
NAGY MŰ-E A KIS MŰ?

HOLLÓS MÁTÉ BESZÉLGETÉSE SÁRI JÓZSEFFEL¹



Sári József



Hollós Máté

Nemrégiben, amikor Sári Józseffel készülő műveiről beszélgettünk, ezek között kis zongoradarabokat is felsorolt. Mégpedig olyan súllyal, mint ahogy nagy művekről szokás beszélni. Tévedés ne essék, nem valamiféle öntúlértékelés módján, hanem a kis művek iránti megbecsülés, tisztelet szellemében.

Sőt, azt mondta, „szeretnék ezekben a kis formákban legalább egy remekművet írni, példázva ezzel, hogy tarthatatlan a nálunk dívó mennyiségi szemlélet, az, hogy az emberek nagy mű alatt óriási apparátust értenek, holott egy gondolat kitermelésének és világba küldésének van jelentősége. Ezeket a kis darabokat én hosszú ideig cipelem, mielőtt papírra vetném” – magyarázta Sári József, akit most itt köszönhetek a stúdióban, és köszönhetem meg neki ezt a kis darabok előtti tiszteletet, ugyanis magam is úgy állok a dologgal, hogy a legnagyobb mesterművek között tartok számon rendkívül egyszerűnek érződő darabokat, mondjuk egy Schubert-dalt, vagy Britten-népdalfeldolgozást, egy Webern tételt – de ne én beszéljek erről.

¹ A Bartók Rádióban 1995. március 16-án elhangzott beszélgetés szerkesztett szövege.

– Ha azt kérdezem tőled a műsorunk címével, hogy miben nagy mű egy kis mű, miben határozod meg?

– Legelőször arra kell reagálnom, amit mondtál: köszönöd, hogy kifejttem ezzel a kérdéssel kapcsolatos gondolataimat. A végén derül majd ki, hogy ez sikerül-e. Ezt azért bocsátom előre, mert amivel az ember nagyon intenzíven foglalkozik, ami az életét jelenti, a mindennapjait, azokról nagyon nehezen tud beszélni.

Többnyire azokról tud az ember okosakat, vagy kevésbé okosakat mondani, amik egy picit távol vannak tőle, és a rálátása más. Ennek ellenére megkísérlem a választ. A legelső, amit ezzel kapcsolatban hangsúlyoznom kell, hogy a művészetben csak minőségi megkülönböztetéseket érdemes tenni, ami azt jelenti, hogy a nagy mű magas rendű minőséget jelent, a kis mű pedig fércművet. Tehát az a szemlélet, amelyik mennyiségi kategóriaként kezeli a műveket, teljesen tartatatlan, és az ellen a magunk módján, „szellemi fegyverrel” föl kell vennünk a harcot. Természetesen van hosszú és rövid mű. Vannak olyan művek, amelyek nagy apparátusra készülnek, és vannak szólók, de mindez a kis vagy a nagy kategóriával nem tévesztendő össze. Rengeteg példa van, de ha akár csak egy ilyen példa volna, az is elég arra, hogy az ember korrigálja ezt a fajta látásmódot.

Említhetem a kis mű kategóriáján belül *Messiaen Négy ritmikus etűdjét*. Mindegyik etűd néhány perc, az egész mű 6-8 perc terjedelmű. A második etűd egy korszakot indított el. Az egész szeriális zene ebből származtatható. Ha azt állítom, Boulez művészete nélkül alig létezne, vagy hiányosabb lenne, túlzásnak tűnhetnék fel, de ha az ember utána néz annak, hogy Boulez mit bíbelődött ezzel a darabbal, és hogy bűvös négyzeteket állított föl ennek kapcsán, akkor kiderül, ennek a néhány perces darabnak korszakalkotó jelentősége van. Hiszen Messiaen legelőször itt foglalkozott azzal a kérdéssel, miként lehetne a dodekafon zenét, a tizenkétfokúságot kiterjeszteni a ritmusra, a hangok hosszúságára. Hogy például egy egyvonalas *A* hang pontozott negyed értékű a darab folyamán mindig, amikor elhangzik, vagy hogy egy kétvonalas *B* mindig fortissimo szólal meg, és így tovább.

[Olivier Messiaen - Quatre Études de Rythme \(Audio + Score\) \(17:22\)](#)

[Ligeti György - Continuum \(1968\) \(3:54\)](#)

Így tekintve a kis és a nagy merőben másképp mutatkozik, illetve aláhúzza, hogy kizárólag minőségi kategóriákról van szó. Mondok még egy példát. Messiaen már történelem, de *Ligeti György* a kortársunk. *Continuum* című csembalódarabja szintén bizonyos tekintetben korszakalkotó. Ez egy négyperces mű, illetve úgy szerepel a kottában Ligeti megjegyzése, hogy négy percen belül kell elhangoznia, nem lehet hosszabb. Nem elemzem a darabot, nem férne bele ebbe a műsorba, csak annyit említek, olyan gyorsan kell játszani a tizenhatodokat, hogy már alig hallhatók külön, végül egy vonallá állnak össze a hangok. Akár a filmen, egy bizonyos mennyiségű kép a másodperc alatt egyszer csak mozgássá, folyamattá áll össze. Ligeti itt a zenében ugyanezt próbálta megvalósítani. Számomra e darab lényege az, hogy az előadás következtében olyan dolgok jönnek létre, amik nincsenek benne a darabban. Tehát olyan módon csoportosítja a hangokat, és olyan rafináltan bánik ezekkel a hangokkal, hogy egyszer csak hallja az ember, hogy itt lelassult egy folyamat, ott fölgyorsult egy folyamat, jóllehet az előadó minden esetben nagyon gyors 16-dokat játszik. Ez számomra azért nagyon fontos, mert még a zenetörténet múltjában is megvilágít egy lényeges kérdést, amin lépten-nyomon töpreng az ember: mi a remekmű. Erre persze valószínűleg nem tudok én kapásból egy mondattal válaszolni, bár vagyok annyira nagyképű, hogy megkíséreljem.

– *Légy szíves!*

– Lehet, hogy nem is kell ezt nagyképűségnek tartani. Egyszerűen az erőlködést vállalom ezen a téren, ami mindjárt szerénység, hiszen vállalom, hogy belebukhatom. Visszatérve a *Continuumra*, illetve, hogy mit mond visszamenőleg a művekre vonatkozóan, ha az ember meg akarja határozni, hogy miben áll mondjuk a Jupiter szimfónia zsenialitása, vagy bármelyik ilyen szintű műé, hogy miben áll ezek remekmű mivolta, akkor az ember elkezdi elemezgetni, és félelmetes dolgokat talál, de végül is valamit nem talál meg. A leglényegesebb dolog állandóan kicsúszik az ember kezéből. A megszólaláskor jelentkezik a remekmű.

Ez azt jelenti, hogy a hangok között itt is valami olyasmi van elrejtve, de lehetséges, hogy nincs is elrejtve, csak egyszerűen maguk a hangok úgy vannak kiválasztva, hogy amikor megszólalnak, akkor egy mágneses teret, erőteret, vagy nem tudom, hogy nevezzem, hoznak létre. Más példát is említek, hogy

ezzel igazoljam, elképesztő összefüggések vannak a világban, és a művészet sem különbözik, hanem bármikor összevethető más területekkel. Gondoljunk a homeopátiás gyógyszerekre, szépen szól az elnevezésük. Ezek nagyon furcsán viselkednek, amikor a szegény vegyész – bocsánatot kérek tőlük, hogy leszegényezem, de nagyon sajnálom őket –, amikor elkezd vizsgálni mondjuk a ginzeng gyökeret, aminek komoly gyógyhatására sokan esküsznek, szóval amikor a vegyészek elkezdik vizsgálni a maguk módszerével, egyszer csak bosszankodva abbahagyják a vizsgálatot, mert semmit nem találnak.

A dolog mégse úgy hat, mint az úgynevezett placebo effektus, amiről tudjuk, az illető elhiszi, hogy ennek gyógyhatása van, és akkor a szervezete úgy kezd viselkedni... Hanem kiderül az, hogy amikor az ember megeszik egy ilyen gyógynövényt, vagy egy oldatot, akkor a szervezetében elkezd valami olyan módon működni, hogy kitermeli azt, ami szükséges a gyógyuláshoz, vagy az egyensúly helyreállításához. Tehát valóban nem a növényben van, hanem előidézi bennem azt a folyamatot, ami végül is a megoldáshoz vezet.

– *És ez az, amire egy kis mű éppen úgy képes, mint egy nagy mű. Tehát ez a mágneses erőter egy kis mű által is létrejöhet?*

– Pontosan erről van szó. Tehát, ha sikerül a zeneszerzőnek egy olyan műalkotást létrehozni, amelyik miután az ember „lenyeli”, vagyis a fülén keresztül belemegy a szervezetébe, ott elvégzi a maga munkáját. Ugyanúgy, mint egy hatalmas szimfónia. De megint csak oda kell visszakanyarodnunk, hogy itt kizárólag minőségről van szó. Minőség alatt ezt értem, hogy a mű összefoglalva, ugyanúgy, mint az ember, több-e a részeinek az összegénél, vagy csak annyi, mint a részeinek az összege. Ha csak annyi, akkor a háromórás opera se érje el azt a kategóriát, ahol a nagy műveket leltározzák, és a kétperces se.

– *Engedj meg egy intim kérdést. Nagyobb szabású mű írásához, illetve kisebb apparátusú, vagy rövidebb darab írásához másképpen ülsz neki?*

– Lehetséges, hogy a kérdés valami olyan gyakorlatra világít rá, amivel én szintén konfrontálódtam, és a magam harcát megvívтам. Tudniillik a kérdésedből az árad, hogy én képes vagyok nagy mű megírására is, meg úgynevezett nagy apparátusú és kis apparátusú mű megírására is.

– *Mindre ismerünk példákat életművedből.*

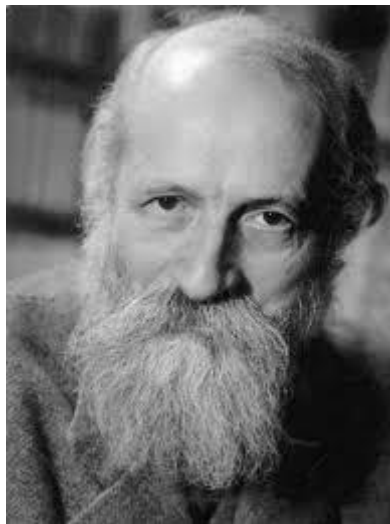
– Igen, viszont ha már az életműben vagyunk, a darabjaim nagy többsége a kislétszámú és a rövidebb lélegzetű darabok körébe tartozik, és ez nem véletlen. Szerintem azzal kezdődik az ember felnőtté válása, vagy a magára ismerése, hogy eldönti, hol van a helye, illetve, mi a funkciója a világban. Bocsáss meg, hogy nagy udvara van ennek a válasznak, de fontosnak tartom, hogy ezzel kapcsolatban rámutassak megint bizonyos téves gyakorlatra, mert ez megint abból fakad, hogy a gyakorlatban nagyobb jelentősége van egy mű elhangzásának, ha mondjuk négyszázan vannak a színpadon, mintha csak ketten. Tudjuk, az egyén munkájának, művészetének a minősítése, nagyjából mennyiségi alapon működik. Ezzel persze kritizálok egy csomó embert, aki ezzel a kérdéssel foglalkozik. Vállalom ezt a kritikát, bár nem bántani akarom őket, csak a szemléletről akarom lehúzni a leplet.

Nagyon könnyű eldönteni az értékét egy „mennyiségi” valamin alapuló dolognak. Aki tanítás alatt ismeretanyag-átadást ért, márpedig a legtöbb tanár sajnos ezt érti alatta, az nagyon könnyen boldogul a gyerekekkel, könnyű őket osztályoznia. Mert ha tudja ezt az ismeretanyagot, ha vissza tudja adni, akkor jeles, ha felét tudja, akkor közepes, ha annyit se, akkor elégséges, ha semmit, akkor elégtelen. Hogy lehet azt minősíteni, hogy az illető a velem való két- vagy hároméves kapcsolat alatt minőségileg többé vált? Egyszerűen jobban működik a szervezete, mert mondjuk, ha nagyon szerencsés vagyok, vagy zseniális tanár, akkor azt tudom nyújtani, amit a napsugár és a csapadék a földben lévő virágnak, hiszen ilyen egy tanítvány. És akkor mire van szükség?

Arra, hogy a megfelelő ásványi anyagokat tartalmazza a föld, vagy azt pótoljam, napsugarat adjak neki, és megfelelő csapadékmennyiséget. Ha elkezdem húzni a fejét ki a földből, és nem várom meg, hogy ő a saját prestissimo módján, vagy saját grave, vagy nem tudom milyen tempójában szépen kinyiladozzon, megnyilatkozzon, megnőjön, akkor tulajdonképpen tökreteszem, elszakítom. Ez a mi tanítási rendszerünkbe nem fér bele, mert minősíteni kell az embereket, azt kell mondani, hogy ez jobb zeneszerző, ez rosszabb zeneszerző.

Mindezt hogyan döntjük el? Úgy, hogy az illető éjt nappallá téve dolgozik, és megszoktuk, hogy ezt a munkát magát minősíteni kell. Ha azt mondom, hogy nem kell okvetlen éjjel-nappal dolgozni, akkor aszociálisnak tűnik az, amit mondok. Jóllehet, igyekszem az én nevelésemből is következő deformációkat ezen a téren mindenképpen megszüntetni. Ezek a deformációk abból állnak, hogy lelkiismeret-furdalásom volt, ma már nincs, akkor hogyha egy napon keresztül csak sétáltam és töprengtem és gondolkodtam. Mert hogy semmiféle úgynevezett produktív, a világ szemében produktív munkát nem végeztem el. Ezzel szemben, hogyha valaki egy olyan posta ablakánál ül hivatalnokként, ahol mondjuk három ember fordul meg a nyolc óra alatt, akkor az egy dolgozó ember. Három bélyegzőt tett rá három levélre egy nap alatt.

Megint nagyon óvatosan mondok ki valamit, mert ma mindenki miséket ír, és mindenki nagyon vallásos egyszerre. Azzal kezdődik a dolog, hogy az ember rájöjjön arra, hogy a teremtésbe bele van kalkulálva az, hogy te a magad munkáját végezd el a világban, ne pedig valamilyen fikciót teljesíts. Ezzel itt most nagyon misztikusnak tarthatnak. De meggyőződésem, hogy erről van szó. Hadd mondjak egy példát, ami az egészet talán jobban összefoglalja, mint ahogy én tudom.



Martin Buber (héber מרטין בובר)
Bécs, 1878. február 8. – Jeruzsálem, 1965. június 13.)
izraeli-osztrák vallásfilozófus.

Egy időben nagyon sokat foglalkoztam Martin Buber haszid történeteivel. A haszid zsidóságról valószínűleg sokan tudnak, ez egy ága a vallásos zsidóknak.

A Martin Buber által összegyűjtött történetek lényege elképesztő életbölcseességük. A szentéletű rabbik beszédei és az életükből epizódok vannak ott összegyűjtve. Az egyik ilyen történet teljesen idevág, számomra a megvilágosodás értékével azonos volt az a pillanat, amikor ezt olvastam.

Rabbi Szuszja², amikor érzi, hogy meghal, halálos ágyához odahívja az összes rokonát, a barátait, és a következőket mondja nekik. Ahova én most megyek, ott nem azt fogják kérdezni, hogy miért nem voltál Mózes, hanem azt, hogy miért nem voltál Szuszja. Nos, tehát erről van szó, hogy én korán rájöttem arra, hogy az én területem, az én helyem – mivel egyfajta rajzosság vagy kontúrgazdag magatartás az, ami engem vonz a zenében, a komponálásban –, ezeknél a kisebb lélegzetű és kisebb apparátusú daraboknál van, mégpedig azért, mert nekem szükségem van arra, hogy minden hangot megsimogassak, és hogy minden hangot aprólékosan a helyére tegyek.

A nagy apparátusú, vagy hosszabb művekben, operákban ez nem lehetséges. Egyfajta – és megint nem akarok megbántani senkit, aki „csak” szimfonikus műveket ír – nemes értelemben vett elnagyoltság szükséges egy zenekari műnél, ez egyszerűen nem az én területem. Időnként kirándulok ugyan erre a területre, amikor olyan gondolatom van, amelyet nem tudok elmondani két emberrel, vagy hárommal.

– *De olyankor, amikor ilyen területre kirándulsz, ugyanazokat a módszereket alkalmazod? Ha 30 tagú zenekarra írsz, az voltaképp egy „30 tagú duó”? (Nem a szólamszámra gondolsz.)*

– Ez nagyjából így van. Nem tudom megváltoztatni a magatartásomat, mert egyszerűen a szemléletem ilyen, és ezért van az, hogy nagyon gyakran, legalábbis saját magam előtt belebukom ezekbe a dolgokba. Nekem mindegy, hogy más ezt hogyan látja, mert hál’ Istennek talán – és ez megint nagyképűségnek tűnhet –, túl vagyok azon, hogy a külvilág ítélete döntse el, rendben van-e valami, amit csinálok, vagy nem. De ennek ez a magyarázata, tehát ez a belebukás érzete bennem, hogy ezt a szemléletet egy hatvantagú együttesnél nem lehet alkalmazni. Tudniillik a részletpróbákön jövök rá mindig,

² Mesullám Szuszja rabbi (született 1718 körül) valószínűleg a galíciai Tarnówban, meghalt 1800-ban. Személye elsősorban didaktikus történetek és anekdoták révén ismert. Fontos szerepet játszik a haszidizmus tanításában és gyakorlatában.

amikor csak a fafúvósok szólnak, hogy hű, nagyon jó, meg vagyok elégedve, az szól, amit én elképzeltem. Ha csak vonós részleget próbáljuk a darabon belül, vagy csak az ütőket, vagy rezeket, akkor mindig teljesen rendben van a dolog. Amikor együtt szól az egész, akkor annyi információ történik egy pillanat alatt, amit nem képes felfogni az ember, illetve nem is csak erről van szó, hanem egymást oltják ki, mert mindegyik borzasztóan fontos.

– *Igen, de két kérdés fogalmazódott meg bennem, ahogy most ezeket mondtad. Az egyik az, hogy talán ez perspektíva, vagy átlátás kérdése is. Egy nagyobb apparátusú művet úgy hallgatunk, mint ahogy egy nagyobb méretű tárgyat nézünk.*

– Tehát mondjuk egy freskóra ránézve, hogy csak a művészetnél maradjunk, ha öt méterről, vagy esetleg nyolcra nézem, akkor derül ki, és lehet, hogy vannak olyan négyzetcentiméterei, amelyek nincsenek szükségképpen úgy kidolgozva, mint ahogy egy 15x20 centis képé. Ugyanakkor az is kérdés bennem, hogyha mondjuk a Beethoven 5. szimfónia első tételére gondolok, mint egyikére a szimfonikus remekműveknek a régi időkből, akkor ott nem érzem ezt az elnagyoltságot.

Beethoven: Symphony No. 5, First movement (Benjamin Zander, Boston Philharmonic Orchestra) (6:44)

– *Minek adsz igazat a két kérdésből? Annak, hogy az orkesztrális, vagy oratorikus, tehát egy nagyobb apparátusú műnek szükséges feltétele, hogy legyenek ilyen elnagyoltságai, vagy mégis abban is létezik olyan minuciózus kidolgozás, mint ami egy szólófuvola-darabnál, vagy egy rövid vonósnégyes tételnél?*

– A kérdés persze nagyon komoly, és megpróbálok erre olyan komolyan válaszolni, ahogy csak lehet. Az előbb mondtam egy eléggé megfoghatatlan mondatot, hogy minden hangot szeretni kell. Hadd mondjak egy példát. Bachhal nagyon sokat foglalkoztam és foglalkozom lépten-nyomon. Ennek a darabjaiban is, meg az egész életemben mindenféle lecsapódása van. Például borzasztóan érdekel Bachnak a számszimbolikával való kapcsolata. Amiről kevesen beszélnek, vagy kevesen tudnak, Bachnál különös például a 14-es számnak, a 41-esnek, vagy a 158-as számnak a jelentősége. Bach nagyon gyakran használt egy speciális módszert a műveiben, mégpedig akkor, hogyha

valamit, még lélekben is külön „alá akart írni”, tehát ha nagyon azonos volt azzal a zenei gondolattal, amivel éppen foglalkozott, akkor ügyelt arra, hogy például egy cantus firmus dallam mondjuk 14 hangból álljon. Ennél persze sokkal nagyobb a jelentősége, hogy valaki a halálos ágyán még töpreng azon, miképp lehetne 158 hangot összehozni egy dallamban. Itt a *Wenn wir in höchsten Nöten sein* korálelőjátékról van szó, amelyiknek az a címe, hogy „mikor a legnagyobb szükség idején vagyunk”, s akkor egy ilyen játékkal van elfoglalva egy vak, halálra, a túlvilágra készülő, aki itt hagyja ezt az egész létet, hogy hogyan lehetne 158-ig kihúzni a számokat. És ott látod, hogy egy fantasztikus küzdelem megy végbe, bizonyos díszítéseket beilleszt még, hogy a hangok száma több legyen hárommal, és végül kijön a 158, aminek – a 14-nek, 41-nek, 158-nak – tehát a lényege az, hogy az ABC-nek a betűit megszámozza, az A az 1-es, a B a 2-es, a C a 3-as, stb., és a saját nevét, ha ilyen módon behelyettesíti ezekkel a számokkal, akkor a B, A, C, H mint összeg, kiadja a 14-et. Ha ott van még a J és az S betű, a Johann Sebastian iniciálé, akkor kijön a 41, ami külön rejtély, külön műsort igényelne, hogy a 41 fordított sorrendje a 14-nek. Hogy ezt az Úristen rendezte-e így, vagy a mindenség, ez megint rejtélyes kérdés, mert Bachnál kiderül, hogy semmi nem véletlen. A 158 úgy jön ki, hogy a teljes nevet kiírjuk, tehát Johann Sebastian Bach, minden egyes betűt felhasználunk és összeadjuk, és az összeg 158. Ez szerepet játszik Bachnál, többek között, amit említettem, ebben a korálelőjátékban, a vezető, tehát a legfelső szólam hangjainak az összege 158. S ehhez még csak annyit, hogy a számok összege, tehát az 1 plusz, 5 plusz, 8 megint 14-et ad ki, amiből az imént kiindultunk. Kezd ijesztő lenni, ha az ember belemegy ebbe az összefüggés-rengetegbe.

J. S. Bach: „Wenn wir in höchsten Nöten sein” BWV 641 (2:20)

Nos, egy picit tehát még tovább folytatva azt mondtam, hogy erre az aprólékos, finom, cizellált gondolkodásra, vagy munkára, egyszerűen nincs mód, hogyha az ember egy kétórás művet ír. Egy példát még kell erre mondanom, hogy magamat azonnal korrigálhassam, hogy Bachnál erre is van példa. A Máté-passióban – ezt persze nem én találtam ki, hanem olvastam valahol, majd utánanéztam, és stimmel –, Jézus megnyilatkozásait, ha az ember a metrumokat, tehát az egységeket összeszámolja, kijön a 365-ös szám. Mindez annak az analógiájára, hogy Jézusnak az egyik legfontosabb mondása az apostoloknak, a tanítványoknak, hogy „ich bin bei euch alle Tage” – az év

minden napján veletek vagyok. Ezt ilyen módon akarta szimbolizálni, hogy 365 metrikus lüktetésből, egységből áll Jézusnak a fellépése a passióban. Tehát az egész műre vonatkozik, hogy számol.

– *Igen, ezt lebilincselve hallgatom, de talán nem veszed tiszteletlenségnek, hogy arra hivatkozom, hogy a beszélgetésünk elején említetted a mennyiségi szemléletet, és azt, hogy mondjuk valaki azt gondolhatja a tanításban, hogy a tudásmennyiség, az anyag átadása a tanítás lényege. Nekem sokszor olybá tűnik ilyen számszerűsések kimutatásakor, hogy ez egy adalék, egy szellemi többlet még a remekművek tetején. De nem vagyok biztos abban, hogy ettől remekmű a Máté-passió, vagy az említett korálelőjáték. Nagyon nagy butaságnak ítéled, amit mondok?*

J.S. Bach - BWV 641 - Wenn wir in höchsten Nöten sein (2:17)

– Nem, nem, nem. Tökéletesen egyetértek veled. Nem ettől remekmű. Amikor az ember ezekről a kérdésekről beszél, nem Bachot méltatja. Tehát, amikor én kimutatom, hogy 158 hang, illetve hogyha én erről a Zeneakadémián a tanítványaimnak beszélek, akkor ez mindig a kapcsolatra vonatkozik. Tehát, hogy az ember átéljen egy csodát, mert ebben az egész számszimbolikában a legnagyobb dolog az számomra, hogy olyan mértékben szereti az anyagot, hogy így játszik vele. Ha lenne itt hangszer, megmutathatnám a Wenn wir in höchsten Nöten sein korálelőjáték alapjául szolgált korált. G-dúrban van, s látható például, hogy az utolsó előtti negyedben a tenorban C, H, C, H szerepel. Ha az ember a harmóniai történetet nézi, akkor elég az a C és a H, mert ott egy szeptim akkordnak a szeptim hangja van, ami oldódik a következő akkord tercére. Tehát a feszültségoldási viszony létrejöttéhez pontosan elég az a C és utána a H, és az esetek igen nagy többségében csak erről van szó. Hogy magyarázzam meg azt, hogy akkor miért van ott az a C, H, C, H? Csak költői dolgokat tudok mondani, mint hogy megsimogatja a tenor fejét. Tehát szó nincs már arról, hogy elemzek, hanem arról van szó, hogy ennek kapcsán, hogy ilyen dolgokat észreveszek, meg hogy 158, meg 14, meg 41, az én kapcsolatom, illetve azoknak a kapcsolata, akik veszik ezt a lapot tőlem, lényegesen elmélyültebbé válik a dologgal szemben. A Bach-műről nem mondhatom, hogy enélkül is remekmű, noha nyilván az, de nem enélkül van. A 158-at nem lehet véletlenül eltalálni. A 14-et még csak valahogy igen. Bár azt is nehéz már. A 158-at biztos nem. Tehát ha valakinek ennyire fontos, hogy egy ilyen bizonyos szám jöjjön létre, akkor az

minőségi dolog is, mert akkor ott egy olyan ember szól hozzánk, akiben másféle dolgok és másképpen fontosak, mint bennünk.

– *Beszélgetésünk vége felé közeledve hadd kérdezzek, hogy amikor komponálsz, akkor elrejtés-e az elemzőid, vagy az utókor számára hasonló enigmákat, mint amilyenek ezek a bachi számok?*

Pierre de la Rue: Laudate Dominum, omnes gentes (3:25)

Johannes Ockeghem | Deo gratias a 36 (36 voices canon) (2:09)

Josquin des Prés - Agnus dei II (Prolation canon) (4:34)

– Néha igen. És tulajdonképpen örülnöm kell, hogy ezt megkérdezted, mert egy nagyon fontos szempontot még elmondhatok. Ha az ember visszanéz mondjuk egy *Pierre de la Rue* működésére, vagy *Ockeghem*ére, a proporciós kánonokra, vagy arra, hogy *Josquinnél* elképesztő zeneszerzéstechnikai magaslatoakat járnak be a művek, a konstrukció rendkívül nagy szerepet játszik épp azokban a korokban és azoknál a művészeknél, akiknek fontos az, hogy valami *tisztát* hozzanak létre. Nagyon durván fogalmazok, ez a gondolat „személyes piszkait” dezinficiálni tudja. Ez most elképesztő mondat volt. Bocsánatot kérek érte. Tehát tulajdonképpen arról van szó, hogy ha az embernek az a célja, hogy valamilyen tiszta zenét hozzon létre, akkor a rendnek a szerepe lényegesen nagyobb súllyal kerül a latba, mint egyébként. Nem véletlen az, hogy ezekkel a régi zenékkal nagyon sokat foglalkozom, illetve az új zenéken belül is azokkal a szerzőkkel, már említettem éppen Messiaent és Ligetit, akiknél a konstrukció rendkívül nagy szerepet játszik. És meggyőződése, hogy ennek ilyen szerepe van, hogy egyszerűen megtisztítja az egyént, és az egyénnek a gondolatait.

Még csak annyit ezzel kapcsolatban, hogy az ilyen módon létrehozott művek az előadótól lényegesen nagyobb koncentrációt követelnek, mint az egyéb művek, és ez összefügg azzal a feladatvállalással, amit, hogy úgy mondjam belekalkulált a teremtés, amikor születtem. Hogy nekem az a feladatom, hogy olyan műveket írjak, ahol bizonyos sztereotípiák nem használhatók. Tudniillik, ha az ember megnézi az előadók teljesítményét, a legtöbb esetben a zeneszerző azért bosszankodik, mert az előadó kívül van a dolgon. Gondold csak el, hogy a tanítás lényegében, vagy legalábbis nagyrészt abból áll, vagy abból is áll – óvatosan kell fogalmaznom, nem akarok megbántani egy tanárt se –, hogy

bizonyos sztereotípiákat megtanul az előadó. A zongorista elképesztő tempóban tud skálázni, hármashangzat-felbontásokat tud játszani, és ha lát egy skálamenetet egy műben, akkor előugrik ez a fajta készsége. Jaj, annak, aki mondjuk *Mozart Don Giovanni* nyitányát, ahol a skála (D-E-F-G-A-H-Cisz-D / D-C-B-A-G-F-E-D stb.) elképesztő szerepet játszik, ezt skálának játssza, mert akkor tönkre tette a művet. Összefoglalva: csak ezekkel a konstrukciókkal, amikre mondjuk éppen a *Pillanatképek* című zongora sorozatomban tíz tételnyi példa van, szeretném visszavezetni a magam módján az előadót ahhoz a magatartáshoz – itt a dologhoz való viszonyról van szó –, amikor minden hang mögött ott kell lenni, mert nincs semmiféle olyan sablon, ahol a művön kívülre kerülhet.

Mozart - Don Giovanni Overture - Prague / Böhme (6:00)

– *De ha már a Don Giovanni esetében azt mondtad, hogy az nem skála, hanem a hangok közti viszony, akkor ez megint csak felidézi bennem azt a kételyt, hogy ha már a skála sem skála, akkor a 158-as szám Bachnál is csak amolyan láthatatlan vastraverz, ami be van építve az épületbe, de az sem a lényeg. Nem?*

– Ezzel kapcsolatban azt tudom mondani, hogy végső soron visszakanyarodunk a beszélgetésünk legelejére, hogy semmi másról nincs szó, mint az egyén – ahogy tetszik: a zeneszerző – minőségének az építéséről. Tudod, amikor Bach egy Fisz hang után eldönti, hogy milyen hangot hozzon... mondjuk, ha G-t hoz, akkor abban, vagy A-t, vagy teljesen mindegy, melyiket mondom, akkor abban a döntésben az ő teljes kultúrája, és minden, amit a zene és a közte lévő kapcsolatként fogunk föl, benne van. Tehát ilyen módon, illetve ezért nincsen skála, és ezért nincsen hármashangzat felbontás, mert ő nem a tercet hozza be, és nem a kvintet, hanem ebből a kultúrából táplálkozik a mindenkori döntése.

– *Nagyon köszönöm, és csak azt kívánhatom a hangoknak, hogy simogasd őket tovább.*

FÜGGELÉK

90 ÉVES Sári József Kossuth- és Erkel Ferenc-díjas zeneszerző (Ábrahám Mariann, Farkas Zoltán, Földes Imre, Hollós Máté és Ozsvárt Viktória írása, továbbá Termes Rita disszertációja) (Parlando 2025/3.)