



Alkotótárs: Csengery Kristóf

„Számomra minden zenei alkotás háromdimenziós élmény. Amikor elkezdődik a darab, belépek egy kapun. Szétnézek. Látom az irányokat, amelyek felé utak vezetnek. Végigpásztázom a boltozatokat, a kompozíciók pilléreit, az oszlopfőket, amelyek az időt és a teret tagolják. A kettő azonos. Élményként élem meg a műben rejlő feszültségeket, a könnyed mozdulatokat, a terheléseket, az irányokat.” (Soproni József)

A MAGYAR ZENESZERZÉS
MESTEREI

SOPRONI JÓZSEF

ÖSSZEÁLLÍTOTTA
CSENGERY KRISTÓF



Soproni József, 2010 (Felvégi Andrea felvétele)

**A MAGYAR ZENESZERZÉS
MESTEREI**

**SOPRONI
JÓZSEF**

ÖSSZEÁLLÍTOTTA
CSENGERY KRISTÓF

HOLNAP KIADÓ

SOROZATSZERKESZTŐ VÁRBÍRÓ JUDIT

© SOPRONI JÓZSEF, 2012
© CSENGERY KRISTÓF, 2012
© HOLNAP KIADÓ, 2012

A KÖTET KIADÁSÁT TÁMOGATTA



*Nemzeti
Kulturális
Alap*

A NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM

ELŐSZÓ

Soproni József (1930) életműve az elmúlt fél évszázad magyar zeneszerzésének maradandó értéke, amely csoportosulásokon kívül, divathullámoktól függetlenül formálódott az évtizedek során, kizárólag a komponista gondolkodásmódjának belső törvényei szerint. Kialakulásában az új keresése mellett meghatározó szerepet játszik a hagyomány és a múlt: az a formateremtő fegyelem, amelyet a harmincas-negyvenes években a kitűnően improvizáló fiatal zongorista, organista és kamarazenész a nagy barokk és klasszikus szerzők: Bach és Händel, Haydn, Mozart és Beethoven műveiből tanult, valamint a ragaszkodás a Helyhez, a közösségteremtő történelmi hagyomány tisztelete, amelyre a nyugat-magyarországi szülővárosban eltöltött gyermek- és kamaszkor tanította a későbbi zeneszerzőt. Ezzel az útravalóval érkezett Soproni József az érettségi után, 1949-ben Budapestre, a Zeneakadémiára, ahol a zeneszerzés szakon, Viski János osztályában az önkritikus gondolkodás, a nyersanyaggal vívott kitartó küzdelem, az ökonomikus munka alapelveit sajátította el.

A hatvanas években termékenyítőleg hatottak a pályakezdő zeneszerzőre a kortárs muzsika forrongó évtizedét jellemző újítások, stílusa magába olvasztotta az időszak disszonanciáit és élénk gesztusvilágát, a hetvenes évek kamaraművei és szimfonikus nagyformái meghozták a letisztulást és a saját, érettebb stílus kialakulását, a nyolcvanas években pedig megszületett az a jellegzetes Soproni-hang, amely a zeneszerző megszólalásmódját ma is jellemzi: a széphangzáshoz való visszatérés, amely azonban mentes a neo- és retroáramlatok eklektikájától. A nyolcvanas és kilencvenes évek sorsdöntő fordulóján, a rendszerváltozás idején a zeneszerző közéleti szerepet is vállalt, a Zeneakadémia rektoraként.

Soproni, a pedagógus, aki közép- és felső fokon egy életen át oktatta zeneelméleti tárgyakra és magára a zeneszerzés művészetére is a fiatalokat, önmaga legjobb növendékeként soha nem fordított hátat saját korábbi énjének és eszményeinek: zenéjét váratlan fordulatok, éles stílusváltások helyett mindig inkább

az organikus fejlődés, a fokozatos átalakulás jellemezte. Ezért is érezhetjük ma a nyolcvanon túl is termékeny komponista életművét egységes egésznek. Könyvünk *A magyar zeneszerzés mesterei* sorozat korábbi köteteihez hasonlóan dokumentumokat nyújt át az olvasónak: a zeneszerző különböző pályaszakaibaiban készült interjúk, a műveire reflektáló kritikák és cikkek, a pályatársak levelei a szerkesztők reménye szerint mozaikszerűen, mégis hiánytalanul tárják az olvasó elé az alkotói pálya képét, megrajzolva a művek mögött rejtő ember portréját is.

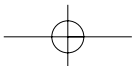
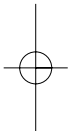
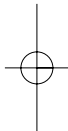
*

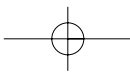
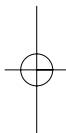
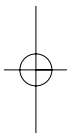
A szerkesztők köszönettel tartoznak Soproni Józsefnek és feleségének, Mohos Zsuzsának a kötet létrehozásához nyújtott sokoldalú támogatásukért, valamint Várkonyi Tamásnak, a Gramofon Könyvek szerkesztőjének, aki Kroó György általa összegyűjtött *Élet és Irodalom*beli kritikáinak Soproni Józsefre vonatkozó teljes anyagát nagyvonalúan a Holnap Kiadó rendelkezésére bocsátotta.

Csengery Kristóf



PORTRÉ





Omnia ex uno Beszélgetés Soproni Józseffel

Család, szülőváros

– *Mivel foglalkozott Tanár úr családja? Milyen ősökre tekint vissza, mit kapott tőlük?*

– Anyám szülei szőlőtermesztéssel foglalkoztak, apám családja évszázadok óta Sopronban és környékén élt: erdészek voltak. A család oldalága máig ezt a mesterséget űzi. Dédapámat vadorzók lőtték le a városi erdők egyikében, nagyapám azonban pallér lett egy neves építőcégnél. 1909-ben, mikor a soproni klasszicista színházat Medgyaszay István tervei alapján, szecessziós stílusban átépítették, nagyapám is részt vett a munkában. Nagyanyám sokat mesélt a családról. Az ő nagyanyja doborjáni volt – ezt hallva már annak idején is Liszt jelelt meg lelki szemeim előtt.

– *Otthon milyen nyelven beszéltek?*

– A mi időnkben a család egyformán használta a magyart és a németet. Nagyszüleim is beszéltek magyarul, de nem elég jól. Mi, gyerekek sokszor nevettünk, mikor az öregek megkérdezték, ezt vagy azt hogyan kell helyesen mondani.

– *Hogyan emlékszik a szüleire?*

– Édesapámat egészen különleges embernek tartottam: hallgatólag volt, de amikor megszólalt, annál lényegesebb dolgokra figyelmeztetett. A családban ő játszotta a meghatározó szerepet. Anyámat hihetetlen érzékenység jellemezte: áradt belőle a szeretet. Ő sem beszélt sokat, mégis bensőséges kapcsolatot tudott velünk kialakítani. Apám távolságot tartott, szigorú volt, szavai mélyen belém vésődtek. Amikor háborús szelek kezdtek fújni, óvott bennünket mindenfajta politikától. Mélyen lesújtotta, hogy a náciizmus egyre inkább elárasztotta Magyarországot, és végül a németek bevonulása is bekövetkezett. Ugyanezzel a keserúséggel fogadta 1948 változásait is. Nem politizált, de mindenről tisztán körvonalazott véleménye volt. Bennünket különösen a szélsőségektől óvott. Gyakran

hallottuk tőle: csak a dolgotokat végezzétek. Olyan családban nevelkedtem, amelyben soha senkire nem tettek megjegyzést vallása, faji hovatartozása vagy anyanyelve miatt. Ez rendkívül sokat jelentett nekem.

– *Mindez talán azzal is összefügg, hogy Sopron több kultúra metszéspontjában helyezkedik el: lehet, hogy az ott lakók gondolkodásában eleve erősebb szerepet játszott a tolerancia?*

– Ezt bátran állíthatom. Sopronban nemcsak magyar és német ajkúak éltek, rengeteg horvát is költözött a környékre – tele volt velük a piac. A harmincas években apai nagyanyámat sokszor elkísértem a piacra. Csodálatosan éreztem magam ott: színes, gazdag és mozgalmas világ volt.

Zenei tanulmányok, gimnázium

– *Akad-e muzsikás a családban?*

– Anyai dédapám testvéreivel esküvőkön és más ünnepi alkalmakkor zenélt. Ennyit tudok csupán – meg azt, hogy apám egyik unokatestvére katonazenész lett Szombathelyen: nagybőgőzött. A családtól nem a zenét kaptam örökségül, hanem a munka különleges szeretetét és megbecsülését.

– *Hogyan kezdődtek zenei tanulmányai?*

– Úgy, hogy nem kezdődtek el... Apám gépészi állást kapott az Isteni Megváltó Leányainak lánynevelő intézetében, így kerültem az apácák vezette óvodába. Egyikük hegedült: megígézve figyeltem a játékát. Zongora a másik épületben volt, ahol laktunk: ezen kezdtem játszani mindazt, amit az óvodában hallottam – mindjárt két kézzel, a magam rögtönözte kísérettel, valamennyi hangnemben... Hároméves koromban a szüleim vettek nekem egy gyári hegedűt. Ott csillogott a karácsonyfa alatt: a kép ma is tisztán jelenik meg előttem. Azonnal odarohantam, játszani próbáltam rajta, de rá kellett döbennem, hogy ez nem igazi hangszer, csupán játék. Csalódottan csaptam le, és soha többé nem vettem a kezembe.

– *Nem ragaszkodott ahhoz, hogy mégis hegedülni tanulhasson?*

– A harmóniák kezdtek érdekelni, ez pedig a billentyűs hangszerek felé terelt. Ötéves koromig a magam örömeire zongoráztam – akkor többen javasolták, hogy ezt a gyereket taníttatni kellene. Kossow Mária lett a zenetanárom. Régi soproni család sarja volt. Lánya, dr. Szeles Endréné Basinszky Erzsébet otthonában – ápolva a több évtizedre kényszerűségből megszakadt hagyományt – ma is házi hangversenyeket rendez: 9. vonósnygyesemet is náluk mutatta be néhány éve az Auer Kvar-tett. Kossow Mária játékos zenei óvodát vezetett – ezt a módszert azonban nem nekem találták ki: számomra a zene kezdettől valami komolyabbat jelentett, nem játékot. Ezután következett a zeneiskola: ma is hálás vagyok Hernfeldné Christian Elza tanárnőnek, aki néha ráütött a kezemre, mert nem tartottam elég szépen... Ő tanított meg a billentésre és a zongorahang kiművelésére. Zongoristát akart nevelni belőlem, de hamar rájött, hogy engem nem a zongorázás, maga a zene érdekel.

– *A Zeneakadémia előtt két fontos helyszínt kell még említenünk: a városi zenekart és a templomot...*

– Születésemkor Sopronban már régóta élénk zeneélet zajlott. A város – az országban talán elsőként – 1829-ben alapított zeneegyesületet, amely később felvette Liszt Ferenc nevét. Ez tartotta fenn a zeneiskolát – ide jártam én is, ösztöndíjjal. Horváth József volt az igazgató: széles látókörű muzsikuss volt, hegedűművész, aki vezényelt, sőt komponált is. Már 14-15 éves koromban bevont a közös munkába: dalkíséret, kamarazene, korrepetálás a kórossal, zenekari continuo-játék – ilyen feladatokat kaptam.

– *Milyen volt a Városi Szimfonikus Zenekar repertoárja?*

– Horváth József igen korán, 1947-ben műsorra tűzte a *Psalmust*, Kodály *Te Deumát* pedig a pesti bemutató után elsőként szólaltatta meg vidéken. De a zenekar játszotta a teljes klasszikus repertoárt (Haydn-oratóriumok, Mozart-requiem), Lisztet, sőt Fischer Annie szólójával Bartók 3. *zongoraversenyét* is előadták. Horváth József elvezényelte főiskolás koromban írt *Diver-timentómat*; két dalomat pedig kifejezetten a városi zenekar

kedvéért hangszereltem meg. Rendkívüli társaság volt ez, ami az összetartozást illeti! A kottapultok mögött az ügyvédől a gazdapolgárig ott ültek a város zeneszerető lakói: a gazdaréteg adta a fúvósok zömét, az értelmiség a vonósokat. Olykor persze szükség volt kisegítőre: ha több fúvós, netán angolkürt vagy hárfa szerepelt a partitúrában.

– Mit jelentett Tanár úr számára a templomi orgonajáték?

– Tízévesen kezdtem templomban orgonálni – korábban nem lehetett, mert kis növésű voltam, és sokáig nem ért le a lábam a pedálokhoz. Ez a tevékenység mindenekelőtt abban segített, hogy elsajátítsam a zenei anyaggal való szuverén bánásmódot: a rögtönzést, a transzponálást, a hallottak azonnali felidézését – a zenei gyakorlat egy fontos fejezetét. Diákkoromban sok templomban orgonáltam: akkor még voltak diákmisék, ezeken is játszottam. Pedálozni Bach-műveken tanultam meg.

– Autodidaktaként?

– Igen. Manuális nehézségeim nem voltak, a pedáljátékot pedig egyedül is meg lehet tanulni. A templomokban természetesen pezsgett a kórusélet: Haydnt énekeltek – *Nelson-mise*, *Teremtés-mise* –, és persze a kisebb mesterek kompozícióit. Olykor Mozart *Requiem*-je is elhangzott. A domonkosoknál érdekes bemutatók zajlottak: ott adtuk elő többek közt első misémet (1952-ből), magam orgonáltam benne. Apámtól örököltém érdeklődésemet a szerkezetek iránt: nemcsak az orgonajáték érdekelt, de a hangszer működése is – később részt vettem néhány soproni orgona átépítésében.

1941 és 1949 között a soproni Széchenyi Gimnáziumba jártam. Az alma materre úgy emlékszem, mint nagyon jó iskolára: sokat követeltek, nem voltak elnézőek, de lehetett velük párbeszédet folytatni. Szerettem az osztályfőnökömet, Emmer Józsefet, aki latint és németet tanított. Hogy a latinításban annyira elmerültem, többek közt annak köszönhető, hogy ő olyan intenzíven foglalkozott velünk. Ennek eredményeként szellemi érdeklődésem Sopronban – egy olyan városban, ahol a római emlékek sem ritkák – kezdettől a latin nyelvhez kapcsolódott. Innen már nem számított nagy ugrásnak Ovidiust megzenésíteni.

Kitérő: rajz, építészet

– *A gimnáziumi években egyértelműnek számított, hogy a Zene-művészeti Főiskolára felvételizik?*

– Soha nem gondoltam másra. Nem is pályaválasztás volt ez, inkább állapot, amelyben éltem: az, hogy muzsikus vagyok.

– *A család elfogadta ezt?*

– Igen, bár mint később megtudtam, édesapám a hátam mögött megkérdezte Horváth Józsefet, jó lesz-e ez így... Megnyugtató választ kapott. A gimnáziumi évekhez kapcsolódva kell elmondanom, hogy ebben az időszakban kezdtem rendszeresen komponálni. És még valami, a tágabban értelmezett alkotótevékenység területéről: nemcsak zenével foglalkoztam, hanem sokat rajzoltam is. Sőt – ezt kevesen tudják rólam – papírmáséból házakat, egész házsorokat, templomokat építettem, hogy a térbeliségben megjelenő alkotást magam érezhessem, az ujjaim hegyén.

– *Egy korábbi interjúban talán ezért mondta: nem mindig időben éli meg a zenét, gyakran inkább térelményként.*

– Valóban így van. Számomra mindenfajta zenei alkotás háromdimenziós élmény. Kiváltképp az, ami a magam képzeletében jelenik meg. Mikor a darab elkezdődik, belépek egy kapun. Ha már bent vagyok, szétnézek, és látom az irányokat, amelyek felé a kapu vezet. Végigpillanthatok a boltozatokon, a pilléreken (minden kompozíciónak vannak pillérei), az oszlopokon. Ami az időt tagolja, tagolja a teret is – a kettő ugyanaz. Aztán itt vannak az építményben rejlő feszültségek – a boltozatban kitapintható terhelés, az irányok, amelyek felé az erővonalak mutatnak: innen lehet megtudni, merre hajlik a terher, hol vannak feszültségi pontok, hol lehet megbontani az épületet anélkül, hogy összedőlne.

– *Mindez akkor is szerepet játszik, ha a zeneszerző átírja, esetleg meghúzza egy művét.*

– Gyakran később is belenyúlok a darabjaimba – éppen azért, mert tudom, hol lehet (és hol nem szabad) kivenni belőlük valamit.

Egyébként a két nem zenei tevékenység, a rajz és az építészet közül az előbbi hamar abbamaradt: a zenei érdeklődés és az építészet iránti vonzalom annyira felerősödött bennem, hogy már nem éreztem indítást a rajzhoz. Viszont kora gyerekkoromtól kezdve minden soproni építkezésen jelen voltam: megfigyelve néztem a munkálatokat. Ugyanez vonatkozik a helyreállításokra is: úgyszólván belépőm volt a restaurátorok közé. Figyeltem a barokk és középkori épületeken végzett rekonstrukciós tevékenységet; lestem, hogyan egészítik ki a hiányokat, hogyan tárnak fel egy befalazott ablakot. Maig is előfizetője vagyok a *Műemlékvédelem* című folyóiratnak, és elmondhatom: komoly könyvtárral rendelkezem ebből a szakmából. Az építészeti gondolkodás rendkívüli mértékben segít a kompozíciós munkában.

Zeneakadémia, pályakezdés

– *Hogyan emlékszik Viski János zeneakadémiai zeneszerzés-óráira?*
 – Viskiről csak a legnagyobb szeretettel beszélhetek – alig telik el úgy nap, hogy ne gondolnék rá. Mindenekelőtt a szűkszavúsága és a személyiségéből áradó jóindulat ragadott meg. Kompozícióinkat kevés szóval kommentálta, ritkán dicsérte. Legföljebb annyit mondott, hogy „jó”. Viszont fontos dolgokra hívta fel a figyelmünket. Sokszor hivatkozott Kodályra, 1953 után pedig Webernt kezdte emlegetni. Észrevette, hogy könnyen megbirkózom a napi feladatokkal, ezért egyre szigorúbb lett, mind többet követelt. Tőlem harminc invenciót kért, míg a többiektől meglegedett néhányval. Nálam bevált ez a módszer: nagyon élveztem a terhelést, úgy éreztem, egyre jobban megy a munka. Közben pedig a legizgalmasabb zenei titkokhoz kerültem közel!

– *Viski fontosnak tartotta, hogy a zeneszerző képes legyen szüve-rén módon alakítani a nyersanyagot.*

– Erről van egy történetem is. Az utolsó tanévben valahogy nem volt kedvem szonátarondót írni. Megkérdeztem Viskit, megengedné-e, hogy a vizsgára egy korábbi szonátámat alakít-

sam át. Azt válaszolta: csinálja! Megérezte bennem azt a hajlamot, amely képessé tett a már megszáradt, megkeményedett anyag újbóli átgyúrására, és ezt tudatosította. Hálás vagyok neki ezért.

– *A kötelező darabok mellett készültek-e saját művei is ebben az időben?*

– Igen.

– *Ezeket is megmutatta Viskinek?*

– Mindig mindent.

– *Érett zeneszerzőnek tartotta magát a főiskolai években?*

– Bizonyos értelemben annak. Érvényesült egyfajta elvárás annak idején a főiskolai vizsgákon: bizonyos darabokat nem láttott szívesen egyik-másik tanár. Főiskolásként már dodekafon műveket is írtam, de Viski óvatosan figyelmeztetett, hogy azokat ne vigyem vizsgára, mert nem biztos, hogy sikert aratok velük. Teljes szabadságot adott, stílusosan vagy műfaji szempontból egyáltalán nem befolyásolt – inkább finoman ösztökélt, folytatásra buzdított bennünket.

– *A pálya első szakaszában, az ötvenes évek második felében és a hatvanas évtized elején viszonylag kevés darabról tud a műjegyzék. Valóban ilyen takarékosan komponált akkoriban, vagy csupán megválogatta, mit enged a nyilvánosság elé?*

– Részben technikai, részben stílári megfontolások készítettek arra, hogy némelyik kompozíciót visszatarthatam. Egy-egy darabnak azonban mégis megkegyelmeztem: például vonószenekari *Divertimentó*mnak, amely meg is jelent a Zeneműkiadónál. Itt kell beszélnem arról a tulajdonságomról, hogy nem szokásom régi darabjaimat elővenni: általában kizárólag az foglalkoztat, amin éppen dolgozom. Persze vannak „kedvenc gyermekeim”, de egyikkel-másikkal olykor kifejezetten mostohán bánok. Sokszor felülkerekedik bennem a zeneszerzéstanárr, és ha újra találkozom egy régebbi darabommal, túlságosan kritikusan szemlélem az egykori munkát. Persze ellenpélda is akad: előfordul, hogy egy régebben írt mű később újra foglalkoztatni kezd: 1963-ban komponált, eredetileg négytétéles zongoratriómhoz, a *Musica da camerához* például nemrég új ötödik tételt írtam – harminchét év után.

Tanítás

– *Nagyon fiatalon, friss diplomával kezdett tanítani. Szigorú volt a növendékeihez?*

– Mindig is úgy éreztem, hogy nem szigorú vagyok, hanem igényes. Ez részben – mint említettem – családi örökség, részben azonban Viski példája ösztönzött.

– *Mennyire ismerte fel Viski hatását saját pedagógiai módszereiben?*

– Akárcsak ő, én is sokat követeltem a különlegesen tehetséges növendékektől. Úgy is mondhatnám: teljes súllyal rájuk nehezедtem. Persze nem abban akartam befolyásolni őket, hogyan komponáljanak. Inkább az volt a magatartásom lényege, hogy sohasem elégedtem meg. Mindig azt ismétltem: ez se jó, az se jó... Tessék újabb megoldáson gondolkodni! Megtettem azt is, hogy odaültem a zongorához (ez is jellemző volt a módszeremre: mindig a zongoránál ültem, és lapról játszottam a növendékek darabjait), és azon melegében bonckés alá vettem a kompozíciót, megmutatva, milyen lehetőséget hagyott ki a növendék, min lehetett volna javítani. De kikötöttem, hogy amit az órán rögtönzök, ne írják le – keressék meg a maguk megoldását! A módszer bevált: sikerült mozgósítanom a növendékeim fantáziáját, és nagyon szép eredmények születtek.

– *Érezte-e valaha, hogy tanult a növendékeitől?*

– Ilyen értelemben feltétlenül. Adódtak aztán furcsa, olykor humoros helyzetek is. Nemcsak a Bartók Szakiskolában, de a Főiskolán is sokféle elméleti tárgyat tanítottam a zeneszerzésen kívül: hallásképzést, szolfézst, zeneelméletet, ellenpontot, hangszerelést, kamarazenét, partitúraolvasást. Számos kiváló, éles hallású fiattal találkoztam, és megfigyeltem: minden évfolyamban akad egy-két növendék, aki eléri a tanári szintet. Előfordult, hogy tudatosan próbára tettek... A szakiskolában egy jeles zeneszerzés-tanítványom az egyik órán azzal fogadott, hogy leült a zongorához, leütött egy igen széles ambitusú akkordot, és felém fordult: mi ez? Első pillanatban kissé mehökkentett az ötlet, de aztán arra gondoltam: miért ne? Legalább megtudja, ki-

vel áll szemben. Mindketten jól vizsgáztunk: én sorra megneveztem a hangokat, ő pedig elkomolyodott. Egy másik történet egy olyan hallgatómmal esett meg, akivel ma is szívesen találkozom: az illető, hogy úgy mondjam, megpróbált átverni.

– *Ez is beletartozik a játszmába...*

– Persze! Ez a dolog játékos oldala. A fiú egy menüettet hozott az órára, és a darabot megkísérelte saját kompozíciójaként „eladni”. Csakhogy a tételben szerepelt egy olyan formai megoldás, amely egyáltalán nem felelt meg egy szakiskolás felkészültségének. Mondom neki: ide figyeljen, ezt nem maga írta! De, tanár úr, igen! De nem! De igen! Esküdözött. Mondom neki: ne esküdjön, mert teljesen lehetetlen, kizárt dolog, hogy ezt maga írta volna. Meg is indokoltam a kételyemet: van itt egy olyan belső bővülés, amit csak Haydn tudott megcsinálni. Esetleg valamelyik tehetséges követője, aki eltanulta tőle.

A következő órán a fiú ismét elhozta a menüettet, immár a trióval együtt, és nevetve kitartott amellett, hogy ez az ő munkája. Nevetett az osztály is. Harmadik alkalommal bevallotta a csínyt: a darabot egy Supraphon-lemezről írta le: egy Vitások nevű cseh szerző menüettje volt...

Fontos, hogy próbára tegyék a tanárt: az ilyesmi arra készíti, vegye föl a kesztyűt, és vesse jól eszébe, hogy már az iskolapadban is ülnek minden hájjal megkent muzsikusok, akik rész kérdésekben esetleg felkészültebbek nála. Ettől nem kell megijedni. Legfeljebb azt mondja az ember: ezt nem tudom.

Omnia ex uno

– *Vannak komponisták, akik szívesen rejtenek titkos összefüggéseket a zenéjükbe, mások azt szeretik, ha a mű önként tárul fel a hallgató vagy az elemző előtt. Tanár úr hová sorolja önmagát?*

– Nem vonz a rejtjelesség. Ha valaki egy témát később rákamenetben idéz fel, az nem különösebben izgalmas lelemény, és egyébként is inkább a zene játékos oldalához tartozik, nincs benne „üzenet”. Ha viszont a zeneszerző feldolgozza a B–A–C–H

témát, vagy egy Bach-korált illeszt a művébe, az már teljesen nyílt, világos jelzés, bárki által megfejthető gesztus.

– Mondják, a jó rendezőnek „víziója” van a filmjéről: behunyt szemmel előre látja a képsorokat, amelyeket meg akar alkotni. Hogyan alakul mindez a zeneszerzés területén: meg kell-e előlegeznie a belső hallásnak mindent, még mielőtt a zene kottapapírra kerül? Lehetséges-e egyáltalán belülről hallani a 20. század nagyon is sűrű textúrájú műveit?

– A sűrű szövésű anyagot is lehet belülről hallani – csak az belül is sűrűn hangzik. Nálam a mű akkor válik valósággá, amikor megszólal bennem. Sokszor előfordul, hogy egyszerre több művön is gondolkodom. Napközben, a legkülönbébb tevékenységek közepette kezdenek foglalkoztatni az ötletek.

– Egyszerre több művet komponál?

– Legalábbis gondolatban elképzelem, hogyan írnám meg. Hogy melyikre esik a választásom, ezt többnyire az dönti el, melyik szólal meg bennem előbb. Ez gyakran séta közben történik meg – maga a mozgás inspirál. De az is gyakran előfordul, hogy lefekvéskor, a sötétben megszólal bennem, amire gondolok – úgy, ahogyan szeretném. Ezt rögtön megjegyzem, és többé nem felejttem el. Ilyenkor bizony néha órákon át nem tudok elaludni, mert a darab nem hagy nyugodni, foglalkoznom kell vele.

Az anyag megjelenésének már legelső formájában benne rejlik a variációs módszer minden lehetősége. Vagyis amikor a zenei matéria megragadhatóvá válik számomra, ez egyszersmind azt is jelenti, hogy mindjárt többféle arcát mutatja meg.

– Ez az omnia ex uno elve, amely Tanár úr számára olyan fontos? Mindent egy magból származtatni?

– Igen. Egyre inkább az az érzésem, hogy még a szonátaformában is ez az elv működik: a zeneszerzők a melléktémában ugyanannak az alapgondolatnak az ellentétét mutatták be. A variációs elvű gondolkodásban ez a jelenség nem mutatkozik meg olyan élesen – hacsak nem iktatunk be a sorozat felépítésébe olyan állomásokat, amelyek funkciója a karakterellentétek kiélézése. Ilyenkor azután a mű, nagy utat bejárva, rendszerint visszatér a kiindulóponthoz – erre nagyon sok

klasszikus variációs ciklus mutat példát. Magam egy katedrálisra hívom fel a figyelmet ebben a témakörben: a *Goldberg-variációkra*.

Bontás és építés: törekvések a 20. században

– Akkor érzek egy variációs ciklust igazán érettnek és teljesnek, ha az egyes változatok megformálásakor kemény ellentétek is megfogalmazódnak. Az alaphelyzetre azután ezeknek az eltérő profilú részleteknek a tükréből lehet visszatekinteni. A kontraszt lehet tempóbeli, karakterbeli, hangnemi (ha a tonalitás keretein belül gondolkodunk). Nem vagyok híve annak, hogy mindig ugyanazt a kását keverjük, s egy apró eltérést máris örömmünnepként értékeljünk! Ez csak arra emlékeztet, hogy a 20. századi zene – mint minden művészeti ág ebben a korszakban – lebont, anélkül, hogy építene. Philipp Emanuel Bach is lebontott, de rögtön épített is! A mi századunk analitikus gondolkodása viszont bont: feltornyozza az összegyűjtött építőköveket, rendszerezi és szemügyre veszi a nyersanyagot. A szemrevételezésnél azonban csak a szakértők vannak jelen – a közönség nincs! Hogy a szemrevételezés aktusát műnek tekintsem – ahhoz mindez számomra kevés.

Akkor érzem egy *mű* létrejöttét, ha az alapelemek – ritmus, dallam, harmónia – a bontás után új szimbiózist alkotnak. Azt hiszem, ennek a korát éljük most. Nem hiszek abban, hogy magát a bontás műveletét mindenképpen közönség elé kell bocsátani. Ebben látom a 20. századi zene alapproblémáját. Ezért nem játsszák többek közt Josef Matthias Hauert. Érdekelt az ő zenéje – és bizony, amikor megismertem, nem volt kielégítő számomra. Ellenben amit utána Webern a lebontott anyagból összerakott – az a néhány kocka: hangok, feszültségi viszonyok (ez utóbbit, a feszültséget nagyon fontosnak tartom) –, az új minőséget, új zenei kapcsolatrendszer lehetőségét villantotta fel. Ismét megjelent a kompozíció: igaz, rövidre fogva – mert Webern nem akart nagyobb léptékben gondolkodni. Elég volt felmutatnia a lehetőséget: íme, a nemes logika, amelyet tizenkétfokúság-

nak nevezünk. Rendkívül fontos mozzanata volt ez a 20. századnak: ezt illusztrálja Schönberg és Berg művészete is.

Schönbergék technikája rendkívül tiszta, ortodox módszer. Felelevenítését nem tartom lehetségesnek, megjelenése azonban máig ható inspirációt, lökést adott a 20. századi zenetörténetnek: az újrakezdés lehetőségét adta vissza. Ezért érdemes minden zeneszerzőnek foglalkoznia ezzel a komponálásmóddal. Mihelyst ez a főiskolán feladattá vált, azonnal megszűnt inspirációforrásként működni. Amíg azonban tiltott volt, csodának számított. Magam is csodának tartottam, és úgy éreztem, akkor maradhat csoda számomra, ha nem másolom, csupán átszűröm magamon, és hagyom, hogy hasson rám. A tizenkétfokúság iskolája után egy C-dúr akkordnak is új jelentést tulajdoníthatunk! De másképp hallom utána Debussyt, Mozartot, Bachot is.

– *Hogyan működik komponálás közben a zenetörténeti emlékezet: mennyire segíti vagy épp gátolja a zeneszerzőt abban, hogy rátaláljon a saját hiteles gondolataira?*

– Első hallásra talán furcsán hat, amit mondok: a zeneszerző ne ismerjen nagyon sok művet...

– *...de hát ismer...*

– Időnként úgy érzem, nem: a zeneszerzők sok mindent nem ismernek a zeneirodalomból. A zenei világkép kialakulásához fontos, hogy az ember ismerje Bachot, Mozartot, Schubertet, a reneszánsz zenéjét – és így tovább. De amikor a saját kompozícióit írja, ne arra gondoljon, ami korábban hatott rá. Kell a hatás, de kell az erőteljes egyéniség is, amely a hatást távol tudja tartani.

1988–94: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola élén

– *Milyen koncepcióval látott hozzá a rektori teendőkhöz? Visszatekintve hogyan foglalná össze munkájának eredményét?*

– Váratlanul ért a megbízatás: sohasem készültem közéleti szereplésre, vezető pozíció betöltésére. Amikor Ujfalussy József mellett rektorhelyettes lettem, nem gondoltam, hogy en-

nek egyszer a rektorság lehet a következménye. Mivel azonban ismertem a Bartók Szakiskola felépítését, a Főiskolán zajló munkát, és persze ismertem a kollégákat is, megvolt a magam véleménye mindarról, ami az intézményben történik – az értékekről éppúgy, mint a bírálható mozzanatokról. Amikor 1988-ban rektorra választottak, hamarosan deklaráltam teljes függetlenségemet. Vezetői partnernek csakis az Egyetemi Tanács testületét tartva, elutasítottam minden más, nem szakmai – politikai – beleszólást az intézmény ügyeibe. A tanári karral közösen korszerűsítési folyamatba kezdtünk. Az előző négy-öt évtized alatt igen sok reformra váró teendő gyűlt össze. A társadalmi átalakulások lehetővé tették, hogy gyorsabban hajtsuk végre azokat a változtatásokat, amelyeket rektorként már Ujfalussy tanár úr is tervezett. Dobszay László kezdeményezte az egyházzenei szak megszervezését: az ötletet szívesen fogadtam, az Egyetemi Tanács pedig azonnal jóváhagyta. Fontos feladat volt a szakképzés körének tágítása: menedzser szakot indítottunk, egy ideig rádiósok képzése is folyt. Ugyanennek az időszaknak az eredménye a csembaló szak létrehozása, a korrepetitor-képzés elindítása, a jazz oktatásának főiskolai szintre emelése.

Amit azonban még ennél is fontosabbnak tartottam, az a vidék szerepe. Problémát okozott, hogy a pedagógiai főiskolákon, tanítóképzőkben, óvónőképzőkben sokan egyetemi diploma nélkül tanítottak zenét. Az itt oktatók helyzete egyre súlyosbodott: elvárták tőlük, hogy záros határidőn belül egyetemi diplomát szerezzenek. Ekkor, korábbi eredménytelen próbálkozások után, elindítottuk az alacsonyabb szintű diplomával rendelkezők – immár felnőtt, családos, állásban lévő pedagógusok – számára a hat féléves továbbképzést. Nagy hállával fogadták ezt az intézkedést, amely sokakat mentett meg az utcára kerüléstől.

Talán ennél is nagyobb jelentőségű, hogy a '90-es évek elején a főiskolai szintű tagozatokon zajló hároméves képzés időtartamát négy évre növeltük. Ez a lépés is hosszú esztendőik eredménytelen próbálkozásai végére tett pontot. Felállítottuk a debreceni és a szegedi konzervatóriumot, ahol középfokú,

előkészítő jellegű oktatás is folyik. Elkezdjük az önálló tanszéki rendszer felépítését: addig egyetlen tanszék volt Budapesten, és annak működtek országszerte a kihelyezett tagozatai – ezt a funkciót most mindegyik intézmény maga vállalta. A magasabb szintű oktatás érdekében lehetővé tettük, hogy azok a főiskolai tagozataink, amelyekben a legjobb tanárok működnek, egyetemi szintű képzést is folytassanak.

– *Hogyan sikerült a rektori munka éveiben időt szakítania a zeneszerzői munkára?*

– Teher alatt nő a pálma: beosztottam az időmet. Még 1987-ben fél év alatt írtam meg második *Antigoné*-operámat. A rektorság évei alatt pedig seregnyi egyházi kompozícióm készült el. Ezek gyökerei még az ötvenes–hatvanas évekbe nyúlnak. Megírtam a *Missa Scarbantiensis*: egy ötvenöt perces, közepes apparátusú (nagyjából beethoveni zenekart foglalkoztató) misét, amellyel szülővárosom előtt tisztelegettem; ekkor készült a *Mindenszentek litániája*, a *Missa choralis*, a *Magnificat*. De ez idő tájt keletkezett több vonósnégyesem is: a 6., 7. és 8. kvartett. Közel másfél évtized után 1994-ben újra szimfóniát írtam (1999-ben készült el az eddig utolsó, 7. szimfóniám). Számos kórusmű is született – magyar, illetve latin nyelvű szövegekre.

– *Mit jelent a 20. század végén liturgikus műveket komponálni? A laikus két ponton is kötöttségeket vél felfedezni: egyrészt a hagyomány által kínált szöveg nem változtatható, másrészt ha valaki műveinek templomi megszólaltatását is fontosnak véli, úgy az ott rendelkezésre álló előadó-apparátus szakmai korlátai is behatárolják alkotói mozgásterét.*

– Egyik egyházi művemet sem szántam liturgikus célok szolgálatára. Ennek ellenére néhány kisebb előadói igényű kompozícióm templomban is megszólaltatták: ilyen volt a *Missa choralis* vagy a *Missa Gurcensis* – a gurki dóm emlékét felidéző mise. Sokat jártam a karintiai Gurkban, csodálatos az ottani román kori katedrális.

– *Nem beszéltünk még részletesebben az Antigonéről. Ritka jelenség, hogy egy zeneszerző kétszer komponálja meg ugyanazt a témát.*

– Maga az alapgondolat mindig is foglalkoztatott: a tisztesség, a szembeszegülés mindazzal, ami embertelen; a késztetés,

*Gato animo patriae meae civitati Soproniensi (que vocatur ab antiquis
Scarbantia postea Cedenburg) atque in memoriam maiorem meorum,
qui per multa saecula ibi vixerunt, ibi sepulti sunt.*

Andante sostenuto **Missa Scarbantiensis (1991)** *Soproni Főszef*

Kyrie

Missa Scarbantiensis (Soproni mise)

mely szerint kötelességünk felemelni a szavunkat, ha arra szükség van. Az első opera 1968 és '74 között készült, a Szophoklész-dráma alapján. Nagy tanulsággal szolgált, mert kiderült: egy görög drámából – átdolgozás nélkül – nem lehet mást komponálni, csak statikus operát. Jean Anouilh modern feldolgozása azonban már magában rejtette egy dinamikus kompozíció lehetőségét. Nyersfordítást készítettem a drámából, ennek alapján Fodor Ákos igen szép szövegkönyvet írt, melyet kérésemre bizonyos pontokon kórusokhoz, áriákhoz szükséges versrészletekkel egészített ki. Maga a zene mindennek következtében semmiféle közös vonást nem mutat az előző operával – azt teljes egészében elvettem. Anouilh változata a nagyszabású drámai építkezés dinamizmusának, a széles ívek felvázolásának, a képekben való gondolkodásnak a lehetőségét kínálta számomra.

Régi és új

– 1994-ben keletkezett 4. szimfóniájának alcíme: Találkozások Philipp Emanuel B.-vel. *Hogyan jelenik meg ebben a műben a „berlini Bach” hatása?*

– Talán nem is hatásról van szó, inkább arról a tiszteletről, amelyet Philipp Emanuel Bach művészete iránt érzek.

– *Mit tanulhat tőle egy mai zeneszerző?*

– Egészen különleges eleganciát és könnyedséget. Philipp Emanuel mindenben apjának tökéletes ellentéte volt, példája a markáns stílus- és hangváltásnak. Ezt olyan könnyedséggel, invencióval és szellemmel viszi véghez, hogy egyik ámulatból a másikba esünk. Hiányoznak nála a nagy tablók – viszont zenéjében a gesztusoknak olyan gazdagságával találkozunk az ember, hogy az szinte a 20. századra emlékeztet. Szimfóniámban – annak ellenére, hogy egy idézet is szerepel benne – inkább az iránta érzett reverenciám fogalmazódik meg.

– *Mi a háttere a Kommentárok egy Händel-témához című zenei műnek?*

Andante *Kommentárok egy Händel-témához*
I. 1985 *Soproni József*

Molto allegro, risoluto

Andante *Molto allegro, risoluto*

Ch.

Ch.

Kommentárok egy Händel-témához,
a zenekari mű első oldala

– Ott sem Händelt idézem meg, bár a darab elején megszólal a *h-moll concerto grosso* E-dúr tételének néhány bevezető üteme. Maga az igazi Händel-idézet a darab végén jelenik meg, az odavezető utat nem variációsorozatnak, inkább kommentárok sorának nevezném. A händeli téma hangkészletét egy ideig követem, azután eltérek tőle, majd jelentkezik a darabban a reflexió: a magam hangján, a magam formálásában. Csak a mű végén hangzik fel, apoteózisként, a Händel-dallam. A kóda pedig már ismét a 20. század gesztusával zárja a művet.

Vonósnégyes, dal, zongoraszonáta

– Egy ideje az életmű fontos műfajairól beszélünk. Ezek között különleges helyet foglal el a vonósnégyes, a zongoraszonáta és a dal. Érdekes: e műfajok közül csak egyről mondható el, hogy tizenhét éves kora óta, folyamatosan jelen van Soproni József életművében – ez a vonósnégyes. A dalra – a '60-as évek néhány eredménye után – sokkal, egészen az elmúlt évtizedig kellett várni. Az is meglepő, hogy egy zongorázó zeneszerző, aki sok és sokféle darabot komponált erre a hangszerre, éppen a szonáta műfajára készülődött a legtovább.

– Legkorábbi, „nulladik” vonósnégyes-kísérleteim kézíratai valahol Sopronban, húgom házában lehetnek – remélem, már nincsenek meg... Ebben a műfajban igen korán megtettem a kezdő lépéseket. Inspirált a környezet: hogy mást ne említsek, az egyik soproni templomban minden nagypénteken elhangzott Haydn ciklusa, a *Krisztus hét szava a keresztfán*.

– *Kvartettezték-e még akkoriban a polgári otthonokban?*

– Egészen az ötvenes évekig. Attól kezdve nem volt ajánlatos összejárni. Ezeknek az élményeknek hatására születtek tizenöt éves koromtól vonós műveim. Első érett vonósnégyesem 1958-ból származik; 4. kvartettetemet édesanyám emlékére írtam, az utolsó tétel tőle búcsúzik. Időközben alakult, változott – talán színesedett is – a zenei nyelvem: ennek egyik példája a 6. kvartett, amelynek létrejöttében meghatározó szerep jut Rilke költészetének. A sor egészen a 12. vonósnégyesig foly-

XII. vonósnegyes

Con moto, vivace (♩ = 116) 1999 Soproni Zenei

The musical score is handwritten and consists of four systems. The first system is for piano, marked *Con moto, vivace (♩ = 116) 1999 Soproni Zenei*. The second system is for violin, marked *Brace*. The third system is for piano, marked *Poco meno mosso con gravità*. The fourth system is for violin, marked *mf* and *poco arrivando*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

12. vonósnegyes

tatódik. Itt rejtetten ismét utalok Rilkére: az *An die Musik* című versre (amelyet Rilke-dalaim sorozatában is megzenésítettem).

– A zongoraművek termését áttekintve úgy tetszik, a '90-es évek szonátaciklusának megjelenése előtt keletkezett kompozíciók a műhelytanulmány funkcióját töltik be, miközben egyszer-egyszer – az 1957-es keltezésű *Négy bagatell* vagy az 1976-ban komponált *Négy intermezzo* esetében – a négytétélesség, a lassú–gyors–lassú–gyors tételrend a szonátaigényű gondolkodásmód későbbi fontos szerepét is előlegezi.

– Anyahangszerem a zongora, és bár tizennyolc éves korom óta nem gyakorolok, bizonyos manuális készségem máig megmaradt. Ebből következik, hogy zeneszerzői életemet végigkíséri a zongoraművek. Főiskolai felvételi darabom is zongorára írt kompozíció volt. A saját zenélésnél is mindig inkább inspirált a zeneirodalom hallgatása. Egyre jobban izgatott, hogy egyes szerzők hangszertudása miként jelenik meg zongoraműveik faktúrájában. Ideálom a haydni, mozarti, beethoveni, schuberti zongorafaktúra, amely harmóniailag, ritmikailag világos. Szeretem, de nem követem a liszti zongorázási módot. 1996-ban írtam *1. zongoraszonátámat*, melyet az elmúlt évtizedek során megelőzött már jó néhány zongoramű (*Hét zongoradarab*, *Invenzioni sul B–A–C–H*, *Négy bagatell*, *Négy intermezzo*, *Intarziák*), valamint a *Jegyzetlapok* négy füzete, amelyben a kisformáról már a második füzetben a nagyformára váltottam. Schiff András megrendítő Schubert-szonátaciklusának hatására fogalmazódott meg az első szonáta, melyet máig további tizenkettő követett. Ezekben a művekben nem élek a múlt formavilágával, de a szonáták tételrendjével igen. Nem írok szonátaformát, hiszen nem a témák szembeállítása érdekel, hanem a választott tematika metamorfózisa. Néha az egész tételen belül jelen van az alapötlet: *omnia ex uno*. Arra nem törekszem, hogy a tételek között is megteremtsem az efféle összefüggést. Manapság nem ír az ember félórás szonátákat, inkább egy világos, jól körüljárható tételrendet tűz ki célul.

– A zongoraszonátákat már a '70-es évek elején megelőzik a kamaraszonáták. Mennyiben más ezekben a zeneszerzői gondolkodásmód, mint a zongoraszonátákban?

[illegible]

A 2. hegedű–zongora-szonáta kezdőoldala

- 2 -

Handwritten musical score for A. 2. hegedű-zongora-szonáta, second manuscript page. The score is written on five systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a *mf arco* marking. The fourth system has a *f* marking. The fifth system includes a *rall.* marking and a *4:3* ratio. The score is signed *Helleps* and *C. Szepiet* in the top right corner.

A 2. hegedű-zongora-szonáta második kéziratoldala

– Fuvolaszonátám keletkezése az avantgárd virágzásának idejével esik egybe. Úgy éreztem, az avantgárd számos olyan, rendkívül erőteljes és expresszív mozdulat lehetőségét rejtí magában, amelyből inspiráció meríthető. A kürtszonátában inkább a dallamosság és az egyszerűbb fogalmazás igénye uralkodik. A hegedűszonátákban titkos hegedűs vonzalmam került felszínre.

– Az 1. hegedű–zongora-szonáta *nagyszabású és reprezentatív, négytételes forma. A hallgató úgy érzi: itt a zeneszerző mintha reflektálna a műfaj múlt század végi állapotára, és azt mondaná el, hogyan írja meg ő a maga 20. századi, ha úgy tetszik, „koncert-szonátáját”.*

– Igaza van. A hegedű–zongora-szonáta műfaja sok lehetőséget ad a szerzőnek; lényeges dolgok kimondására, virtuozitásra is, amellet, hogy kifejezheti véleményét a két hangszer-ről és azok együttzenélési lehetőségeiről.

– *Hogyan választja ki a dalkomponálás számára megfelelő verset?*

– Tulajdonképpen hirtelen jelenik meg egy versben – ha látom és olvasom – az a lehetőség, hogy *ez dal*. A képek differenciáltsága, szépsége, színessége, áttetsző volta, rendkívülisége inspirál. Egyes versekhez való vonzódásom néha megmagyarázhatatlan. Így éreztem ezt Rilkenél, vagy a korábbi dalok alapjául szolgáló versek közül Radnótinál, Weöresnél.

– *Mi magyarázza, hogy éppen a ’90-es években kezdett minden korábbinál intenzívebben dalokat írni?*

– Addigra jöttem rá, mi az, amit az emberi hang ötezer év után elbír. Nem szabad a szólamot akrobatikus mutatványokkal megterhelni, az előadót kínoknak kitenni: örömet kell találnia az éneklésben – erről szól a műfaj. Csakis olyan dalokat érdemes komponálni, amelyeket az előadók elfogadnak és szívesen szólaltatnak meg.

– *Énekli a dalait, miközben komponál?*

– Megpróbálom. Persze inkább csak dűnnyögés ez. Mindenesetre szeretem hallani az énekszólám ívelését.

-35-
111

Allegro vivace, con brio, con slancio

cresc.

pizz. Col.

pizz. crescendo

L

R

pizz. crescendo

Az 1. zongoraverseny zárótételének kezdete

Új kompozíciókról

– *A legutóbb bemutatott Soproni-kompozíció az 1. zongoraverseny. Mi vezette ennek írásakor?*

– Mindig is tartottam attól, hogy zongoraversenyt írjak. Szívesebben fordultam versenyműben hegedűhöz, gordonkához. A zongoránál ugyanis annak veszélyét éreztem, hogy technikai ismereteim elvisznek a virtuozitás irányába. A szonáták kialakították nyelvezetemet a hangszeren – ráadásul néhányat kiváló fiatal pianisták (Nagy Péter, Várjon Dénes) előadásában már hallhattam, így a 7. szonáta után már megjött a bátorságom a hangszer koncertáló felhasználásához is. Várjon Dénes muzikalitására és virtuozitására számítottam. Április 26-án ő mutatta be a Zongoraversenyt kiváló, szuverén előadásban.

– *Ma még előttünk áll, de mire ez a beszélgetés nyomtatásban megjelenik, már lezajlott (október 10-én) egy másik mű ősbemutatója is: a Te Deumé.*

– Ez a kompozíció a *Mindenszentek litániájának* párdarabja. Mindkét mű kora gyermekkorom élményeinek megfogalmazása. A recitált litániát sokszor hallottam a soproni templomokban. Nagy hatással volt rám az azonos ritmusban továbbblépő, motorikusan zengő ima. Ezt nagyformába önteni, töretlen folyamatba belehelyezni és nem gregorián dallammal, de gregoriánra emlékeztető fordulatokkal gazdagított zenével megfogalmazni – nagyon régen foglalkoztatott. A *Te Deum* is számtalanszor felhangzott Sopronban, hallgatásakor mindig magával ragadott a szöveg fenségessége és az ember jelentéktelensége közötti feszültség. Régi adósságom volt e szöveg megzenésítése.

A széphangzás felé

– *Földes Imre híressé vált interjúkötete, az 1966-67-ben készült beszélgetéseket rögzítő Harmincasok lapjain Tanár úr felsorol néhány olyan zeneszerzőt, aki jelentős hatással volt alkotói fejlődésére. Webern, Berg, Stravinsky neve olvasható itt; Boulez elismerőleg,*

⑤ ~~be~~ ~~be~~ ~~the~~ ~~is~~ ~~Samou-Jonel~~

34

Stockhausen távolságtartóan. 1983-ban Varga Bálint Andrásnak nyilatkozott újra erről a kérdésről (3 kérdés – 82 zeneszerző): itt a lista kiegészül Bartókkal, Schönberggel, Hindemithtel és Honeggerrel. Hogyan festene ez a névsor ma? Vannak-e nevek, amelyek azóta elmaradtak, kerültek-e újak az eddigiek mellé?

– A névsor nagyjából változatlan maradt. Legfeljebb kiegészíteném néhány komponistával. Ami igazán fontos: az eltelt évtizedekben rájöttem, milyen sokat jelentenek számomra a távolabbi múlt nagy szerzői. Hogy Bartók mitől nagy, már sejtem. Hogy Lutosławskiban mi az érték, Messiaenban mi a vonzó, Boulez egyik-másik darabjában mit szeretek, arról is van fogalmam. Az igazi nagy élmény azonban a múlt: Bach, Mozart, Schubert, Beethoven, Haydn. Vagy a középkor nagy vokális mesterei. Monteverdit majdnem kifelejtettem, pedig nagyon fontos számomra! És akkor még nem beszéltem az opera műfajáról: Wagner, Verdi, Puccini.

– *A '70-es évek második felétől átalakul a Soproni-művek hangzás- és harmóniavilága: elkezdődik egy folyamat, amelyben a zeneszerző a széphangzást helyezi vissza jogaiba. Tart-e ez a folyamat ma is – és mi inspirálta annak idején a váltást?*

– Nem váltottam: a zeném fejlődött így. Kicsit mindig a korábbi műveim ellenében komponáltam: amit az előző darabban megírtam, azt a következőben igyekeztem túlhaladni vagy másképp megfogalmazni. Előfordul az is, hogy egy problémakört kétszer érintek, két különböző műben próbálok megoldani – de hiszen ezt tették a klasszikusok is, a hat vagy tizenkét művet tartalmazó opuszokban... Nálam az évek alatt lassú változás zajlott le, amely eljuttatott egy megváltozott hangzásvilághoz. Kezdtam fontosabbnak látni a harmóniát, a dallamot, a világos formai megoldásokat.

– *Fogalmazhatunk-e – tudatos egyszerűsítéssel – így: Soproni József számára a pálya egy bizonyos szakaszától fontossá vált, hogy szebb zenét írjon?*

– Ez pontosan így volt. A szebb zenére irányuló törekvés igen korán jelentkezett: például a 4. vonósnégyesben. De jelen volt a Hegedűversenyben, a 3. szimfóniában. Az elemek kiegyenlített, harmonikus kapcsolatrendszerét kezdtem keresni.

– *A széphangzás felé irányuló törekvésnek, a harmónia- és hangzásvilág megszelídülésének párját érzem abban a jelenségben, hogy az utóbbi évek Soproni-kompozíciói a ritmus, a gesztusvilág területén is megváltoztak: mintha kevésbé volnának indulatosak, mintha nem forr-
na bennük annyi feszültség, mint korábban.*

– Amikor az ember idősebb lesz, kezdi úgy érezni, hogy a fontos közlendőt szordínóval is el lehet mondani. A gesztusvilág és az apparátus takarékosabbá válik. A kis zenekar, a vonósnegyes vagy a dal is hordozhatja azokat a feszültségtartalmakat, amelyeket egy szimfónia. A mondatokról minden felesleges réteget lehántunk, és a maga egyszerűségében mondjuk ki, hogy ez A, az pedig B, én pedig most A-ról B-re fogok lépni.

– *Milyen háttérrel ad a magánélet a munkához: mit jelent Tanár úr számára a család?*

– A legtöbbet. Nem tudtam volna elvégezni, amit elvégeztem, ha nem áll ott mögöttem a feleségem, és nem teremti meg minden erejével a munkához szükséges nyugodt körülményeket. Szerencsére megvan a régi lakásom, a családi otthonától nem messze – tehát egyedül, teljes magányban dolgozhatom. Feleségemnek, aki zongoratanár, rendkívül érzékenyek és találóak a műveimmel kapcsolatos észrevételei.

– *Bírálatot is kap tőle?*

– Hogyne. Nagyszerű meglátásai vannak. Folyton zenéről beszélünk otthon, így természetes, hogy a darabjaimról is van véleménye. Gyerekeim – szerencsére – nem muzikusok: lányom jelenleg második diplomáját szerzi a Külkereskedelmi Főiskolán, emellett magyar–német szakos tanár, de angolul és olaszul is jól beszél. Fiam pedig történelem szakos a Szegedi Egyetemen – és pilótának készül. Rengeteget kapok tőlük. Érzem a kapcsolatunkból: fontos nekik, hogy nemcsak apjuk – zeneszerző apjuk van.

Muzsika, 2000. okt., 4–8. o.; nov., 8–12. o.

Csengery Kristóf

„Emberi hangú zenét írni”

Beszélgetés Soproni Józseffel. Kérdező: Csengery Kristóf
2011. január 24.

– Egy bő évtizede, a hetvenedik születésnap idején készítettük az előző interjút. A kortárs zene iránt érdeklődők addigra megtanulták, hogy Soproni József számára a kilencvenes évek és az ezredforduló tájkán különleges fontossággal bírt a kamarazene három nagy, klasszikus műfaja: a vonósnégyes, a zongoraszonáta és a dal. Hogyan alakult az elmúlt tíz esztendő alkotói termése, megőrizték-e máig ezek a műfajok a prioritásukat az Ön műhelyében?

– Így történt. Tizenkét vonósnégyest írtam, és ezzel be is fejeztem a sorozatot. Nem volt szándékom éppen tizenkettőt írni...

– ...a 18. századi komponisták előszeretettel rendeztek hat vagy tizenkét művet egy opuszba...

– ...de annyira érdekelt a műfaj, hogy tizenkettő lett belőle. A zongoraszonáták hasonlóan lekötöttek. Előfordult, hogy közvetlenül egymás után kettőt is komponáltam, mert úgy éreztem, hogy az elképzeléseim közül valami még megoldatlan maradt, s ezt egy másik opuszban próbáltam kidolgozni. Néhány éve befejeztem a 20. zongoraszonátámat.

– „Műhelyműfaj” az Ön számára a zongoraszonáta?

– Úgy érzem, igen. Egyrészt érdekelt a többletételesség – ez a szimfóniáim és a vonósnégyeseim sorozatára is érvényes –, és általában foglalkoztattak a klasszikus hagyományok, például a kontraszthatás kiépítése, bizonyos tételek egymással való szembeállítás a egy ciklikus művön belül.

– Származtak-e a zongoraszonátákon végzett munkából olyan tanulmányok, amelyeket dalban, vonósnégyesben vagy éppen szimfóniában lehetett hasznosítani?

– Ez érdekes módon nem így volt. A szimfóniák például a zongoraszonátáktól teljesen függetlenül jelentkeztek bennem.

– A Bartók Emlékházban lezajlott születésnapi koncerten, a műveket összekötő interjúk egyikében, Hollós Máté kérdésére válaszolva arra utalt, hogy a 20. zongoraszonátával búcsút vesz a műfaj-

tól, nem ír többet hasonló kompozíciót. Hogyan jut el egy zeneszerző egy ilyen döntéshez? Hiszen soha nem tudhatja, milyen inspirációt hoz a holnap! Valóban elképzelhető olyan helyzet, amikor egy alkotó úgy érzi, egy műfajban eljutott a lehetőségei végére?

– Számomra úgy tűnik, ez az utóbbi mondat megállja a helyét. Amit a zongorafaktúra területén problémaként felvettem magam számára, azt, úgy hiszem, a legutóbbi néhány zongoraszonátában sikerült körüljárnom, megoldanom. Mint említettem, izgatott a többtétélesség, valamint – s ez talán érdekes lehet – kimondottan érdekelt a nyitótételek karakterisztikája.

– *A 20. század végére a klasszikus hagyománytól örökölt többtétéles formamodellek összes tételtípusa problematikusává vált: a nyitótétel azért, mert elkezd, a zárótétel azért, mert befejez valamit, nem beszélve a táncról, amellyel nem tudott mit kezdeni a 20. század vége, hiszen az eleve magában rejt az archaizálás mozzanatát. Talán a lassú tétel vált legkevésbé problematikusává, ott ugyanis lehet „beszéltetni” a hangszert. Mindent összevéve: valóban nem csoda, ha egy olyan ciklikus forma, mint a szonáta, föladja a leckét a komponistának...*

– Ez pontosan így van. A probléma általában a zárótétellel kezdődik.

– *Ön többször is írt lassú zárótételt.*

– A régi zenében nem volt problematikus, hogy a záró Presto vagy Allegro tétel milyen karakterjegyeket visel. Rondó címén is sokfajta tánc típus jelentkezhettek. Éppen ezért a klasszikus zeneszerzők soha nem fejezték be lassú tétellel a műveiket. Az volt az érzésem, hogy Bartók után gyors zárótételt írni, ez a zeneszerzés egyik legnagyobb feladata. Tudniillik az, hogy milyen típusú gyors tételt ír az ember: nagy formátumú, különböző anyagokat felsoroló tételt, vagy pedig ezt a kérdést kikerülve, variációs tételt.

– *Amiről most beszéltünk: a forma szempontja nagyon magasrendű megközelítés. De a hallgató ennél sokkal egyszerűbb kérdést is megfogalmazhat: mit tud kezdeni a mai zene az egyenletes lüktetés jelenségével? A gyors ritmus és az állandó metrum kérdésével, amely évszázadokon át szintén kapcsolódott a finálé tételtípusához, olyan*

értelemben, hogy a finálék mindig peregtek. A kortárs zene azonban – néhány divathullámot, például a repetitív zenét leszámítva – megszabadult az egyenletes löktetés jelenségétől, mert nyilván nyűgnek érezte. Mit lehet kezdeni a zárótétel-problematikának ezzel a részével? Hogy másképp tegyem fel a kérdést: Önt megkísértette-e az utóbbi években annak az ötlete, hogy egyenletes löktetésű zárótételt írjon?

– Igen: az utolsó kvartetemben, a 12.-ben, amelyben egy visszatérő rondótéma hallható. Egyszerűen izgatott, és azt tartottam a legérdekesebb feladatnak, hogy ezt megoldjam. Azt is tudtam, hogy nem az avantgardizmus szellemében akarok közeledni a problémához, hanem a magam módján. Tehát a gyors tétel gondolatát tulajdonképpen mégsem adtam fel sohasem, mert egy közepes tempójú nyitótétel után egy scherzószerű második tétellel általában megoldottam azt, hogy egy ciklikus műben kell lennie legalább egy gyors tételnek is. Ezt a lehetőséget sohasem hagytam ki, mert ha megnézi a szonátáimat, azt láthatja, hogy a második tétel mindig egy Allegro con spirito vagy Allegro giusto. Előfordul, hogy kialakul egy olyan háromtétélesség, amelyben egy középtempójú nyitótételt gyors második tétel és lassú finálé követ. A 20. szonátában ezt azzal nyomatékosítottam, hogy két lassú tétel került a mű végére. Ez valamiképpen egyfajta búcsúintés volt a világnak.

– A 4. tétel kottájában bejegyzés olvasható: „mintha egyre távolabbról szólna”. Vajon már a komponálás közben is kialakult az érzése, hogy ez a szonáta egyszersmind a műfajtól vett búcsú is lesz?

– Igen, sőt ennél tovább is mentem. Az volt az érzésem, hogy az ember eljut egy bizonyos kor küszöbére, amikor úgy érzi, lassacskán a világ is becsukódik előtte. Azt hiszem, ha valaki ezt a szonátát végighallgatja, alighanem kihallja ezt az érzést belőle. A harmadik, szintén lassú tételben is vannak erősen ritmikus, dobütésszerű daktilusképletek, amelyek sorsszerű hangulatot keltenek, és egyfajta eltávolodást sugallnak a fizikai világtól. A mű gondolatmenetét befolyásolta az életszemléletem is: nem a magam sorsára figyelek, hanem az Ember útját – küldetését, feladatát – igyekszem megvilágítani; azt, hogy mi is a dolgunk a világon, csak élni, vegetálni, vagy valami többletet adni.

– *Hogyan alakul a személyes stílus, a hang, a megszólalásmód, amikor egy zeneszerző eljut a saját „időskori” stílusának területére? Két példa is kínálkozik, két ellentétes magatartás megvilágítására. Az egyik az idős Liszté, akinek kései műveiben szikár, elvont, filozofikus stílussal találkozunk, a másik az idős Verdié, akinek Falstaffjában megjelenik a világra joviálisan tekintő, bölcs humor. Ön milyennek érzi a saját utóbbi évtizedének stílusát?*

– Befelé néz az ember, egyrészt önmagát méri meg, másrészt a világot figyeli, vizsgálhatja, feltéve a kérdést: hová jutottunk és hová jutunk, ha így folytatjuk tovább?

– *Ennek a fajta gondolkodásmódnak a három említett műfaj – vonósnégyes, zongoraszónáta, dal – közül leginkább talán az utóbbi felel meg, hiszen ott szöveget is lehet választani...*

– Igen. Sokat foglalkoztam az utóbbi időben Ingeborg Bachmann verseivel. Harminchat zongorakíséretes és öt zenekari kíséretes dalt írtam a verseire. Ezek tele vannak létproblémákkal, önmagunk és a világ vizsgálatával. Tulajdonképpen ez a fajta, úgynevezett filozofikus szemlélet, ha hangokba öltöztetjük, nemcsak egy száraz elmélkedés, mert ez által a kifejezésmód színesebbé válik, és egyfajta egyszerűsödés is bekövetkezik.

– *Úgy érzem, az Ön komponálásmódja a dalokban erősen szövegcentrikus, „beszélteti” az énekszólamot.*

– Ez azokból a szövegekből következik, amelyeket megzenésítetek. Lator László ilyen szövegeket ír, Ingeborg Bachmann is, Rilke is. Ezek a szövegek rendkívül fontos dolgokat mondanak el. És ezek a szövegek nem egykönnyen adják meg magukat: nagyon sokat kell gondolkodni ahhoz, hogy felszívódjanak bennünk. És elmondhatom, hogy ezek a szövegek mind belém ivódtak.

– *Ezek szerint az utóbbi éveknek Ingeborg Bachmann volt a legfőbb szövegforrása.*

– Körülbelül az utóbbi egy évnek. Bachmant elég régóta ismertem, de csak most, az utóbbi években döbbsentem rá, mekkora világnagyság. Tulajdonképpen csak nagyon kevés költőt zenésítettem meg a pályám folyamán. A kezdet kezdetén Radnótit, aztán hosszabb időre abbamaradt a dalkomponálás, később jött Verlaine. De Rilke mindenekelőtt. Legalább negyven

Tranquillo *Pietà*

mp Jetzt wird *mf* Elend voll, und *mf* namenlos erfüllt es mich. *mf*

p Ich narre wie des Steins *mf* Inneres *mf* starrt.

mf Hart ich bin, weiß ich nur Eins: Du wurdest groß -

mf und wurdest groß, um als zu großer Schmerz ganz über

no alleg. meines Fassung *mf* hinaus-zu-*mf* stehen *mf*

f

Pietà, dal R. M. Rilke versère

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is written on three systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with a final measure marked '9.3. 1ppp'. The lyrics are in German: 'Jetzt liebst du quer durch meinen Schoß, jetzt kam ich doch nicht mehr gehä - ren nicht mehr gehä - ren.'

Pietà, dal R. M. Rilke versére

Rilke-verset zenésítettem meg – köztük a *Marienleben*. A Rilke-versmegzenésítések az utóbbi tíz évben is folytatódtak.

– Édesanyjának fontos inspiráló szerepe volt a *Marienleben* keletkezésében.

– Nemcsak a *Marienleben* keletkezésében, de az egész életemre kihatóan is. Anyámmal rendkívül bensőséges, de soha ki nem beszélt kapcsolatunk volt. Csak a halála után jöttem rá arra, milyen különleges szerepet töltött be ő az életemben. Kimondatlan volt ez a kapcsolat. Hárman vagyunk testvérek: anyám mindhármanukat nagyon szeretett, de engem kiváltképpen. Több kompozícióm mögött ő áll: ilyen a 4. *vonósnégyes*, az 1. *gordonkaverseny*, sőt tulajdonképpen még a 6. *kvartett*ben is,

ahol egyébként nincs erre közvetlen utalás, állandóan az ő jelenlétét érzem. Csodálatos természete volt. Nem hangoskodott, nem utasított, nem parancsolgatott, csak szeretett – mindannyiunkat, az egész családot – és dolgozott.

– *Édesanyja halálakor az ön pályája már a kiteljesedés szakaszában volt. Hogyan viszonyult a család az ön kompozícióihoz? Egyáltalán, hogyan élték meg a szülei azt, hogy zeneszerző fiuk van?*

– Ez nagyon érdekes dolog: soha nem beszéltünk róla. Én nem beszéltem arról, hogy komponálok – azt úgyis hallották. Ez nem volt beszédtema. Azt persze tudták a szüleim, ha iskolás koromban, gimnazista éveim alatt egy kompozícióm valahol elhangzott: akkor természetesen eljöttek és meghallgatták.

– *És később, felnőtt éveiben?*

– Budapesten erre már nem volt alkalom, hiszen ők vidéken, Sopronban éltek. Apám egyébként, mielőtt a budapesti Zeneakadémiára felvételiztem, elment a zeneiskola-igazgatómhoz, Horváth Józsefhez, és megkérdezte, hogy van-e ennek értelme. Megnyugtató választ kapott. Ennyi történt, ami külsődlegesen is megragadható volt. De hogy valamennyire büszkéek voltak arra, amit én már gimnazista diákként a zenében elértem, ennek a jelei csak áttételesen jutottak el hozzám. Ismétlem, ez nem számított köztünk beszédtemának. Elég nagy házban laktunk, és amikor komponáltam, ezt rendszerint „burokban”, elvonulva végeztem. És jó is volt, hogy nem kérdeztek.

– *Ön tehát nem az a típusú zeneszerző, aki huszonöt évesen, vakáció idején hazament a szüleihez Sopronba, leült a zongora mellé, és azt mondta: hallgassátok meg, eljátszom az új szonátámat...*

– Nem, semmiképp sem. És soha nem is kérdeztek, illetve tudták, hogy én erről nem beszélek. Egyébként másnak sem beszéltem ilyesmiről soha.

– *Ha jól értem, a családjában uralkodott egyfajta szemérem, visszafogottság, amely tartózkodik az intim dolgok nyílt kimondásától.*

– Így van. Szüleim mindketten ilyen típusú emberek voltak. Ez valószínűleg családi hagyomány lehetett, bár talán a szüleim testvérei között akadtak olyanok is, akik nyitottabban kommunikáltak. Anyám alighanem szívesen vette volna,

ha közlékenyebb vagyok, én azonban apámtól örököltem ezt a szemérmet.

– *Ehhez képest nyilván valami egészen mást jelent, hogy az Ön felesége, Mohos Zsuzsa zongoratanárnő, akivel egy életen át másképp alakult a zenéről való kommunikáció.*

– Vele természetesen egészen másképpen. Ha nem is a komponálás folyamatában, de ha elkészült egy darab, vagy meghallgattuk a bemutatóját, esetleg felvették, és közösen meghallgatjuk, akkor aprólékosan átbeszéljük. Én természetesen a saját kétségeimet, kifogásaimat is mindig elmondom. Tehát nem azt kell elképzelni, hogy ebben a párbeszédben csak a csodálat jelzői hangoznak el. Rendszerint én magam teszem föl a kérdéseket: ez vagy az így vagy úgy jól sikerült-e.

– *Mahler megzenésítette Rückert egyik híres versét, a Blicke mir nicht in die Liedert. Ez a költemény arról szól, hogy a formálódó, munkában lévő műalkotás tabu, annak a kéziratába másnak bepillantani: az intimszféra megsértése. Szokott-e munkában lévő művekről is beszélni a feleségének?*

– Nem szerettem ilyesmiről beszélni soha, senkivel. Magammal és magamban vívtam meg a harcaimat.

– *Tehát más a készülőfélben lévő mű, és más az elkészült, befejezett alkotás.*

– Pontosan. Nyilvánosan komponálni – ez olyan volna, mintha levetkőznék.

– *Egy másik aspektus: vajon érezte-e már azt, hogy ha az ember elkezd beszélni egy készülő műről, akkor mintha egy rejtélyes szelepen keresztül elszállna az erő, a mű születéséhez szükséges energia, amelyet a titoktartás megőrizhetett volna?*

– Igen. Azt hiszem, írás közben nem szabad beszélni a művekről.

– *Az Ön gyermekei felnőttek, és egyikük sem lett muzsikos. Mit tudnak ők megérteni a zeneszerző édesapa művészetéből?*

– Ezt a kérdést még nem tettem fel magamnak.

– *A zenével és általában az alkotással kapcsolatos családi szemérem, amelyről az imént beszélt, jelen van-e a gyermekeivel való kapcsolatában? Beszél-e a lányának és a fiának a műveiről? Megkérdezik-e ők az édesapjukat, min dolgozik?*

– A gyerekeim tudják, hogy állandóan dolgozom, de azt nem kérdezik meg, mit írok éppen. Ez, úgy látszik, egy érdekes családi vonás nálunk.

– *Örült, hogy a gyermekei megmenekültek a művészsorstól?*

– Igen: így, ahogy mondja. Én nem akartam, nem terveztem, hogy művészek legyenek. Tanítottam néhány művészcsemetét, és tudom, mit jelent ez. Persze ha a művészet maga választja ki az embert, akkor nincs miért ellenkezni – azt el kell fogadni. Nekem mindkét gyermekem bölcsészkart végzett, fiam pilóta lett, lányom bölcsészdoktor. De annak ellenére, hogy nem muzsikusok, tulajdonképpen mégis magamra ismerek, ha velük beszélek. Egyrészt mert a beszédmódjuk, az ágálásuk nagyon emlékeztet a harmincas éveiben járó egykori önmagamra, másrészt az autonómiájuk ugyanaz, ami az enyém is volt mindig. Örülök, hogy a gyermekeimet meg tudtam erősíteni abban az önállóságukban, hogy mindketten maguk válasszák meg a pályájukat. Ez csodálatos érzés volt. Mindketten azt tették, amit akartak, még ha én eleinte kisebb korrekciókat is el tudtam volna képzelni. De ez nem változtat azon, hogy amit választottak, azt teljes biztonsággal és felkészültséggel végzik. Két lábbal állnak a földön, és bekeríthetetlenek. Meg tudják érteni és kritizálni is képesek a világot.

– *Beszéltünk a vonósnegyesekről, zongoraszonátákról, dalokról. Szeretném, ha az elmúlt tíz év egyéb műfajairól is szót ejtene.*

– Az utóbbi években írtam két hegedű–zongora–szonátát: a Harmadikat és a Negyediket. Egymás után írtam meg őket. Hallgattam egy pár igen jó Beethoven hegedű–zongora–szonáta előadást: ez adta az inspirációt. Beethoven és Mozart hegedű–zongora–szonátái kikerülhetetlenek. Beethoven persze már másképp használja a két hangszert, mint Mozart: Mozartnál a hegedű még nem egyenrangú hangszer. Az én számomra e két utóbbi szonátában a beethoveni modell adta az ösztönzést, míg az első két hegedű–zongora–szonátám esetében Bartók. Az utóbbi két mű egyszerűbb, és a dallamnak – az appercipiálható dallamnak – sokkal jelentősebb szerep jut bennük. És a jól felismerhető formavilágnak. Ami persze nem azt jelenti, hogy a művek a régi formai tradíciókat követnék.

Andante con moto *I* *iv. leg. - pp. finale* *Soproni: 2010*

Handwritten musical score for the beginning of the 4th movement of a zongora sonata. The score is written on five systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes dynamic markings like *poco f* and *rall.* and features a triplet. The fourth system has *Allegro ma non troppo* and *accell.* markings. The fifth system includes *poco più mosso* and *Dubit.* markings. The sixth system continues the piece with various dynamics and articulations. The seventh system shows a *rap* marking. The eighth system continues the piece. The score is written in a fluid, handwritten style with many slurs and dynamic markings.

A 4. hegedű-zongora-szonáta kezdő oldalai

– Vajon mindaz, amit most a hegedű–zongora–szonátákkal kapcsolatban elmondott, alkalmazható-e általános érvénnyel az Ön legutóbbi évtizedbeli műveire? Egyszerűbb formák, felismerhető dallamok, filozofikusabb tartalom?

– Igen, és ez nyilván összefügg korunk világállapotával. No meg a saját korommal. Ezen kívül persze az ember felteheti magának azt a kérdést is, hogy a húszas–harmincas évek, illetve a hetvenes–nyolcvanas évek modernizmusa mennyire vitte előre az úgynevezett komolyzene ügyét, amely sajnos számomra egyre kérdésesebbé válik. Nem a léte, nem is az értéke, hanem a jelenléte és a szerepe a társadalomban.

– Ezzel kapcsolatban az egyik legsúlyosabb kérdés a megszólalásé. Sok új mű születik, ezeknek csak egy része jut el a bemutató lehetőségig, és még kevesebb addig, hogy másodszor is elhangozzék. Önnek például 2003 nyarán, Fertődön előadták az Oboaversenyét, Lencsés Lajos szólójával. Ha jól tudom, később felvétel is készült az előadásról, de vajon koncerten hallható volt-e azóta ismét a kompozíció? Mit jelent a zeneszerző számára az a helyzet, amikor úgy komponál, hogy közben nem tudja, a mű mikor fog megszólalni – és ha megszólal is, nem kerül be a zenei vérkeringésbe, hanem csupán egyszeri és elszigetelt alkalmakkor találkozhat a közönséggel?

– Kezdjük kicsit korábbiakkal. Írtam egy hegedűversenyt, két csellóversenyt, az utóbbiak közül az első kétszer is megszólalt, nyilvánosan, és örömemre mind a kettőből van rádiófelvétel. A *Hegedűverseny*ből is készült rádiófelvétel, és többször is megszólalt: Grazban, Prágában, Pozsonyban, Budapesten. A zongoraversenyek közül csak az első kettőnek van rádiófelvétele, a harmadik meg se szólalt még, és az első kettő bemutatója sem nyilvános koncerttermi hangversenyen volt: rádióhangversenyen hangzottak el. Az ember ezt fájlalja, de tudomásul veszi, ilyen az élet. Erre vonatkozólag ma, nyolcvanévesen nem teszek föl magamnak kérdéseket: miért és hogyan van ez?

– A kortárs zenével kapcsolatos másik, aggodalmat keltő tendencia: vannak koncertek, amelyeken a művek megszólalnak, ott meg is jelenik bizonyos létszámú közönség, de ha az ember ezt a közönséget jobban megnézi, kiderül, hogy túlnyomórészt a szakmához tartozó személyekből áll. És ha meggondoljuk, nem is csodálkozhatunk ezen.

A 20. században ugyanis a komoly, nagy zene lépcsőről lépésre, fokozatosan eltávolodott attól az idiómától, amelyet az átlagember is ért. Beavatottak szólnak beavatottakhoz, a társadalom egy szűk rétegében, mintha megvalósult volna az, amiről Hesse Az üveggyöngyjátékban ír. Ki lehet-e törni ebből az ördögi körből?

– Szerintem nem. Azt meg lehet tenni, hogy a zeneszerző, miközben komponál, emberi arcokat képzel maga elé – és nem azon gondolkodik, hogy most éppen milyen újabb meglepetéssel próbálja a szakmai közönséget elkápráztatni. Azok a jelrendszerek, amelyekkel ma egyik-másik komponista vagy alkotói csoport dolgozik, az átlagosan művelt ember számára nem felfejthetők. Nem lehet érzékelni azt, hogy mi az a zenében, ami felemelő, mi az, ami gazdagít. Inkább azt lehet érzékelni, mi az, ami megijeszt, mi az, ami borússá tesz, vagy mi az, ami meghökkent, megbotránkoztat. Épater les bourgeois! De már ezen is rég túl vagyunk, ez sem vezetett sehová – már meghökkenteni sem lehet senkit semmivel, az ingerküszöb olyan magasra került. Én tulajdonképpen több darabomban is erre a jelenségre próbáltam reflektálni. 6. vonósnygyesem zárótételében, amely Rilke *Herbsttag*jára utal, azt a zenét írtam meg, amelyet a vonósnygyes-irodalomban a magam számára egyetlen fogódzónak tekintek. Úgy gondolom, csakis ezzel a humánus hanggal lehet még mindig valamifajta kapcsolatot teremteni zeneszerző és közönsége között. Emberi hangú zenét írni – erről beszélek. Természetesen rögtön mindenki a stílus területén értelmezi ezt a kérdést. Ez nem azt jelenti, hogy Brahms, Kodály vagy Bartók stílusában komponáljunk. Két szélsőség van tehát: az érthetetlen elvontság és a stíluskópiák. Ezek között nagyon nehéz megtalálni a járható keskeny ösvényt. Nem vigasztal a mai zene. Márpedig ebben a világban az emberek nagy része vigaszra szorul.

– Valóban nehéz kérdés ez, mert a legtöbb olyan értelmiségi, aki egy kicsit is ért a zenéhez, tudja, hogy a kortárs zene nem elsősorban vigasztaló szerepéről híres...

– ...és soha nem is lesz vigasztalóvá, még az idők puhító hatására sem. A mai zene soha nem lesz olyan módon hallgatható, mint ahogyan Haydn, Mozart vagy Beethoven volt az. Ez mindenképpen szegényedés.

III. *Andante sostenuto* (R. M. Rilke: *Herbsttag*)

387 ord. S. Sord. *maestoso* Herr: es ist Zeit.

392 Der Sommer war sehr groß

22-

397 *Poco animando* Leg dei-nen Schat-ten auf die Sonnen- re, und auf den Flu-

meno f *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

6. vonósnégyes, zárótétel R. M. Rilke: *Herbsttag* című verse nyomán

– És tragikus tapasztalat.

– Igen.

– Voltak kitörési kísérletek, például a populárisabb irányba, többek közt például a repetitív divat, vagy Arvo Pärt zenéje – ezekről néhány év után bebizonyosodott, hogy nem oldanak meg semmit, sőt némelyik hasonló próbálkozás hallatán ott motoszkál az emberben az a kérdés, hogy vajon nem a könnyű sikerre való kacsintgatás rejlik-e ezek mögött a zenék mögött. Vajon nem az-e az egyetlen járható út, ha a zeneszerző egy idő után azt mondja magának, hogy nem törődik ezzel a problémahalmazzal, és azt írja, amiről úgy érzi, hogy írnia kell?

– Én azt írom. Egyrészt nem foglalkozom azzal, hogy a zene milyen stílusok irányába halad, másrészt nem kenyerem sem a sziklabontás, sem a sziklamászás.

– A rég időkben, a szocializmusban gyakran feltették a kérdést: ki nek ír ön?

– Magamnak írok, de úgy, hogy más is részesüljön belőle. Megpróbálom úgy megfogalmazni a gondolataimat, hogy a hallgató számára ne legyen rejtélyes, amit mondok. Ne legyen felfoghatatlan, és ne kelljen rálegyintenie, mondván: nem tudom elfogadni akusztikai okok miatt, mert zavar. Megpróbálok olyan zenét írni, amely nem zavar, nem erőszakos. Ettől persze még ábrázolok indulatokat. A sötétet ugyanúgy meg kell mutatni, mint a világot.

– Mindaz, amiről most beszélünk, megjelenik-e tudatosan a komponálás folyamatában is? Előfordul, hogy amikor megnézi, amit írt, azt mondja: ez itt túl bonyolult, egyszerűbb megoldást keresek?

– Hogyne, persze! Erre jó egyébként a vonósnégyes-írás. Ott aztán nem lehet annyira bonyolultnak lenni! – hacsak nem eleve azt akarja az ember, a l'art pour l'art bonyolultságot.

– Azért a kései Beethoven-kvartettek elég bonyolultak...

– ...de még mindig nem olyan bonyolultak, mint egy 20. századi mű! Egyébként éppen a bonyolultság és érthetőség összefüggésében beszélhetnénk egy műfajról, amelyről még nem ejtettünk szót: a kóruszenéről. Jó néhány oratorikus művet írtam, és jó néhány a cappella kompozíciót: pünkösdi, adventi, karácsonyi motettákat, a cappella vegyes karra. Ezek megközelíthető zenék. Természetesen nem állítom, hogy könnyűek, de

nincs a zászlajukra írva, hogy „most atonális zene következik”. Viszont mindig egy központi hang felé halad a komponálás-módjuk – a tonalitás tendenciaként kimutatható bennük. Tehát nem úgy írom a hangokat egymás mellé, hogy nehogy valahogy relációba kerüljenek egymással. De igenis, kerüljenek relációba! Helyi tonális központok sugarába kerüljenek. A korábban írt *Missa Scarbantiensis* (Soproni mise), amelyet centrális jelentőségű művemnek gondolok, a *Te Deum* és a legutóbbi műsém, a *Missa tam in vocibus quam in corde* (ami a hangokban, az a szívben) is illusztrálja ezt. Ez az utóbbi mű, amelyet énekkarra, zenekarra és négy szólistára komponáltam, nem rövid, de nem is túl hosszú, nem nehéz, tonális, nem bizonyos stílus irányában tett engedmények következménye, hanem egyszerűen azt tárja a hallgató elé, ami a képzeletemben él. A harmóniavilága az, amit eddig is használtam, a kórus, a szólisták és a zenekar irányában támasztott technikai követelmények nem szélsőségesen nehezek. Ez egy számomra teljesen váratlanul született kompozíció volt. Egyáltalán nem is gondoltam rá, és mégis, egyik pillanatról a másikra írni kezdtem, mindenfajta előzetes elképzelés nélkül.

– Ez részben talán azt is jelenti, hogy be kell látni: néha a művek önmagukat írják. Ha egy mű meg akar születni, akkor kopogtat, és jön.

– Olyan, mint a gyermek. És nem ez a csodálatos?

– Ez azt is jelenti, hogy bár Tanár Úr úgy gondolja, lezárta a zongoraszonáták sorozatát, még születhet egy 21. zongoraszonáta is, akkor is, ha Ön nem akarja. Vagy esetleg egy 13. vonósnégyes.

– Ez elő is fordult velem: a 3. és 4. hegedűszonátám esetében. Csak a 3.-at akartam megírni, de jött egy 4. is. Két mű keletkezett egymás után.

– Változott-e a munkamódszere az elmúlt tíz évben?

– A munkamódszerem lényegében nem változott, és mégis más lett egy kissé. A változás lényege: mostanában előfordul, hogy minden előkészület nélkül egyszer csak elkezd valami szólni a fejemben. Gyakran nem is a műfaj jelentkezik először, inkább a hangzás. Aztán elkezdek gondolkozni rajta, a legkülönbözőbb élethelyzetekben, sétálva a természetben vagy zárt

térben. Az is megtörtént már, hogy éjszaka fel kellett kelnem, és le kellett jegyeznem valamit – csupán pár hangot, ami nem hagyott nyugodni.

– *Az a tapasztalat, hogy először a hangzás jelentkezik, azt is jelenti, hogy a legelső felködlő gondolatokban nem is annyira a hangmagasságok a döntőek, mint inkább a színek?*

– A színek is, de a hangmagasságok is.

– *És mennyire tematikus rangúak az első inspirációk? Formák nem jelentkeznek?*

– Nem, de folyamatok igen! Például egy belső gondolatsor, amelyet akár egy percen át hallgathatok. Ez akár egy ritmus is lehet, vagy egy fejlesztés folyamata. Akkor azután már le kell jegyezni, mert megszakad, és elvész. Rögzíteni kell. De erre sokszor nincs idő, mert közben magamban írom a darabot tovább. Ilyenkor néha pár jellel lejegyzek valamit a noteszomba, aztán másnap visszatérek hozzá, és elkezdem kidolgozni. Ez nagyon gyakran előfordul. Amit viszont hajdan, gimnazista koromban csináltam, ma már teljességgel elképzelhetetlen. Akkoriban szokásom volt, hogy a zongora mellett addig-addig játszottam magamnak egy készülő darabot, amíg teljesen kész nem lett, és akkor fejből meg tudtam szólaltatni, noha még nem volt lejegyezve. Ezt a módszert ma már nem alkalmazom. Nekem ma már a kezdet kezdetén, azonnal írásban rögzítenem kell a gondolatot, amelyet azután elkezdek kidolgozni, és ezzel le is lassul a munkafolyamat. Ekkor már kezelhető a matéria, és az ember szakmai felkészültsége a biztosíték arra, hogy tud is kezdeni vele valamit.

– *A zongorához ilyenkor nem ül le?*

– Az elején nem, mert akkor a hangszer zavar. De amikor elkezdem kidolgozni a darabot, akkor már igen: akkor már kipróbálom zongorán is. Nem igazán szerencsés, ha az ember jól el tudja zongorázni a zenét, amit éppen ír. Erre is az idő tanított meg.

– *Elcsábít a hangszer olyan irányokba, ahová a darab gondolatilag nem igyekeznék?*

– Igen.

Con moto *- 2 - poco rall* *Allegro vivace, leggero*

The musical score is written in a single system with multiple staves. It begins with the tempo marking "Con moto" and a dynamic marking "f". The score includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The tempo changes to "Allegro vivace, leggero" and "poco rall". The score is written in a single system with multiple staves, showing a complex piece of music with various time signatures and key signatures.

14. zongoraszonáta, Ábrahám Mariannak ajánlva

– Érdekelne, hogyan történt mindez egy speciális esetben: a zongoraversenyek komponálásakor, hiszen Tanár Úr közismerten jó billentyűs játékos.

– Pusztán azért nem kell hangszerhez ülnöm, hogy ellenőrizzem a zongorára elképzelt zenéim játszhatóságát, hiszen – mivel ismerem a hangszer lehetőségeit – eleve úgy komponálok, hogy a szólam zongoraszerű legyen. Az tehát, hogy amit leírtam, lejátszható-e, nem kérdéses: eleve a hangszer lehetőségeiben gondolkodom.

– Azt hiszem, a beszélgetésünk során kezd nyilvánvalóvá válni, hogy az Ön számára az alkotás folyamatában nagyon fontos szerepe van az írás aktusának, a formálódó gondolatok lejegyzésének. Vajon van-e szerepe (mint például Bartóknál) a többszöri leírásnak? Annak, hogy egy másodszori vagy harmadszori lejegyzés hozzájárul a gondolatok kitisztulásához?

– Előfordul, hogy a vizuális kép, amely egy kompozíció formálódásának folyamatában kialakul az ember előtt, kedvezőtlen, mert túl sűrű, netán túl bonyolult, esetleg éppen ellenkezőleg: szegényes anyagot mutat. Máskor azt érzi az ember, hogy a kottakép vonzó, de mégsem ezt akartam. Megint máskor azonban a mű vizuális megjelenése megerősít. Sok leírás szükséges tehát: számtalanszor újraírok, radirozok, és sok papírt elfogyasztok ebben a munkafázisban. Azt hiszem, az írásbeliség az egyik feltétele annak, hogy valaki „tanult” zeneszerző legyen, ne csak improvizáljon vagy az érzéseire hagyatkozva haladjon előre.

– Ha már az írásbeliségnek a kompozíciós folyamaton belüli kontrolláló szerepéről beszélünk, hadd kérdezzem meg: hogyan gondolkodik szorosán véve a kézírás és az alkotás kapcsolatáról? Egyrészt vannak jelentős zeneszerzők, akik, noha kalligrafikusan írnak kézzel kottát, a különféle számítógépes kottairó programok megjelenése óta csak ezekkel dolgoznak. Másrészt akadnak olyan alkotók – főként írók, költők –, akik úgy tartják, hogy írni, fogalmazni csak kézzel szabad, mert az alkotás személyes jellege megköveteli a kézzel történő írás intimitását és őszinteségét. Mit gondol erről?

– A számítógépes kottagrafika gyakran megtévesztő lehet. Közepes darabok is nagyon jól tudnak mutatni, a hitelesség és

a szakszerűség látszatát keltve, a tetszetős kottakép segítségével. Ami engem illet, a magam gyakorlatában ragaszkodom a kézzel leírt kottához. A számítógéppel lejegyzett műveket mindig óvatosan veszem kézbe: sokszor túlságosan is jól néznek ki. Voltam már néhányszor zeneszerzőversenyek zsűritagja, kézbe vettem a komputeres grafikával készült kottákat, aztán meghallgattam a műveket, és sokat közülük szegényesnek találtam.

– *Beszélgetésünkéből nem maradhat ki egy fontos téma. Tanár úr a legutóbbi interjú óta írt egy újabb operát, egy egyfelvonásost. A címe Aranylövés, és egy Csáth Géza-színmű alapján készült. Az Ön korábbi szövegválasztásai között Radnótit, Latort, Rilket, Ingeborg Bachmannt találjuk. Hogyan döntött Csáth mellett? Ezt azért is kérdezem, mert az ő lényével, élettörténetével és műveinek tartalmával sokan – nem alaptalanul – az önpusztítás képzetét társítják. Ez eddig nem volt Soproni-művek témája...*

– A műben ábrázolt összeütközés, a narkomán férj, a feleség, a drog, az önfeladás jelensége, a szerelmi háromszög, a társadalmi zűrzavar, egyáltalán az emberi lény tragédiája – azt gondolom, egy igazi opera valahol ezen a tájékon játszódik. Úgy értem: minden valamirevaló operában olyan óriási összeütközést kell ábrázolni, hogy a színpadról süssön a feszültség és a forróság egészen a közönség soraiig. Az operaműfajnak egyik nagy erénye az, hogy ezt meg tudja jeleníteni. Azért is vagyok annyira Verdi-hívó, mert ő egészen mélyre hatol az emberi lélekben, és a legrejtettebb összefüggéseket is feltárja. Sokan talán nem is gondolják rólam, mennyire foglalkoztatnak ezek a kérdések: az emberi jellem, az emberi sors kérdései, az emberi lénynek a létért vívott küzdelme, az emberek egymással vívott küzdelme.

– *Tanár Úrnak ezek szerint mély és régi kapcsolata van magával a műfajjal, az operával, mondjuk Monteverditől Pucciniig?*

– Igen. Jó is, hogy említi: nagyon szeretem Puccinit! A *Gianni Schicchi*-hez hasonlítható csoda nincs! De nemcsak az csodálatos: az összes Puccini-mű! És a kései Verdi-operák! Wagner-nél a zenéért lelkesedem, a német mítoszvilág kevésbé érint meg. A mai ember izgat: a 20. és 21. század konfliktusai. Eze-

ket ugyanis közel érzem magamhoz! És szeretem a mozgalmasságot!

– *Mennyire hatott a 20. századi operát író Soproni Józsefre a 20. század operatermése? Kik foglalkoztatják a modern szerzők közül?*

– Berg és Janáček. A *Jenufa*. Nálunk többnyire nem is ismerik ezt a csodálatos darabot. A század egyik legnagyobb remekműve. De a magam operájának írásakor nem hatott rám, sem ez, sem más 20. századi mű. Csak a szöveggel és a magam zenei elképzeléseivel foglalkoztam.

– *Felfedezhető-e kapcsolat az Antigoné és az Aranylövés komponálómódja, logikája között?*

– Nincs kapcsolat a két mű között. Kivéve egyetlen jellegzetességet. Mindkét mű komponálásakor állandóan arra gondoltam, hogy építeni, vinni előre, fokozni, emelni, folytatni a folyamatot. Tehát nem lezáruló és elkülönülő szakaszokban gondolkodtam, hanem a megszakítatlan folyamatosságban. Csak mindig előbbre és előbbre, följebb és följebb!

– *Jól értem, hogy a Csáth-opera magja, ugyanúgy, ahogyan az Antigoné esetében: az erkölcsi konfliktus? A feszítőerő egy erkölcsi probléma?*

– Igen. Ez mindkét darabban hasonló.

– *Romhányi Ágnes volt a szövegíró...*

– Kéthetente eljátszottam neki a kész részeket.

– *Dramaturgi funkciót is betöltött?*

– Nemigen szólt bele a folyamatba.

– *Hogyan képzeljük el az Aranylövés hangzásvilágát?*

– Nagyzenekari hangzás. Amikor összeállt a zongorakivonat, meghangszereltem.

– *Sokszor hallani arról, hogy operakomponálás közben a zeneszerzők hogyan képzelik maguk elé a figurát. Voltak modelljei?*

– Meghatározott énekesekben nem gondolkodtam. A figurákat úgy képzeltem el, hogy láttam őket magam előtt. Az arcukat talán nem, de a mozgásukat, az ágálásukat igen.

– *Vajon egy zeneszerző, amikor operát komponál (függetlenül attól, hogy később, ha megadatik az, hogy a mű színpadra kerül, lesz rendezője, díszlet- és jelmeztervezője), rendelkezik-e saját konkrét el-*

képzeléssel a rendezésről, díszletekről, jelmezekről? Végére is minden opera *Gesamtkunstwerk*.

– Én mindenképpen rendelkeztem. Mint tudja, rendkívül vizuális típus vagyok, az építészet iránti vonzalmamról már az előző interjúmban beszéltem. Nemcsak síkban, hanem három dimenzióban is mindent láttam magam előtt. Díszleteket is láttam, mozgásokat: honnan jön be a szereplő, hová megy, hol áll meg.

– Vállalkozna arra, hogy megrendezze a darabot?

– Ha rendező volnék, igen.

– Vajon azok a karakterisztikumok, amelyeket az operaműfaj nagy hagyománya hangfajokhoz kapcsolt, átörökökíthetők-e a mába? Gondolkozik-e egy mai operaszerző szerelmes tenorban, intrikus baritonban?

– Igen. Ilyen értelemben az én *Aranylövés*em abszolút hagyományos opera. Nem kísérletező zene. Tonálisan követhető síkok figyelhetők meg benne.

– És az az „énekhangbarát” komponálási mód, amely a dalokban jelen van, itt is meghatározó?

– Azt hiszem, igen. Nem a hangok miatt van ott a szöveg, hanem a szöveg drámai nyomatéka alakul át dallammá.

– A hangszerelés közben módosult-e a darab?

– Nem.

– Egy opera komponálása után hogyan dolgozik tovább a zeneszerző? Van-e kihatása a drámai műnek – átlényegítve a tanulságokat – az egyéb műfajú kompozíciókra?

– Nálam a dalokra volt hatása az operakomponálás tapasztalatainak. Nagyobb vokális „kulturáltságra” tettem szert. Megváltozott az énekszólam dikciója. A hang kezelésmódjáról tudtam többet, arról, hogyan kell énekszólamokat írni. Hiába írtam korábban dalokat egyszer, kétszer, többször – ez más, ez kevés. Amikor az ember belemerül egy egyórás darab keletkezésfolyamatába, és állandóan énekszólamokkal van körülvéve, akkor hajlékonyabb lesz a vokális eszköztára. Nem mereven nyúlok az anyaghoz, azzal az elképzeléssel, hogy most egy dalt írok, hanem abban élek, hogy van egy szereplő, aki feltárja a belső világát, és megnyilatkozik, és ehhez kell adekvát

eszközöket találnom. Azonosulnom kell, át kell vennem a személyiségét. Azt, hogy az *Aranylövés* komponálása sokat változtatott a vokális írásmódomon, azon vettem észre, hogy az opera után a Bachmann-dalokat hihetetlen gyorsasággal megtudtam írni. Némelyik dalt csupán három-négy óra alatt. Holtfáradt is voltam utána, emlékszem.

– Ez, ugye, régi tulajdonsága Tanár Úrnak: hogy nagy tempóban dolgozik?

– Nagy tempóban dolgozom – és nagy tempóban javítok!... De érdekes: a Bachmann-dalokon alig kellett javítanom. Ezt a ciklust nem írtam meg kétszer, mint a *Marienlebens*.

– De ha jól értem, Tanár Úrnak az a régi szokása, hogy régen befejezett darabokat is újra elővesz és átír, máig fennáll.

– Most már nem szokásom ez.

– De a *Marienlebens* pár évvel ezelőtt még átírta.

– Azt még igen. És nemrég, két évvel ezelőtt még megszüntettem a 7. szimfóniámat, és írtam egy új szimfóniát, részben a 6.-ból vett részletekből. Ez volt az utolsó átírás. Többet nem írok át. Nincs már rá energiám. Ehhez már rövid az időm.

– Ha már az átírásról beszéltünk, beszéljünk a kontrollról általában. Egy zeneszerző, ahhoz, hogy a munkáját megítélje, kénytelen újra és újra önmagát értékelni. Önről ráadásul tudjuk is, hogy reflexív alkat, hiszen sokat foglalkozott saját régebbi műveivel, és olykor újraírta őket, tehát erős önellenőrzéssel dolgozik. Ugyanakkor, aki ismeri Önt, tudja, hogy nem szeret túl sokat beszélni önmagáról, nem „feltárukozó” típus. Nyilván mindig, minden pályaszakasban meg kell találni a helyes középutat a reflektálatlanság és a túlzott reflexió között. Mi segít ebben?

– Kezdjük korábbiakról és távolabbiról. Mindig is nagyon nyitott voltam a világra, és most is az vagyok. Kiismerem magam a világban: ez áll művészetekre, politikára egyaránt. Szeretem tudni, mi zajlik körülöttem (bár most már egyre kevésbé). Tehát tulajdonképpen minden érdekel. Minden! Már tízéves koromban a szörnyű II. világháború is érdekelt. Mindent tudtam, az összes politikus nevét, tudtam, melyik oldal bűnös, és azt is tudtam, hogy melyik az az oldal, ahonnan várnék valamit. Mindezt azért mondom el éppen erre a kérdésre válaszolva,

Zyklus I
Andantino, con anima *-1-*
I/4 *poco f* *Dunkles zu sagen*

Wie Orpheus spiel ich auf den Saiten des Le-bens den Tod und in die
 Schärfe des Er-de und deiner An-gen, die Himmel ver-wal-
 -ten, weis ich Dunkel, nur zu-sa-gen. Vergiss nicht,
 das du, plötzlich, plötzlich an jenem Morgen, als dein Lager nach war von
 Tau und die Nel-ke an deinem Her-zen schief, den dunklen Fluss sahst,
 in dem die Nacht die Welt umflutet.

Dunkles zu sagen, dal Ingeborg Bachmann versére

mert úgy érzem, engem a külvilág iránti nyitottság segített hozzá ahhoz, hogy önmagamát tisztán lássam. Ez a reflektáltság kulcsa.

– És mi a helyzet a saját műveink iránti szeretettel? Egy alkotónak abban a hitben kell élnie, hogy amit kiad a kezéből, az jó, hiszen ha nem úgy gondolná, akkor miért ír? Ha pedig hisz abban, hogy a munkái jók, akkor szeretnie kell a műveit. Fontos kérdés tehát: ön szereti a saját kompozícióit? Vagy csak azt, amit éppen ír?

– Igen... talán igen. De vannak olyan művek, amelyeket régebben írtam, és aztán később valamiért kedvem támad meghallgatni, előveszem, és rácsodálkozom: hát ez itt egészen jó! Hogy a fenébe írhattam ezt én? Valahogy így van ez... A másik válaszom pedig az a kérdésre, hogy én nem mostohagyerekként, de nem is édesgyermekeimként szemlélem a műveimet, hanem valahogy úgy, mintha a mű a kezem vagy a lábam volna. Az enyém. Sőt több: a részem. Végtére is a kezemet meg a lábamat sem „szeretem”!... Hozzám tartozik, és kész. Ezért is van, hogy nem tudok tűzbe menni a saját darabjaimért. Sohase mentem. Annyira azért nem tudom szeretni, hogy verjem az asztalt: „ezt elő kell adni, mert különben megyek az elvtárs-hoz...” Ilyesmi nem létezik számomra.

– Valójában nem is arra a szeretetre gondoltam, amely a művek érvényesülése érdekében tett lépésekben nyilvánul meg, hanem arra a bensőséges kapcsolatra, amely a szerző és a mű között lehet, ha a szerző elégedett a kompozícióval. Ilyen érzés csak a legfrissebb, vagy az éppen születő félben lévő művek esetében van?

– Talán igen.

– Ami régebben készült, az már nincs, az már megfagyott?

– Nem, azok között is van olyan, amit szeretek. Például az 1. zongoraversenyem: abban nem tudnék javítani. Tehát elégedett vagyok vele. De bizonyos távolságtartással gondolok rá. És nem veszem elő, hogy meghallgassam.

– Mit gondol arról, ha valaki a műveinek dikciójában „magyar hangot” vél felismerni?

– Aki ebben az országban él, Bartók és Kodály országában, annak a zenéjében még akkor is ott van a magyar beszéd lejtése, ha mint én, nem használ fel a műveiben folklóranagyot. Ez

I/7

Car
41 p. 26

Andante risoluto *Cum pervenisset...* *Szent András - motetta allarg.* *Soproni 1991*

f *Cum pervenisset be - a - tus An - dre - as*

f *Cum pervenisset be - a - tus An - dre - as*

a tempo *rall.*

ad lo - cum, ad locum ubi crux para - ta e - rat,

ad locum ubi crux para - ta e - rat,

crux... e - rat,

a tempo

pervenisset bea - tus An - dre - as

Cum pervenisset bea - tus An - dre - as

Szent András-motetta

nem több mint azonosság, amely leszűrődik és kifejeződik a zenében is. Teljesen természetes.

– *Van-e esztétikai vagy felfogásbeli hátttere annak, hogy Tanár Úr tartózkodik (és mindig is tartózkodott) a folklórmatéria használatától?*

– Egyrészt fenntartásaim voltak az ötvenes évek elvárásaival szemben: ha valamit nagyon nyomnak fölülről, az nekem nem kell. Másrészt mindig is úgy éreztem, hogy ha valaki folklórmatériát használ, akkor az sokszor az egyéni invenció hiányának leplezését szolgálja – és az ilyesmi nem kenyerem.

– *Ismerjük Bartók híres mondását: „Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit.” Másképp fogalmazva: egy alkotó esetében a művek magukban foglalják az életrajzt. Egyetért-e ezzel? Lehet-e a műveket zenében megfogalmazott önéletrajzként felfogni?*

– Ki merem mondani, hogy az én esetemben a művek tökéletesen híven, szinte filmszerűen követik az életem alakulását, a személyiségem belső formálódását. Ezzel is magyarázható, hogy soha drasztikus, éles „váltás” nem történt a zenémben, inkább mindig evolúció zajlott.

– *Nem támadt-e olykor kedve, hogy részt vegyen a saját zenéje előadásában – akár zongoraművészként, szonáták előadójaként vagy dalok kísérőjeként, akár karmesterként?*

– Mint tudja, diákként sok hangversenyen szerepeltem, kamaramuzsikusként, zongoraversenyek szólistájaként, és persze templomban is orgonáltam. Később azonban egyre inkább viszolyogni kezdtem a nyilvános szerepléstől, agorafóbia-szerű érzésem támadt, ha ki kellett állnom a pódiumra. Érdekes módon nem is a teljesítménykényszer zavart, hanem az, hogy ki vagyok téve közszemlére. Ha a saját zenémet hallgatok koncerten, akkor is inkább szeretek valahol hátul meghúzódni, mintha ott sem lennék. A saját műveim megszólaltatásától pedig tartózkodtam: nem akartam beleszólni az előadók munkájába.

– *Az elmúlt éveknek van egy rendkívül fontos változása az Ön életében: 2000-ben készült legutóbbi beszélgetésünk óta kétszeres nagypapa lett.*

– Mindaz az élmény és a személyiségnek mindaz a formálódása, amelyet nagyapaként átéltem és átélek, tulajdonképpen folytatása az apaként szerzett élménynek és tudásnak. Az unokák olyan dimenziót nyitottak előttem, amelynek a létezéséről sejtelmem sem volt. Pedig hát az ember korábban is látott kis gyerekeket. De egy nagyapa számára egy fiúunoka (fiaméknál) és egy kislányunoka (lányoméknál) újra megerősíti az élet értelmét, és megsokszorozza az emberben az akarást: még egy kicsit kitartani, még élni, hogy élvezhessük az örömet, amit az unokák nyújtanak. Kiváltképp az öröm, amikor a nagyobbik unokám, aki most öt és fél éves, nyiladozik szellemileg, és olyanokat mond, hogy az ember elámul, és azt mondja magában, hogy a gyerekeknek mindent meg kell ismerniük ebből a világból, hogy tanulhassanak és emberré válhassanak. A legszebb, amit az ember az utódokban kaphat: önmagát egy kicsit viszontlátni, és arra gondolni, „igyekezzetek, hogy valamire juszatok ebben a világban”.