

„KURTÁG ARRA KÉNYSZERÍTI ELŐADÓIT, HOGY KEZDJENEK ÚJ ÉLETET”

Csalog Gábor és Dolinszky Miklós beszélgetése

D. M. Annak kapcsán, hogy nemrég befejezted Kurtág György JÁTÉKOK-sorozatának első, teljes felvételét a BMC lemezkiadónál (a Kurtág-játékosnak is nagyszerű Kemenes András és a Kurtág házaspár közreműködésével), érdemes felidézni a ciklussal, illetve magával Kurtággal való kapcsolatod előtörténetét.

CS. G. Az első találkozásom Kurtággal nem mint szerzővel, hanem mint tanárral történt. 1978 táján jártunk, másodéves zeneakadémista voltam. Akkoriban Klukon Edit-tel négykezeseztem, aki addig emlegette Kurtágot, míg egyszer el is vitt hozzá a huszonhármas terembe. Rögtön elég sokkoló volt a dolog, és csak hogy ismerkedjen velem, Kurtág megkért, hogy játsszak valamit egyedül is. Eljátszottam Schumann darabjának, a FASCHINGSCHWANK AUS WIEN-nek az első két oldalát. Utána megkérdezte, tudom-e, mit mondott Schumann Brahmsnak, amikor először hallotta zongorázni. Mondtam, tudom. Erre Kurtág: akkor ő most ugyanazt mondja nekem. Attól fogva bejártam a kamaraóráira, de csak régi zenéssel foglalkoztunk; a saját darabjain való munka akkor még nem merült fel. Mégis, akkor már hallottam a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-t egy zeneakadémiai koncerten, amelynek másik felében Klukon Edit és Klukon Bea, valamint Szokolay Balázs adtak elő a JÁTÉKOK-ból.

D. M. Akkor hány kötet állt már készen?

CS. G. A hetvenes évek végén négy kötet készen állhatott már. Kurtág számára egyébként a JÁTÉKOK nagyjából eddig a pontig jelenthetett súlyos alkotói eseményt, később már a dalciklusai és más, nagyobb szabású darabjai kerültek előtérbe. Én lassanként ismertem meg a zenéjét, közben jártam zeneszerzésre a Konziba. Egyszer-egyszer elmentem Kurtághoz egy-egy saját darabjával is. Akkor az derült ki, hogy nagyon sokat kell még dolgozni rajtuk, de azért nem reménytelen a helyzet. Akkoriban Kocsis csinált JÁTÉKOK-koncerteket, emlékszem például egy hangversenyre a Zeneakadémia kistermében 1980 körül, amelyen válogatást játszott a sorozatból.

A Zeneakadémia befejezése után Sebők Györgyhez kerültem Bloomingtonba, ahol egy egészen más, sok szempontból ellentétes világ kezdődött számomra. De azért, mikor hazajöttem, számomra nem vesztett a fontosságából Kurtág, és egyszer-egyszer már műsorra tűztem négy-öt-hatosával a JÁTÉKOK darabjait. Amikor csak lehetett, neki is megmutattam őket, ilyen alkalmakkor is dolgoztunk együtt.

D. M. Az első JÁTÉKOK-összkiadás mikor jelent meg és kivel, egyáltalán hány összkiadás jellegű felvétel készült a sorozatból?

CS. G. Legelőször maga Kurtág készített hangfelvételt a Hungarotonnál a feleségével, Márta néniével közösen, 1977-ben; sokáig ez a bejátszás számított egyedülinek és egyedül hitelesnek. Mai érzéseimet e felvételről nagyban befolyásolja, hogy 1997-ben az ECM csinált Kurtágékkal egy sokkal jobbat, és hogy a korábbival szemben már ők maguk is kritikusabbak. Persze minden viszonylagos: nemrég láttam egy francia filmet, amelyen Kurtág az ötvenes éveiben zongorázza műveit. Fura volt viszontlátni az akkori Kurtágot: ami az idő tájt az előadói felülmúlhatatlanság példájának számított,

abban ma csodálatunk ellenére is inkább a későbbi hatalmas fejlődés lehetőségét látjuk... Egyébként létezett egy közbülső felvétel is, amelyet Kurtágék még a megjelenés előtt egyszerűen kidobtak a szemétkébe, holott fültanúk szerint nem kevésbé volt zseniális, mint a későbbi ECM-felvétel.

Összkiadás az első négy füzetből van, Szervánszky Valéria és férje, Ronald Cavay előadásában. Egy japán cégnél 1993-ban vették fel néhány nap alatt, ami hihetetlen teljesítmény, ha megfontoljuk, hogy például számomra a BMC hatvan ülést (több mint háromszáz óra felvételi időt) biztosított, igaz, nem négy, hanem immár hét füzet felvételére.

Visszatérve saját pályámra, szaporodni kezdtek a koncertjeim, amelyek nyomán kezdtem komolyabban számításba jönni Kurtág-játékosként, leginkább talán a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI révén. Egy kanadai énekes jött a darabot elénekelni, magyarul. Tudni való: négy vagy öt énekes ha van a világon, aki képes elénekelni a BORNEMISZÁ-t – az egyik legnehezebb mű a dalirodalomban. Drámai szoprán kell hozzá, Kurtág szerint egy nagy, drámai Wagner-szoprán, aki mellest magyar, ráadásul kortárs zenében is járatos. Hát ilyen egyelőre nem akadt. Valdine Andersson, akivel dolgoztam, nagyszerű volt, de Brünnhilde helyett inkább Pamina. Nekem mindenesetre komoly előrelépés volt ez a munka, mert a BORNEMISZA zongoraszólama az egyik legnagyobb szabású és legnehezebb zene, amit valaha e hangszerre írtak. Ráadásul akkortájt, a kilencvenes évek elején más, hasonlóképp monumentális darabok tanulása is belefogtam, mint amilyen a DIABELLI-VARIÁCIÓK vagy Messiaen 20 PILLANTÁS A GYERMEK JÉZUSRA című sorozata. Akkoriban már nagyon másnak tűnt a BORNEMISZA, mint tizenöt-húsz évvel korábban. Könnyebbnek ugyan nem lett könnyebb, de már nem volt az a rettegett avantgárd, aminek korábban hallottuk. A kor is megváltozott persze. Azóta mást hallunk a darabban. Érthetőbbé vált, mert élesebben kirajzolódnak a gyökerei.

D. M. Lassan elérkezünk a felvétel kezdetének idejéhez. Kiben mikor fogant meg a hangzó összkiadás gondolata?

CS. G. Végleges alakjában körülbelül három éve él a terv. A BMC-nél készült korábbi felvételeim során jó kapcsolat alakult ki köztem és a kiadó között. Eredetileg abból indultunk ki, hogy az utolsó három füzetet kellene felvenni, végül is az 5–6–7. kötetből sok darabot én mutattam be Magyarországon. Amikor a Kurtág házaspár néha megjelent Pesten, hébe-hóba azokból is játszottak, de jobban szerették az 1–4. füzetekből összeállított műsorukat. Külföldön pedig ha játszott is egy-egy zongorista a ciklusból, a teljes sorozat soha nem jött szóba, mint ahogyan többnyire az sem, hogy valaki ezeken az új darabokon hozzám hasonló rendszerességgel dolgozzon Kurtággal. Mindezek nyomán jött a gondolat: ha már, akkor nem kellene-e a teljes sorozatot megcsinálni? Közben a német ECM is akart velem felvételt készíteni, és ott is felmerült Kurtág. Az ECM-nél csinálhattam volna egy JÁTÉKOK-válogatást. Engem viszont sokkal jobban vonzott egy összkiadás gondolata, ráadásul ha leszerződöm az ECM-hez, akkor tilos lett volna más lemezcégekkel dolgoznom, ezenkívül, nagyon nagy nevű cégről lévén szó, valószínűleg évekig várakozhattam is volna. Ezzel együtt tökéletesen örült gondolat volt a komplett sorozat itthoni terve. Elvégre nyolc-tíz órányi zenéről van szó, még ha Kurtág munkamódszerét nem számítjuk is bele...

D. M. Rengeteg féligazság és félreértés él a magyar zeneéletben Kurtág tanítási módszerével kapcsolatban. Aki könnyedén zeneellenesnek nevezi, hogy egy-egy kétsoros darabbal sokszor két órán keresztül foglalkozik, az valamit nem ért vagy szándékosan félreért. De hadd játsszam most a naivat: vajon a darab optimális hangzó alakja után ered az óráin Kurtág?

CS. G. Sokrétű kérdés ez. Mindenekelőtt tudni kell, hogy Kurtág zseniális zongorista is, csak többnyire nem ül zongorához. Valójában neki kellett volna feljátszania a teljes sorozatot is. Ennélfogva a háttérben mindig ott van, hogy amikor játszom a darabját, akkor őt mint előadót is teljes mellszélességgel kell képviselnem. Ha ő elégedetlen velem, akkor ebben az is ott van, hogy én nem vagyok Kurtág. Pedig az elvei és a notációja egyaránt azt sugallják, hogy szabadságunkban áll különbözni. Azt is jó párszor elmondta, hogy ha valaki egy másik értelmezéssel meg tudja őt győzni, annak ő örül legjobban. A valóságban persze nagyon sokszor nem állja meg, hogy ne menjen utána a saját elképzelésének.

D. M. Ezt a közös munka során te így éled meg, de biztos, hogy Kurtág saját, önkényes látásáról és értelmezéséről van szó? Én úgy tapasztalom, Kurtág nem azért kér valamit így vagy úgy, mert „én így akarom”, hanem mert „a zene így megy”. Kizárólag a zene törvényszerűségeire hivatkozik munka közben. Kérdés azonban, nincs-e itt elmentmondás. A JÁTÉKOK által is képviselt előadói szabadság hogyan békíthető össze a kurtági instrukciók kérlelhetetlen szigorával? Szabad-e léteznie ennek a mondatnak: „így legyél szabad”? Az én válaszom természetesen: igen. A korlátlan szabadság minden, csak nem szabadság.

CS. G. A kötöttség-szabadság állellentéppárja elé hadd illesszek egy másikat: az építés-lebontás kettősségét. Kurtág óráin apró részletek felől fel kell fedezni, mintegy építőkockák segítségével fel kell építeni a darabot – aztán a játék során mindezt lebontani, lerázni magunkról. A kamarakurzusait végigülve megdöbbenő, hogy itt van egy nyolcvanéves ember, aki a húszéveseknek tanítja, milyen is fiatalnak lenni. Kurtág arra kényszeríti az előadóit, hogy kezdjenek új életet. Bízunk benne, hogy ez lehetséges, és újra meg újra meg is próbálja mindenki. Nála optimistább tanárral nem találkoztam.

D. M. Talán a legfontosabbat mondtad ki. Kurtág tanítása valójában nem a darabra irányul, hanem az életvezetésre. Kurtág végső soron nem zenét tanít, hanem etikát, a zene médiumán keresztül.

CS. G. Kurtág etikája a megalkuvás tilalma. Végsőkig harcol minden hangért. És ezt a magatartást, ezt az etikát nem lehet tanítani, csak ha ott a tanár, aki éli. A legfőbb tudás talán az, hogy ha a tudást csak tudjuk, az még nem tudás. Meg is kell élni.

D. M. Van, aki azzal vádolja a tanár Kurtágot, hogy hangokra szedi szét a zenét. Én a kurzusokon mindig azt látom, hogy a zene szétszedése a gesztusok leleplezése érdekében történik. Pontosan azt tanultam tőle, hogy nem a hang az első, hanem a gesztus. A hang, már ha hangnak nevezhető, a gesztusból kikristályosult absztrakció. A semleges hang zenei értelemben nem hang, és a zenét nem a hang, hanem a gesztus fogja össze zenévé.

CS. G. Kurtág zenéje maga is gesztuszene. Igazából mindig énekhangra, pontosabban gesztusokra komponál, függetlenül az éppen aktuális előadó együttestől. Egész életében operát akart írni, csak nem talált megfelelő szöveggönyvet. Talán azt lehet mondani, hogy minden megírt darabja egy megíratlan opera része. A gesztus persze sosem valami nagyvonalú, elnagyolt dolgot jelent nála, hanem éppen hogy elemzést és kidolgozottságot a legapróbb árnyalatokig. Hogy ez a kidolgozottság zeneellenes volna, az persze butaság. Kurtágtól éppen azt tanultam meg, hogy amikor az alapelemek működését vizsgáljuk, ott ki kell virágoznia valaminek. Az elemzés nemcsak a megértést szolgálja, hanem ez az, amitől a zene élő lesz. Ugyanakkor az elemzés mások darabjait is a mindenkori zeneszerző szemszögéből mutatja. Egy nagy szerző végigvezeti a zenetörténeten – van-e jobb iskola egy előadónak?

D. M. Nincs, és mégis: mindegy, hogy Kurtág éppen Beethoent vagy Kurtágot tanít. Az előadói etika, melyet képvisel, merőben közömbös a zene korával szemben. Kurtág nem a „stílusos játékok” tanítja. Ellenkezőleg, lehántja a stílust, és eldob mindent, ami a zenére kívülről rakódik rá, ami esetleges. Csak a darabok egységisége érdekli. Nincs stílus, nincs hagyomány, nincs semmi a zenén kívül. Hangok vannak, és a hangok szerkezetet alkotnak. Ez a magatartás nagyon pontosan elhelyezhető a XX. század egy meghatározó romantikaellenes, objektivista előadói irányzatában, amelyből például Glenn Gould művészete is kinőtt, itthon pedig Kocsis Zoltán vagy Simon Albert képviselte markánsan, és amely az Urtext-kultusz létrejöttében is szerepet kapott. Stílus, hagyomány, modor Kurtág számára is az előadói üresjárat fedezéke és igazolása. Ehelyett az előadó valódi feladatát a zenei igazmondásban jelöli meg, és tanárként mindenekelőtt az a zene érdekli, amely ezt a módszert kitermelte és igazolja – vagyis a Beethovennel kezdődő modern európai mainstream, melynek ő maga egyik utolsó képviselője. Itt azonban újabb ellentmondás mutatkozik: a JÁTÉKOK-ban ugyanis nagyon sok olyan, gesztusmagváig lecsupaszított zenetörténeti utalás rejlik, amely csak az európai zenetörténet érzékeny fülű ismerői előtt tárul fel, már ha érzékeny fülle vagy maga Kurtág nyomra vezet. A tanítási módszert kizárólag az érdekli, mi van „benne” a darabban, vagyis egyértelmű határt érzékel kint és bent között; a kompozíciós módszer viszont nagyon is számít a befogadó előzetes tudására és emlékeire, vagyis csupa olyasmire, ami „kívül” van. Érthetjük-e Kurtág zenéjét, ha nem halljuk abban a tiszta kvintben azt a Brahms-helyet, amit ő belehall? „Benne” vannak-e a darabban ezek az utalások, amikor nincs, aki felismeri őket? A Kurtág-mű az európai zenetörténet sorskérdését veti fel élesen: hol vannak a mű határai? A befogadó valóban nem több, mint szenvedő alany, vagy pedig szerzőtárs, aki itt és most darabot csinál az elvont szerzői gondolatból? Mi az, hogy bent és kint?

CS. G. Az első füzetek darabjaiban néhány végsőig csiszolt hangból kell egy univerzumot felépíteni. Az ötödik füzettől kezdve azután egyre lazábbá válik az írásmód, és a darabok szétesőbbek lennének, ha egy láthatatlan erő mégis össze nem fogná őket. És miközben rejtett utalásrendszerek erezte keresztül-kasul behálózza e későbbi darabokat, határaik elmosódnak, és a játékos már nem a darabból épít kozmoszt, hanem a kozmosz az, ami beszüremkedik; mintha már nem a mű szólalna meg, hanem minden más, ami a darabon kívül van.

D. M. A JÁTÉKOK pedagógiai sorozat, amelyből a hangfelvétel mégis egyfajta abszolút zenét csinál. Ez még önmagában nem mond sokat, hiszen a hangfelvétellel ugyanez a múzeumi sors vár régi korok funkcionális zenéire is. De a pedagógiai sorozatok maguk is nagyon különbözők. Bach sorozatai hangszeres és kompozíciós iskolák – hangszerjáték és kompozíciós ismeretek akkor még összetartoztak, és csakis együtt alkottak teljes zenei tudást –, ugyanakkor a WOHLTEMPERiertes KLAVIER (és XX. századi utánérzései) vagy a KLAVIERÜBUNG darabjai koncertzeneként is helytállnak. Ezzel szemben például a MIKROKOZMOSZ többnyire megmarad a tanterem falai között. Bartók műve ugyanakkor egyszer s mindenkorra lezárt és a *gradus ad Parnassum* jegyében tudatosan felépített műalkotás (habár más Bartók-műveknél talán több benne a *játékos* elem), Kurtágé viszont nyitott, nincs előre eltervezve, vagyis üdítően kiszámíthatatlan, emiatt kevésbé didaktikus a felépítése is, és elvben a végtelenségig folytatódhat. Ezért is pontatlanság ciklusnak nevezni, hiszen a kör önmagába zárul.

CS. G. A MIKROKOZMOSZ-ból koncert céljára is jól összeállítható egy-egy csokor. Viszont a gyerekek az első füzeteket állítólag nemigen szeretik játszani. Kissé didaktikus jelle-

gük van. Ehhez képest a JÁTÉKOK első füzeté nagyszerűen betölti a kitűzött célját. Nagyon jó a gyerekeknek. A második füzet talán némileg a szerzői műhelymunka irányába tolódik. A harmadik füzetben valamivel hosszabb darabok vannak; Kurtágék számos repertoárdarabja e füzetből, valamint a negyedik füzet négykezesei közül kerül ki, és szinte már klasszikussá vált. Az ötödik füzetből, amint az innen kezdve alkalmazott alcím („Naplójegyzetek, személyes üzenetek”) is igazolja, más irányt vesz a dolog: naplójegyzetszerűvé válnak a darabok, nagyon sokszor konkrét személyekhez kapcsolódnak, sokszor gyászzenék, többnyire lassúak, és személyes vonatkozások is bujkálnak bennük. A hetedik füzetben azután már túltengenek a lassú és gyászzenék, vagyis nagyon szerencsétlen volna egymás után játszani őket, ahogyan az összkiadás is elkerüli ezt. A publikálás sorrendje nem kívánja a megszólaltatás kötelező sorrendjét sugallni.

D. M. Az biztos, hogy az eredeti célkitűzés menet közben új nyomvonalra állt át, és a didaktikus szándékon áttört a független művészi inspiráció. Egészében véve a sorozat, azt hiszem, Schumann zseniálisan friss JUGENDALBUM-ához áll a legközelebb. De gyorsan hozzáteszem, hogy mivel a JÁTÉKOK-ban – szemben a MIKROKOZMOSZ-szal – semmiféle feszültség nem tapasztalható didaktikus és művészi szándék között, ezért ez az áttörés semmiképp nem törés, sőt inkább fokozatosságról beszélhetünk. Egyszerűen személyesebb és konkrétabb lett a motiváció. (Talán ezzel a váltással hozható összefüggésbe a negyedik és az ötödik kötet megjelenése között eltelt mintegy tíz év?) Távolról a francia barokk clavecinisták sejlenek fel, nemcsak abban, hogy a darabok többsége élő személyekhez kötődik, hanem a feliratok és bejegyzések enigmatikus jellegében is. Ugyanilyen enigmatikusak az általam már említett, többnyire rejtett zenetörténeti idézetek és utalások. Nagyon fontos ugyanakkor, hogy nem ezotériáról van szó például a bachi számmisztika értelmében. Kurtág enigmatikája, akárcsak Schumanné, a *játék* része. Hogy mi lesz a sorsa a daraboknak e rejtjelektől megfosztva, az már a „kint-bent” problematika része.

CS. G. Visszatérve a JÁTÉKOK eredeti pedagógiai intenciójára, az nagyon egyszerűen megfogalmazható: olyan értelemben, mint egy Clementi-sonatinát, a JÁTÉKOK darabjait nem lehet megszólaltatni. Ezeket a darabokat szerencsére nem lehet „betanulni”. Gyereket és tanárt Kurtág egyaránt arra készítet, hogy szakadjanak el beidegződéseiktől, és merjenek többet kockáztatni.

D. M. Kurtág pedagógiai célkitűzései jótékonyan lerombolják az intézményes pedagógia alapjait. Az alap ugyanis, amelyen a felvilágosodás szelleméből fakadt zeneoktatás a mai napig nyugszik, pontosan a „betanítás”, a zene reprodukciója. Ez a szemlélet márpedig pontosan a zene játékosságát iktatja ki, és az abban megnyilvánuló szabadságot fokozza le. A zene rendi határainak felszámolása, a zeneoktatás széles körű hozzáférhetővé tétele a XIX. században a zenét demokratizálta, a zenélést azonban nem: a profi és az amatőr muzsikálás közötti mély árok éppen a játék mozzanatát nyeli el, és a kotta nem játéktér többé, hanem parancs. A játékmozzanat megszüntetése váltotta ki az előadói rutin születését. A zenélés műveletét nagyon sok nyelv játéknak nevezi, és a JÁTÉKOK-ban az a forradalmi, hogy megpróbál visszavezetni a szó eredeti jelentéséhez. Ezzel Kurtág egyúttal a II. világháború utáni zenetörténet egy másik irányzatához kapcsolódik, amely elveti a profizmust, és azt hirdeti, hogy bárki képes zenélni. Ehhez képest ellentétet tapasztalok a JÁTÉKOK antielitizmusa és a játékkal szemben támasztott szerzői hiperigényesség között. Nem fordul-e itt egymás ellen az alkotó és a tanár Kurtág? Saját megalkudni nem akarása nem válik gátjává a művek terjedésének?

CS. G. Ez a szenvedélyes antielitizmus és hiperigényesség számomra éppen hogy

együtt vonzó. Kurtág nem enged sem abból az előfeltevésekből, hogy mindenki tehetséges, és bárki képes zenélni, sem pedig abból a követelményből, amellyel mindenkit a maximum elérésére sarkall.

Tény, hogy a kelleténél szűkebb az előadók köre, és nem vagyok túl optimista a jövőt illetően. De az is igaz, hogy mindig vannak új emberek: például zeneiskolákban látok néhány lelkes tanárt, akik vállalják Kurtág ügyét, de egyes növendékeimet is említhetem. Másfelől abban, hogy Kurtág világhírű lett, része van az előadóival kialakított drasztikusan szoros kapcsolatnak is, hiszen ahol csak részt vett darabjainak betanításában, ott mindig valami erős dolog történt. Ez persze néha a visszájára is fordulhat, mert nem tudja elengedni a darabját. Nehezen fogadja el, hogy a darab egy ponton önálló életbe kezd.

D. M. Pedig akkor lesz valóban az övé, ha elengedi. Pontosan az elengedés gesztusa tesz befejezetté egy darabot. Mindig abból van konfliktus, ha a szerző akkor is szerzőként viselkedik, amikor már csak az interpretátor szerepe az övé. Attól a pillanattól kezdve, hogy a mű a szerzőről leszakadt, a szerzői interpretáció nem több, mint egy a többi értelmezés sorában. Hozzáteszem, hogy az európai zenetörténet nem kis részben mindig is a szerző és előadó közötti *Kulturkampf* színtere volt. Szerző és játékos többé-kevésbé mindig külön zenei világban él. Monterverdi operáit a maga korában nem tudták színre vinni a szerző távollétében. És kérdés, van-e értelme például hiteles Schubert-előadásról beszélni, amikor a szerző dalait először egy operaénekes vitte sikerre, aki a dalműfajtól merőben idegen zenekultúra felől érkezett. Az ilyen esetek némileg mulatságossá teszik az úgynevezett történeti hitelességről szóló nagyon komoly tudományos vitákat. Megfontolandó az is, hogy a szerzői képzelet elvontságához képest a hangzás tere már eleve idegen közeg. A megszólaltatás nem a szerzői gondolat megvalósítása, hanem a szerzőtől való elidegenedés első állomása. Ha már valami megszólal, az ebben az értelemben soha nem lehet teljesen hiteles. Ezzel szemben Kurtág tanítását figyelve az a benyomásunk is támadhat, hogy a megszólaltatást mintha nem engedné ki a darab eszményi alakjának bűvköréből, egy ideális, de megvalósíthatatlan alakot hajszolva.

CS. G. Lehet, hogy megvalósíthatatlan, de azért mégis lenyűgöző, hogy itt van közöttünk valaki, aki nem nyugszik bele, hogy amit kap, az nem tökéletes.

D. M. Engem is lenyűgöz. De hozzáteszem, hogy a fenti benyomás amúgy is felületes. Tökéletes előadáson ugyanis Kurtág soha nem technikai tökélyt, hanem az előadó által maradéktalanul megélt zenei folyamatot ért. És a gesztus, amelyről korábban beszélünk, végső soron ugyanezt a megéltséget jelzi. Be kell helyettesíteni és le kell fedni a leírt zenét megélt gesztusokkal, meg kell feleltetni a zenei elemeket gesztusoknak, fel kell oldani a kotta diszkrét jeleit a gesztusok nyelvében, le kell rombolni a kottát, hogy láthatóvá váljanak a gesztusok. A JÁTEKOK-nak egyébként ezt az alcímet adnám: „a zene születése a gesztusból”. Az újdonság éppen az benne, hogy – szemben a MIKROKOSZMOSZ-szal – nem már adott zenei alapelemekből indul ki, mint amilyen a dallam, az akkord, a lépés, az ugrás, a párhuzamos és az ellenmozgás, hanem, ezeket megkerülve, közvetlenül a szó testi értelmében vett gesztusból. Ez pedig ahhoz az egyszerű felismeréshez vezethet, hogy nincs külön pedagógiai és művészi cél. A kettő ugyanaz. A JÁTEKOK pedagógiája azért szeretnivalóan radikális, mert lerombolta a pedagógiát. Tanítás közben Kurtág azt ellenőrzi, vajon a zenei mozzanatok mindegyikét hitelesíti-e egy-egy megélt gesztus, illetve a gesztus által felszabadított energia. Amikor hézagok mutatkoznak ezen a lefedettségén, és a hézagokon beszivárog a rutin, a klisé: az a zenei hazugság.

CS. G. Igen, de néha nem elég igazat mondani, néha tehetségesebbnek is kellene lennünk, azonkívül alkatilag is Kurtággá kellene válni. És ez nem mindenkinek sikerül: van egy bizonyos zenészsalkat, amely a legközelebb áll Kurtághoz – például Keller András –, és az anyém nem egészen olyan.

Egyébként Kurtág tanításában a kritika néha összekeveredik az önkritikával. Számára van egy pillanat, amikor lényegtelen, hogy én mondtam-e csődöt, vagy – az ő megítélése szerint – a darab. Gyanítom, ez is egyik oka lehet a felvételemmel kapcsolatos ambivalens magatartásának.

D. M. Mikor kezdődött a felvétel?

CS. G. Körülbelül két éve. Döntő volt, hogy kezdeti bizonytalankodás után Kurtágnak is tetszett az ötlet, és elfogadta a tervet.

Az első lépcsőfok a már említett kurzus volt 2003 őszén, amikor Kemenes Andrással és velem dolgozott. A felvétel a rá következő télen kezdődött. Nekem korábban a második füzet maradt ki leginkább, ezért a kurzuson ezzel kezdtük. Éppen a Ligeti-etűdök felvétele után voltam, és Kurtágék találoán jegyezték meg, hogy az embertelen nehézségű etűdök után nehezen talállok vissza a rövid darabok léptékéhez.

Megbeszéltük, hogy az összfelvételen füzetenként egy darabot maga Kurtág fog játszani. Amikor a kurzus közben néha végigjátszott egy-egy darabot, fantasztikus dolgok hangzottak el. Minden megvan videón. (Megjegyzem, ezt a húszórányi filmet, amelyen Kurtág a CD anyagát tanítja nekem, mindenképp az összkiadás részének vagy legalábbis függelékének tekintem.) Egyidejűleg nyugodtan elkészülhettek volna a saját CD-felvételei. Mégis abban maradtunk, hogy először meghallgatja, amit én csináltam, s csak azután dönti el, mit játszik ő. Aztán másképp alakult. Eljöttek ugyan Márta nével, de arra jutottak, hogy a hangszer, amin akkor már egy éve készítettem a felvételt, számukra használhatatlan. Szó se róla, tényleg fura egy zongora: szinte minden hang másképp szól rajta, és makacsul ellenáll a játékosnak, én viszont épp ezt az ellenállást szerettem benne. Kurtágék mindenesetre hozattak egy pianínót. Gőz László, a BMC igazgatója a sajátját vitette oda. Az első felvételi napjukat követően érdeklődtem Aczél Péternél (aki menet közben Wilhelm Andrásról vette át a rendezői posztot). Azt mondta, a négyórás ülés után Kurtágék boldogan közölték: jobban haladtak, mint amire számítottak. Kérdezem, hány darabot vettek fel. Azt mondja, egyet sem. A második naptól aztán már gyűltek a darabok, és a végeredmény mesebeli szép hangzás lett ezen a fura hangszeren. Megjegyzem, az 5–7. füzet sok darabjához Kurtág eleve pianínót írt elő zongora helyett. Én magam néha becsukom a zongora fedelét, hogy ezt a távoli hangzást megközelítsem. Persze maga Kurtág is sokszor eltért saját előírásától, és zongorán játszotta e darabjait. Most viszont tényleg pianínót használtak, és az eredmény lenyűgöző.

D. M. Ha jól értem, nemcsak a pianínóra komponált darabokat játszották pianínón.

CS. G. Vegyesen. Játsoztak késői darabokat, melyek közül több még meg sem jelent nyomtatásban, néhányat pedig a 6–7. füzetből. A HARANGOK (HOMMAGE À STRAVINSKY) című négykezesben, amin rengeteget dolgoztunk Kemenes Andrással, és Kurtágéknak mindig is nagy számuk volt, a magas billentyűkön játszó zongorista keringőt játszik, a partnere lent pedig indulót. Mármost Kurtág a felvételen eljátszotta külön az alsó szólamot. Hihetetlen volt, hogy a mű egyik alkatrésze önmagában is tökéletesen helytáll. De más, bámulatos dolgok is megestek: a GOTTES ZEIT című Bach-átírat például, amelyet annyiszor játszottak felejthetetlenül Márta nével, az új felvételen minden korábbit felülmúl. Olyan ez, mint amikor Gould újra felvette korábban utólérhetetlennek

tartott GOLDBERG-VARIÁCIÓI-t, és képes volt túlszárnyalni azt. Kurtágék tíz darabot vettek fel, és elképesztő boldogság, hogy ezek az én felvételeim társaságában vannak és lesznek.

D. M. Ekkora, évtizedek alatt keletkezett anyag felvételénél adódik a felvetés, hogy a darabok gazdagsága, különbözősége a felvételtechnika különbözőségében is lecsapódjon.

CS. G. Kezdetből úgy képzeltem el, hogy változzon a hangzás füzetenként, darabonként. Nagyon tetszett a Wilhelm által kezdetben beállított nyers és meglehetősen direkt hangzás, de szerettem volna távoli beállításokat is, és főleg szerettem volna a hangzáson darabonként változtatni, ami később meg is valósult.

D. M. Jelen voltak Kurtágék a felvételeiden?

CS. G. Kölcsönösen távol maradtunk egymás felvételeiről. Van egy pont, amikor jobban játszom, ha nincs ott. Amikor már egyedül kell lennem a darabbal. Előtte persze annál intenzívebb munka folyt. A próbafelvételeket Kurtág még alaposan megbírálta. Sokszor telefonba játszott vagy játszattott be egy-egy darabot.

Maga a felvétel rendszerint este hattól tizenegyig készült, ezalatt többnyire négy-öt darabot vettünk fel, de volt olyan nap, hogy csak két-három percnyi zenét. A BMC által teremtett nagyvonalú időbeosztást nem hiszem, hogy a világ bármely más lemezcége hajlandó lett volna biztosítani.

Visszatekintve a két évre, úgy érzem, egyetlen felvételemmel sem voltam ilyen elégedett. Amikor két év után befejeztem, hihetetlen érzés volt. Nem tudtam elhinni, hogy kész, ennyi, vége. Hamarosan kiderült, igazam lett. Tényleg nincs vége. Kurtág az utolsó pillanatban azt kérte, ne összkiadás jelenjen meg. Válogatás lesz tehát, több változatban. De ez már egy másik történet.

2005. november

Határ Győző

HAJASBABA

soliloquio

Hajasbaba: *baj van!* Édes egy Kölöncöm!
könyörülj meg rajtam rigolyás különcön!

„ahogy van minden jó” a Hajasbabának
tejjel-mézzel folyó – nekem halál bánat
ihletem pocsolya kezem-lábam hasgat
nem lát nem ő baja: ültő nap olvasgat

babamemória szita: lyukas-odvas
betűparazita nem tudja mit olvas
elméláz fölötte: fotókat furcsállja
nem emlékszik Gönczre Bokrosra Gyurcsányra