

## SPEKULÁCIÓ NÉLKÜL NINCS INTUÍCIÓ – „JÓB KÖNYVÉ”-TŐL A FRAKTÁLOKIG

Jeney Zoltánnal beszélget a „Halotti szertartás”-ról Farkas Zoltán

*Először a HALOTTI SZERTARTÁS több mint negyedszázados keletkezéstörténetéről szeretnék kérdezni. Amikor '79-ben Dobszay László felkért a SUBVENITE RESPONSORIUM feldolgozására, erről az egyetlen tételről volt szó, vagy már akkor felderengett egy nagyobb mű koncepciója?*

Nem, egyáltalán nem. Miután 1980-ban bemutatták, és '81-ben is előadták, mindketten, Szendrei Janka és Dobszay László is szelíden noszogattak ugyan, hogy nem tudnék-e a középkori temetési szertartással valamit kezdeni, de arra most nem emlékszem, hogy ezen a tételen kívül mikor kaptam meg a teljes gregorián anyagot. A SUBVENITÉ-t sem én választottam ki, hanem egyszerűen erre irányult a felkérés. Ezt a zeneakadémiai bemutatót egyébként megelőzte egy esztergomi koncert 1977-ben, amelyre többeket kért fel Dobszay, hogy komponáljanak *Caput*-tropusokat;<sup>1</sup> végül ketten tettünk eleget a felkérésnek: Dubrovay László és én. Ez már többé-kevésbé a SUBVENITE előzményének számít, bár a gregorián *Caput* alatt végig csak egy szál g hang szól, a tonalitás meghatározójaként, és ezt a gregorián anyagot veszik körül hangszeres tropusok; a SUBVENITE esetében viszont már a gregorián quasi „megharmonizálása” is érdekelt: az énekszólamot zongorán, hárfán, vibrafonon, harangokon és cselesztán játszott akkordok kísérik. Ugyanakkor gyakorlatilag itt is a gregorián dallam szakaszai közé írt hangszeres tropusról van szó, amelynek két rétegét eredetileg egy szál angolkürt és öt gong, illetve fuvola és hárfa, valamint vonóskar szólaltatta meg.

*Az eredeti felkérésben semmiféle kíváncsi nem fogalmazódott meg a megzenésítés módjára vonatkozóan?*

Nem. Dobszayt az érdekelte, hogy egy zeneszerző, aki közelebbi kapcsolatba került a gregoriánnal – azáltal, hogy énekelt a Schola Hungaricában –, hogy viszonyul ehhez, mit tud kezdeni ezzel a dallamrepertoárral. Ez az ösztönzés végigvonul a Schola történetén. Én ezen a darabon keresztül más viszonyba kerültem a gregoriánnal, de Kurtág is komponált hangszeres tropusokat gregorián tételekhez, az ócsai lemezfelvételek egyikére tőlem is rákerültek megkomponált csengőhangok (amelyekhez valószínűleg a SUBVENITE bevezetőjének krotálhangzása adta az ötletet), s Vidovszky László is írt hasonlót.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A *Caput*-tropus a nagycsütörtöki „csonka” mise keretében lezajló lábmosási szertartás *Ante diem festum* kezdetű antifónájának része, mely Péter apostol szavait idézi: „Uram, ne csak lábaimat mosd meg, hanem kezeimet és fejemet is.” A „Caput” szóra a különböző gregorián dallamhagyományok egyaránt hosszú melizmát énekeltek. Ezt a díszes melizmát számos polifon mű cantus firmusaként használták (többek közt erre épül a sokáig DuFaynak tulajdonított *Missa Caput*, a zenetörténet egyik legkorábbi cantus firmus miséje is). Maga a tropus szó ebben a kontextusban bővítést, betoldást, azaz a kanonizált régi liturgikus tételekhez illesztett hozzáadást jelent.

<sup>2</sup> ÁDÁMTÓL ÁBRAHÁMIG, ÁBRAHÁMTÓL MÓZESIG – GREGORIÁN RESPONZÓRIUMOK KURTÁG GYÖRGY ORGONA KÖZJÁTÉKAIVAL, Quintana – Harmonia Mundi QUI-903032, QUI-903038; Jeney: HARANGJÁTÉK, CSENGGÖK, in: POLIFON VECSEERNYÉK, Hungaroton SLPD 12533; Vidovszky László: JEJELADÁSOK, KÖZZENÉK ÉS UTÓJÁTÉKOK, in: SZENT MIKLÓS JÁTÉKOK, Hungaroton HCD 12887-88.

*Az említett zeneszerzők másképp nyúltak a gregorián alapanyaghoz, s annyit leszögezhetünk, hogy megelégedtek kisebb léptékű darabokkal: kőzjátékokkal vagy gépzongoradarabokkal.<sup>3</sup>*

Igen, de általában az is volt a kérés: kőzjátékokat írni a gregoriánhoz.

*Hadd firtassam: ’79-ben magadtól nem jutott eszedbe, hogy folytasd? Kellott az ösztönzés, vagy azért benned is megfogalmazódott már az igény, hogy ezzel az anyaggal kezdeni kellene valamit?*

Nem valószínű. Annyira más dolgokkal foglalkoztam akkor. Felkérés nélkül nem kezdtem volna hozzá. Az más kérdés, hogy a feladatban kellett valami, ami érdekeljen, megfogjon. A folytatásra való ösztönzés azonban biztos, hogy többször is elhangzott ’87-ig. Csakhogy ’83-tól egyre lazábban, ’84-től pedig már egyáltalán nem jártam Scholára, mert egyszerűen nem tudtam időben összeegyeztetni a próbákat és a fellépéseket. A szertartás folytatásának kérdése ’87-ben vált élessé, amikor a Filharmónia a *Korunk zenéje* keretében szervezett számomra egy szerzői estet, amelynek műsorához hiányzott egy nagyobb apparátusú, hosszabb darab. Akkor került a SUBVENITE elé az a pár tétel, ami most a IV. rész (ABSOLUTIO – FELOLDÓZÁS) elejét alkotja.

*Ahogy az ember végigolvassa a HALOTTI SZERTARTÁS teljes szövegét, az a benyomása támad, hogy önmagában is műalkotás. Már maguk a liturgiából vett textusok is, de a tropusokkal – a XX. századi költeményekkel – együtt meg aztán végképp azt a hatást keltik, mint egy Bach-passió szövegkönyve vagy például Brahms NÉMET REQUIEM-jének összeállítása. Olyan „megkomponált” teljességet ad, amely szinte zene nélkül is igen erős hatású. Engem az a folyamat érdekelne, hogy abból az öttételes ciklusból, amely ’87-ben elkészült, hogyan vezetett út a teljes kompozícióig. Mikor körvonalazódott, hogy ezt az egészet meg kell komponálni, és mikor kaptad meg a pálos kódex anyagát?*

A ’87-es bemutató táján, hiszen akkorra már biztosan tudnom kellett, hogy a SUBVENITE hol helyezkedik el a szertartásban, tehát hogy a halál beálltakor, azaz a lélek „elajánlásakor” és később, az ABSOLUTIO-ban is előfordul. S teljesen világos kellett legyen, hogy a ’87-es változat nem a szertartás elejéhez, hanem az utóbbi előforduláshoz kapcsolódik, hiszen a SUBVENITE elé akkor írt tételek a szertartásnak csak ezen a helyén lehetségesek. Sok választási lehetőségem egyébként nem volt, hiszen október elejére tűzték ki a koncertet – meg is van az akkori próbabeosztás –, s a tételek nyáron, s mint ahogy általában, az utolsó pillanatban készültek el. A ’87-es öttételes ciklusból később kihagytam az oráció és a SUBVENITE közti olvasmányt, mivel az a szertartás két másik helyén is előfordul. Ez a JÓB KÖNYVÉ-ből való lektó.

*„Mezítlen jöttem ki anyámnak méhéből...”*

Igen, amit már eredetileg is három nyelven, héberül, görögül és latinul zenésítettem meg. Az öt tétel tehát a következőkből állott: a REQUIEM AETERNAM introitus; a processzió, amelyhez Weöres Sándor ÉN IMÁDOTTAM A KERESZT TÖVÉBE HULLVA kezdetű versét használtam, s a LUX AETERNÁ antifóna csatlakozik hozzá; egy könyörgés (NON INTRES IN IUDICIUM); a JÓB KÖNYVÉ-ből vett lektó; végül a SUBVENITE. A Weöres-verssel kapcsolatban később azt hallottam vissza, hogy micsoda csúnya dolgot művelek azáltal, hogy egy nem liturgikus szöveget iktatok be a liturgiába. Hát még ha tudták volna, hogy ez a vers egy drámából származik! Az ellenérzések természetesen nem Dobszaytól jöttek, sőt: ő ösztönözte a legjobbban a munka folytatására, hogy ebből az öt tételből mielőbb egy teljes mű legyen. A koncert után egyébként már számomra sem volt kérdés többé, hogy ezzel az anyaggal foglalkozni fogok, tehát az biztos, hogy a ’87-es szerzői est ad-

<sup>3</sup> Gépzongoradarabot Vidovszky László komponált 1992-ben, FUTAKI ÉNEK (INVENTOR RUTILI) címen. Lásd BMC CD 014, László Vidovszky Etudes for MIDI Piano.

ta a végső nagy lökést az oratórium megkomponálásához. Akkoriban megkaptam a szertartás teljes leírását is – lehet, hogy a teljes gregorián anyagot még nem, de annyit igen, hogy a szertartásrendben eligazodjam.

*Ez a leírás már tartalmazta az oratórium hátrészességét?*

Nem, csupán a liturgikus szertartás sorrendiségét. Ebben természetesen meg voltak különböztetve a liturgikus folyamat tagolásai, de az, hogy a zenei kompozíció hat részből fog állni, az lassan és fokozatosan alakult ki számomra, nem kis részben Dobszay sugallatára. Az egyes részek elnevezése is tőle származik, ez a tagolás '87 és '91 között kezdett kialakulni, s körülbelül '94-re véglegesült. Az már a '87-es koncert előtt is nyilvánvalóvá vált, hogy – ha én ezt a szertartásrendet akarom követni, akkor – lehetetlen, hogy ebben a gyászmise is helyet kapjon, bár akkor még én sem számítottam arra, hogy ez a mű enélkül is ilyen hosszú lesz. A '87-es ciklusról ugyan rögtön kiderült, hogy önmagában is közel húszperces, de ennek ellenére az egész művet tekintve magamban akkor még egy normál koncert terjedelmére sem gondoltam. Azt azonban tudtam, hogy ha a gyászmisét is megírnám, akkor a darab mindenképpen nagyon hosszú lenne; meg aztán úgy voltam vele, hogy REQUIEM amúgy is sok van a zeneirodalomban, és annak szövegével/műfajával valahogy nem is tudtam mit kezdeni. A gyászmise kezdetét jelző introitus után ezért került be – jelezve a misét követő processzió helyét – ez a Weöres-vers.

*Egy pillanatban el kellett döntened, hogy – még ha kihagyásokkal, bővítésekkel, tropusokkal is – a teljes szertartást megkomponáld. Ez a döntés mikor született meg?*

Bizonyosan a 87'-es koncert után. 1988-ban kaptam egy DAAD ösztöndíjat, amellyel egy évet Nyugat-Berlinben töltöttem. Akkor az volt az érzésem – sok mindennel, egyrészt a DAISY-vel is,<sup>4</sup> meg a HALOTTI SZERTARTÁS-sal is –, hogy az az év elég lesz a befejezésükre. Utólag persze azért ez vicc... Nem mintha akkor ezt nem gondoltam volna komolyan, csak nem számoltam azzal – mint általában azóta sem, amikor valamilyen nagyobb kompozíciót elgondolok –, hogy egy év mennyire reménytelenül rövid idő egy ilyen vállalkozáshoz. Mindenesetre rengeteg kis füzetet írtam tele vázlatokkal. Ezekben a füzetekben a SUBVENITE mellett a főbb rezponzóriumok – a NE RECORDERIS, a LIBERA ME, a MEMENTO MEI – már az én átírásaimban szerepelnek. Ez azt jelenti – visszatérve egy korábbi kérdésedre –, hogy berlini utam előtt már meg kellett kapnom az egész anyagot.

*Nemcsak a szöveget, hanem már rögtön a gregorián dallamot is...*

Nem az eredeti kódex fénymásolatát, hanem a gregoriánnak egyfajta modern átírását.

*A „scholás”, gyakorlati célú lejegyzésfajta?*

Igen, de azon belül is egy gyorsírásszerű lejegyzést. Az is fel volt tüntetve, hogy a különböző dallamváltozatok melyik kódexből valók, mert nem csak a czestochowai pálos kódex dallamait kaptam meg.

*Tehát az átírások valamilyen módon a dallamok filológiai helyzete felől is eligazítást adtak?*

Igen, és Dobszay azt is jelezte, hogy jó lenne a czestochowai kódexet követni, mert abban vannak a legértékesebb anyagok, de én nem mindig maradtam meg annál, hanem több ízben is előfordul, hogy összekombináltam két változatot. Tehát elindultam az egyik forrásból – a NE RECORDERIS-nél vagy a MEMENTO MEI-nél ez egyértelműen ki-

<sup>4</sup> A DAISY Jeney Zoltán Esterházy Péter szövegére készült operája két felvonásban (1999). A műről lásd később.

derül –, majd valamilyen zárlati anyag miatt fogtam magam, és átmentem egy másik dallamváltozatba. Valami a „cserbenhagyott” változatban nem tetszett nekem – ami nagyon durván hangzik, tudniillik kicsoda dolog, hogy egy tradicionális anyaggal dolgozom, és egyszer csak „nem tetszik a népdal” – de azért a teljes darabra végül is nem ez az eljárás jellemző.

A HALOTTI SZERTARTÁS másik – a zenei anyagot illető – előzménye is 1979-re megy vissza. Akkor találtam rá arra a 128 hangból álló sorra, amely később a zsolotárók anyaga lett, és amelyet a fraktálokkal történt találkozásomnak köszönhetek. '79-ben a Tudományos Akadémia könyvtárában a kezembe került a *Scientific American* '78. áprilisi száma, amelyben ismertetés volt Richard F. Voss fizikusnak egy '75-ös tanulmányáról. Ebben Voss a véletlennel vagy a véletlenszerűséggel kapcsolatos egyes jelenségek – például a kockadobás, a Brown-mozgás vagy a fraktálok – matematikai leírásait, illetve szabályait vizsgálja olyan szempontból, hogy ha eme szabályok alapján hangfolyamatokat generálunk, akkor vajon vannak-e ezek között olyanok, amelyeket zeneinek érzünk. Voss zeneirodalmi példák elemzése és azoknak az általa generált hangsorozatokkal való összehasonlítása alapján arra a következtetésre jut, hogy azokat a dallamokat érezzük zeneinek, melyek az  $1/f$  függvény által leírható mozgásirányokat követik, azaz fraktál jellegűek. Mind a fraktál szó, mind a fraktálmélet Benoit B. Mandelbrot nevéhez fűződik, aki a felhők és a tengerpartok alakzatainak megfigyelése alapján dolgozta ki elméletét a fraktáldimenziókról. Erről szóló könyvét 1975-ben franciául publikálta. Az átdolgozott és kibővített angol kiadás után '77-től a fraktálok tanulmányozása nem csak a tudományos kutatásnak lett egyik divatos témája: mivel a fraktálokat generáló számítógépes programok nagyon gyorsan elterjedtek, Mandelbrot elmélete a művészeti gondolkodásra is nagy hatást gyakorolt. Ligeti nemrég megjelent interjúkötetében<sup>5</sup> '84-re datálja, amikor elkezdett a fraktálokkal foglalkozni, ami nekem – ismerve Ligeti szinte azonnali érdeklődését minden új felfedezéssel kapcsolatban – meglepően „kései”-nek tűnik, de hát ebben a könyvben annyi tévedés van...

*A ZONGORAETÜDŐK első sorozata 1985-ös, úgyhogy lehet, hogy ebben igaza van.*

Korábbra emlékeztem, de ha így van, akkor én hamarabb foglalkoztam a fraktálokkal. Ennek persze az égardta világon semmi jelentősége nincs, csak azért tölt el nagy örömmel, mert Ligeti mindig is nagyon büszke volt rá, hogy minden újat azonnal ő próbált ki először, de én nagyon szeretem ezért... az agyát. Visszatérve az említett cikkre, abban volt egy rövid, a fraktál jellegű számsorok generálását leíró algoritmus is. Én 1976-ban Párizsban vettem az első már programozható kalkulátoromat, s a kalkulátorok, később pedig a számítógépek iránti szenvedélyes érdeklődésem mellett nyilván ez a cikk is döntően hozzájárult ahhoz, hogy ezt 1979-ben Olaszországban olyan nagyobb teljesítményűre cseréltem ki, amelyről már nyomtatni is lehetett, s azzal csináltam egy csomó programot: az egyik ezt a 128 hangú sort adta ki. Ez tehát egy „objet trouvé”, talált tárgy: a program által generált hangsor. Persze annak ellenére, hogy épp ez idő tájt dolgoztam a SUBVENITÉ-n, még semmilyen módon nem kötődött egymáshoz ez a hangsor és a SUBVENITE. Olaszországban novemberben voltam – meg lehet nézni, hogy mikor volt a Charta-aláírás,<sup>6</sup> mert az után néhány nappal mentem Firenzébe. A gépet akkor vettem, tehát nem is kötődhetett volna a kettő egymáshoz. A hangsor en-

<sup>5</sup> Eckhard Roelcke: TALÁLKOZÁSOK LIGETI GYÖRGGYEL. BESZÉLGETŐKÖNYV. Osiris, 2005.

<sup>6</sup> A Charta '77 vezetői (többek közt Václav Havel) ellen Prágában, 1979. október 24-én hozott ítélet ellen röviddel később Budapesten 250 magyar értelmiségi tiltakozást írt alá.

No 1. Motto (Pilinszky János versére)

Recitativo

(♩ = 94 – 106)

*mp*  
Bariton szóló

Hol volt, hol nem volt, élt egy - szer egy ma - gá - nyos far - kas.  
Ma - gá - nyo - sabb az an - gya - lok - nál. El - ve - tő - dött egy - szer egy fa - lu - ba, és  
be - le - sze - re - tett az el - ső ház - ba, a - mit meg - lá - tott.  
Már a fa - lát is meg - sze - ret - te, a kő - mű - ve - sek  
si - mo - ga - tá - sát, de az ab - lak meg - ál - lí - tot - ta. A  
szo - bá - ban em - be - rek ül - tek. Is - te - nen kí - vül  
so - ha sen - ki i - lyen szép - nek nem lát - ta ó - ket,  
mint ez a tiszt - ta - szi - vü ál - lat. Éj - sza - ka az - tán  
be is ment a ház - ba, meg - állt a szo - ba kő - ze - pén,  
s nem moz - dult on - nan so - ha töb - bé. Nyi - tott szem - mel állt  
e - gész éj - sza - ka, s reg - gel is, mi - kor a - gyon - ver - ték.

nélfogva '79 végéről vagy '80 elejéről származik, és a vázlatfüzetből arra következtek, hogy '81-ben próbáltam meg ráapplikálni a Pilinszky-verset.<sup>7</sup> Hogy miért a Pilinszkyt? Ez abszolút intuíció. Akkor már dolgoztam a TIZENKÉT DAL-on, tehát '75 és '83 között egy csomó vers megfordult a kezemben... és valószerűleg a Pilinszky-vers is része volt a szöveg és hangok összepróbálgatásának. Döbbenetes volt, ahogyan egy-két hang belső ismétlésével a Pilinszky-vers ráillett erre a hangsorra. A szöveg ugyan kilógott, mert hosszabb, mint a 128 hang, és akkor még nem volt világos, hogy ez miért jó nekem. Csupán rátettem, kipróbáltam. Éreztem, hogy valami fontosat találtam, s arra gondoltam, hogy ez így majd egy önálló darab egyik tétele lehet, ezért ebből a 128 hangból felvázoltam egy másik tételt, egy nyolcszólamú ricercarét is, amely aztán a vesperás cimbalomricercaréja lett. 256 ütemből áll:  $2^8 = 256$ . Merthogy a tétel nyolcszólamú, és a 128 hang végigfut mind a nyolc szólamban, de közben az együtt hangzó szólamok számát tekintve is benne van az összes lehetséges szólamkombináció, a nyolc egyszólamú hangzástól az egyetlen nyolcszólamú hangzásig.

*Miért is jó, hogy hosszabb a Pilinszky-szöveg, mint a 128 hang?*

Azért, mert ennek következtében vált lehetővé az a nyilvánvaló és később hirtelen felismert megoldás, hogy a „kilógó” szöveget a 128-as sor elejére tegyem rá. A 128-as sor véget ér a „nem mozdult onnan” szövegrésznél, s a „soha többé...”-tól a sor előlről kezdődik, minélfogva a tétel épp egy „disz–cisz–cisz–e” fordulattal ér véget.<sup>8</sup> Az utána megszólaló gregorián dallam, az EXSULTABUNT DOMINO kezdete (d–esz–f–d) pedig ennek a tükre, miáltal fantasztikus zenei kötés jön létre a két tétel között. S ráadásul a fraktálsor rejtett tonális központja végig „d”: a 128 hangból 18 „d” van, és igaz, hogy a Pilinszky-vers nem ezen a hangon végződik, viszont teljesen természetesnek hat, hogy „d”-n szólal meg az antifóna.

*A gregorián belépésével rögtön elszíneződik a fraktálsor „tonalitása”, tehát rögtön másféle megy...*

Igen, ugyanakkor meg teljesen természetes, hogy „d”-n lép be, s hogy a „disz–cisz–cisz–e” után a „d–esz–f–d–esz–c”-vel folytatódik. Ráadásul ez az „esz–c” lépés meg a fraktálsor elejét idézi vissza, mert hiszen az egész éppen így kezdődik. Tehát mint-hogyha az antifóna összefoglalná a kerethangokat.

*Ezek szerint a felsőbb hatalmak beleszóltak, hogy ennyire tökéletesen stimmeljen...*

A felsőbb hatalmak mindvégig beleszóltak! Ezért áll hozzám közel az, amit Boulez mondott a középkorról, abszolút elismerően. Amikor az '50-es években a személy hányták, hogy a szerializmus spekuláció, akkor azt válaszolta, hogy a középkori zene sem jött volna létre spekuláció nélkül, mert spekuláció nélkül nincs intuíció. Még Csajkovszkij is, akivel kapcsolatban a közbeszédben talán a legtöbbet emlegetik az ihletet, tehát még Csajkovszkij is azt mondta, hogy munka közben jön az inspiráció. Magyarán: dolgozni kell ahhoz, hogy intuíció legyen. Ezt egyébként Picasso fogalmazta meg a legszebben.<sup>9</sup> Velem rengetegszer megtörtént már ilyesmi, például amikor dalokat

<sup>7</sup> Pilinszky János: „Hol volt, hol nem volt, / élt egyszer egy magányos farkas” – részlet a SÖTÉT MENNYORSZÁG – KZ ORATÓRIUM-ból.

<sup>8</sup> A fraktálsor újrakezdődik ugyan, de prozódiai okokból az első négy hang után megszakad, és csak később veszi föl a fonalat (a „Nyitott szemmel állt egész éjszaka...” szövegrész a korábbi „Már a falát is megszerette...” szakasz hangjainak felel meg). Jeney más tételekben is használja hasonló váltásokra a „d”-ket mint tagolási pontokat.

<sup>9</sup> „Amikor jön az ihlet, mindig festés közben talál.”

5. Ricercare sopra il Motto a 8 voci

1  $1 = 58$

Tartamok **3** | **3** | **2** | **4** | **1** | **2** | **1** | **1** |

Cimb

Fl. I

Fl. in Sol

Ob. I

Cl. I

Cl. picc.  
in Mi b

Tr. I

Vl. solo

Vla sola

9

Tartamok **4** | **3** | **4** | **2** | **1** | **1** | **2** | **2** |

Cimb

Fl. I

Fl. in Sol

Ob. I

Cl. I

Cl. picc.  
in Mi b

Tr. I

Vl. solo

Vla sola

írok. Számomra a dal valószínűleg olyan, mint Bartóknál a zongoradarab. De nagyon ritkán fordul elő, hogy a vers meg az a zenei gondolat, amivel éppen foglalkozom, teljesen egymásra találjon. Adott esetben a verset keresem egy meglévő zenei anyaghoz, vagy meglátok egy verset, és az hirtelen a struktúrája miatt elkezd nagyon érdekelni. Persze óhatatlanul sokkal több vers tetszik, mint amennyivel kapcsolatban a megzenésítés gondolata egyáltalán felmerül, s rengeteg vázlatból végül nem is lett darab. Nem tudom neked megmondani, hogy miért éppen erre a Pilinszky-versre találtam rá. Talán azért is, mert úgy tűnt, hogy a vers egy quasi recitativo. Az is lehet, hogy Pilinszky váratlan halála, amely nagyon megviselt, hatott így a tudat alatt. 1981 áprilisában láttam utoljára Pilinszkyt, s ezt a találkozást le is írtam az *ARS POETICA HELYETT* című írásomban. A felvázolt zenei anyaggal kapcsolatban azonban arra határozottan emlékszem, hogy az elkövetkező évek során időről időre foglalkoztam vele. Kialakult, hogy a *ricercare* nyolc szólamának egyszerre megszólaló hangjait egyidejűleg szeretném lineárisan is hallani, valamint az is, hogy ez az anyag cimbalomra való. Még címet is adtam ennek a két tételnek, de ezzel együtt sehogyan sem akart önálló darab kikerekedni belőlük, ezért mindig félretettem az egészet. Jóval később viszont, valamikor 1987 végén vagy '88 elején hirtelen beugrott, hogy a Pilinszky-vers mint mottó kerüljön a HALOTTI SZERTARTÁS élére, és hogy éppen ezért ez a 128 hangú sor legyen a zsolttárok-nak is az anyaga. Mintegy előkészületképpen, 1988 elején, írtam is egy orgonadarabot *RICERCARE SOPRA IL MOTTO DEL RITO FUNEBRE* címmel.

Nagyon gyors döntési folyamat zajlott le ekkor, hiszen az V. rész zsolttárait leszámítva már akkor fölváztam az összes zsolttárt. Elkészült a *MISERERE MEI*-nek egy változata, női hangra és vonósnyegyesre. Az 5. zsolttárt (*VERBA MEA*) is '88-ban írtam. Ez, azt követően, hogy '89-ben hazajöttem Berlinből, '90-ben önállóan is elhangzott. A *CONFITEBOR TIBI*-t, valamint a 6. és 7. zsolttárt is akkor vázoltam föl. Utóbbi kettőt is akkortájt, de valamivel később mutatták be Serei Zsolték.<sup>10</sup> Berlinben készült az a mű is, amely végül egyáltalán nem került be a HALOTTI SZERTARTÁS-ba, mert borzasztó hosszú lett: a *DOMINE EXAUDI*.<sup>11</sup> Azt hittem akkor, hogy majd az lesz a kerete az V. résznek, de aztán nem vált be. Ez egy azóta is előadatlan, iszonyúan nehéz húszszólamú vegyeskar. Ugyanennek a 128 hangnak egy másfajta földolgozása.

*Sok olyan megkomponált tétel van, amely aztán nem került be a végleges műbe?*

Elég sok.

*Terjedelmi okokból maradtak ki, vagy nem illettek végül a koncepcióba?*

Terjedelmi és szerkezeti okokból. Valahogy sok lett az anyag.

*Vájon egyszer rekonstruálni lehet még, hogy pontosan mi mikor készült el?*

Sok mindent lehet rekonstruálni vázlatokból meg azokról a floppykról, amelyeket még '89–90-ben használtam Berlinben. 1982 óta dolgozom számítógéppel, és a számítógép azzal együtt nagyon fontos lett számomra, hogy vázlateim nagy többségét továbbra is kézzel írom. 1986-tól Macintosht használok. Bár a modelleket természetesen többször is cserélnem kellett azóta, de a '86-os gépemet megőriztem. A Finale program első verzióját Berlinben vettem. Addig a Professional Composer nevű programot használtam, amiből az összes adatot át kellett konvertálni a Finaléba, ez legtöb-

<sup>10</sup> A bemutató adatai: 1992. szeptember 26., Tomkins Énekegyüttes, Bubnó Tamás, Componensemble, vezényelt Serei Zsolt.

<sup>11</sup> A *DOMINE EXAUDI* (101/102. zsolttár) a végleges formában rövid, mindössze húszütemes tétel baritonszóló-  
ra és a kórus bariton-basszus szólamára.

szőr újraírást is jelentett, de úgy rémlik, hogy az eredeti Professional Composer floppy is megvannak. Ami a kézzel írott vázlatokat illeti, a rekonstrukció persze nem könyvű, mert utólag többnyire magam sem tudok kiigazodni vázlateim időrendiségét illetően. Ha például nem tudnám, hogy '67 őszén Perugiában a SOLILOQUIUM-ot<sup>12</sup> – az utolsó két sortól eltekintve – hogyan írtam folyamatosan elejétől végig, menet közben a különböző variánsokat is lejegyezve, s az egy szólamot a variánsok miatt olykor három-négy sorba is szétszavta, tehát ha én magam nem tudnám, hogy ezeken a lapokon mi tartozik a SOLILOQUIUM-hoz, akkor valószínűleg számomra is kideríthetetlen maradna, hogy ezekre a papírokra később milyen sorrendben kerültek rá különféle más feljegyzések. Az üresen maradt sorokba ugyanis ugyanazzal a tollal és tussal írtam, s ezek között még az öt évvel későbbi ALEF-hez<sup>13</sup> is vannak ott vázlatok.

*Visszatérnék a Dobszay László által adott forrásokra. Magát a latin szövegekötvet „prózában” nem kaptad meg?*

Először egy gépelt leírást, majd A3-as kottapapíron egy vastag, kézírásos gregorián kottacsomagot kaptam. Ezeknek az anyagát megpróbáltam összevetni az általam már viszonylag jól ismert LIBER USUALIS<sup>14</sup> megfelelő részeivel. A LIBER USUALIS-t még 1964-ben vásároltam, s római két évem alatt különösen sokat forgattam, mivel rendszeresen ebből követtem a San Anselmo bencéseinek solesmes-i liturgiáit. Aztán nagymamától is maradt rám egy magyar–latin nyelvű imakönyv...

*Népszolozsma?*

Nem. A könyv – MISSZÁLE AZ ÉV MINDEN NAPJÁRA – gyakorlatilag követi a LIBER USUALIS-t, de az egyes szertartásokat a mindennapos használatnak megfelelően valamelyest le rövidíti. Egyetlen dallam sincs benne, csak a szövegek. A temetés sincs részletesen benne, de a középkori hagyománnyal összevetve egyébként a LIBER USUALIS-ból is rengeteg minden hiányzik. Ezért aztán magáról a szertartásról is kértem egy leírást Dobszaytól, majd később kaptam egy teljes nyomtatott másolatot is magáról a kódex mikrofilmjéről. Ezzel együtt azt, hogy a különböző leírásokat és szertartásrendeket milyen sorrendben kaptam kézhez, talán még nehezebb rekonstruálni, mint a komponálási folyamatot. Mindenesetre a teljes szertartásrendet – ami a későbbi, folyamatosan alakuló tételrendek kiindulópontja lett – 1989-ben írtam számítógépbe. Addigra már régen eldőlt, hogy a Pilinszky-vers mint mottó kerül a darab elejére. Ez a döntés persze egy újabb „antiliturgikus” vonást eredményezett: hogy tudniillik ez a darab egy világi verssel kezdődik majd.

*Akár a Pilinszky-, akár a Weöres-vers beiktatása már nagyon korán megtörtént. Igen hamar eldőlt tehát, hogy a liturgikus szövegeket tropizálni fogod, és a „vendégszövegek”-et a kortárs költészetből veszed.*

Igen, ez már korán kialakult. Ekkorra az is világossá vált számomra, hogy a szoltárszövegeket nem a gregorián hagyománynak megfelelően – recitálva – használom, hanem önállóan zenésítem meg. Egyébként a 128 hangú sor anyagából a már korábban említett tételeken kívül Berlinben még egy elektronikus darab is készült, amely '90-ben ugyanott el is hangzott, s amellyel kapcsolatban fölmerült az is, hogy hangszerekre átírt anyagát felhasználom a HALOTTI SZERTARTÁS-ban is, de aztán mégsem került sor erre.

<sup>12</sup> SOLILOQUIUM No. 1. szóló fuvolára.

<sup>13</sup> ALEF – Hommage à Schönberg – zenekarra (1972).

<sup>14</sup> A solesmes-i bencések által összeállított, gyakorlati célú gregorián könyv, amely a fontosabb ünnepnapok zsolozsma- és miseanyagát adja közre.

*Egy hangszeres ricercare lett volna belőle?*

Igen. Tulajdonképp a CIRCUMDERUNT ME számára készült. Igen gyors zenei anyag, tulajdonképp ugyanaz a fajta, amely a végleges formában is a gregoriánt kíséri, mégis egészen más. Itt jegyzem meg, hogy hosszú ideig volt egy olyan tervem is, hogy az V. részben a kórushangzást elektroakusztikus eszközökkel kitágítom, de aztán az anyag is meg a koncepció is más fordulatot vett. '91-re már rengeteg mindent vázoltam fel, de addigra sok olyan tétel is elkészült, melyek külön is előadhatók, az eddig említet-  
teken kívül például a PATER NOSTER mindkét a cappella változata is.

*Nem láttam ezeket a vázlatokat, sem papíron, sem a számítógépedben rejtőző „ősfile” formában, ezért meg kell kérdezem, hogy tulajdonképpen mennyire kidolgozott alakot rejt ez a „felvázolás”?*

Gyakorlatilag a struktúrájának meg kellett lennie. Nem dolgoztam ki vagy nem hangszereltem meg rendesen.

*Tehát végigírtad a régi értelemben vett particellaszerű<sup>15</sup> formában?*

Hogyne, a CIRCUMDERUNT ME is, meg aztán főleg, ami nem került bele, a 101. zsoltár (DOMINE EXAUDI), melyet pontosan ki is dolgoztam, iszonyatos munka volt: rengeteg hang. A kimaradt tételek tapasztalatai máshol persze benne vannak a darabban.

*Amikor gregorián dallammal dolgoztál, foglalkoztatott-e valaha, hogy a XX. századi vagy a kortárs zeneszerzésben mások hogyan nyúltak a gregoriánhoz? Fölmerült-e egyáltalán ez a kérdés, vagy annyira tudtad, hogy mit akarsz csinálni, hogy nem is érdekelt igazán?*

Fölmerült bennem, és mindigárt hártottam is. Egészen bizonyos, hogy Dobszayék '79 utáni ösztönzése – teljesen érthető módon – elsősorban arra irányult, hogy minél nagyobb mértékben használjam a gregorián dallamokat... De a gregorián felhasználásával kapcsolatban akkor nekem erős félelmeim voltak, s talán emiatt is hártottam évekig, hogy ezzel a témával foglalkozzam. No meg Messiaen miatt is. Tudtam, hogy Messiaen foglalkozott a gregoriánnal, amit viszont nem tudtam, és éppen ezért egyáltalán nem befolyásolt, az a következő: '73-ban kezdtem szövegeket hangokká, illetve számokká, azaz tartamértékeké átírni, átkódolni. Messiaen Szentháromságról szóló orgonadarabjában ilyenféle átkódolást alkalmaz. Teljesen másképp egyébként, mint én, de minderről konkrétan csak akkor szereztem tudomást, amikor a mű lemezfelvétele 1976-ban Párizsban a kezembe került.<sup>16</sup> Messiaen lenyűgöző eljárása természetesen érdekelt, de körülbelül ugyanúgy, mint amikor Wilhelm András a kezembe adta a Schumann motívumjátékairól írt tanulmányt.<sup>17</sup> Ezek absztraktabb dolgok annál, hogy közvetlenül hassanak az emberre. Maga a gregorián persze kevésbé absztrakt ebben az értelemben; 1972–73 tájt Mocquereau könyvét is átnéztem,<sup>18</sup> amire Messiaen hivatkozik; Mocquereau a gregorián tagolásban prímuszámrendszereket fedezett fel, és ez Messiaent persze roppantul érdekelte. Azóta már megjelent Messiaen írásainak

<sup>15</sup> Particella: két-három, esetenként több kottasoros, részletes kompozíciófogalmazvány, amelynek egyes sorai több szólamot is összevonnak, de már a hangszerelés is jelezve van benne.

<sup>16</sup> Messiaen MÉDITATIONS SUR LE MYSTÈRE DE LA SAINTE TRINITÉ című orgonaműve 1969-ből való. A lemezfelvétel dátuma: 1973.

<sup>17</sup> Donald Mintz: SCHUMANN AS AN INTERPRETER OF GOETHE'S FAUST, in: *Journal of the American Musicological Society*, XIV/1 (1961), 235–256. Mintz „motívumsejtek” rendszerét fedezi fel Schumann FAUST-jában, amelyet Goethe-interpretációjának eszközeként használ.

<sup>18</sup> André Mocquereau (1849–1930), francia gregoriánkutató, solesmes-i bencés szerzetes. LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN című könyve 1908-ban jelent meg.

az a kötete, amelyik a gregoriánnal foglalkozik.<sup>19</sup> Ez a munkája akkoriban abszolút ismeretlen volt. Akik jártak hozzá, és speciálisan gregorián analíziskurzuson vettek részt, azok nyilván hallottak erről, de például Vidovszky egy Mozart-zongoraverseny-elemzést fogott ki, amikor ott volt.<sup>20</sup> Persze arról, hogy Messiaen a gregoriánnal is foglalkozik, mindenütt lehetett tudni, a MON LANGAGE MUSICALE-tól<sup>21</sup> kezdve az interjúkig.

Ami '79-ben a SUBVENITÉ-ben e tekintetben történt, az csak annyi, hogy a kíséret gyakorlatilag átkódolás. Végül is ugyanazt csináltam, mint ami már '73 táján is érdekelt, csak kipróbáltam, hogyan tudom ezt a technikát gregorián anyaghoz kötni. Tulajdonképpen ennek előzménye a *Caput*-ban is megvan: a tropus fuvolaszólama a *Caput* szövegének átírása.

*Beszélnél egy kicsit bővebben erről az átkódolásról?*

A technika ugyanaz, mint amit a TIZENKÉT DAL-ban is alkalmaztam:<sup>22</sup> a latin ABC összes betűjének egy-egy hang felel meg.

*Az átkódolás csak a hangmagasságra vonatkozik?*

Elsősorban a hangmagasságra, de többnyire a tartamokra is.

*Mert hát a SUBVENITÉ-nek van egy másik, fantasztikusan hatásos eleme is: a ritmika...*

A SUBVENITÉ-ben kétfajta módon van jelen az átkódolás. Egyrészt a hangszeres tropus dallama nem más, mint magának a szövegnek az átírása. S amikor belép a gregorián, akkor e dallam hangjai akkordikusan vannak aláéve. Amikor női karon jön, akkor is, csak akkor az akkordkíséret a gregorián fölé kerül. Annyiban módosult az eljárás, hogy itt elkezdtem játszani a regiszterrel. A TIZENKÉT DAL-ban az énekhangban minden ugyanabban a regiszterben történik, itt viszont nem. Ráadásul a későbbiek folyamán – s ez még a '94-es, Menuhin-féle COMMENDATIO ANIMAE-nek a SUBVENITE tételében sincs benne, csak a 2000-es változatban – a gregorián dallamot és az akkordmenetet a fraktálsor egy-egy kivágatával is ellenpontoszom. A női karnál ez a dallam egy oktávval följebb, a férfikarnál meg lent a kontra és nagy oktávában szól. Tehát összehoztam a két réteget. 2000-ben már azon is túl voltam, hogy a fraktált mennyire lehet gregoriánosítani, és a gregoriánt mennyire lehet elvinni teljesen más irányba a ritmizálás által.

De '79-ben a gregorián feldolgozása még egyszerű: mint egy népének, amelyet eléltak kísérettel. A kíséret végül is lehetne olyan, amit a falusi kántor alátesz. Ez a lényegén nem változtat. Azt hiszem, azért is ijedtem meg annak idején attól, hogy ilyen mennyiségben foglalkozzak a gregoriánnal, mert egyszerűen nem tudtam elképzelni, hogy mit kezdek vele. De biztos, hogy járt az agyam, és a NE RECORDERIS akkordalírása is valószínűleg korábbi, mint '87, csak nem voltam benne biztos, hogy tudok ebből valamit csinálni.

<sup>19</sup> Olivier Messiaen: TRAITÉ DE RYTHME, DE COULEUR, ET D'ORNITHOLOGIE (1949–1992) EN SEPT TOMES; Tome IV (Paris: Alphonse Leduc, 1997).

<sup>20</sup> Vidovszky László 1970–71-ben látogatta Párizsban Messiaen zeneszerzősírát és a Groupe de Recherche Musicale által szervezett kurzusait.

<sup>21</sup> Messiaen: TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICAL (Paris, 1944; angol fordítás 1956).

<sup>22</sup> TIZENKÉT DAL – e. e. cummings, William Blake, Friedrich Hölderlin, Tandori Dezső és Weöres Sándor verseire – szoprán hangra, hegedűre és zongorára (1975–1983). Az ABC betűinek zenei hangokká való átkódolását Jenei 1973 óta alkalmazza. Magyar szöveggel Karinthy Kálmán KINAI VERS c. megzenésítésében, német szöveggel Nelly Sachs WIE LEICHT WIRD ERDE SEIN c. kórusában használta először a technikát, amely szöveg nélküli, hangszeres művekben is megjelenik (pl. ARTHUR RIMBAUD A SIVATAGBAN – tetszés szerinti billentyűs hangszerre, 1976 stb.).

**No 4. Subvenite:** a betű>hang átírásból származó hangok a hozzájuk rendelt tartamokkal és a responsorium kezdete

Corno ingl. *ff* *simile*

S - u - b - v - e - n - i - t - e  
 s - a - n - c - t - i D - e - i o - c - c - u - r - r - i - t - e  
 a - n - g - e - l - i D - o - m - i - n - i : S - u -  
 s - c - i - p - i - e - n - t - e - s a - n - i - m -  
 a - m e - i - u - s, O - f - f - e -  
 r - e - n - t - e - s e - a - m i - n c - o - n - s - p - e - e -  
 t - u A - l - t - i - s - s - i - m - i

**Tutti (Coro misto)**

*f*  
 Sub - v e - n i - t e s a n c - t i D e  
*pp*  
*f*

*Tehát egyfelől azért nem akartad ezt az átkódolási technikát ilyen mértékben kiterjeszteni, mert egy ekkora méretű darabban ez feladatként is sok lett volna, másfelől féltél, hogy a kompozíció egysíkúvá válik?*

Igen, úgy gondoltam, hogy amit akkor erről tudok, azt a SUBVENITÉ-ben megcsináltam.

*S ilyen módon nem lehet egy darabot így végigírni...*

Így van. De még egy harmadik dolog is közrejátszott. Abszolút éretlen voltam arra, hogy ilyen értelmű nagyformát írjak. Biztosan megvolt az igény rá bennem, de azok az anyagok, amelyekkel akkoriban dolgoztam, teljesen alkalmatlanok voltak arra, hogy a klasszicizmustól örökölt nagyformák valamelyikébe rendeződjenek. Nem is a többletételesség volt lehetetlen, hanem a fejlesztéses forma, amely számomra egyébként is a funkciós zenéhez kötődik, tehát nem tudok ezzel mit kezdeni. Az is csak később, '97-re vált számomra teljesen világossá, hogy én a tizenkét fokúságot is egyfajta modalitásnak hallom. Hogy számomra létezik hétfokú modalitás és létezik tizenkét fokú modalitás. S hogy a tizenkét hangúságban igenis elkezdek tonális vonzatokat hallani... de ebben biztos, hogy megerősített ez a fraktálsor is, ami nem „úgy” – szeriálisan – tizenkét fokú...

De ne keverjük ide a szeriálitást! A fraktál azért érdekelt, mert éppen hogy nem szeriális, tehát – mint ahogy a saját hathangú hangkészletem – ez a 128 hangú sor is azért érdekelt, mert hangkészlete úgy tizenkét fokú, hogy nem szeriális. És akkor akár még szerializálni is lehet, azaz a szeriális technika és metodika összes vívmányát lehet használni vele. De akkor ez már nem Webern, Boulez vagy Stockhausen módszere, hanem egy másik lehetőség azon az úton, amire '73 tájt léptem, s ami miatt Cage akkor nagyon fontossá vált. Ugyanis azért kezdtem a betű/hang átkódolással kísérletezni, hogy kipróbáljam, hogyan lehet számomra előre nem látható rendszerekkel dolgozni, hogy előre nem látható eredményekhez juthassak. Rengeteg ilyen átírásból származó hangsorozatot írtam föl. Tele vannak a füzeim olyanokkal, amelyeket aztán soha nem használtam egyetlen darabomban sem. Mégis pontosan ennek folytán derült ki, hogy melyek állnak hozzám közel, s így merültek fel olyan együtthangzások is, amelyekre soha nem gondoltam. S hihetetlenül felszabadító ereje van annak, ha el tudsz fogadni valamit, ami tőled függetlenül létezik, és a rendezettség érzetét keltheti, úgy, hogy nem rendszerként használod. Vagy használhatod rendszerként is, de akkor hogyan keltheti annak az érzetét, hogy mintha nem lenne benne előre eltervezett rendszer. Ez a törekvésem egészen '67-re megy vissza, amikor is Petrasinnál tanulva, az első évet totális kudarcnak éltem meg. Erről valahol biztos beszéltem már... '67-ben kikerültem Rómába, és hirtelen eszelős információáradat zúdult rám a kortárs zenéből. Addig a tizedéről sem hallottam annak, amit akkor meg kellett ismernem és fel kellett dolgoznom. Petrassi ráadásul – mint ahogyan utólag láttam, nemcsak nálam, de másoknál is – elképesztő érzékkel szűrta ki azt, hogy milyen – látszólag stílustól és minden addigi tapasztalattól független – feladatot adjon, ami belevisz téged abba, hogy kénytelen legyél azzal foglalkozni, hogy maga a zeneszerzés mit jelent neked. Mindezt valamilyen technikai feladaton keresztül érte el. Nekem egy vonóstriót kellett volna írnom: fel sem merült, hogy az OMAGGIO<sup>23</sup> után ez a feladat meghaladhatja a képességeimet, és mégis így volt. (Lehet, hogy egy vonósnégyes sem haladta volna meg úgy, mint egy vonós-

<sup>23</sup> OMAGGIO – Szabó Lőrinc költeményére – szopránzólóra és zenekarra (1966).

trió.) Akadt ebben a darabkezdeményben mindenféle bartókizmus, durkóizmus... te-  
le volt PSICOGRAMMA-szerű<sup>24</sup> anyagokkal, és egyikkel sem tudtam mit kezdeni. Techni-  
kailag ugyanakkor nem volt rossz, ezért Petrassi nem nagyon szólt bele. Hagyta, hogy  
dolgozzak rajta, miközben látta, hogy egyre rémesebb a helyzet... s amikor a félév vé-  
gén az egyik órára véletlenül egyedül én mentem hozzá, egyszerűen elsírtam magam:  
annyira nem megy, teljesen értelmetlen, hogy zeneszerzéssel foglalkozzam; pedig már  
mindent, ami a kezembe került, elolvastam, átnéztem például Boulez könyvét is...<sup>25</sup> S  
akkor Petrassi csak annyit kérdezett: miért oldana az meg nekem bármit is, hogy elol-  
vasom Boulez könyvét? Segíteni segíthet ugyan, de azt, hogy a saját utamra találjak,  
magamnak kell megoldanom. Azt is mondta, hogy a legmélyebb pontról természetese-  
sen már csak fölfelé vezet az út. S épp ez az a pont, ahol vagyok, ahol nem szabad ab-  
bahagynom. S ráadásul a Santa Ceciliában minden évben díjban részesült az év leg-  
jobb növendéke; volt köztünk egy abszolút érett, nálam idősebb argentin zeneszerző,  
s Petrassi mégis nekem adta ezt a díjat. A leírt teljesítmény alapján nyilván az argen-  
tin lett volna méltó rá, de az összteljesítmény alapján mégis nekem ítélte, akkor is, ha  
nem volt befejezett darabom. Persze Petrassi döntésébe szerintem az is belejátszhatott,  
hogy tudta, rémes anyagi körülmények között élek... Ő valahogyan pontosan tudta,  
hogy mi felé irányít. A SOLILOQUIUM volt a következő darab, egy hangközstruktúra tá-  
gításaira, szűkítéseire, szimmetriáira épülő, szigorúan szerkesztett kompozíció, melyet  
ennek ellenére egyhuzamban, teljesen spontán módon írtam végig. Ezt a római dip-  
lomamunkám követte,<sup>26</sup> amelyet viszont nem fejeztem be, mert kicsúsztam az időből.  
Leírtam egy akkordot a végére, amely hosszan-hosszan tartott... amely azóta sincs ké-  
szen, vagy csak félig. Ez a darab visszatér a Boulez-könyvben leírt módszerekhez, de  
olyan struktúrákkal kísérleteztem benne, hogy miképp lehet egy előre eltervezett sze-  
riális rendszert koherensen úgy alakítani, hogy minden helyzetben maradjon ál-  
landó választási szabadságom is. Azaz, hogy a rendszert inkább ellenőrzési pontok hal-  
mazának tekinthessem, mint dogmatikusan végrehajtandó feladatnak. '68-ban a ta-  
nulmányok befejezését követően készült WEI WU WEI is erről szól,<sup>27</sup> de sokkal radikáli-  
sabban, mint a diplomadarabom. Egyébként a diplomadarab végére odabiggyesztett  
hosszan tartó akkord adta az ötletet az ALEF-hez. Az ALEF-fel érkeztem el '72-ben egy  
olyan pontig, ahol a mű minden belső mozgását a hallás ellenőrzi, de a struktúrája ab-  
szolút szeriális. Miközben írtam, azt hittem, hogy végre rátaláltam az „utamra”. Mikor  
befejeztem és meghallgattam, teljesen nyilvánvalóvá vált, hogy onnan nem tudok mer-  
re továbblépni. Ekkor következett be a '73-as vagy '72. végi fordulat: a VÉGCJÁTÉK, amely  
az első volt az úgynevezett zenén kívüli struktúrák kipróbálásának, zenébe kódolásá-  
nak során, s a SUBVENTITÉ-ben is ez a törekvés csapódik le. Tehát, hogy hogyan alakít-  
hatok ki olyan szerkezeti rácsot, amely számomra kontrollálhatóvá tesz egy folyama-  
tot. Ez a szerkezet aztán vagy fölismerhető, akkor azért nem érdekes, vagy nem ismer-  
hető föl, és akkor meg azért nem. Ugyanis általa vagy létrejön egy, a szerkezeten túl-  
mutató valódi zenei folyamat, vagy nem. Ha igen, az effajta szerkezet akkor is csak az  
analízis számára érdekes, mert a zenét, azt hallgatja az ember. Az ötvenes éveknek a  
zeneszerzők által túllihegett rendszer-, illetve analíziskultuszától eltérően engem nem

<sup>24</sup> PSICOGRAMMA – Durkó Zsolt 1964-es zongoradarabja.

<sup>25</sup> Boulez: PENSER LA MUSIQUE AUJOURD'HUI (Paris: Editions Gonthier, 1964).

<sup>26</sup> RIMEMBRANZE – zenekarra (1968).

<sup>27</sup> WEI WU WEI – kamaraegyüttesre (1968, átdolg. 1996).

érdekel, hogy mennyire kiválóan tudok megfelelni egy előzetesen felállított rendszernek, ha a hallás nem igazolja vissza az eredményt. Tehát ha komponálás közben egy kialakított rendszerben a hallásom számára valami nem jó, akkor a rendszer maga biztosítson számomra kellő mozgásteret. Ebben az értelemben – ezt ugyan nem hangoztatam a Zeneakadémia zeneszerzéstanszakán, és Simon Albertnek pláne nem mertem mondani – de Richterrel értek egyet: *önmagában* nem érdekel az analízis. Persze egy műről azért szeretne lehetőleg mindent tudni az ember... (És egy előadónak tudnia is kellene. Simon Albert analízisei ezért is voltak példaértékűek és – vég nélküliek.) De ez az igény mindig több, mint a puszta analízis. Egyébként ez a totálisan szervezett szeriális darabokra is igaz. Ma már szinte csak azok a művek maradtak szerkezeti/metodikai szempontból is érdekesek, melyek az analízis által feltárható fantasztikus konstrukció tudatosítása nélkül is teljes zenei élményt adnak. Tehát a „beindítom a perpetuum mobilét, és lesz belőle STRUCTURE IA”<sup>28</sup> komponálásmód abban a darabban kiválóan működött, de a további kilencvenkilencben már nem. Biztos, hogy számunkra Cage-től jön az előre nem kiszámítható hangzások generálásának a gondolata, bár a gyakorlatban szerintem Vidovszky is, Sáry is meg én is másképp csináltuk ezt, tehát nem szó szerint követtük Cage-et. Cage példája persze nagyon is inspirált ebbe az irányba, de főként megerősítést adott: gondolkodásmódja, szövegei nagyon sokat jelentettek ahhoz, hogy az ember maga is tovább tudjon gondolni dolgokat. A nagy különbség az ő és Boulez vagy Stockhausen korai teoretikus írásai között elsősorban abban van, hogy soha nem óhajítja a saját álláspontját ráerőltetni az olvasójára. Ezért sokkal szélesebb körben hat. Biztos, hogy '79-ben a gregoriánval kapcsolatban nem láttam a feladat végét, és nyilván akkor tudtam végre istenigazából foglalkozni vele, amikor '87-ben rátaláltam arra, hogy a fraktálsorom bekapcsolásával a feladat egyik része – a zsoltarok megenésítése – hogyan oldható meg. Akkor azonban még egyáltalán nem tudtam, hogy mi az ördögöt tudok kezdeni az antifónákkal.

Egy ideig nem is foglalkoztam velük, hanem abban az irányban gondolkodtam, hogy a III. részben a vigília mind a kilenc lekióját megenésítem: milyen jó, hogy lehet egy héber, egy görög, egy latin szólótételt, melléjük három duót és mind a szólóduó után egy triót komponálni! Csak lassan derült ki, hogy ez egyszerűen nem fér bele az időbe. De még a 2004-es előadásra is úgy terveztem, hogy azért három legyen a lekiókból, egy szóló, egy duó és egy trió. Ki is dolgoztam, meg is hangszereltem. Mikor aztán tavaly a teljes mű bemutatója előtt újra végigolvastam, akkor egyszerűen kivettem belőle, s inkább visszakerült a COMMENDATIO ANIMAE-ben szereplő olvasmány ismételése.

Érdekes, hogy a '87-es ciklusban a fraktálsoron kívül már szinte mindenfajta anyag együtt van. A betű/hang átkódolásrendszer a SUBVENITÉ-ben, ugyanennek egy másikkfajta felhasználása a REQUIEM AETERNAM-ban, ott ugyanis a szövegátírásból származó daltam tükörfordítását játssza a basszektürt. Jelen van egy ezzel együtt hangzó, ezt erősítő oktáv transzpozíciós rendszer is, amit a '79-ben készült SOSTENUTO című darabom tapasztalata alapján alkalmaztam. A SOSTENUTO-ban ugyanis pontosan ezek az áttört jellegű oktávhangszerelések érdekeltek. A lekiókban pedig az APOLLÓNHOZ hangkészletét, skálarendszerét használom. És hát jelen van a gregorián, csak még nem tudom, hogy mi mindent lehet vele csinálni, és ott van beemelve a Weöres-vers is, mint pszeu-

<sup>28</sup> STRUCTURE IA – Pierre Boulez kompozíciója két zongorára (1952).

dogregorián. Tehát már abban az öt tételben különböző utak nyíltak ki számomra. És amikor nem sokkal ezután az is világos lett, hogy a zsolnárok számára ott a fraktálsor anyaga, akkor ezzel egy sor koncepcionális kérdés megoldódott. Még mindig nagy probléma maradt a gregorián felhasználása, egyébként azzal jutottam dűlőre a legnehezebben. Amikor '93-ban megírtam a COMMENDATIO ANIMAE-t, abban továbbra is csak a SUBVENITE dolgoz fel gregorián dallamot, tehát a teljes I. részben, harminc percen keresztül megkerültem ezt a kérdést.

*Nem választál rá, hogy a SUBVENITE ritmikája honnan származik.*

A SUBVENITE ritmikája Messiaentól jön. Messiaen hivatkozik a TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICAL-ban Sarngadévrára.<sup>29</sup> Ezt a hivatkozást egész addig nem értettem világosan, míg végre valamikor a hetvenes évek elején egy indiai zenéről szóló szakkönyvben megtaláltam az említett ritmussort, és akkor megnéztem, hogy Messiaen hogyan használja. Világossá vált, hogy bizonyos értelemben félreértésről van szó, bár nagyon termékeny félreértésről. Messiaen ugyanis ritmusként használja azt, amit a hinduk metrikai lüktetésként fognak fel. Én más eljárást választottam, amely a SUBVENITE-ben a következőképpen valósul meg: a „Subvenite” szó például kilenc betűből áll, tehát a dallam kilenc hangjához egy kilenc tagból álló tartamsor társul, melyben az egyes tartamértékek (a nyolcadot egységnek véve) a 4–2–6–6–6–4–6–1–1 sort adják ki. A hatbetűs „Sancti” olyan hindu metrum – vagy maradjunk annál, hogy Messiaennál ritmusképlet –, amely hat egységből áll: 1–1–1–1–2–1. Tehát ha kilenc hangból áll a dallam, akkor egy kilenc tagból álló tartamsort tesztek alá, ha hat hangból áll, akkor hat tagból állót. Ez a legegyszerűbb eset, de én ezt manipulálok, van, ahol összeolvasztom stb. ... Nem véletlen, hogy míg Messiaen esetében ritmusképletről, esetemben tartamsorról beszélek. A ritmusképlet, a tartamsor és a metrikus lüktetés azonos számú sorok esetén tulajdonképpen ugyanannak az időbeli arányrendszernek a különböző sebességű lefolyását nevezi meg, és gyakorlatilag az alaplüktetés gyorsaságára utal. Messiaennál az alaplüktetés rendszerint nagyon gyors, mivel ő ezeket a képleteket rendszerint a madaraival hozza kapcsolatba, míg nálam az alaplüktetés kimértebb léptékű. Ennek ellenére valóban talán a SUBVENITE tétel az, ahol a legvilágosabb a Messiaen-rokonság, mert máshol másképp is használom ezt az elvet. Ezzel kapcsolatban Eötvös Péter annak idején meg is jegyezte, hogy talán kellene valami ellenszólómat írnom, mert így nagyon messiaenos... Föl is írtam egy tizenkét szólamú morzét, amely a 2000-ben rendezett előadáson el is hangzott, de az egyáltalán nem elégített ki. A végleges verzióban a COMMENDATIO-ban nincs ez az ellenszólómat, de amikor a IV. részben visszatér a SUBVENITE tétel, akkor felhasználom.

*A SUBVENITE-vel kapcsolatban utolsóként a hangszerelésre akartam még rátérni. Itt – bocsánat a pórias kifejezésért – nagyon eltaláltál valamit. Ezek a hangos gongok s ezek a harsány színek valamiképpen még a kereszténység határai közül is kivezetik ezt a zenét: annyira ősi rítusnak érzi az ember, ami nagyon messze esik a gregoriántól, de igen erősen felidéz valami archaikus világot. S ez az ősi réteg óhatatlanul is föltárul, hogyha a halálról van szó. Ennek a hangzásvilágnak a kitalálásában az intuíció szerepét nem tudom teljesen kiiktatni.*

Nincs is rá ok! Az intuíciót semmiből nem kell kiiktatni; nagyon hálás vagyok, amikor jön: intuíció nélkül nincs gondolkodás, nincs művészet. Az más kérdés, hogy a spekuláció is jelen van, egyébként még a spekulációhoz is intuíció kell, különben rutin-

<sup>29</sup> Hindu brahman a XIII. században, az indiai zenét és táncot tárgyaló legjelentősebb mű, a SANGITARATNÁKARA szerzője.

utakra lép az ember. Van, amikor rutinutakkal próbálkozol – csak azért, mert éppen nem működik semmi, s hogy „ki ne jöjj a gyakorlatból” –, és ha nem megy, és mégis csinálod, akkor egyszer csak a kitartásod jutalmaként megjelenik: jön, mert a zenei intuíció tulajdonképpen a kombinatorikából származik. Tehát rengeteg mindent ki kell próbálni. Tandori ezt is nagyszerűen fogalmazza meg: „*Próbáld egymás után, próbáld egyszerre mind, próbáld se így, se úgy.*” Hajlamos vagyok rengeteg mindent kipróbálni, akkor is, amikor az az érzésem, hogy tulajdonképpen nyomon vagyok. De hátha egy másik változat jobb!

*Tehát akkor sem hagyod abba a próbálkozást, ha úgy néz ki, hogy már megvan a megoldás...*

Ha teljesen biztos vagyok benne, akkor nem valószínű, hogy folytatom, de van, amikor annyira világos, hogy a dolog csakis így működik. Hogy azonos megoldásokhoz rengetegféle út vezet. Van, amikor csak elkezded fölírni, és azáltal, hogy fölírod, már látszik, hogy lesz-e belőle valami. Amíg csak elképzeled, addig ez nem mindig derül ki. Nyilván az írásbeli kultúra következménye, hogy amikor papíron is megjelenik a gondolat, akkor dől el minden. Például ha valami *nem szép* külalakra is, akkor az nem lehet jó. Amikor az első Macintosht elkészítették, noha működött, Steve Jobs visszadobta. Közölte, hogy nem szép belülről. Amikor '89-ben néhány évre otthagya az Apple-t, akkor az általa tervezett Next computer nemcsak messze az akkori legjobb teljesítményt nyújtotta, de talán minden idők leggyönyörűbb számítógépe volt. Nézz meg egy mai Macintosht belülről. Valami elképesztő módon rend van bennük, s ugyanakkor szépek is. Leonardónak az volt a véleménye – ismételte Steve Jobs '84-ben Amerikában! –, hogy ami nem szép, az nem működhet jól. És teljesen igaza van.

*Úgy tűnik, hogy a szövegekönyv nem készült el sokkal korábban, mint mondjuk Wagnernél, aki már évekkel korábban megírta, hanem (főleg a tropusok miatt) úgy sejtem, hogy a komponálásal szinte egy időben vagy közvetlenül azt megelőzően vált véglegessé.*

Hogyne. Kezdetben csak a Weöres- és a Pilinszky-szöveg volt. A MÁRIA SIRALMA '95-ös. A múltkor kezembe került az első leírása, amely rögtön a négyhangú struktúra, de még egyáltalán nem alakul ki a végleges modulációs rendszer.

*Tehát nincsenek benne a négyhangos formula elcsúsztatásai?*

Eleinte még nincsenek. Csak valahogy próbáltam a vers dallamát kihallani.

*A cimbalomkíséret már megvolt?*

Nem, csupán a négyhangos dallam a szöveggel. Aztán kezdtem kihallgatni benne a váltási irányokat. Mint a másik Weöres-versnél: az ÉN IMÁDOTTAM-nál, '87-ben a kíséret hangjait. Az ÉN IMÁDOTTAM ugyanis eredetileg még – a SZENT GYÖRGY ÉS A SÁRKÁNY bemutatójára írt – kíséret nélküli dallam volt '71-ben. A MÁRIA SIRALMÁ-ban soha nem néztem meg, hogy ez a hathangú pszeudomodális skálakészlet hogy is van, de a dallam négyhangos formuláját mindig a két hiányzó hang egészíti ki a cimbalomban. Ez elég hamar kialakult '95 után, csak nagyon kevés finomításra volt szükség, hangilag – ha jól emlékszem – semmire.

*A szertartásnak ezen a pontján, a vesperás végén egy MAGNIFICAT-nak kellene következnie. Azért tekintettel el a MAGNIFICAT tételtől, mivel – mint a halotti misét is – annyian megzenésítették már, vagy pedig azért, mert itt nem helyénvaló a „karácsonyi” MAGNIFICAT-szöveg, hiszen halálról vagy passióról van szó?*

Biztos, hogy gondolkodtam a MAGNIFICAT megzenésítésén, de a legjobban a vesperás szertartásrendjét szűrtem meg, mindjárt az első menetben. Rengeteg zsolnárt terveztem, sok ezek közül később kimaradt, egyszerűen azért, mert kialakult a cimbalom-

No 16 - Absolve Domine: *gregorián*

Ab - sol - ve Do - mi - ne a - ni - mas e - o - rum  
 ab om - ni vin - cu - lo de - lic - to - rum ut in re - sur -  
 rec - ti - o - nis glo - ri - a in - ter sanc - tos tu - os  
 re - sus - ci - ta - ti res - pi - rent.

No 16 - Absolve Domine: *a gregorián dallam rákfordításából alakított ellenpont*

Ab - sol - ve Do - mi - ne

No 16. Absolve Domine: a kóruszólások első ütemei

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features the original Gregorian chant (S.2) and its mirror image (B.2). The lyrics are: *Ab - sol - ve Do - mi - ne*. The second system (measures 5-8) continues the original chant (S.1) and its mirror image (B.3). The lyrics are: *Do - mi - ne Ab - sol - ve Do - mi - ne a - ni - mas e - o - ni - a - ni - mi - a*. The score includes various musical notations such as triplets, quintuplets, and slurs. The original chant is marked 'gregorián eredeti' and the mirror image is marked 'ellenpont tükkörfordítás'.

ricercaréna ez a struktúrája, ezt követően pedig elkezdtem nézni, hogy a ricercarében hol van olyan metszetnek a lehetősége, ahová be lehet iktatni valamelyik antifónát vagy virrasztóéneket. A virrasztóénekek beemelásával szemben több helyről is elhangzottak bizonyos aggályok, mivel a szakmában eléggé széleskörűen elterjedt az a vélekedés, hogy ez a gyűjtemény Lajtha László „saját költése”, tehát ilyen, hogy „soproni virrasztóénekek” állítólag nincs is, hogy állítólag Lajtha maga írta volna ezeket a pseudo-virrasztóénekeket.<sup>30</sup>

*Furcsák azok a dallamok, de hát én nem vagyok népzénesz...*

Elég furcsák. Nekem megvolt Lajtha kötete, s a vesperással foglalkozva kinyitottam, elkezdtem nézegetni: „de jó szövegek!”

*Népzéneszkörökben ismert tény, hogy ez nem autentikus gyűjtés? Valószínűleg a többi gyűjtés statisztikailag nem igazolta vissza ezeket a dallamokat, tehát nem került elő variánsuk.*

Lehetséges. Ehhez nem értek.

*Keletkezési idejét tekintve is ez a mű legkésőbbi tropusrétege?*

Nem, nagyon is korai. Rögtön, amint elkezdtem vele foglalkozni, fölírtam egy füzetbe, hogy ne kelljen ezt a könyvet magammal cipelnem Berlinbe. Csak a nagyforma nem volt még világos, de szerintem már az is kialakult '88 és '94 között, hogy hol szakadhat meg a ricercare folyamata, s hogy az nem olyan megszakítás nélküli folyamat, mintha különálló darab lenne, ahogy eredetileg terveztem. A virrasztóénekek beemelése egyébként kétségtelenül fölszabadította a gregoriánnal szembeni tartózkodó fantáziámat is.

*Abban az értelemben, hogy mit szabad megtenni a tradicionális dallammal és mit nem?*

Gondolom, igen. A vesperásban a virrasztóénekekhez és az antifónákhoz társított hangkészlet az ALEF tizenkét hangú összintervallum akkordját építi fel folyamatosan a 129/130. zsoltár első felhangzásáig. A zsoltárok közül ugyanis a DE PROFUNDIS CLAMAVI AD TE, DOMINE (A MÉLYSÉGEKBŐL KIÁLTOK HOZZÁD, Ó URAM) nem a fraktálsorra épül, hanem a szöveg tizenkét szótagja, mintegy a fohász ábrázolásaként, az ALEF-akkord tizenkét hangjának a mélyből magasba tartó hangjaira van rátéve. S mikor a virrasztóénekek kíséretét erre a hangstruktúrára építve az adott dallam fordításaiból, rákmeneteiből alakítottam ki, akkor ezt a módszert az antifónáknál is elkezdtem alkalmazni. Persze, hogy itt mi volt előbb, mi volt később... A keletkezéstörténet pontosságáért nem állok jót. Az ABSOLVE DOMINÉ-nek van egy '90-es *a cappella* változata, amelynek minden egyes hangja a gregorián dallamból származik. Észrevettem, hogy ha a dallam rákfordítását egy ponton elvágom, akkor onnan elindulva nagyon jó ellenpont válik belőle. Tükörfordítások és transzpozíciók révén ebből a két szólamból származik aztán a többi tizennégy szólam is.

Amikor hazajöttem Berlinből, akkor kaptam egy olyan szertartásvázlatot Dobszaytól, amelyben a temetésnél bejegyezte, hogy milyen tételek mehetnének párhuzamosan. Tehát például a pap mondja az imát, miközben énekelnek, és szórják a rögöt a koporsóra. Ezek szerint az V. rész terjedelme kezdettől gondot jelentett. Végül aztán nem a szimultán megoldás mellett döntöttem (ehhez gondoltam volna elektroakuszt-

<sup>30</sup> Lajtha László: SOPRON MEGYEI VIRRASZTÓ ÉNEKEK. (= Népzenei monográfiák 4.) Zeneműkiadó, 1956. A Sopron megyei virrasztóénekek dallamainak kétes autenticitása nem úgy értendő, hogy Lajtha maga „komponálta” volna a dallamokat. A gyűjtés során a szövegeket felidézve akarta felébreszteni az adatközlők emlékezetét. A népi énekesek – hogy eleget tegyenek a gyűjtő kívánságának – egy idő után improvizált dallamokat énekelhettek a megadott szövegekre, amelyek a valóban használatos repertoárjukban nem léteztek.

tikus eszközöket és megoldásokat is igénybe venni), hanem a zsolnárok lettek rövidebbek. A vesperáshoz visszatérve, a hat közül ez volt a második rész, ami teljesen elkészült, a COMMENDATIO '94-es bemutatóját követően már '95-re. Valahogy mindkét nagy előadáshoz, az 1994-eshez és a 2000-eshez is, a munka rohamos előrehaladásának fázisai fűződnek. Ha nem leszek tanszékvezető '95-ben, akkor a teljes mű valószínűleg sokkal előbb elkészült volna, mert abban az évben eszelős mennyiséget dolgoztam.

*Érdekes ez a mű abban a tekintetben is, hogy a gregorián dallamok és a 128 hangú fraktálsor mellett megjelenik benne a quasi-gregorián dallamosság is, ami aztán persze érintkezik a quasi-népzenevel is. Mert hát végül is ki mondhatja azt meg, hogy például a MÁRIA SIRALMA négyhangos ereszkedő képlete inkább gregorián vagy pedig a népzeneből származik...*

'95-ben, amikor elkészült, a MÁRIA SIRALMÁ-t elvittem Dobszaynak. Amikor végigolvasta, megkérdezte: „Ismered a szatmári siratót?” Mondom, nem. „Előkerült ez az egy szatmári sirató, amely teljesen olyan, mint a provence-i siratók. S miután az ÓMAGYAR MÁRIA-SIRALOM szövegének eredete provence-i, azóta erre a dallamra énekeljük. A lemezen is ez van.” Majd megmutatta a dallamot, amelyben ugyanazt a négyhangos szerkezetet láttam viszont, mint amire a MÁRIA SIRALMA épül. Annak, hogy így öntudatlanul „követtem egy mintát”, hihetetlenül megörültem. Ha ugyanis tudom, hogy ez a fajta sirató létezik, ha ismerem, akkor nem biztos, hogy ez a dolog működött volna nálam.

*Milyen értelemben? Ez a tudat visszatartott volna?*

Valószínűleg. Nem mertem volna ebbe az irányba elindulni. Egyébként ennek a tételnek is volt egy „alkalmazott zenei” előzménye: Huszárik TISZTELET AZ ÖREGASSZONYOKNAK című filmjéhez két zenét is komponáltam. Az, amivel vetítették, egy szóló melodikán felhangzó anyag. De előtte több hónapos munkával csináltam egy szalagzenét is, amely Huszáriknak nagyon tetszett, és ha Jankura Péternek, az operatőrnek is tetszett volna...

*Olyan szava volt Huszárik mellett, hogy le tudta beszélni a zenéről?*

Huszárikot – és ezt nem tudom csupán gyengeségnek felfogni, hanem erénynek is – abszolút meg lehetett zavarni. Ha valamilyen megjegyzést hallott, akkor elkezdett két-három napig is gondolkozni rajta. Ha a saját szakterületén, a képi világban kellett döntenie, akkor biztos, hogy a legjobb megoldást választotta. A SZINDBÁD-on vele együtt dolgozva végigéltem ezt, hiszen ott ültem minden vágásnál. Előfordult, hogy valaki mondott neki valamit, mire átvágatott egy teljes felvonást, amíg végül többnyire minden vissza nem került ugyanoda, ahol eredetileg is volt. Ezt a munkamódszert persze csak Morell Misi bácsi viselte el, aki maga is szobrász lévén, jól ismerte az alkotás folyamatát, és főleg: nagyon szerette Zolit. Más vágó nem mindig bírta ki, amit Zoli művelt. Én vagy ellenkeztem, vagy nem. Engem partnernek tekintett, én meg világos, hogy nem gondoltam, hogy a képi vágásba beleszóljak, de ha kérdeztek, megmondtam a véleményem. Amikor viszont a zene már alákerült a képnek, akkor bátrabban mondtam a magamét, mert úgy gondoltam, hogy azt, hogy a zenéhez éppen hol a legjobb vágni a képet, már lehetséges, hogy nem ő, hanem én érzem jobban. A SZINDBÁD vágásakor nem is alakult ki ebből valódi konfliktus. A TISZTELET AZ ÖREGASSZONYOKNAK első zenéje kapcsán azonban olyan vita robbant ki, hogy Zolira is tekintettel abban maradtunk, hogy fölveszünk egy másik zenét is, és aztán majd eldöntjük, melyikkel menjen a film. Abban kétségtelenül volt talán némi igazság, hogy az eredeti zene olyan erős volt, hogy esetleg elnyomhatta volna a film képi világát. Hasonló gond esetén szoktam én félretenni akár hosszú időre is az aktuális munkáimat, de hát a film az más. Félretételről szó sem lehetett, de én egyébként sem osztottam Jankura aggodalmát,

mivel Zolinak eleve nagyon kemény kívánalmi voltak az iránt, hogy milyen legyen a felvett kép struktúrája. Ráadásul a film ritmusa is az eredeti zenére alakult ki. Abban a zenében háborús imáktól, Miatyánktól, ágyúdörgéstől kezdve elektromos orgona hangjaiig sok minden volt, többek közt egy sirató, amit Zoli kért, hogy dolgozzam bele a zenébe, „Ó, András, András, édes fiam, András stb.”. Az tényleg fantasztikus. Tulajdonképpen mindvégig izgatott, hogy egy ilyen anyagnak kellene lennie a SZERTARTÁSBAN is. De hogyan? Aztán, amikor elkezdtem hallgatni a *ricercare* nyolc szólamát, s elkezdtem észrevenni, hogy ha adok a nyolc szólam mindegyik együtthangzásának egy arpeggiószerű lineáris sorrendet, ami csak kétféle lehet: vagy fölülről vagy alulról olvasod a hangzatokat, akkor kiderül, hogy ez az olvasat teljesen olyan, mint egy sirató. Sirató cimbalomra. Egyértelmű volt, hogy a vesperásban a helye, és hogy ez az a hangszeres sirató, amely az egész II. rész keretétül szolgálhat. Ez számomra teljesen magyar jellegű zenei anyag. S nemcsak a cimbalomtól, hanem az intonációja miatt...

*Az ereszkedő dallamvonal is...*

S akkor ez a vers is, a MÁRIA SIRALMA, amely viszont nem úgy „működött”, mint a hagyományos magyar siratók – világos, mert nem olyan a vers! Azért mondom, hogy sok felsőbb hatalom játszott közre a mű elkészülésében.

*Ha már a quasi-népdalokról beszélünk, mindenképp ide tartozik Orbán Ottó verse, a HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁRNYÉK, amely ugyanilyen stílus... – játéknak nem mondanám, mindenesetre tökéletes beleérzés egy már korábban létezett formába és kifejezőmódba. Ez a tropus került a SZERTARTÁS-ba a legutoljára?*

Nem ez a legutolsó, hanem a Szép Ernő-vers. A HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁRNYÉK-OT 2002-ben komponáltam. Akkor még az sem volt biztos, hogy belekerül a HALOTTI SZERTARTÁS-ba. Ottó 2002-ben halt meg. A verse címe alá az van írva, hogy „*változat egy csángó népdalra*”, tehát ez egy *ad notam* vers. Igen ám, de vajon ki tudja, hogy melyik csángó népdal volt a minta? Orbán Juli Sebő Ferihez irányított, akinek nem volt kéznél az eredeti dallam, de akitől megtudtam, hogy ők meg is zenésítették a verset, ugyanarra a ritmusra, mint az eredeti csángó dallam ritmusa, s el is küldte az ő feldolgozásukat. Elolvasva az az érzésem támadt, hogy bennem nem így szólal meg ez a vers, sőt ritmikailag sem tudom igazán követni. Ami Orbánnak természetes volt, hogy versét erre a ritmusra írta, nekem nem volt természetes, hogy a verset én ugyanarra a ritmusra „fordítsam” vissza. Még elsős zeneakadémista koromban, amikor népdalfeldolgozásokat kellett írni, akkor sokat nézegettem Lajtha széki gyűjtését – lám, megint Lajtha! –, s később meg is vettem ezt a kötetet. Nagyon szeretem a lassú csárdás aszimmetrikus ritmusát. Ahogy ezeket a széki zenéket felidéztem magamban, elkezdett körvonalazódni az a ritmus is, amely egyébként csak a harmadik vagy negyedik nekirugaszkodásra állt be rendesen. Amikor először végigírtam, akkor még inkább csak a dallamirányok mozgását jegyeztem le...

*De a karaktert adó lassú csárdás ritmus már megvolt?*

Először nem írtam ritmust, csupán hangmagasságokat, mint az ÉN IMÁDOTTAM-ban. Csak utána kezdtem ritmizálni, amely egy idő után pontosan beállt, de akkor még mindig kíséret nélküli formában. S még akkor sem tudtam, hogy bekerül-e a SZERTARTÁS-ba. Volt korábról egy olyan szándékom, hogy a temetést lassú csárdással indítom, de akkor még hangszeres anyagban gondolkodtam. Ehhez Dobszay ideadta az erdélyi temetésekről írt cikkét, kérésére Németh István pedig a Zenetudományi Intézetben kazettára átjátszotta nekem egy sor temetést kísérő hangszeres zene felvételét. Azok tényleg egészen fantasztikus dolgok: először majdnem olyan nyomasztólag hatottak rám, mint Messiaen példája a gregoriánnal. Hogy tudniillik nagyon jó lenne a templomból

a temetőbe menet egy ilyenfajta zenei anyag, de ezt lehetetlen az eredeti mintához méltóan megírni. Ekkor jött az Orbán-vers. Mikor összeállt, még akkor is nehezen tudtam szabadulni a korábbi elképzelésemtől: ugyanis az ének dallama fölé akartam tenni hegedűre egy olyan anyagot, amely a népzenei gyakorlathoz hasonlóan a dallam cifrázatára épült volna. Aztán rájöttem, hogy az úgy túl színes lenne ide. Akkor elindult egy másik kísérletanyag-koncepció, ami félig el is készült; annak nagyon jó volt a logikája, de a felénél valahogy leállt, és akkor egyszer csak kialakult ez a végleges kíséret. Ebben az is szerepet játszott, hogy megnéztem Kurtág *AUS TIEFER NOT...*-ját,<sup>31</sup> mire kíváncsi lettem, hogy én mit csinálnék ezzel a korállal. Akkor elkezdett kialakulni ez a tizenkét hangú játék, amelyből a temetési harangozást jelző *ricercare* lett, és akkor találtam rá az Orbán-vers végleges kíséretére is, mert ez is ugyanabból a mozgásból indul ki.

Egy másik magyar verset, a III. részt lezáró korált (Tandori Dezső: *MINDEN ELTŰNENDŐK...*) még '95-ben írtam az *INFINITIVUSZ* c. vegyeskari sorozat 6. tételeként. Aztán amikor egyre jobban foglalkoztatott a kérdés, hogy mivel lehetne a teljes művet lezárni, akkor merült fel az, hogy a Tandori-korált beemelem a *SZERTARTÁS*-ba, s az egész művet ezzel zárom. Aztán 2000-ben a III. rész augusztusi bemutatója előtt úgy döntöttem, hogy a *VIGILIA DEFUNCTORUM* végére kerül. Ezzel a VI. rész megint teljesen kinyílt... Ugyancsak a III. részbe került a *MISERERE MEI* (50/51. zsoltár) héber szöveggel, a *HONNÉNI ELOHIM TENORSZÓLÓRA*. Ez '96-ban keletkezett, és Kéringer László még abban az évben be is mutatta a Dohány utcai zsinagógában, egy zsoltárkoncerten. Ez a tétel szinte ugyanúgy keletkezett, mint ahogy a Pilinszky-verset rápróbáltam a fraktálsorra. Valami egészen máson dolgoztam, de pihenésképp egy kis vázlatfüzetbe, ahol üres helyet találtam, elkezdtem kíváncsiságból leírni a fraktálsor tükörfordítását eltolásos kánonban. Leírtam, aztán néztem, néztem, s váratlanul feltűnt, hogy ha az egymás alá írott hangokat lineárisan összeolvasom, akkor a kapott dallam teljesen olyan, mint egy héber kantilláció. Azonnal fölhívtam Komoróczy Gézát a zsoltár héber szövegéért. Aztán megpróbáltam alátenni, és azonnal működött. A szertartásnak ezen a pontján az eredeti liturgia szerint is visszatér ez a zsoltár. Tekintettel az I. részre, latinul valószínűleg kimaradt volna, így viszont bekerült a darabba. Akkor találta meg a helyét az a négy-szólamú *ricercare* is, amely eredetileg az 5. zsoltár előtt állt, valamint az *ABSOLVE DOMINE* tétel is. 2000-ben, amikor összeállt ez a rész, akkor illesztettem a végére a Tandori-verset. Ebben a döntésben valószínűleg Dobszaynak egy megjegyzése is szerepet játszott – épp 2000 táján. Meg kell mondanom, hogy ő elképesztő promotor, és ezt a tevékenységet az én esetemben fantasztikusan tapintatos diplomáciával folytatta. Időnként rákérdezett, hogy hol tartok, és ha hosszú időre leállt a munka, akkor tudomásul vette. Egy idő után, azt hiszem, már túlságosan is tudomásul vette, hogy nem haladok. Mintegy lemondóan. De akkor jött ez a konferencia,<sup>32</sup> és felvetette, hogy az nagyon jó alkalom lenne a mű bemutatására, persze ha addigra elkészülök vele. Mire én újra intenzíven munkához láttam. S akkor megint kérdezni kezdte, hogy látom-e már a munka végét. Célzott rá, nem gondolkozom-e azon, hogy ha már belekerültek magyar szövegek a darabba, akkor a végén nem kellene-e visszaidézni egy ilyen szöveget. Már ko-

<sup>31</sup> Kurtág György: ...*AUS TIEFER NOT...* JÁTÉKOK, VII. füzet.

<sup>32</sup> A Nemzetközi Zenetudományi Társaság (IMS) *A múlt a jelenben* című, több száz bel- és külföldi résztvevőt vonzó „Intercongressional Symposium”-ja, amelyre Budapesten került sor 2000 augusztusában, Dobszay László szervezésében. A konferencia keretében hangzott el a *HALOTTI SZERTARTÁS* egyik részleges bemutatója a Zeneakadémia Nagytermében.

rábban a Prudentius-vers is az ő ötlete volt. Megkérdezte, hogy gondolkoztam-e azon, mi kerül a darab végére, merthogy szerinte oda legalább olyan súlyú tétel kellene, mint amilyen a JÁNOS-PASSIÓ-t zárja.

*Ettől aztán könnyen felszabadulnak az alkotóerők...*

A felvetése kétségtelenül telibe talált. Akkoriban a Tandori-vers már „képben volt”, de elbizonytalanodtam abban, hogy betölthetné-e a zárótétel funkcióját. Már ez a töprengés is állandóan a két passió befejezését juttatta eszembe. Ekkor vetette fel Dobszay, hogy Prudentius himnusza talán alkalmas szöveg lehet a mű lezárására. Szólt is Déri Baláznak, hogy adja ide a verset. 1997-ben temették Solt Ottíliát, Balázstól valamivel a temetés előtt kaptam kézhez a Prudentius-szöveget, és akkor egy szólamban igen gyorsan föl is vázoltam a zenéjét.

*Tehát már a Prudentius-megzenésítés is olyan korai?*

Igen, de nem tudtam még, mi lesz a végleges formája, és azt sem, hogy tényleg alkalmas-e a darab lezárására. Ha ezzel kapcsolatban ismét megkérdezed, hogy mi nem került be a HALOTTI SZERTARTÁS-ba, akkor a Prudentius-versre készült vázlatokból sok minden nem. Nemcsak rengeteg strófa, hanem rengeteg zenei megoldás is kimaradt. Volt például egy olyan változat, amely az ORFEUSZ KERTJE<sup>33</sup> basszus- és violinkulcsban haladó szextmeneteinek mintájára készült. Azt nagyon sajnáltam kihagyni, mert nagyon jól föl lehetett rakni, jól is hangzott, csak a zenei szerkezet már egyszerűen kivette magából. Aztán volt egy két-, illetve egy többszólamú tükörkánon-változat is. Végül egyetlen olyan variáció sem került be, amely bárminemű zeneszerzői elaborációt tartalmazott. Maradt az egyszerű unisono. A VI. rész egy idő után már nem viseli el – pláne egy ilyen darab végén –, hogy a zeneszerző a kontrapunktikáról való tudását fitogtassa. Már rég nem erről szól a dolog. A befejezés szerkezete azonban csak 2005 nyarán alakult ki. Úgy tűnik, hogy a 2000. augusztusi koncert után is még mindig eléggé rabja voltam annak az elképzelésnek, hogy a zárótétel korál legyen. Egy szeptember eleji feljegyzés szerint ugyan már a Prudentius-himnusz foglalta el a Tandori-vers helyét, de előtte – kidolgozandó új tételként – egy korálvariáció szerepel SOPRA „MINDEN ELTŰNENDŐK...”. A Bach emlékének ajánlott tétel (AIR UND CHORAL – HOMMAGE À J. S. B. VARIAZIONE SOPRA „ICH BIN NUN ACHTZIG JAHR [KANTATE 71. GOTT IST MEIN KÖNIG]) azonban nem sokkal ezután már az V. részben szerepel, majd hosszú ideig eldöntetlen maradt, hogy az V. vagy VI. részbe kerüljön-e. A IV. részben elfoglalt végleges helyére 2004-ben tettem. A tétel írását személyes élmény is inspirálta: Katinak volt egy periódusa,<sup>34</sup> amikor egy időben éjjel-nappal a Carlos Kleiber-féle TRAVIATÁ-t hallgatta. 2000 táján meg a 71. kantátát. Amikor hazaérkeztem, mindig a 71. kantáta szólt az egész lakásban, s főleg ez az ária. Az ária szövege adott volt, s Bach-hommage-ról lévén szó, a nyelve is értelemszerűen csak német lehetett, a korálnak azonban, ha már SOPRA „MINDEN ELTŰNENDŐK...”, magyar versnek kellett lennie. Tandori természetesen kézenfekvő lett volna, de kötetiben nem volt hasonló vers, sőt még a MINDEN ELTŰNENDŐK...-nek is csak az eredetileg írt első versszaka szerepel kötetben. A második versszakot én kértem tőle még ’95-ben nagy mentegődzések közepette (ilyesmit csak „librettistá”-tól kér az ember, nem egy költőtől...), mert kompozíciós szempontból igényeltem az ismétlést. Tandori akkor postafordultával küldte a második versszakot, amely olyan fan-

<sup>33</sup> ORFEUSZ KERTJE – nyolc szabadon választható hangszerre (1974).

<sup>34</sup> Pik Katalin, Jeney Zoltán felesége, 2001 decemberében halt meg.

tasztikusan illik az elsőhöz, mintha eleve így írta volna. 2000 szeptemberében hasonló kérést – barátság ide vagy oda – már tényleg nem éreztem illendőnek, és elkezdtem korálszerű vers után kutatni a magyar költészetben. Szalmakazalban tűt keresni! – de ismét szerencsém volt. Egyrészt egy napon belül rátaláltam az Ady-versre, másrészt akkor választottam ki a VI. rész LAMENTÓ-jának Kosztolányi-sorait is. Hogy egy Ady-versre bukkanok, őszintén szólva nem reméltem. Ady ugyan közmegegyezés szerint a legnagyobb magyar „zsoltáros” költő, de – ha figyelmesen olvastam végig a kötetét háromszor is – a tartalmilag idevágó versei között összesen két olyat találtam, amelyben nem egyes szám első személyben beszél. Én pedig többnyire megbolondulok, ha egy kórus egyes szám első személyben énekel... A két vers közül az egyik, A HALÁL-TÓ FŐLÖTT, az INFINITÍVUSZ egyik tétele, a másik: ADJA AZ ISTEN, ehhez a darabhoz telitalálat.

A következő vendégszöveg a Laura Romani-vers,<sup>35</sup> amelynek sorsa tényleg véletlenszerű: a HALOTTI SZERTARTÁS-tól teljesen független darabnak készült annak idején. A bemutató után viszont mindenki azt hitte, hogy nyilván hozzátartozik.

*Emlékszem, hogy az ősbemutató nem volt igazán jól sikerült előadás, és még a mű időtartamának indokolt volta felől sem győzött meg. Érdekes, hogy a végleges helyén, a HALOTTI SZERTARTÁSBAN viszont a maga tizenhárom percével egyáltalán nem tűnik hosszúnak a darab. Pedig papírforma szerint ki kellene lógnia a mű tétélei közül.*

2004-ben a Tihanyi László által vezényelt olasz intézetbeli előadáson pénzhány miatt bizonyos nagy apparátusú tétélekről az utolsó pillanatban le kellett mondani. Közvetlenül a koncert előtt ki kellett találnom, hogy mi az ördögöt csináljunk. Egy nap délben azt mondtam, estére összeállítok egy vállalható féldőt olyan meglévő tétélekből, amelyekhez nem kell túl nagy apparátus. Kiderült, hogy ez az összeállítás hatvan percet tesz ki, ami féldőnek hosszú, koncertnek meg kevés. Hát akkor tegyük oda a végére az IL SILENZIO DEI MORTI-t! – gondoltam –, legalább még egyszer meghallom. Hát ha jobb lesz az előadás, meg tematikailag is ideillik. Egyébként azt is Dobszaynak köszönhetem, hogy ez a darab végleg benne maradt a SZERTARTÁS-ban. 2004 végén beszélgettünk arról, hogy hol tart a darab. Mondom, hogy fogalmam sincs az V. részről, pedig egyszer mintha már meglelt volna a szerkezete. Fontos szempont volt: a zsoltárok nem lehetnek olyan hosszúak, mint a III. részben, de – mondom – bekerült a Laura Romani-versre írt darab, amely önmagában tizenhárom perces; ilyen hosszú tétel pedig az egész darabban nincs. Mégis, ezzel együtt, lehetetlen, hogy az V. rész 35–37 percnél több legyen, mert ha több, azt egyszerűen nem bírja ki a teljes mű. Meg aztán más gond is van: befejeződik a IV. rész, akkor jön a harangozás,<sup>36</sup> és utána leáll a darab. Tudniillik a 2004-es előadáson az AUS TIEFER NOT után következett az IL SILENZIO. Dobszay akkor azt mondta, hogy A HALOTTAK CSENDJE lélektanilag hiteles reflexió: lehet, hogy valaki egyedül van a temetőben, majd onnan hallja a harangozást, és ezután érkezik a temetési menet. Ekkor egyszeriben az Orbán-vers is megtalálta a helyét, és a lassú csárdás temetést kísérő „cigányzenéjének” is egyszerre megvolt az indoka. A Kosztolányi-lamento (ÉDESANYÁM, MINEK SZÜLTÉL) akkorra már átkerült a VI. rész elejére, de teljesen vázlatos formában. A VI. rész még mindig teljesen homályos volt előttem. Dukay Barnabással beszélgettünk egyszer, miután elkészült a teljes mű. „Na – kérdezte –, megvilágosodtál?” Mondom: persze, rájöttem, hogy minden darab, sőt minden tétel

<sup>35</sup> IL SILENZIO DEI MORTI (A HALOTTAK CSENDJE). Ősbemutató: 2003. március 22., Budapest, MTA Kongresszusi Terem.

<sup>36</sup> A „harangozás” nem más, mint a RICERCARE SOPRA „AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR”.

nulláról indul. Mindig. Mintha az egészről semmit sem tudnék. Ha ez a „rájövés” megvilágosodásnak nevezhető...

2004 májusában vállaltam Kocsis Zoltánnak, hogy 2005. május 31-ig kész lesz a darab, mert akkor szeptember 1-jéig meg lehet írni a szólamanyagot, és október végére ki lehet tűzni a bemutatót. 2005. május végén gyászos lemaradásom volt, de amikor a határidőkkel kapcsolatos aggályaimat közöltem Kocsissal, akkor – hál’ istennek – semmiféle halasztásról sem akart hallani. Normális esetben én nem hangszerelek, hanem rögtön zenekarra írok, de az V. rész összeállításakor világossá vált, hogy ahhoz, hogy az énekesek és a kórus hozzáfoghasson a tanuláshoz, ezúttal a zongorakivonatnak kell meglennie előbb. Amikor aztán július elején az V. rész zongorakivonata elkészült, már abban a helyzetben voltam, hogy egy pillanatra sem állhattam le, tehát ha bármelyik pontnál nem jutottam előre, akkor azonnal olyan részt kellett keresnem, amelynél úgy éreztem, működik az agyam. Ennek következtében egyidejűleg próbáltam a szerkezetiileg még mindig nem világos VI. rész anyagát zongorakivonat formájában megírni és az V. rész partitúráját kidolgozni. A teljes csőd egy szép vasárnap délben állt be. Akkor az V. rész hangszerelésével is elakadtam. Nem volt mit tenni: elindultam újra a kályhától. Csak annyi volt világos, hogy a VI. részt indító Kosztolányi-vers, a LAMENTO után vissza kell idézni az I. rész ötszólamú ricercaréját, mert arra rá lehet építeni a már kiválasztott Pilinszky-sorokat. Megpróbáltam úgy tekinteni erre a ricercaréra, mintha soha nem dolgoztam volna vele, mintha olyan anyag volna, melynek – a szólamok vertikális együtthangzása és regisztere kivételével – minden paraméterét, a tartamokat, a ritmikát, a dinamikát stb. most kellene kidolgoznom. Ekkor készítettem a ricercaréről olyan új ötszólamú kottát, amely csak az együtthangzások sorrendjét tartalmazta. Elkezdtem ezt a leírást tanulmányozni, megpróbáltam új összefüggéseket találni... – s tíz nap alatt az egész VI. rész zongorakivonatával elkészültem. Minden addigi vázlat vagy addig kidolgozott rész a helyére került: a komponálás nem vett több időt igénybe, mint amennyi idő alatt ezt a kottát egyáltalán le lehet írni. Nyilván több év alatt érlelődött meg ez a rész, de annyira rejtetten, hogy előtte való nap még úgy tűnt, semmit nem tudok róla. A zenei anyag azt is eldöntötte, hogy a tervezett vendégszövegek közül például a Szép Ernő-tétel (DE SZÉGYEN ÉLNI) benne tud maradni, de semmi más nem, s az is kiderült, hogy nem a Prudentius-anyagokat kell összevissza forgatnom, hanem közjátékok betöltő funkcióra az egyik Hérakleitosz-tétel anyagát kell beidézniem.<sup>37</sup>

*Eredetileg mit szántál még a VI. részbe? Említetted, hogy a Szép Ernő-versen kívül minden más kimaradt...*

Még a másik Tandori-vers jött volna vissza, az INFINITIVUSZ-ból (ORFEUSZ KERTJÉNEK VISSZHANGJAI), meg azt is terveztem, hogy egy az egyben belekerül Weöres TALIZMÁN-ja.<sup>38</sup> Zeneileg illett volna oda, de a helyét nem találtam. A Pilinszky KZ-ORATÓRIUM-ból is eredetileg több szöveget írtam föl magamnak. A legutolsó quasi „vendégszöveg”-ről viszont még nem beszéltünk. Ez a NUNC DIMITTIS ószláv változata.

*E tétellel kapcsolatban úgy érzem – bocsánat a szemtelen megjegyzésért –, hogy egyfajta kérés, enciklopédikus igény vezetett. Ha van már héber, görög, latin szöveg, akkor a „szent” nyelvek közül ne hiányozzék az ószláv sem.*

<sup>37</sup> Jenev Zoltán 1980–88 között négy „Hérakleitosz”-kompozíciót írt szabadon választható hangszer-összeállításra, melyek ugyanarra a hangsorra épülnek, s melyeket az 1997-es HERACLITUS TRANSFORMATIONS című egy-, illetve kétzongorás művében átdolgozott.

<sup>38</sup> TALIZMÁN – Weöres Sándor versére, női hangra és zongorára (2000).

Kétségtelen. Talán Papp Márta mondta, viccelődve, amikor már német szöveg is bekerült a SZERTARTÁS-ba, hogy akkor már az ószlávot miért hagyom ki. De egy konkrét élmény is befolyásolt. Három vagy négy éve járt Budapesten egy fantasztikus athéni férfikar: a bolgár templomban énekeltek, meg a Bazilikában.

*A Bubnó Tamás által szervezett egyházzenei fesztiválon?*

Igen, fenomenális volt! A IV. századból való bizánci zenét énekeltek, elképesztően! Azonban e kérdésben is az élményen túl a zenei szerkezet, a nagyforma döntött. Valami hiányzott nekem, ami az előző zsolnártól rávisz a MEMENTO MEI rezponzóriumra. Sehogyan sem tudtam rákötni. Akkor került oda a NUNC DIMITTIS latinul, majd az oráció, s azt követi a NYNE OTPUSHCHAYESI. Az orációnál történt egy műhiba: a kórus pianissimo énekel, de énekelhetett volna akár fortissimo is, mert teljesen megfeledkeztem magamról: nyolc kürtöt és oboákat, trombitákat írtam fölé, egyfajta harangozást. A kórusból természetesen egy hangot nem lehet hallani. Mindez a koncert előtt két nappal derült ki. Szerencsére egyszerű volt a megoldás: két külön részre bontottam a tételt, először a kórus szólal meg minden hangszeres kíséret nélkül, majd a zenekari anyag. Utólag ez a figyelmetlenség még jól is jött, mert az orációanyag is jobban érvényesül, a fúvósok pedig így sokkal jobban előkészítik a tenorszólo és az a cappella kórus megszólalását. Ráadásul a hangszernélküliség a keleti liturgiának is sokkal inkább megfelel. Az ószláv szöveget tehát egyáltalán nem bánom: csak javára vált a darabnak, és ez az anyag most már jól vezet rá a MEMENTO MEI tételre.

*Hadd tegyek egy arcátlan megjegyzést. Egyetlen helyen éreztem úgy, hogy a kölcsönzött szöveg nem elég erős a környezetéhez képest, vagy nem méltó az előzményekhez, és ez épp a Szép Ernő-tétel. Meggyőződésed, hogy ez a vers minőségileg ugyanolyan magaslaton áll, mint a többi?*

Ezt az anyagot is az INFINITIVUSZ-ból emeltem be, amelynek a Szép Ernő-versre írt tételében szintén nem szerepel a teljes szöveg, de én szeretem ezt a verset. Tandori meg Réz Pali meggyőzött Szép Ernőről. Nagyon megszerettem. Ezen a helyen egyébként is a reflexió az érdekes számomra. Nincs is ilyen értelemben más vers, amely épp ezt fejezné ki.

*Ezt nem egészen értem...*

„De szégyen élni / ...Némán hazudni... / ...haláltól félni.” A *consolatio*, a vigasztalás a gyászban nagyon összetett folyamat. A túlélőnek óhatatlanul büntudata van, mert a halál megváltoztathatatlanul és örökre nyitva hagy megoldatlan kérdéseket, s ilyen helyzetben vigaszra lelni önvizsgálat nélkül szinte lehetetlen. Ez a szöveg önmagában is, de a szertartásnak ezen a pontján mindenképpen erre az önváddal teli állapotra utal. Szeretjük persze azt mondani Stravinsky nyomán, hogy a zene az zene, vagy Cage nyomán, hogy a hangok csak hangok, és önmagán/önmagukon kívül nem fejeznek ki semmit, de ezt sokkal inkább arra kell érteni, hogy a hangok önmagukban hatnak, önmagukban közölnek valamit, ami zene. Tehát közömbösek a mi szándékaink iránt. Goethe azt mondta, hogy a festmények a színek örömei és szenvedései. Ez mutatis mutandis a zenére is igaz. Éppen ezért nagyon nem szeretek megélt életeseményeket zenével közvetlen kapcsolatba hozni, mert direkt módon ezek a dolgok biztosan nem stimmelnek, és zenei tartalmak verbalizálásával egyébként is borzasztó óvatosnak kell lenni, de mégis... Mikor az Orbán-verssel elkezdtem foglalkozni, az volt a fő bajom, hogy talán akkori élethelyzetemnél fogva is, a vers jó ideig túlságosan emocionálisan hatott rám, a tartalmi közlés mintegy fölé nőtt a vers költői erejének, szinte elvált tőle, s ebben az állapotban igen nagy energia kellett ahhoz, kényszeríteni kellett magam arra, hogy ezektől az érzelmektől bizonyos távolságot tartva csak a hangokra figyeljek. Az-

tán, amikor kész volt ez a darab, amikor tényleg elkészült, tehát volt egy olyan bizonyosságérzetem, hogy minden hang a helyén van, akkor egyszer csak jól elbőgtem magam. De ez már a hangok tőlem független hatása volt. Bármilyen más zene (Bach, Schubert, népzene stb.) ugyanígy hat rám, ha az rendben van, vagy ha az előadás során minden hang a helyére kerül.

*Neked is biztosan mesélte Dobszay László az idevágó alaptörténetet: egy népzenei gyűjtés során a néni egy balladát ad elő: teljesen rezzenéstelenül végigéneklí, mindenfajta érzelmi megnyilvánulás nélkül, még csak jelét sem adja megrendültségének, s amikor a végére ér, elsírja magát. Akkor kienged a szerep szorítása.*

A Szép Ernő-tétellel kapcsolatban többen megjegyezték – amit annak idején az INFINITIVUSZ esetében, ahová eredetileg tartozott, érdekes módon senki sem tett szóvá –, hogy ebben a környezetben, amelyben sok az allúzió, ez Kodályra rímel.

*Igen, a magyaros ritmikája meg a hangvétele is...*

Eszembe sem jutott Kodály, s még most sem jut eszembe. Engem sokkal inkább Debussyre, a TROIS CHANSONS DE CHARLES D'ORLÉANS kóruskezelésére emlékeztetnek ezek a ritmusok, és az egésznek a faktúrája is Debussy. Ha ez kodályosnak hat, akkor szerintem a Kodály zenéjében is jelen lévő Debussyre utal vissza. A HALÁLTÓL FÉLNI éles ritmusa kétségtelenül kodályosnak is tekinthető, de ahogy elkezdődik a triolás, illetve 9/8-os szakasz, az sokkal inkább Debussy. Szép Ernőről ez jutott eszembe, és azért is mertem így megcsinálni, mivelhogy a szövegben is van valami nagyon könnyed, miközben...

*Engem első hallásra éppen az zavar, hogy túl könnyű...*

Igen, de Szép Ernőben ez az elképesztő: az egész költészetében ez a lebegés, miközben örületes dolgokat mond...

*Sanzonformában...*

Igen. De hogy valaki öregkorában így mutatkozzon be: „Szép Ernő voltam...”! Különleges ember lehetett...

*De nem fejezted be a személyes motiváltság kifejtését.*

Csak ismételni tudom: a saját felelősség, bűntudat, önvád kifejezésére nemigen találtam alkalmasabb szöveget, mint a Szép Ernőét. Nyilvánvaló, hogy szöveges zene esetében a szöveg jelentése és értelmezése megkerülhetetlen. Azonban ha egy szöveg megzenésítésekor a szöveghez a zene csak „hozzáad” valamit, akkor az eredmény nem zene lesz, hanem melodráma. Ha viszont az eredmény zene, akkor már a hangok rendje („a hangok örömei és szenvedései”), s akár meglenne az eredeti szöveg nélkül is. Ez esetben – bár előbb létezett – a szöveg fog a zenéhez még egy pluszjelentést hozzátenni (lásd népdalok, gregorián, Bach, Schubert...). Hogy ez a pluszjelentés közvetlenül verbális, az persze nagyon is lényeges. A CONSOLATIO elején a Kosztolányi-vers dallamát a zenei anyag sérelme nélkül el lehetne játszani például hegedűn is. Ugyanakkor ez a vers nem csak dramaturgiai helye miatt jelent mást, mint később a Szép Ernő, miközben részben ugyanarról szól („Édesanyám, minek születtél?”). Utána a *ricercare* is jól meglenne szöveg nélkül, de mivel az nagyon jól hallhatóan a darab kezdetét, a mottó hangjait idézi vissza, kézenfekvő volt, hogy Pilinszkyt is – ráadásul egy Kosztolányi-sorral<sup>39</sup> – visszahozzam, mintegy a szöveggel is tudatosítva ezt a zenei kapcsolatot. De itt is van

<sup>39</sup> Vö. „Hol volt, hol nem volt a világon egyszer” (Kosztolányi Dezső: HALOTTI BESZÉD), illetve: „Hol volt, hol nem volt, élt egyszer egy magányos farkas” (Pilinszky János: SÖTÉT MENNYORSZÁG – KZ ORATÓRIUM).

egy érdekes dolog. A Pilinszky-vers a darab elején egyszerre konkrét és transzcendens. A történet konkrét, az emberi alaphelyzet pedig... a Szép Ernő-vers. Pilinszky: a történet, Szép Ernő: a reflexió. A Pilinszky-vers KZ ORATÓRIUM-beli eredeti helyén viszont a vers reflektál a konkrét léhelyzetre. Ezért is éreztem úgy, hogy miközben a mottó és a CONSOLATIO ricercaréja közötti zenei kapcsolat tudatosításához az egy Kosztolányi-sor valószínűleg tökéletesen elég lett volna, a Pilinszkytől idézett további sorokkal egyszerre tudom konkretizálni és tágítani is a mottó metaforáját. A DE SZÉGYEN ÉLNI ezek után már nemcsak a „magányos farkast” agyonverő, hanem a koncentrációs táborokat működtetni képes ember alaphelyzetére is reflektál. Visszautalva a korábban mondotakra, meg kell jegyezmem, hogy ezeknek a Pilinszky-soroknak a szerepeltetése csak azért volt lehetséges, mert a mottót visszaidéző zenei anyag itt önálló, szimfonikus kidolgozást kap. S a Szép Ernő-vers attól válik zeneileg is reflexióvá, hogy a ricercare egy pontján kimerevített esz hangra kapcsolódik rá, amely esz hang a vers végén visszatér, s a ricercare folytatódik. A zene itt maga is idézetté válik (konkrétan is az, még ha saját műből is), ezért aztán tökéletesen mindegy, hogy ez „kodályos” vagy „debussys”.

*A teljes mű bemutatóján szinte meglepve tapasztaltam magamon, hogy a háromórás darab nem hosszú, nincsenek benne „unalmas” részek, amelyekben nehéz átküzdenie magát a hallgatónak. Persze mindez egy kívülről benyomása, de nyilván más, amikor egy zeneszerző hallja először egészben a művét. Vannak-e olyan mozzanatok, amelyekben javítanivalókat talál? Vannak-e számokra megoldatlannak tűnő helyek?*

Az V. részben kell még két tételen gondolkodnom, hogy egészen pontosan azt írtam-e le, amit hallani akarok. De ez is inkább a hangszerelést érinti.

*Kocsis Zoltán részéről igen jelentős tettek érzem, hogy ennyire egy kézben tartotta, megragadta és végigvitte az előadást: a feszültség intenzitása mindvégig megmaradt. Az egész előadás sodrása, feszültsége mindvégig érvényesült, tehát az interpretáció formátuma felnövekedett a darab méreteihez. Volt-e valami, ami felett hosszasan konzultáltatok, vagy kifogásai támadtak, valamiféle problémája akadt a darabbal?*

Zoli rengeteg irányból közelít meg valamit. A próbák során mindig megkérdezte, hogy ilyennek gondolom-e, amit játszanak. De az az igazság, hogy mire a partitúra elolvasásán túljutott, addigra teljesen uralta a darabot. Számomra egyszerűen bámulatos, ahogy ilyen rövid idő alatt képes volt egy ekkora darabot teljesen birtokba venni. Az utolsó két részt valóban nagyon későn kapta meg.

*Létrehoztál egy művet, amely az élet legfontosabb kérdésével foglalkozik. Mondhatnám, bár nem lenne pontos, egy művet, amely megtanít rá, „hogyan kell meghalni”. Mindenesetre létrejött egy szöveg és ennek alapján egy olyan kompozíció, amely – a mai ember számára egészen elkápráztató módon – egyrészt természetesen kezeli a meghalás folyamatát, másrészt mindenre gondol: a bünbánatra éppúgy, mint az örömré, a dicsőítésre, s a tropusokkal szubjektív keretet teremt a rítushoz. Az emberben felvetődik a kérdés, hogy hogyan tovább.*

*Miközben az ember egy ilyen nagy művön dolgozik, akkor a psziché valahogy úgy működik, hogy rengeteg minden más is eszébe jut, mintegy menekvésképpen, hogy ezután is lesz még feladat.*

Az alatt a tizennyolc év alatt, amíg a HALOTTI SZERTARTÁS-on dolgoztam, elég sok más darabot is írtam. Tehát ha úgy tetszik, közben ténylegesen is rengeteg minden más eszembe jutott. Persze ha összetömöríteném a szigorúan csak erre a darabra fordított időt, akkor azért az nem lenne tizennyolc év. Tehát megfeszített munkatempó esetén, ha semmi egyéb munkára nem kényszerül az ember ezalatt, talán három-öt év már – azt hiszem – mindenképp elegendő lehetett volna. E hosszú időnek meg is volt az a

veszélye, amit – meg kell mondanom – én magam nem érzékeltem, de mások mondták: hogy ezalatt esetleg meg fog változni a zenei gondolkodásom. Utólag sem érzem ezt a veszélyt, mert bár zenei gondolkodásom ugyan remélhetőleg érettebb lett, tehát bizonyosan változott, viszont sok mindennek, ami ebben a darabban történik, a csírája más, ez idő alatt írt műveimben van. Menekvést sem érzek, sokkal inkább az esik meg velem, hogy időnként továbbra is foglalkoztat egy-egy olyan tétel vagy szöveg, amely nyugodtan belekerülhetett volna a darabba, de persze már nem fog. Nem hinném ugyanis, hogy a szerkezetten változtatnék, bár azt vettem észre, hogy nagyon érdekes ez a szerkezet, mert egyszerre kemény és rugalmas. Bővíülhetne még akár négyórásra is, csak ennek nem lenne semmi értelme. A bemutatónak az a tapasztalata számomra, hogy a darab áll a lábán.

Abban az értelemben viszont nagyon is lényegi a kérdésed, hogy hogyan tovább. Lehet-e ezek után például hegedűversenyt írni? Nos, ezt tényleg nem tudom. De létezik egy csomó tervem, csak elő kell őket venni. Nyilván nem véletlen, hogy ezek közül elsőnek egy olyan darab jutott eszembe, amit valamiért a '80-as évek közepén félbehagytam. Annak idején hozzákezdtem egy dalciklushoz Márton László verseire. Őt hat tétel vázlatosan meg is van: *A' CITHORA-VERŐ HALÁLÉRŐL, A' KONYHA-MESTER HALÁLÉRŐL, AZ ÓRÁKAT-VERŐ HALÁLÉRŐL* stb. Tematikailag azért vannak más jellegű terveim is, mindazonáltal teljesen osztom Kurtág véleményét, miszerint minden zene valamiképpen az elmúlásról szól.

Nagyon szívesen nekilátnék – nagy lélegzet és elszánás kell hozzá –, hogy az operát rendbe tegyem.<sup>40</sup> Nem is hogy rendbe tegyem, hanem hogy kidolgozzak egy zenekari vagy egy elektronikus verziót. Mondjuk egy zenekari verziót, amelyet felvételtől aztán bárhol, bármilyen előadáson le lehet játszani – talán most ez érdekelne a leginkább. Az operám ugyanis valami olyasmi, amit még senki nem csinált: Esterházy szavaival élve „opera néma”, tehát a színpadon a szereplők, a zenekari árokban a zenészek csak imitálják az éneklést, illetve a hangszerjátékot, de egyetlen hang sem jön ki a torukon, egyetlen hangszer sem szólal meg. Zene persze van, de az messze a háttérből szól, mivel a történet színhelye egy operaház közeli bár, s a zene az operaházból szűrődik ki. Annak idején ugyan már igen pontosan leírtam ezt a darabot, de a konkrét előadás kidolgozását nyitva hagytam. Egy ilyen méretű feladatba – majd' száz perc – talán most kell belevágni, amikor az ember már a saját bőrén is tapasztalhatta, hogyan lehet kezelni egy ilyen méretű munkát.

*Nagyon földhözragadt kérdés: egy ekkora munkához hozzáfogsz-e anélkül, hogy legalább távolilag lenne kilátás egy előadásra?*

A HALOTTI SZERTARTÁS-hoz is úgy fogtam hozzá... Persze az kétségtelenül más eset volt. Volt egy erőteljes külső inspiráció, és a '87-es indítás rögtön koncert formájában is realizálódott. És aztán tulajdonképpen mindegyik erőteljesebb munkafázis egy újabb koncert lehetőségéhez kötődött. Szent-Györgyi Albert szerint a tehetség mellett az inspiráló környezet a legfontosabb ahhoz, hogy valami létrejöhessen. Elmondhatom, hogy ez az inspiráló közeg a HALOTTI SZERTARTÁS-sal kapcsolatban mindvégig hihetetlenül segítette a munkámat. Egy operával ma kétségtelenül más helyzetben van az ember. Annak idején már a tervvel kapcsolatban is inkább az ellenállást érzékeltem. De ki tudja, mi lenne a helyzet, ha már létezne belőle egy előadásra kész anyag.

<sup>40</sup> Lásd a 4. lábjegyzetet.

*Egy pillanatra még visszatérnék a HALOTTI SZERTARTÁS-ra. Vannak szerzők, akik sokat tesznek darabjaik utóéletéért. Vannak, akik azt mondják, hogy a komponálással befejeződött az ő dolguk, és majd a világ kezd vele, amit akar vagy tud. Egy ekkora mű és egy ennyire hatalmas feladat esetében gondolkoztál-e azon, hogy mi lesz a sorsa a közelebbi vagy a távolabbi jövőben? Vagy nem merült föl ez a perspektíva?*

A 2000-es előadás után Lázár Eszter nagyon szorgalmazott egy olyan egyszerűbben előadható kivonatot, amelyik esetleg csak a zsolttárok tartalmazná. „Zsolttárok és korálok.” Föl is vázoltam az anyagát, tudniillik a DE PROFUNDIS kivételével ezek a tételek nem igényelnének nagyon nagy apparátust. Most nem tudom, gondolkoznom kell rajta. Nagyon vigyázni kell ezzel, mert a mindenkori anyagi lehetőségek szorítása alatt a rendezők a „redukált” változatokat mindig szeretik előnyben részesíteni. Webern Op. 6.-jának eredeti verziója szinte soha nem szerepel műsoron.<sup>41</sup> Dobszaynak viszont van két olyan javaslata is kisebb ciklusokra, amelyeken érdemes lenne gondolkodni. Az egyik női kart és legfeljebb zongorát igényelne. A siratók, az Orbán-vers, az ÉN IMÁDOTTAM – tehát ami eleve szólistákra vagy női karra készült. Ilyen kis ciklusoknak a teljes darabhoz viszonyítva olyan funkciójuk lehetne, mint Liszt átiratainak volt annak idején: „hordozható” kivonat formájában fenntarthatnák a darab iránti érdeklődést.<sup>42</sup> Bizonyosra vehető ugyanis, hogy ez a kompozíció a maga egészében nagyon ritkán fog megszólalni. De ez több szempontból sem baj: egyrészt mert témájánál fogva ez nem olyan mű, amelyet állandóan lehet játszani. Másrészt az sem baj, hogy előadása ekkora nehézségeket támaszt, mert hogyha valaki kitűzi az előadását, akkor már maga a gondolat, hogy ezzel foglalkozik, olyan erőfeszítésre kell hogy készítse, amely már önmagában is minimális garanciát nyújthat az előadás minőségére.

*Terveznek-e lemezfelvételt?*

Göz László arra készült, hogy a BMC megjelenteti a bemutató felvételét. Kocsissal azonban még a próbák kezdete előtt megbeszéltük, hogy a bemutató koncert ne legyen kiadva. Két okból is egyetértettem vele. Először is abszolút tisztelem azt az igényét, sőt meg kell mondanom, hogy meg is hat, hogy ennek a darabnak a felvételétől is ugyanazt a színvonalat várja el, mint bármelyik más CD-felvétele kapcsán. Másrészt, bár a bemutató az óhatatlan pontatlanságok ellenére volt olyan színvonalú, hogy senkinek ne kelljen szégyenkeznie miatta egy valamikori „historikus” kiadás esetén, sőt!, de ha ez a felvétel most megjelenik, akkor az én életemben, ebben az országban, a jelenlegi állapotok mellett szinte semmi esély nem lenne arra, hogy a műből egy minden tekintetben pontos CD-felvétel készüljön. Lehet, hogy így sem lesz, de talán nagyobb rá az esély. Ez azonban már nem a művészen múlik, hanem a pénzen. Kocsis nagyon pontosan fogalmazott: legyen egy korrigált partitúra, legyen meg a fedezet a felvételekre, s végül legyen egy olyan háromhetes egybefüggő felvételi idő a Művészetek Palotájában, amelyet nem zavarnak meg közben más rendezvényekkel. Ez kemény, de gondolom, hogy reálisnak tekinthető igény egy ekkora méretű mű esetén.

*Magyarul egy nyáron kerülhet erre sor...*

<sup>41</sup> Webern Op. 6.: HAT ZENEKARI DARAB, I. változat (1909–10), kisebb zenekarra átirított változat (1928). Ez utóbbi úgyszólván kiszorította az eredetit a hangversenygyakorlatból.

<sup>42</sup> Egy ilyen ciklus – GYÁSZÉNEKEK A HALOTTI SZERTARTÁSBÓL – hangzott el a Szöllősy András 85. születésnapját köszöntő koncerten, 2006. február 25-én, a Zeneakadémia Nagytermében, Dobszay László vezényletével, a Schola Hungarica női karának előadásában, Jeney Zoltán zongorakíséretével. Tételei: LAMENTO (Kosztolányi Dezső) – MÁRIA SIRALMA (Weöres Sándor) – HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁRNYÉK (Orbán Ottó) – ÉN IMÁDOTTAM, A KERESZT TÖVÉBE HULIVA (Weöres Sándor) – KORÁL: MINDEN ELTŰNENDŐK (Tandori Dezső).

Nyilván az a legalkalmasabb. Gőz László továbbra is tervezi a darab felvételét, és megpróbál pénzt szerezni rá. A darab utóéletének ezzel a részével már valóban nem tudok foglalkozni. Nem is értek hozzá. Akárhányszor magam próbáltam támogatást szerezni valamilyen munkámhoz, mindig kudarcot vallottam.

*Említetted, hogy olyan tételeket komponálsz, amelyek akár a HALOTTI SZERTARTÁS-ban is benne lehetnek volna. Nem kerülsz szembe az önisméltés problémájával? Hiszen ez fennáll, ha ugyanolyan kompozíciós technikát alkalmazol bizonyos szövegek esetén. Vagy éppen hogy még elkövetlen szálakat, benned motoszkáló kérdéseket oldasz meg? Egyáltalán melyek ezek a tételek, amelyek akár be is kerülhetek volna a darabba?*

Bármelyik, ami kimaradt. A vesperásból számos zoltár például. Az azonos technikák alkalmazása – nézd, ez nagyon érdekes dolog. Azért az ember ne féljen annyira attól, hogy újra használja azt a metódust, ami egyszer már bevált számára. Mozart számtalanszor alkalmaz olyasmit, amit már korábban, de ugyanazt a technikát egyre magasabb szinten használja. Annak idején nem gondoltam, hogy a betű/hang átváltás játéka így végigkísérnek majd, s hogy ezekre a szerkezetekre álmomból ébredve is egyszerűen rájár majd az agyam. Hogy ez rutin? Igyekszem úgy használni, hogy ne az legyen, tehát ha ílyesmin kapom magam, akkor leállok. Hogy bizonyos hangközök használata meg bizonyos dallamképzések stílusjeggyé vagy modorossággá válnak-e, azt csak a művekben lévő energia döntheti el. A másik, a pseudomodális skálaszisztémára épülő módszer, ez sokkal elasztikusabb, és biztos, hogy még sokáig kísérni fog. A SZERTARTÁS-ban is sok helyen használom: az orosz kórusban másképp szól, mint például a PATER NOSTER-ben vagy a PRUDENTIUS-tételben, tehát elég tág keretek között lehet alkalmazni. Az egész SZERTARTÁS-sal kapcsolatban a tapasztalatom egyébként azt erősíti meg, amit Tandori mond: akkor érem el egy falu határát, amikor az áthúzott névtáblát meglátom magam előtt. Azaz akkor szembesülök a határaimmal, amikor észlelem: az már nem én vagyok.

Az ember mindig tart attól, hogy nem lép-e ki bizonyos keretkből. De arra kellett rájönnöm, hogy Weöres Sándornak teljesen igaza van. Amikor az anyagra és a megmunkálásra vonatkozó kérdéseket tettem fel neki, akkor Goethére utalt vissza: a *Begriff*, a hozzányúlás, a megfogás a fontos. Tehát hogy én hogyan nyúlok hozzá. És hogyha ez a személyes lenyomat rajta van, azaz ez a lenyomat személyes („Személyesen!”, ismétli számtalanszor Tandori a „sárga könyv”-ben...),<sup>43</sup> akkor már az anyag eredete sem annyira érdekes. Tulajdonképpen Bartók is ugyanezt mondja azzal a váddal kapcsolatban, hogy a népdal nem a saját „találmánya”: nem az anyag fontos, hanem hogy hogyan használja az ember. Na már most, ha az anyag vagy módszer ráadásul még a sajátom is, akkor tényleg nem érdekes az eredete, csak valami olyan célom legyen vele, amely addig még nem volt. Mert ha nincs új célom, akkor hiába a saját anyag is...

Azt vettem észre, hogy amikor elkezdek komponálni, borzasztó sok idő megy el a semmittevéssel. Utólag mindig azt érzem, hogy mennyi mindent csinálhattam volna ez alatt az idő alatt, hogy mennyi mindennek nézhettem volna utána, ehelyett csak totojáztam. Ez az „elvesztegetett idő” azonban semmi másról nem szól, mint hogy kivárom a nullapontot. Hogy elfelejtsem azt, amit tudok. Amíg nem onnan indul el a folyamat, hogy az üres papírral szemben megszólal bennem valami, addig az a rutin működik, hogy hogyan lehet valamit, amit már ismerek, megcsinálni. Akármennyire tisztelen is Farkas Ferencet azért, amit és ahogy megtanított – sőt azt kell mondanom,

<sup>43</sup> Tandori Dezső: AZ AMATŐRSÉG ELVESZTÉSE, in: Tandori Dezső: EGY TALÁLT TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA, Magvető, 1973.

hogy enélkül bizonyosan nem jutottam volna el még a kezdetekig sem –, de az is biztos, hogy Petrassi kurzusa után három évem arra ment rá, hogy elfelejtsem a „megtanított” mesterséget. Mert mesterségbeli tudás nélkül ugyan csak dilettantizmus van, kizárólag arra hagyatkozva viszont csak készen kapott megoldások jönnek elő. Farkasnál ugyanakkor tényleg meg lehetett tanulni, hogy bármilyen anyagból bármit meg lehet és meg is kell tudni csinálni. Tehát hogy lehet zenét komponálni akár egy étlapból is.

Említettem Boulez véleményét a spekulációról, hogy nincs művészet anélkül, hogy az alkotó ne spekulálna. Mi az, hogy spekulálás? A lehetőségek kipróbálása. A próbálgatás előtti állapot az csak rutin. Az inspiráció sem azt jelenti, hogy eleve rátalálok egy minden kétséget kizáróan helyes zenei gondolatra – van ilyen is persze –, hanem hogy elindulok egy úton, mert valamit keresek. Addig keresek, míg el nem jutok addig a pontig, hogy feltehessem a kérdést: tulajdonképpen mi is az, amit keresek. Egy időben nagyon sok vázlatot írtam; kilencven százalékukból soha nem lett darab, hanem efféle spekulációk voltak. De spekulációként indult a vesperás összes antifónája is: mi van, hogyha megfordítom, ha rákfordítást csinálok stb. Más esetekben viszont arra van szükségem, hogy úgy érezzem, nem tudok semmit, még azt sem, hogy mi az, hogy inverz, rákfordítás, egyáltalán hogy kontrapunkt is van a világon. Ebben az értelemben vannak nagyon durván kellemetlen pillanatai is a komponálásnak. Amikor úgy tűnik, hogy valóban semmit nem tud az ember. Elemi dolgokat sem, mert az agya nem azokra jár rá az adott pillanatban. De ha ekkor kitartó, akkor tényleg rájöhöz valamire. Akár a dūr akkordot is felfedezheti újra, és akkor ez mások számára is a felfedezés erejével hathat. A veszély persze ilyen esetekben az, hogy olyan „hibák” is maradhatnak a darabban, amiket az ember a növendékeinél általában azonnal szóvá tesz. De Szöllősy Bandi nagyon jót mondott nekem erről a HALOTTI SZERTARTÁS-sal kapcsolatban: „A volt tanárod nyilván nagyon sok helyen megjegyezné, hogy ezt meg azt nem úgy kellett volna. Ne törődj vele, mert egy darabnak az ad igazán értelmet, ha ő maga. Ha azonos azzal, ami. És ebbe az is belefér, hogy quasi »hibák« is maradnak benne.” Persze ha valaki figyelmeztet ilyen hibákra, akkor általában elkezdek gondolkodni rajta, és megfontolom, amit mond...

*És nem biztos, hogy a javára válna a darabnak, ha javítanál...*

Nem biztos, hogy a javára válna. Amikor Stravinskyt megkérdezték, hogy mi a végső kontrollja, akkor azt mondta: „az ösztönöm”. Márpedig ő – pláne a kései darabjaiban – abszolút spekulatív volt.

*Érdekes ez a „nullapont”-história. Eötvös Péter is azt meséli, hogy karmesteri tevékenységének hetei és hónapjai után le kell állnia, és hetek telnek el csak azért, hogy elfelejtse mindazt, amit addig csinált. Persze ez más eset, hiszen itt arról van szó, hogy az általa vezényelt idegen darabok ne befolyásolják saját kompozíciós munkájában.*

Utólag úgy látom, hogy '72/'73-ban, az ALEF után minden darabom előtt feltámadt bennem az az igény, hogy tabula rasát csináljak. Az ALEF után ez persze szükségszerűnek tűnt, mert úgy éreztem, hogy azokkal a típusú anyagokkal – bár egy sor tervem volt még velük – már nem tudok mit kezdeni. Akkor következett a VÉGJÁTÉK a sakkal... Mindenesetre innen datálódik, hogy ezt a tabula rasa állapotot aztán minden új darabnál igyekszem előidézni magamnak. Ez annyiban különbözik attól, amit Eötvös mond, hogy nekem nagyon sokszor van asszociatív inspiratív élményem, hogyha más zenét hallok. Abból az élményből gyakran azonban csak az asszociáció által inspirált érzet marad erős, és komponálás közben már nem föltétlenül emlékszem vissza arra a konkrét darabra, ami azt előidézte.

*Tehát szelektív módon működik az emlékezeted...*

Igen. Mások műveit hallgatva vannak olyan följegyzéseim is, hogy például egy bizonyos darabot meg kell nézni valamilyen megoldás miatt. Később azonban nem mindig emlékszem, hogy miért akartam éppen azt a darabot megnézni. Bach-kantáták hallgatásakor egyébként rengeteg ilyen, kreativitásra serkentő asszociatív élményem van.

*Tudnál konkrét példát mondani a Bach-kantátákkal való foglalkozás személyes „hasznára”, vagy most – szelektív módon – ez nem idézhető föl.*

A darabban a legpregnansabb példa nyilván az AIR UND CHORAL tétel. Az I. rész MISERERE MEI kettős kórusát viszont még senki nem hozta Bachhal kapcsolatba, holott erről a részről nekem mindig a MÁTÉ-PASSIÓ nyitókórusa jut eszembe. Ez a kapcsolat a két mű között számomra abban a feladatban jelenik meg, hogy miként lehet egy párhuzamosan futó lineáris és akkordikus folyamatot összhangzásukban is kellően tagoltan kezelni. Ez a rész még mindig nem szól olyan plasztikusan, mint ahogy szeretném, pedig most már minden korábbi változatnál áttetszőbb. Lehetséges egyébként, hogy ez már nem is kompozíciós kérdés, hanem előadói – talán nagyobb kórusra volna itt szükség.

*Értem, tehát ilyen – nem konkrét hangokban megragadható, tehát „földi halandó” által nehezen vagy egyáltalán nem belátható – összefüggésekről van szó.*

Általában szerkezetéről vagy hangzásáról. Az asszociáció inspiratív volta fordítva is működik: amikor nem más zeneszerzők művei hatnak rám inspiratív módon, hanem az éppen munkában lévő anyaggal kapcsolatban asszociálok egy másik komponistára. Liszt-allúzió két tételben is megjelenik mint egyfajta „ajándék”. A NUNC DIMITTIS latin verzióját úgy konstruáltam meg, hogy miközben mind a három szólam négy-négy hangot énekel (bariton: cisz–d–esz–e; alt: f–fisz–g–asz; soprán: a–b–h–c), a szólamok mozgása mindig hármashangzat-együtthangzásokat eredményezzen. Ez engem aztán egyfajta kései Liszt-hangzásra emlékeztetett, amelyet így túl direktnek találtam. Ekkor a szólamok hangjaihoz hozzávettem a skálaszisztémámban hozzájuk tartozó saját módosított hangjaikat. Így az utalás már sokkal rejtettebb maradt. A másik ilyen tétel, a QUEMADMODUM DESIDERAT (41/42. zsoltár) egyik szakaszában hármashangzatok ereszkednek lefelé. Ennek során az akkordok egymásutánjában mindig csak egy hang módosul. Ebben is felfedeztem valamilyen különös, Lisztre emlékeztető jelleget, amelyet viszont a szaxofon szólamával ellensúlyoztam. A szaxofon mindig csak a változó hangokat játssza, miáltal egy nagyon sajátos dallam jön létre, miközben a hármashangzatok csúsznak – ezt a részt nagyon szeretem; úgy érzem, nagyon távoli az asszociáció, és az eredmény eredeti. Tehát ezek a fajta kapcsolatok nagyon fontosak számomra, amelyek továbbgondolásra készítetnek, amelyekre az ember hirtelen rátalál. Ez talán segít jobban megérteni azt is, amit a „nullapontról” korábban mondtam.

Egy ilyen darab után jön rá az ember, hogy mennyire igaza van Kafkának. Van egy gyönyörű kis novellája – mindössze öt sor – a kilovaglásról és az emberélet rövidségéről: A SZOMSZÉD FALU. „Nagyapám mondogatta mindig: – Az élet megdöbentően rövid. Most, ahogy visszaemlékezem, úgy összezsugorodik, hogy például alig értem, fiatal koromban hogyan szánhattam rá magam arra, hogy a szomszéd faluba lovagoljak, és ne féljek attól, hogy – eltekintve a szerencsétlen véletlenektől – még a megszokottan, szerencsésen eltelt élet hossza sem lesz elegendő egy ilyen lovaglásra.”<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Gáli József fordítása.