

ALKOTÁS ÉS ÚJRAALKOTÁS

Balogh Máté beszélgetése

– *Balogh Máté: Nemrég, január 5-én ünnepelte 75. születésnapját egy nagyszabású szerzői esttel, kollégái, tanítványai, előadói és barátai körében, teltházas közönséggel. Fontos Önnek, hogy ez a koncert Budapesten valósult meg?*

– *Eötvös Péter: Számomra a legfontosabb, hogy a Budapest Music Centerben volt, ahol otthon érzem magam. Az alapítványom koncertjei és kurzusai, illetve a MustMeet Composers sorozat mára állandó közeget alakított ki a BMC-ben. Jó volt látnom, hogy már széles hallgatóságot el tudunk érni. S külön öröm volt a rengeteg baráti, ismerős arc.*

– *2004-ben költöztek haza Magyarországra, akkor kezdték el a munkát az Eötvös Péter Kortárs Zenei Alapítvánnyal a BMC-ben. Az ezt megelőző évtizedekben professzorként működött Karlsruheban és Kölnben. Miben más a mostani, mentoráló munkája, mint az egyetemi intézményes keretek között folytatott oktatás?*

– *Az alapítvány munkája valójában már 1991-ben elindult, akkor még Nemzetközi Eötvös Intézet néven. Eleinte kizárólag fiatal karmesterekkel dolgoztam. Az első periódusban öt karmestert választottam ki, közös koncerteket tartottunk Utrechtben, Lyonban és a pesti Vigadóban. Ez egy egész éves, intenzív munkafázis volt. Nagyon jól működött a modell: ma ketten közülük vezető karmesteri pozícióban működnek világszerte, egy harmadik pedig Szingapúrban lett egyetemi rektor. A mentorprogramomat 2004-ben kiterjesztettem zeneszerzőkre is. A szélesebb tevékenységi kör miatt új alapítványt kellett létrehoznom. A BMC-ben eleinte a szó hagyományos értelmében mesterkurzusokat tartottam, végül olyan mentorálási rendszert dolgoztunk ki, amiben évente két-két zeneszerzővel és karmesterrel dolgozunk együtt. A fiatal kollégák személyre szabott feladatokat kapnak, és egyéni konzultációkra járnak hozzám.*

– *Amikor a hatvanas évek végén Kölnbe ment tanulni, hamar lehetőséget kapott a kor legnagyobb – egymással némiképpen szemben álló – zeneszerzői, Bernd Alois Zimmermann és Karlheinz Stockhausen mellett dolgozni. Kottamásolási, betanítási, korrepetálási, kiadói munkákat végzett. Később a Stockhausen Ensemble tagjaként bejárta az egész világot. Úgy érzem, hogy az Ön viszonya akkori mestereivel alárendelt volt; mellettiük való tevékenysége róluk szólt. Amikor Ön ma tanítványaival dolgozik, mindig fiatal kollégaként kezeli őket, segíti a pályájukat. A mester-tanítvány viszony mássága vajon Stockhausen és az Ön személyiségének különbözőségéből fakad, vagy csak már más időköt élünk?*

– *Az én karakterem más. Nem érzem jól magam, ha mellettem egy asszisztens téblábol. Ha lenne olyan helyzet, amiben valakinek meg kellene mondanom, hogy mit csináljon, akkor inkább megcsinálnám magam. Az a dolgom, hogy meglássam egy növendékben, mi az, amit nem tud. A profitja így az új tudás. Az én profitom pedig annak az öröme, hogy meg tudom látni, illetve el tudom mondani, mit hogyan csináljon. Ez valószínűleg ugyanaz az érzés, ami egy orvost kísérhet a sikeres operációja után. Nem ő gyógyult meg, hanem meg tudta találni, hogyan lehet valakit meggyógyítani. Ez talán távoli példának tűnik, de nálam hasonlóan van. A célom meglátni egy karmesterben vagy egy zeneszerzőben, hogy milyen ő, és ezek után segíteni neki megtalálni önmagát. Pierre Boulez ennek éppen az ellenkezője volt. Megmutatta, ő hogyan csinálja, és elvárta, hogy akkor a tanít-*

vány is csinálja úgy. Kis Boulezek termelődtek. Én ezt a világot minden kincséért sem csinálnám. Alkatilag, karakterben minden ember másra alkalmas.

– *A születésnap koncertjén Joyce című, klarinétra és vonósnygyesre írt munkája is elhangzott. E mű egy háromtétéles, Joyce mellett Homérosz és Kafka szövegeire komponált műnek, a The Sirens Cycle-nek a része. Eredetileg szopránra és vonósnygyesre készült. Mi az oka az apparátus-változásnak?*

– Több oka van. Az énekes verzió már hatszor elhangzott, és CD-felvétel is készült belőle. A felvételt hallgatva azt éreztem, hogy az énekelt szövegek gyakran önálló életet élnek, és ettől a kvartett zenei anyaga helyenként kísézőzenévé válik. Nem a zenei anyag minősége miatt, hanem a funkcióját tekintve. Ezen szerettem volna változtatni azzal, hogy az énekes anyagát átdolgozom klarinétra. A másik ok tisztán praktikus. Bár a klaszszikus koncertprogram általános repertoárjában néha előfordul szopránra és vonósnygyesre írt mű – a legjobb példa Schönberg híres 2. *vonósnygyese* –, egy énekestől nehezen várható el, hogy egy koncerten egymás után két ilyen koncentrált kamaradarabot is elénekeljen. A klarinétötös műfaja – főleg Mozart, Brahms és sok kortárs szerző miatt – általánosabbnak mondható, és úgy láttam, hogy egy ilyen apparátusú darab szépen tudna illeszkedni a hagyományos kvartettirodalom művei közé.

– *Az új verzió egyben annulálta a régit?*

– Nem. Úgy mondanám, ez a munkám most két változatban létezik. A *The Sirens Cycle* magában is nagyon impozáns mű. Minthogy az egyes tételek szövegileg is összefüggnek, van értelme egy nagyobb ívű énekes-vonósnygyes összefüggésnek.

– *Előfordul, hogy megszűnik egy darabjának az előző változata? A szólófuolára és kamaragyűttesre elkészült Windsequenzzent 1975-ben komponálta, 2002-ben pedig teljesen átdolgozta.*

– Igen, van olyan eset, amikor az előző megszűnik. A születésnap koncertemen is elhangzott a „*Now, Miss!*” című darabom csellóra és hegedűre átdolgozott új verziója, amely eredetileg Sol Gabetta és Patricija Kopacsinszkaja megrendelésére készült. Ez a darab most már 1972 óta forog különböző verziókban. Nemcsak az azonos című verziók, de a *Psychokosmos* (1993) című cimbalomversenyem és a trióra átfírt *Psy* (1996) is részben ennek az anyagából készült. Az összes eddigi közül a mostani verziót találok a legjobbnak. Remélem, hogy ez fog továbbélni.

– *Egyszer valahol azt nyilatkozta, hogy a Passe-pied című zenés színházi darabját teljesen visszavonta. Ekkor tehát hiányzott a javítás szándéka.*

– Halász Péter lakásszínháza rendelte tőlem azt a darabot, még a hetvenes évek elején. Öt muzsikust, illetve egy nőt és egy férfit szerepelt benne, akiknek végig ritmusban kellett gyalogolniuk úgy, hogy egyik lábukon nem volt semmi, a másikon pedig egymás után öt különböző lábbelit cserélgettek: japán getát, holland fapapucsot, hosszú orrú bohóccipőt, sarkantyús csizmát és görkorsolyát. Mindegyik cipő más karaktert és más ritmust adott, mintha öt különböző hangszer lett volna. Az, hogy ez a darab már nem szerepel műveim listáján, nem minőségi kérdés. Adott időben adott helyzetre és adott környezetre lett írva. Később elveszítette az aktualitását. A *Passe-pied*-t nagy gonddal szerkesztettem meg, mint egy kétszólamú fűgát tíz hangszerre. Ugyanakkor mégiscsak színház lett belőle. Egyébként az egész fiatalságom, a hetvenes évek végéig a szerkesztésből, a „megerkesztettségéből” állt.

– *A végén mégis mindig intuitív és drámai darabok sülték ki belőle, elég, ha két korai kamaraoperájára, a Harakirire (1973) vagy a Radamesre (1975) gondolunk. Kívülről úgy látszik, mintha zenei reflexei mindig is különböztek volna Stockhausen és a darmstadti iskola a totálisan absztraktt zenét célzó törekvéseitől.*

– Azt hiszem, a filmzenei és a színházi zenei feladatok nagyon korán megtalálták és kialakították bennem ezt a reflexet. A hatvanas évek elején az alkalmazott zenében nagyon sok örömet leltem. Volt, hogy felhívtak, hogy másnapra kellene írni 13 másod-

percnyi, ilyen-és-ilyen karakterű zenét egy reklámfilmhez. A gimnázium és a zeneakadémiai óráim mellett 1961-től 1966-ig sok kisfilmhez és nagyjátékfilmhez komponáltam zenét, bár erre is kevés időm volt, hiszen a zene általában a kész filmhez íródott, az utolsó pillanatban. Ezeknél a munkáimnál nem volt sok időm arra, hogy komplex zenei szerkezetet gondoljak ki, és nem is az volt a feladat, hanem az egyértelmű és direkt zenei információ. Már 50 éves voltam, amikor az első egész estés operámat komponáltam, és ennek az iskolája a fiatalkori színházi és filmzenéim voltak.

– *Sokszor hangsúlyozza, hogy az 1997-ben elkészült Három nővér című operája dramaturgiai szempontból tudatosan szerkesztett, sőt – az egyes szereplőkhöz társított fix számú akkordkombinációkat tekintve – zeneileg is. Ugyanakkor mára repertoárdarabnak tekinthető, a világ számos operaháza játssza; nyilvánvalóan nem a tiszta struktúra, hanem a zenés-drámai kifejezőerő miatt.*

– *A Három nővérről szerencsém volt.*

– *A szövegkönyvet feleségével, Mezei Máriával közösen írták. Először orosz nyelven mutatták be, később a teljes operát német és magyar nyelvre is átültette. Milyen zenei megfontolásokkal járt egy opera méretű anyag nyelvének a megváltoztatása?*

– *Eredetileg Claus Henneberg készítette el a szövegkönyvet, Csehov alapján, németül. Az ő szövegét egy lengyel barátja visszafordította oroszra. Ezt a szöveget végül egyáltalán nem használtuk fel, de minthogy Henneberg írta alá a szerződést, kötelesek vagyunk mindenhol feltüntetni a nevét. A zenetörténetben elég gyakran előfordult, hogy átültettek operákat különböző nyelvekre. Manapság egyre inkább elterjedt az, hogy mindent eredeti nyelven énekelnek. Egy opera nyelvének a megváltoztatása nem csupán a vokális szólamokat érinti, mindig utána kell igazítani a zenekari anyagot is. Az én munkámban ez általános. A *Golden Dragon* című, eredetileg német nyelvű operámat nemrég játszották angolul, Vajda Gergely átdolgozásában. Régen is ügyeltem arra, hogy az aktuális közönség értsen a szöveget. A *Radames* egyik főszereplője mindig olyan nyelven énekel, amilyen az adott közönség nyelve. Ennek a szólnak az eredeti szövegét Jeles András és Najmányi László írta. Ugyanígy a *Harakirib*ben az opcionálisan használható narrátornak az a szerepe, hogy lefordítja az előadás helyszínéül szolgáló adott ország nyelvére a cselekményt. Ezek a zeneszerzői eszközök a feliratozást helyettesítik.*

– *A március 7-én, a pécsi Kodály Központban megrendezendő születésnapi koncertjén is el fog hangzani az Esterházy Péterrel közösen írt Halleluja-oratóriuma, amit a Bécsi Filharmonikusok megrendelésére komponált 2016-ban. A művet a Salzburgi Ünnepi Játékokon mutatták be német nyelven. Hogyan keletkezett a mű?*

– *2008-ban Salzburgban dirigáltam egy Bartók-estet a Bécsi Filharmonikusokkal. Az egyik Kékszakállú-próbán odajött hozzám a zenekar vezetője, hogy nagyon elégedettek a *rubato* vezénylesemmel, és „ennek öröme” volna-e kedvem komponálni egy oratóriumot a számukra. Arra gondoltam, hogy bizonyára az osztrák fesztiváligazgató és kultúrmenedzser, Hans Landesmann ajánlására kaptam a felkérést. Azzal együtt, hogy a felkérés nagyon meglepett, igent mondtam rá. Kikötöttem viszont, hogy Esterházy Péterrel szeretnék együtt dolgozni. Régóta ismertük egymást személyesen is, de még sosem dolgoztunk együtt. A bécsiek azonnal beleegyeztek, hiszen Esterházy Péter az osztrák–német területen abszolút ismert és elismert. Pár hónap múlva elindultak az első találkozások Esterházyval. Eldöntöttük, hogy egy kevert szakrális-világi oratóriumot csinálunk. Feleségem, Marika ötlete volt, hogy egy prófétáról szóljon. Esterházy hazament, és a Wikipédián megtalálta Notker Balbulust, a prófétát, aki zenész is volt.*

– *Valóságosan dadogott?*

– *Igen. Valóságosan létezett és valóban dadogott. Notker volt a 10. századi keleti frank irodalmi élet Ignotusa vagy Babits Mihálya. Ő gyűjtötte össze a kor fontos irodalmi termékeit. Jellemző a svájciakra, hogy amikor legutóbb Zürichben előadtuk a *Halleluját*, eljött a St. Gallen-i Notker-gyűjtemény igazgatója a koncertre, és meghívott hozzájuk, hogy te-*

kintsem meg a gyűjteményt.) Esterháznak nagyon tetszett ez a prófétafigura, már 2011-ben kész lett a szöveggel, ami meg is jelent az *Alföld* folyóiratban. Ezután másfél évem volt kiválogatni azokat a részeket, amelyek alkalmasak voltak arra, hogy énekeljék. A kórusra írt zenei anyagnak egész másféle karakterű szöveg alkalmas, mint egy szólistának vagy akár a narrátornak. A kiválasztott szövegeket elküldtük Buda Györgynek, ő fordította le németre. Utána Esterházyval egy héten keresztül dolgoztunk, gyúrtuk, kidolgoztuk az anyagot. A komponáláshoz csak ezután kezdtem hozzá.

– *A pécsi előadáson magyarul fog megszólalni a szöveg?*

– A narráció magyarul lesz, Mácsai Pál előadásában. Ez természetesen az eredeti Esterházy-szöveget jelenti, de a szólisták és a kórus megtartja az eredeti német szöveget.

– *A Halleluja zürichi bemutatója után egy újabb darab megkomponálására kérték fel. Ha jól tudom, nemrég fejezte be a munkát.*

– A zürichi koncert után néhány nappal a granadai fesztivál igazgatója, Pablo-Heras Casado dirigálta Mendelssohn hegedűversenyét, Isabelle Faust közreműködésével. A koncert utáni vacsora közben kaptam a felkérést egy új hegedűversenyre, Isabelle és a Fesztivál számára. A mű címe *Alhambra*, ami a Granadában lévő azonos nevű erődre utal, amit még a mórok építettek a 13. században. Inkább a granadaiak felé tett gesztusként lehet felfogni, hogy ezt a címet adtam, bár kétségtelen, hogy amikor az erőd fotóit nézegettem, olyan volt, mintha sétálnék benne. Erre a virtuális sétálásra utal a zenei anyag promenádszerűsége. A művet 2019. július 12-én mutatják be a granadai fesztiválon.