelvén kívül természetesen van zenei iskolázottsága is. Minden hangszeren megkülönböztetünk iskolákat, mert területenként a hangszertechnika is más. Azt gondolom, hogy a megközelítés tekintetében, vagyis az egyes stílusokban való jelentősebb elmélyedés következtében is változhat a zenéhez fűződő viszony. Például oroszok mondták nekem, nem is egyszer, hogy higgyem el: Mozart zenéje unalmas. Nekik unalmas, mert nem találják benne azt a nagy szívet, vagy én nem tudom, mit keresnek ők a zenében, de higgyem el, hogy Szkrjabin az igazi. Erre én nem tudok mást mondani, mint hogy van ennek egy egyszerűbb és egy bonyolultabb megközelítése. Az egyszerűbb megközelítés talán az, hogy az oroszoknak mást jelent az artisztikum. Más az ízlésük. Egy orosz könyv borítólapján rögtön látni, hogy az orosz – némi keleti ízzel. El tudom képzelni, hogy Bécs nekik nem sokat jelenthetett, ezért is van a francia kapcsolat, tehát a Moszkva–Párizs tengely, amely átnyúlik Bécsen, a zenetörténet folyamán legalábbis. A másik magyarázatot meg – a bonyolultabbat – nem vagyok képes megfejtetni. A maga módján Csajkovszkij például megértette Mozartot. A maga módján... Nem tudom, ismered-e a MOZARTIANA-SZVIT-et (op. 61 [1887]), biztosan ismered a C-MOLL FANTÁZIA középhrészének azt a szörnyűséges földolgozását, ahol vokálkvartett éneklí a témát, zongorakísérettel, valami rettenetes vers szövegére. Azt gondolom, hogy terület, zenei neveltetés legalább annyira beleszámít a zenéhez való viszony alakulásába, mint az anyanyelv.

Bartók zenéje talán azért rossz példa vagy „rágós falat”, mert rengeteg elemből áll. Ha csak úgy felületesen közelítjük is meg, akkor is legalább ötféle forrását említhetjük. A bokacsattogtató, Erkel-ízű nemzeti romantika, a francia hatás, a népdal, az új bécsi iskola érintőleges befolyása, aztán Stravinsky is belép a képbe, és végül eljön az a korszak, amikor mindezeket beolvasztva úgy ír és azt ír, amit akar. Ez utóbbit valahol az V. VONÓSNÉGYES-től számolnám, melytől kezdve Bartók nem nagyon sokat törődik már stíluskérdésekkel. Tulajdonképpen mind az ötféle idiómát anyanyelvi szinten kell, hogy tudja az ember ahhoz, hogy a Bartók-zenéhez egyáltalán hozzányúlhasson. Mert – teszem azt – ott van egy olyan darab, mint az IMPROVIZÁCIÓK, op. 20. Egy kicsit schönberges is, hiszen a MANDARIN tőszomszédságában született, és olyan akkordikát használ, amelyet sem előtte, sem utána semmilyen népzenei ihletésű művében nem alkalmaz. Tulajdonképpen még a motivikus fejlesztésben is kapcsolódik az új bécsi iskolához, mert meg kell nézni, hogy mit csinál a 6., 7. darabban, de még a 8.-ban is. Aztán ott van a népzene. Nekem tulajdonképpen ázsiaiakkal volt a legnehezebb dolgom, amikor próbáltam tanítani, többek között az IMPROVIZÁCIÓK-at is, Szombathelyen. Nagyon nehezen boldogultam velük, és hadd mondjam meg, hogy ha valami sikerült, az nem azért sikerült, mert az anyanyelvet hívtam segítségül, hanem tisztán zenei módon. Eljátszottam valamit a másik zongorán, és a tehetségesebbje csinálta utánam. Először persze utánzásszinten, de volt olyan is, hogy teljes sikert értem el – nagyon ritkán, természetesen.

– 2001-ben itt járt Pierre Boulez, akinek A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI-felvétele számomra maga a fantasztikum...

– Kettő van! A New York-i és a DGG...

– A New York-i Filharmonikusokkal készült, tehát az 1975-ös felvételre gondolok. Partitúrá-

*val hallgatni ezt a CD-t számomra a gyönyör tetőfokát jelentette. Ezzel az óriási várakozással mentem tehát a koncertre 2001-ben, és nagyot csalódtam. Az Orchestre de Paris-t vezényelte, és – ha jól emlékszem – a KÉT PORTRÉ ment, meg a ZENE és a CONCERTO.*

– Parádés számai Bouleznek...

– *Té ott voltál azon a koncerten?*

– Nem voltam ott, de ismerem a felvételeit, és amikor a New York-i Filharmóniát átvette, akkor diszkográfiailag is elkezdtem követni a működését. Nagyon jól emlékszem, hogy az első lemeze a Stravinsky PETRUSKA volt, de rögtön jött utána a MANDARIN, mellette a TÁNCSZVIT, ami nekem nagyon nem tetszett akkor, viszont a MANDARIN meg nagyon tetszett. És mi tetszett benne? Az, hogy végre hallottam olyan dolgokat, amelyeket nem hallottam azelőtt. Igen ám, csak hogy ez szintisztán a zenekari játéktechnika. Ha viszont ma fölteszem ugyanazt a MANDARIN-t és azt a TÁNCSZVIT-et – vagy mondhatnám azt a CONCERTO-t is, amely az első kvadrofon felvétel volt akkor, s mint ilyen, szenzáció a maga korában –, akkor a tökéletes zenekari játék mellett egy dolgot nem hallok mögötte, hogy ez Boulez, vagy ez valami olyan egyéniség, aki ráteszi a koronát az egész előadásra, amiről beszél, az i-re a pontot. Én ezt nem hallok. Tökéletes zenekari játékot hallok, amelyet tulajdonképpen, ha igazán jó hangkárttyám van, meg MIDI-m, akkor még a komputeren is elő tudok idézni.

– *Osztod Dobszay László véleményét, aki folyvást azt mondja, hogy hanyatlik az előadó-művészet?*

– Biztos, hogy hanyatlik az előadó-művészet, mert egyre kevesebb a fantáziadús ember. Legelőször is azon lehet ezt látni, hogy alig van a profi előadók között zeneszerző, és alig van a zeneszerzők között olyan ember, aki egyáltalán le tudja játszani saját műveit. Ilyen értelemben biztos, hogy hanyatlik, és még nagyobb is a veszély. Maga a zene is eléggé zsákutcában van, de az is biztos, hogy lehet ezt manipulálni is, és manipulálják is elég sokan. Például azok, akik azt mondják, hogy nem kell a Bartók-metronómjelzéseket betartani, merthogy Bartók saját maga sem vette őket komolyan, és ezt ezzel meg azzal meg amazzal támasztják alá. Én pontosan az ellenkezőjét hallottam Végh Sándortól, aki nekem azt mondta, hogy Bartók igenis megbújt egy sarokban, a lengő metronómmal mérte a tempót, és gyakran előfordult, hogy egy-egy próba után egyetlen megjegyzése volt, hogy azt a 9-es ciffertől a 12-ig mégiscsak 120-on kéne játszani, és nem 116-on. Én akkor vettem észre, hogy ez milyen iszonyúan fontos, amikor a MIKROKOZMOSZ-szal foglalkoztam, mert a MIKROKOZMOSZ-ban – már maga a címe is mutatja – rengeteg sok kis világgal szembesül az ember, egymástól különböző világokkal, különböző tempókkal. De olyan darab is van – nem kifejezetten a tempóváltás gyakorlására –, amelyben mégiscsak szükségét érezte Bartók annak, hogy ötször-hatször is metronómot váltson a darab folyamán. Ezt megtanulni... ezt rögtön megérezni szinte lehetetlen. Az én tapasztalatom az volt, hogy ezt igenis be kell biflázní, és ezt a bebiflázzást kell aztán olyan módon természetessé tenni, hogy szinte ne is lehessen észrevenni a tempóváltást. Ez nyilván teljesen fordítva működött Bartók esetében, tehát megírt és eljátszott egy darabot, és akkor észrevette – utólagos mérés-sel –, hogy ezt meg ezt a frázist ő lassabban játssza, de annyival lassabban, hogy már nem elég a tempóutasítás, muszáj metronómot beírni. Millió ilyen példát tudok mondani, például az a híres eset, hogy a HAJCSÁ-t elkezdte az ember egy bizonyos tempóban, majd lelassul, mert hirtelen oda van írva egy metronómváltás. Ezt nem technikai ok miatt írta oda Bartók, hanem hogy jelezze: ott kezdődik a valódi hajcsa, addig csak egyfajta ide-oda futkosás történt. Ellenben ott kezdődik az a hosszú folyamat, amely

aztán ténylegesen a végcélhoz ér. Vagy ott van például az I. ETŰD zongorára, amely ránézésre vagy első nekifutásra teljesen megoldhatatlan azzal a metronómmal, amelyet Bartók odaír. Az embernek bizony edzéseket kell végeznie, nincs mese. Vagy eljut egyszer odáig – és ez hosszú procedúra eredménye –, vagy pedig sohasem, és akkor persze könnyebb azt mondani, hogy „maga sem vette komolyan”, meg „rossz volt a metronóm” – ez a másik, amit mondani szoktak. Lehet, hogy a Mälzel-metronómja rossz volt, de a lengő metronómja nem lehetett rossz. És bizony azt nagyon sokszor magánál tartotta, és mért vele. Az V. VONÓSNÉGYES-ben szintén nagyon kis területeknél néha abszolút feleslegesnek tűnő metronómjelzések vannak kiírva. Aztán kiderül, hogy mégsem, mert így a hiteles, és kész. Ezt meg kell csinálni: ha nem csinálja meg az ember, akkor nem jól csinálja. Meggyőződésem szerint – elég sok rosszat írtam már én is Boulezről, és pontosan ebben a vonatkozásban – biztos, hogy Boulez nem nézett utána elég alaposan ennek a dolognak. Pedig azt hiszem, hogy talán egy karmesternek még könnyebb is, mert ő még vezénylés közben is tudja szabályozni a készüléket, a zongoristának ez sokkal nehezebb.

Csak úgy közbevetőleg jegyzem meg, hogy Boulez mindkét FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI-jában van egy rettenetes hiba, amikor is egy sajtóhibát egyszerűen belejátszanak a darabba. Ez az első, tehát az Erdő táncát megelőző fölugrás előtti leereszkedés, amikor a harsonának van egy állása, amelynél elfelejtették benyomtatni a partitúrába a basszuskulcsot. Szépen tenorkulcsban leolvassák és eljártsszák: nem teljes az akkord! Viszont a zongorakivonatból – amit megint csak elfelejtett megnézni Boulez, mert az nem létezik, hogy ne hallotta volna meg – magától értetődően derül ki, hogy mire gondolt Bartók. Ez például ékes bizonyítéka annak, hogy Boulez valaminek nem nézett utána. S az ember igenis él a gyanúperrel, hogy akkor a többinek sem. És valóban nem, mert égbekiáltó hiányosságok vannak a metronómjelzések terén. A CONCERTÓ-ban gyakorlatilag egyetlen olyan metronómjelzés sincs, amit Boulez betartana – most arányokra gondolok. A második tétel rendkívül lassú, a szólamanyagból egyértelműen kiderül, hogy a partitúra metronómjelzése hibás. Az első tétel bevezetőjében olyan tempót diktál a bevezetés végén, amelyet nem lehet már túllépni. Sok-sok ilyen hiba van. Azt gondolom, hogy ha igazán kritikusan nézem a dolgokat, akkor egy ilyen előadás többet árt Bartóknak, mint használ.

– *Erről az jut eszembe, hogy Somfai László sokat kesereg a Bartók-művek népszerűsítésén vagy a játszottság hiányán...*

– Játsszák azért. Sokat járok külföldön, és az a tapasztalatom, hogy játsszák a műveit, de tény az is, hogy ugyanúgy „letudják” például a zenekari műveket a CONCERTÓ-val, a TÁNCŠVIT-tel és a MANDARIN-SZVIT-tel, mint ahogy... Pontosan tudod te is, hogy Debussyt mivel intézik el: a LA MER-rel és az IBÉRIÁ-val. Ugyan ki játssza a JEUX-t, ki adja elő a RONDÉS DU PRINTEMPS-t meg a GIGUE-et meg a PRINTEMPS-t?

– *Nem ugyanaz a „hanyaglás” áll e mögött a jelenség mögött is? Tehát egy karmester is elég könnyen rááll arra, hogy a legkisebb ellenállás felé haladjon, a legkönnyebb utat járja, amelyen nem kell kockáztatni, nem kell tanulni...*

– Világos, ez így van. Vannak bizonyos problematikus művek – szándékosan nem említettem eddig például a ZENÉ-t, a kettéosztott vonóskarával, vagy a DIVERTIMENTÓ-t, amelyhez igazán profi vonósszenekar kell, mert hogyha nem profi az a vonósszenekar, akkor... – emlékszünk a régi ÁHZ-val ilyen-olyan DIVERTIMENTÓ-kra. Vagy említhetném az I. ZONGORAVERSENY-t, ahol az ütőhangszereket nem ott kell elhelyezni, ahol általában. Ezért elő sem veszik. Nekem például, amikor Bécsben játszottam, nagyon nagy botrányt kellett csapnom, hogy egyáltalán odategyék a zongora mögé az ütőhangszere-

ket. Azzal jöttek, hogy nincs rá lehetőség, a közönségnek akkor várni kell... Akkor ne vegyük elő a Bartók I. ZONGORAVERSENY-t, de egy jelentős mű máris kiesett a repertoárból. Azután kiesik a KÉT PORTRÉ meg a KÉT KÉP, mert ugye azok nem olyan nagyon reprezentatívak, rövidek is.

– A NÉGY ZENEKARI DARAB...

– A NÉGY ZENEKARI DARAB, amely Gyászindulóval végződik, „jaj, istenem, akkor inkább ne nyúljunk hozzá!”. Aztán a KÉKSZAKÁLLÚ, „az meg nehéz, nagyon nagy a zenekar, orgona kell”, ami nem mindenütt van. A FÁBÓL FARAGOTT – arra már könnyebb azt mondani, hogy nem olyan jó darab, nehezen szólal meg, és akkor azt is megcsönkítják.

Igen, szűkül a repertoár, és praktikus okok miatt szűkül, ugyanakkor viszont a közönség nem tudja, hogy...

– ...*hogya mit veszít?*

– Igen. Nagyon jól emlékszem, hogy milyen reveláció volt, amikor hosszú idő után elővettük Bartók op. 2-es SCHERZÓ-ját. Még csak azt sem lehet mondani, hogy nem igazi Bartók, mert a darab harmadik harmada már abszolút a FÁBÓL FARAGOTT stílusa. Játsszottuk mi az op. 1-et, tehát a RAPSZÓDIÁ-t is elég sokat abban az időben. Közel nem keltett akkora hatást és feltűnést, mint a SCHERZO. Némi jó- vagy rosszakarattal azt is mondhatnám, hogy Dohnányi is megírhatta volna. A SCHERZÓ-t már nem írhatta volna meg Dohnányi.

– *Kicsit hosszabban rugaszkodnék neki a következő kérdésnek, mert több oldalról szeretném körüljárni. Tudjuk, hogy a magyar zenekarok az utóbbi évtizedekben olyanok voltak, amilyenek. Ez mostanában hál' istennek előnyösen változik. Másrészt te felvettél egy összkiadást Bartók zongoraműveiből, ami – elég furcsa érzés most ezt a szemedbe mondani, de mégiscsak – etalon. Tehát aki komolyan akar foglalkozni Bartókkal, annak megkerülhetetlenül szembesülnie kell ezzel a CD-sorozattal. Nem gondolsz-e arra, nem érzel-e egyfajta hivatástudatot, hogy Bartók zenekari műveiből is készíts egy összkiadást? Mi ennek a realitása?*

– Mindenképpen kellene. Az a helyzet, hogy nem szeretem az összkiadásokat. Talán a legegyszerűbb magyarázat erre, hogy tartalmazza a „resztlit” is. A rossz értelemben vett resztlit. Nemrég kiadták például Petri György összes verseit, mindazzal, amit Petri – szinte biztos vagyok benne, hogy – kisöpört, elégetett vagy kukába rakott volna. Ugyanezt megtették József Attilával meg mindenkivel. Egy ilyen hangfelvétel-összkiadáshoz a legtöbben úgy állnak hozzá, hogy „vannak a fontos művek, és majd csak fölküszködjük valahogy a rosszakat, a kevésbé értékeseket is”. Ha már Boulezt annyira leszóltuk, azért nagyon sok minden tetszik az ő munkásságában; többek között az a mondat, hogy „szívesebben hallgatom és csinálom a nagy zeneszerzők ficnifecnijeit is, mint a kisebb jelentőségű komponisták főműveit”. Ezzel én is így vagyok: Bartóknak egy odavetett gondolata is többet ér nekem, mint mondjuk egy elismert nyugati, másodvonalbeli szerző legjobb műve. Ilyen módon igyekeztem hozzányúlni a szóló zongoraművek összkiadásához is. Megmondtam előre a kompániának, hogy nem lesz rövid munka. Sokat fogok vele foglalkozni, mert nem akarok olyan előadást csinálni, amiről az hallatszik, hogy ezt most töltőanyagként produkáltam. Tipikus példa a Bartók-zongoraművek összkiadásának második albuma, amely sok jelentős darab – a két nagy ROMÁN TÁNC, az op. 14-es SZVIT, a HÁROM ETŰD – mellett azért tartalmazza a KOLINDÁK-at...

– *De hát ezek gyönyörű darabok!...*

– ...meg a Bartók-Reschofsky-féle 18 kis darabot. Én azokhoz is olyan módon nyúltam hozzá, mint a nagy művekhez, illetőleg addig nem vettem föl, amíg azt is nem éreztem a magaménak. Így szeretnék tenni a zenekariakkal is. Meg kell mondjam,

hogy a Hungarotonnál a CONCERTO-lemez felvétele után lelkesültek fel igazán, és fölvetették ennek az ötletét. Én ugyan nekik is megmondtam, hogy összkiadást nem szívesen csinálnék, s ugyanúgy jeleztem, mint annak idején a zongoraműveknél, hogy ez nem lesz rövid folyamat, tehát nem érdemes a dolgot összkiadásként beharangozni, hiszen lehet, hogy nem is lesz az. Hogyha Bartók zenekari művei kerülnek szóba, akkor bizony le kell nyelni Bartóknak kevésbé sikerült darabjait is, például az I. SZVIT-et és a II. SZVIT-et. Aztán van mindenféle átfedés, például az op. 2-es SCHERZÓ-ról döntünk el gyorsan, hogy zenekari mű-e vagy versenymű. A ZENE és a DIVERTIMENTO is háttérset, mert a DIVERTIMENTO-t éppenséggel a kamarazenekari darabok közé is lehet sorolni, mint ahogy a FALUN három meghangszerelt tételére sem lehet egyértelműen azt mondani, hogy zenekari mű. Ugyanakkor tulajdonképpen zenekari műnek vehető minden kis kamarazenekari feldolgozás, amelyet nyilvánvalóan azért készített Bartók, hogy népszerűsítse zenéjét: az ERDÉLYI TÁNCOK-ra gondolok, vagy a ROMÁN TÁNCOK zenekari feldolgozására, vagy akár még a 27 EGYNEMŰ KAR-ból készült, iskolai zenekari kísérettel ellátott kompozíciókra is. Elég széles a paletta, és hogyha mindent fel akarunk venni, ahhoz nagyon gondos munka kell, és nem tudom, hogy ezt belátható időn belül meg lehet-e csinálni. Persze, már a beszélgetés elején is utaltam rá, a kérdés mindig is úgy vetődik föl a számomra a zenekari művek esetében, hogy vajon megvalósítható-e zenekaron az az agogikarendszer, amely Bartók játéka annyiira jellemző (merek állítani, hogy én abból tanultam a legtöbbet), és erre a válasz egyértelmű: igen. Ugyanis csak akarni kell. Ott van például az a nyolcas a CONCERTO harmadik tételének közepén, amire rengeteg szöveg ráhúzható: „Fehér László lovat lopott”, „Kalapom a Tiszán úszkál” stb. Meg kell tanulni egy vagy több szöveget, és az egész brácsaszólamnak úgy kell játszania, minthogyha azt a szöveget énekelné. Akkor olyan lesz, amilyennek lennie kell. Természetesen ezt külföldi zenekaroknak is meg lehet tanítani, esetleg honosítva. Múltkor például Ljubljanában dirigáltam a CONCERTÓ-t a helyi zenekarral, és mondtam nekik, hogy „gyerekek, ez egy nyolcas, ezzel és ezzel a szöveggel” – énekeltem nekik egy-két szöveget –, s mondom: „ilyen nektek is van!” „Persze, nekünk is van.” Akkor találjatok ki valamit rá szlovénul. Kitaláltak, és nagyszerű volt! Azt gondolom, hogy a zene ilyen módon túlnő a nyelven. Ugyanakkor a nyelv mégiscsak nagyon fontos marad. Épp a MANDARIN-ban kevésbé fontos, de például már a ZENÉ-t, a DIVERTIMENTO-t nem tudom anélkül elképzelni, hogy valamiféle nyelvi kötődés meg ne jelenítődne az előadásban. Én a DIVERTIMENTO eddigi legjobb felvételének egyébként a Végh Sándor-féle Camerata-felvételt tekintem. Ott érzem azt, hogy részint a vonósjáték, részint a kelet-európaiság meg az idiómák tekintetében, hogy az az előadás érte el az eddigi optimumot. Nem tudom, de remélem, hogy képesek leszünk ilyet produkálni. Amitől abszolút nem félek, az a korai periódus.

– Nem egyszerű ez az eset, amitől az a brácsaszólam egyszerre helyreállt? Többször előfordult már, hogy ezt a „ráolvasást”, tehát ezt a szöveges artikulációt a zenekaroddal kipróbáltad?

– Igen, igen.

– Döbbenetes ezt hallanom, mert Eötvös ugyanezt a módszert alkalmazza. Nyáron, a Földvári Napokon mesélte: úgy próbál a karmestertanoncaival, hogy – még a zenészekkel való tényleges munka előtt – bizonyos halandzsaszöveget mondat velük, ami a zene artikulációjának felel meg. Tehát először az artikulációt tanítja be, és minden csak azután következik...

– Állítom, hogy ha Beethoven tovább járt volna Salierihez, akkor olasz operaszerző válhatott volna belőle. A múltkor előadtuk a „Tremate, empi, tremate” tercettet (op. 116, 1801–2), amely tanulmányi darabja volt: Salieri próbált vele olasz szövegeket megzenésíttetni. Az egész három vagy négy mondat, de kített belőle egy kantáta. Azt gondo-

lom, hogy a szöveg nagyon fontos. Nem is értem azokat a zenerajongókat, akik nem szeretik az operát. Egyszóval hiszek a szöveg fontosságában, és ezt gyakorlom a zenekarral is.

De mondok egy másik példát! A TÁNC SZVIT-nek van egy ritornellrésze, ami sokszor megjelenik, és – Boulezzel az élen – nagyon sok karmester elköveti azt a hibát, hogy valamiféle lassú tételnek értelmezi, mint ahogy a TÁNC SZVIT 4. tételében is el szokták követni ezt a hibát. (Megint csak egy példa a bartóki jelzések figyelmen kívül hagyására, semmibe vételére. Pedig ott fehéren feketén le van írva egy metronómjelzés és benne egy dirigálási technika, és a később Bartók által készített zongorakivonat abszolúte ezt a metronómjelzést tartalmazza. Mégsem veszik figyelembe, sőt mi több, kilencben dirigálják azt a tételt rögtön az elején.) Tehát máris adva van két dolog a TÁNC SZVIT-ben, ami – jóindulatúan megfogalmazva – unalom forrása, rosszabb indulatúan megfogalmazva: pongyolaság, felületesség, a szerző szándékainak tökéletes negligálása. Abszolút felfogható és könnyen érthető ellenérv, hogy *Táncszvitről* van szó, tehát a Ritornell is táncos jellegű, és az esetleg lassabb tételnek tűnő 4. tétel is tánc, valamilyen formában. Mint ahogyan a SUITE BERGAMASQUE (Debussy) is táncfűzér, még akkor is, ha az egyik tételét úgy hívják, hogy HOLDFÉNY. Egy *Sarabande* nagyon lassú tánc, de mégis tánc. Azt hiszem, itt rengeteg félreértés van, és ha csupán arról lenne szó, hogy a nem magyarokat vagy nem kelet-európaiakat meg kell tanítani a kelet-európai dikcióra, illetőleg ennek a zenei lecsapódásaira, akkor könnyű dolgunk lenne. Sokkal mélyebbek itt a problémák, legalábbis Bartók esetében. De hát a TÁNC SZVIT-et fölvevük már, és azt lehet mondani, hogy ez az egyik legnehezebb műve Bartóknak, mert sok-sok idiómát kell magunkévá tennünk, és sok-sok hangulatot, hiszen a darab igen heterogén. Azt gondolom, hogy nem rossz, amit csináltunk. Nem mintha nem lehetne mindent még jobban...

– *Hadd kérdezek meg valamit, ami csak igen távolról kapcsolódik eddigi témáinkhoz, de engem régóta foglalkoztat. Többször is előfordult már, hogy Bartók II. ZONGORAVERSENY-ét vezényelted, miközben másvalaki volt a szolista. Ilyenkor az emberben feltámad a kisördög, és így szól: Lám, itt van valaki, aki ezt jobban tudná zongorázni, és mégis a dirigálást választja. Hogyan éled meg ezeket a helyzeteket, vagy teljesen rossz irányban gondolkodom?*

– Azt hiszem, hogy a II. ZONGORAVERSENY még istenes, mert ha rendesen lejátsszák, akkor „működik”. Persze meg kell mondjam, hogy nagyon sokan próbálkoznak úgy a II. ZONGORAVERSENY-nyel, hogy nincsenek rendesen lejátszva a hangok – márpedig katasztrófa, hogyha a hangoknak csak egy része hallatszik. Sajnálatos módon voltak már szólistáim a II. ZONGORAVERSENY-ben, akiknek olyannyira nem ment a feladat, hogy belépések nem történtek meg, tehát ugrani kellett. Azt hiszem, hogy a II. ZONGORAVERSENY esetében ez a megtanulás függvénye. Richter nem volt magyar, mégis meg tudta tanulni. Igaz, hogy egy évig dolgozott rajta, de meg tudta tanulni.

– *Ugye ő csak a II.-at játszotta?*

– Igen. A III.-at – úgy tudom – meg akarta tanulni, de végül mégsem tette. Ugyanakkor Fischer Annie csak a III.-at játszotta. Általában játsszák a II.-at és a III.-at, vagy a II.-at és az I.-t. Elenyészően kevés azoknak a száma, akik mind a három zongoraversenyt játsszák, és még elenyészőbb azoknak a száma, akik ehhez hozzávonnék az op. 1-et és a 2-t is.

– *Van egyáltalán olyan zongorista rajtad kívül, tudomásod szerint, aki mind az ötöt játssza?*

– Nem tudok róla, de mindenesetre nem akarom megkerülni az eredeti kérdéset. Volt olyan szólistám, aki mindenképpen velem akarta eljátszani a II. ZONGORAVERSENY-t. Jól meg is bánta. Nem azért, mert bármilyen ráutaló magatartást tettem volna a próbán,

hogy ő ezt nem tudja annyira. Merthogy egyszerűen nem tudta. Sajnáltam a gyereket, mert egyébként nagyon tehetséges zongorista, és már játszottam vele mást, és akkor jobb volt. Ilyesmi máskor is megtörtént. A III. ZONGORAVERSENY-t például elég sokat kísérek különböző szólistáknak. Liszt-zongoraversenyeket is. Van egy elvem: ha karmester, tehát kísérő vagyok egy versenyműben, akkor kísérek. Hogyha viszont szólista vagyok, akkor elvárom a karmestertől, hogy kísérjen. Tipikus példa, pontosan a Bartók II. ZONGORAVERSENY esetében: van a 3. tételben egy hely, ahol Bartók beírt egy vesszőt. Lehet azt a vesszőt úgy is értelmezni, hogy ott valami megszakad, de metrumban/tempóban megy tovább. Én nem így értelmezem, hanem ott egy kis lélegzetet vennék, és utána folytatom. Ez hihetetlen zavart tud előidézni olyan karmesterek esetében, akik nem tudnak együtt élni ezzel a lélegzetvétellel. Ha szólista vagyok, akkor általában kérem, hogy így játsszuk ezt a helyet. Hogyha végképp nem megy valami, mint például egyszer egy szicíliai zenekar esetében, akkor nem, mit csináljak? Akkor inkább legyen együtt a darab, és érjünk a végére. De hogyha karmester vagyok, és a szólista ezt nem kéri, sőt kifejezetten azt kéri, hogy ez ne legyen, akkor azért egy ilyen esetben a végsőig harcolok, hogy mégis legyen. Ne hidd, hogy a szólista lényegesen könnyebb helyzetben van. Sőt, azt hiszem, hogy adott esetben nehezebb ezt megélnie, mert karmesterként talán jobban össze lehet valamit tartani. A szólista sokkal könnyebben a zenekar után tud menni, mint egy zenekar a szólista után. Stravinsky nagyon szépen leírja ezt az ÉLETEM című könyvében, amikor arról beszél, hogy az okozott számára nehézséget – persze ő azelőtt nem volt gyakorló pódiumművész –, hogy amikor gyakorolja, állandóan jelen legyenek a hallásában a zenekari szólamok. Tudniillik világos, hogy az együttes nem tudja megszakítani a játékát, egy szólista viszont sokkal könnyebben tud alkalmazkodni... (Nekem – pontosan a Stravinsky-zongoraversenyben – történetesen olyan világhírű karmesterekhez kellett alkalmazkodnom, akik nem tudták az első tétel végét ledirigálni, mert nagyon sok benne a metrumváltás, és ennek a bonyolult résznek a végén el kell kapni egy négykürtös a-moll akkordot. Ez szinte soha nem sikerült, mert előtte 3/16, 7/16, 5/8 metrum van stb. stb. Ezeket le kellett volna dirigálni, de nem ment...) Tehát egy karmester vaskézzel sokkal jobban együtt tudja tartani az együttest, mint ahogy ez a Bartók II. ZONGORAVERSENY-ben ezzel a bizonyos szólistával sikerült is. Egy idő után persze észrevette, hogy rosszul lépett be. Megállt, tapasztalta, hogy hol van, és akkor folytatta, immáron jó helyen.

– *Bevallom, azt hittem, hogy te kezdeményezted az efféle helyzeteket, amikor mások zongoráznak Bartókot a karmesteri irányításoddal...*

– Dehogy...!

– *...de az elmondottakból kitűnik, hogy az élet hozta ezeket a szituációkat.*

– Az I. ZONGORAVERSENY-t szerencsére csak Ránki Dezsővel játszottam, illetve dirigáltam. Ő ama kevesek egyike, akik kívülről játsszák a darabot. Viszont a II., III. ZONGORAVERSENY-t gyakran vezényeltem különböző szólistákkal. Alig van olyan közülük, akiről igazán jó emlékem lenne, és pontosan a beszélgetés elején elhangzottak miatt. Borzasztó, ha Bartókhoz valaki úgy nyúl, hogy nem megy utána alaposan a dolgoknak. Az is borzasztó, ha valaki Beethovenhez úgy nyúl, vagy Debussyhez, vagy akárkihez, de azt gondolom, hogy minél inkább visszamegyünk az időben, annál inkább létezik egyfajta világstílus, amittől többé-kevésbé eltérnek a zeneszerzők annyiban, amennyiben az egyéniségük eltér. Például teszem azt, ha valaki nagyon sokat játszott már Bachot, nem hiszem, hogy egy Telemann-kompozíció olyan rettenetesen specifikus problémát vetne föl, hogy ahhoz még ötszáz Telemann-művet végig kellene nézni. Ugyanakkor

viszont Debussy és Ravel között már nagyon komoly különbség van. Komoly stiláris különbség.

– *Nem abból származik ez, hogy mégiscsak sokkal közelebb vagyunk hozzájuk időben, és ezért más a rálátásunk?*

– Nem hiszem, hogy abból származik, hanem egyszerűen az individuum előtérbe lépéséből. Ha például Ravel SEHEREZÁDÉ-ját dirigálok, akkor elég, hogyha a PELLÉAS-t ismerem. De hogyha például a L'ENFANT ET LES SORTILÈGES-t vezénylem, ahhoz már sokkal, de sokkal több mindent. Ezért is van az, hogy egyes magyar zenészek számára Bartóknak azok a művei, amelyek román népzenei dolgoznak föl – most kifejezetten a két HEGEDŰ-ZONGORASZONÁTA jut eszembe –, egyszerűen idegenek. El tudom képzelni, hogy nagyon sokan nem szeretik ezt a két szonátát, csak éppen nem mondják. Mint ahogy az is látszik – ha a statisztikákban meg a koncertműsorokban széttekintesz –, hogy az IMPROVIZÁCIÓK-at jóval kevesebben játsszák, mint akár az op. 14-es SZVIT-et, akár a SZONÁTÁ-t vagy a SZABADBAN-t. Pedig semmivel sem rosszabb mű amazoknál.

– *Nem jöhet ki mégis valami pozitív egy ilyen találkozásból, amikor egy nem egészen felkészült zongoristával dolgozol együtt? Talán lehet ennek pedagógiai célja is, ami persze nem tudom, mennyire működik a pódiumon... Tehát ha a zongorista tanul a kudarcból...*

– Nézd, ha a zenepedagógiát vesszük, ott véleményem szerint annyi a büntény, hogy nem is tudom, bele kéne-e ebbe menni. Van, hogy gépirói végzettséggel tanítanak zongorát egyes helyeken. Tudok ilyesmiről, és nem Kelet-, hanem Nyugat-Magyarországon. Ez csupán egy szomorú kuriózum. De az már igazán nagy baj, hogy elenyészően kevés az olyan tanár, aki nemcsak hogy maga alaposan utánamegy a dolgoknak, de a növendékeit is kényszeríti vagy szelíden rávezeti erre az alaposságra. Tényleg egy kezemen meg tudom számolni, hogy hány ilyen magyar tanárt ismerek, legalábbis a zongoristák között. Mondok egy példát: Szokolay Balázsrá rettenetes dolgokat szoktak mondani. Nem tudom, miért, talán sportból. De egy biztos: ő utánamegy a dolgoknak. Addig nem nyugszik, amíg meg nem értette azt a bizonyos darabot vagy tételt, és ezt át nem plántálja a növendékeibe is. De hát hol van még ilyen? Olyan tanároktól – mondjuk, nem zongoratanároktól –, akik hangszer nélkül mennek az órára, akiket soha senki nem hallott fagottozni, klarinétozni, vagy egy olyan zongoratanártól, aki nem ül oda a másik zongorához, mert a növendék jobb, nem lehet azt elvárni, hogy hitelt érdemlően át fogja plántálni a növendékbe a Bartók-zene vagy egyáltalán a zene lényegét, mert hát ő maga sem tudja. Ez itt a probléma, és azt hiszem, hogy oktatási szinten sokkal, de sokkal nagyobb bajok vannak Magyarországon, mintsem hogy erre a kérdéskörre szűkítsük le a dolgot. Mert ha csak a hiteles Bartók-játék volna a probléma, akkor ezen nagyon könnyen lehetne segíteni. Egyébként megmondom őszintén, azt hittem, hogy amikor ezek a politikai tárgyak megszűnnek a Zeneakadémián – a politikai gazdaságtan, a dialektikus materializmus meg mit tudom én, mi –, akkor a felszabaduló óraszámban majd lesznek olyan kötelező vagy fakultatív órák, amelyek a zenetanulást célozzák meg. Ehelyett nem látok változást, nem látom azt, hogy volnának olyan kurzusok, ahol stílusokban jobban el lehetne mélyedni, vagy volna olyan kurzus, amely a kortárs zene megismerését tűzné ki céljául, esetleg a konzervzene történetében való elmélyedést, mit tudom én. Ha már Dobszay László azt mondta, hogy hanyatlik az előadó-művészet, akkor nem hagyhatjuk említés nélkül, hogy az oktatás is hanyatlik. Az alsó fokú zeneoktatásban – egy-két emberen kívül – nem tudok jó erőket megnevezni. A középfokú zeneoktatást ugyan nem ismerem – ott még vannak nevek –, de szerintem húsz év múlva már ott sem lesznek, és hát a Zeneakadémiát meg ismerjük. Miféle intézmény az, ahonnan az ország legjobb zenészei hiányoznak? S mi-

ért úgy privatizálnak, hogy semmi garancia nincs rá, hogy azok fognak ott tanítani, akiket érdemes megfizetni? Az, hogy egy Kurtág György nem él Magyarországon, már önmagában minősítheti a magyar zenei életet. Jó, Eötvös most hazajön, de ő sem a magyar zeneéletben való aktív részvétel miatt jön haza. Tulajdonképpen az a legfájdalmasabb az egészben, hogy a zeneélet „krémje” struccpolitikát folytat. Még mindig nagy mellénnyel emlegetjük, hogy a Kodály-módszer meg a magyar zeneoktatás világhírű, és közben már alig van emögött valami. Már rég nem a tradíció átmentésének problémájáról van szó, hanem a pusztaság létfenntartásáról. Arról, hogy mi lesz például ezzel a szerencsétlen Főiskolával.

*– Nyilván nagyon mélyen bánt ez téged, mint ahogy igazából mindenkit, aki szembenéz a helyzettel.*

– Én megteremttem a saját kis világomat, mint ahogy tulajdonképpen mindenki efelé tendál. Rácz Zoltán például gyakorlatilag nem érintkezik már senkivel. Megvan a kis világa, abban korlátlan úr; ott van az Amadinda Együttes, teszik a maguk dolgát, aztán elmehet mindenki a jó büdös francba, hogyha nem tetszik a stílusa. Engem az én világomban – a zenekarnál – úgy érint a dolog, hogy meghallok bizonyos zenei megközelítéseket, és érzem rajtuk a rossz vagy hanyag tanítást. Érzem rajtuk azokat az elvárásokat, amelyeket a növendékekkel szemben támasztanak a Főiskolán, és amelyeknek semmi, de semmi közük se stílushoz, se szerzőhöz, se műhöz, se zenéhez, hanem kizárólag egymásról, tehát a tanárok egymás közötti viszonyáról szólnak. Ez körülbelül olyan, mint ahogy a nők egymásnak öltözködnek, és egymásnak fogyókúráznak, nem nekünk. Nap mint nap szembesülök a zeneoktatás fogyatékoságaival. Gyakorlatilag meg kell újra tanítani azt, amit a Zeneakadémián elmulasztottak. Borzalmas.

*– Adott esetben te magad szakítanál időt, erőt a rengeteg elfoglaltságod mellett arra, hogy aktívabban belevessd magad a tanításba, vagy annyira romlottnak ítéled az egészet, hogy ilyen formában nincs is értelme? Mert hát nagyon sötét perspektívát vázolysz...*

– Schiff András azt mondta nekem, hogy ő akkor ment el a Főiskoláról, akkor hagyta abba a tanítást, amikor az egyik növendéke Mozart nagy A-DŰR HEGEDŰ-ZONGORASZÓNÁTÁ-jának második tételéről kijelentette, hogy unalmas. Akkor ő szépen vette a táskáját, hazament, és soha többet nem tanított a Főiskolán. Ezzel is szembe kell ám nézni. Lehet, hogy az a gyerek *ab ovo* ilyen volt, de hogy annak is voltak előzményei, az is biztos. Én miért nem mondtam ilyet növendék koromban, még akkor sem, ha valami nem is tetszett? Miért próbáltam magamban keresni a hibát először, és nem Mozartban? Ez a mentalitás nagyon erősen visszatart engem attól, hogy a tanításban ilyen módon részt vegyek. Talán felnőtt embereket könnyebb tanítani, mert ráadásul ebben a közegben nekem nem kell pedagógiai célokat a szemem előtt tartani, illetve nem kell ezt didaktikusan végigcsinálnom, hanem nyugodtan azt mondhatom: „Kérem szépen, itt remekművekkel találkoztok, állandóan a legmagasabb kritériumokkal vagytok szembesítve, tessék rendesen játszani!” A növendéknek ezt már csak szűrőn keresztül lehet mondani, mert – úgymond – elkedvetlenítem a maximalizmus állandó hangsúlyozásával. Én pedig azt mondom, hogy nem, mert a tanítványok hosszú sora bizonyítja, akik ebből a konfrontációból megerősödve kerültek ki. Hadd említsek egy még extrémebb példát. Itt van például Rados Ferenc, akiről pró és kontra sok minden elhangzott már. Ő kifejezetten kemény kézzel, sőt rosszul bánt a növendékekkel, és ha elég tehetséges volt az illető, hogy ezt túlélje, akkor hihetetlenül megerősödve került ki a konfrontációból. Számomra Rados Ferenc egy pillanatig nem volt rossz, nekem csak jó volt! Annak ellenére, hogy én is megkaptam a magamét – szarkazmusból, csipkelődésből, sátáni kacajokból meg mindenféléből, de hát istenem! Ez nem szanatórium...