

Kell-e bátorság a zenei alkotáshoz?

Hat részlet *Varga Bálint András* „A zeneszerzők bátorsága és az ízlés zsarnoksága” című könyvéből

(*Der Komponisten Mut und die Tyrannei des Geschmacks*, Wolke Verlag, Hofheim, 2016)

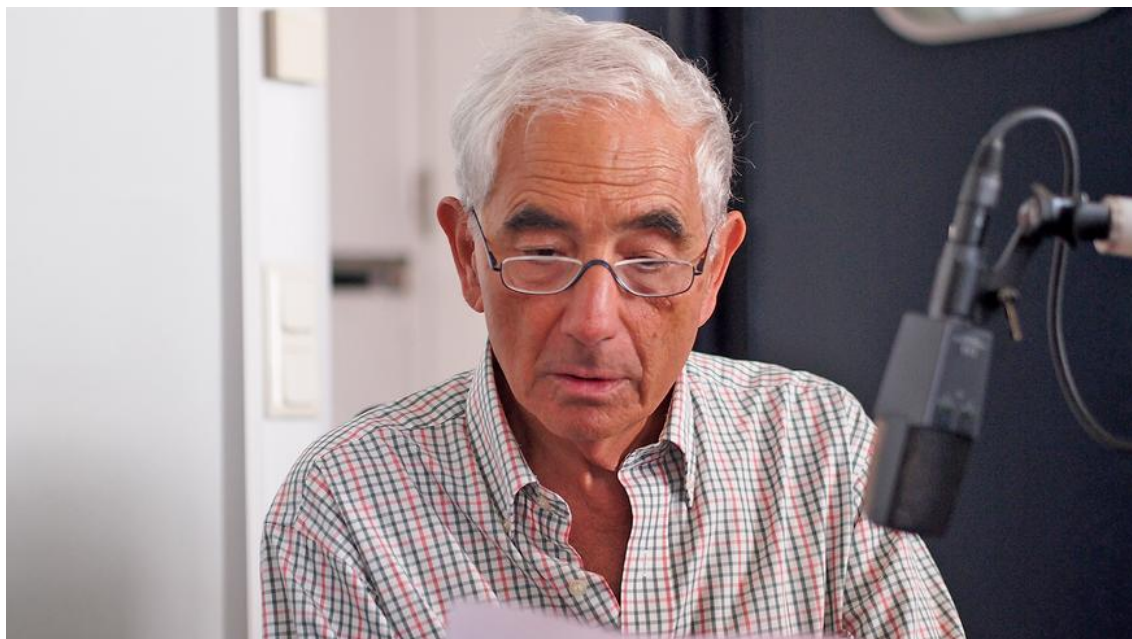
Levélváltás és beszélgetés Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm és Jörg Widmann német, valamint Georg Friedrich Haas, Olga Neuwirth és Johannes Maria Staud osztrák zeneszerzővel

Fordította és összeállította: *Balázs István*



Bevezetés

Varga Bálint András könyve 2016-ban jelent meg németül,¹ majd ezt követte 2017-ben az angol nyelvű kiadás Nagy-Britanniában és az USA-ban.² A kötetéről a *Muzsika* felkérésre írtam ismertetést egy évvel ezelőtt,³ majd a könyvnek a magyar olvasót nyilván a leginkább érdeklő részlete megjelent Kurtág György 92. születésnapjára, 2018 februárjában, ugyancsak a *Muzsikában*.⁴ Tényszerűen talán ennyit az előzményekről.



A zeneszerzők bátorságával és az ízlés diktatúrájával kapcsolatos két kérdést intéz Varga Bálint András harmincnégy zeneszerzőhöz, továbbá öt zenekritikust és két fesztiváligazgatót is felkért a véleménynyilvánításra. Gazdag anyag született mindebből. Jó lenne, ha minél többen megismernék – innen jött az ötlet, hogy kiválasszak egyes beszélgetéseket és néhány levélváltást, s azokat magyarra fordítva eljuttassam idehaza is az olvasókhoz.

Nyomban feltűnhet, hogy kérdő alakban fogalmaztam át a könyv címét. Ennek magyarázata, hogy olvasása során valóban kérdéssé fogalmazódik át bennünk az, amit a cím állító alakban közöl. Tényleg kell bátorság, mersz egy zenemű megírásához? Mi is a helyzet ezzel valójában?

¹ Bálint András Varga: [*Der Komponisten Mut und die Tyrannei des Geschmacks*](#). Wolke Verlag, Hofheim, 2016.

² Bálint András Varga: [*The Courage of Composers and the Tyranny of Taste: Reflections on New Music*](#), Eastman Studies in Music (Book 141), Boydell & Brewer Ltd, Suffolk, UK / University of Rochester Press, Rochester, NY.

³ Balázs István: „A zeneszerzők bátorsága és az ízlés zsarnoksága”. Varga Bálint András könyve – egyelőre németül (és angolul). *Muzsika*, 2017. december, 30–34. o.

⁴ „[Kezdek majdnem mindent merni](#)”. Beszélgetés Kurtág Györggyel. Részlet Varga Bálint András könyvéből. *Muzsika*, 2018. február, 17–20. o.

A két fogalom ugyanis, amely az ízlés diktatúrájával, egyes korszakokban a politikai hatalom által is szentesített „közízléssel” dacoló bátor kiállás mögött rejlik, hol túl szűknek, hol meg túl tágasnak bizonyul, amivel élettapasztalata alapján nem minden zeneszerző tud mit kezdeni. Hogy ki hogyan, az erősen függ attól, melyik korosztályhoz tartozik, Európa melyik felében nőtt fel, és itt mely korszakban, vagy esetleg az USA-ban, vagy netán máshol vált érett zeneszerzővé, kik voltak a tanárai stb.

Csupa evidencia, gondolnánk, de aztán kiderül, hogy a kérdésre a válasz nem is annyira egyszerű, és bár a két fogalom nehezen megragadható, elmosódott, használata mégis bizonyos értelemben – némi megszorítással – jogos. A kérdésre az árnyalt válasz mindenképpen csakis történeti lehet: a nyílt diktatúrák korszaka nem hasonlítható össze a 20–21. század fordulójának kulturálisan erősen szegmentált, sokszorosán rétegzett, plurális szellemi közegével. Igaz, saját bőrünkön érezzük, hogy ez a mindent egyirányúsítani akaró múlt nagyon is itt kísért a közvetlen közelünkben. És nem csak Magyarországon.

Így a könyvben aztán hol fokozatosan teljesen eltávolodunk a feltett kérdésektől, hol meg a közelünkben maradunk, csak azok éppenséggel átfogalmazódnak, a zeneszerzők számára jobban megragadhatókká válnak. Így felettebb jellemzőek az elmozdulások a fogalmak mentén: egyesek inkább az alkotói gyakorlat kevésbé elvont, konkrétabban megragadható kérdései felé fordulnak, mások komplexebb összefüggésekbe helyezik Varga Bálint András kérdésfeltevését, és filozófiai, kultúrtörténeti mélységű, vagy éppenséggel árnyalt társadalomlélektani eszmefuttatásokig jutnak (az itt is olvasható Lachenmann- és Rihm-szöveg mindenképpen).

A német és osztrák zeneszerzők túlsúlya feltűnő a könyvben, de ez érthető is, hiszen Varga Bálint András hosszú időn át dolgozott a bécsi Universal Edition promóciós menedzsereként, és a megkérdezett komponisták közül többel szoros baráti kapcsolatot ápol ma is. A kikerekedő összkép ugyanakkor árnyalatokban gazdag, sokszínű pillanatfelvétel arról, hogyan gondolkodnak zeneszerzők a 21. század második évtizedében, bepillantást nyerünk a zenei alkotófolyamatnak egy olyan rétegébe, amely legtöbbünk számára rendszerint rejtve marad.

A választás nem teljesen ötletszerű. Hogy miért éppen az itt olvasható hat szövegre, három német és három osztrák zeneszerzőre esett? Úgy vélem, kulturálisan és történelmileg is szoros a kapcsolatuk a mi zenekultúránkkal. „Nyugat-Közép-Európa” ezer szállal kötődik kulturálisan is Kelet-Közép-Európához, az eltérő színárnyalatok ellenére is sajátos történelmi és kulturális egységet alkot, igaz, a kép cseh és lengyel zeneszerzőkkel kiegészülve lenne igazán teljes. Ilyen szövegek azonban nem szerepeltek a kötetben.

Ugyanakkor ez a metszet tanulságos összevetésekre ad lehetőséget: a gondolkodásban mutatkozó nemzedéki különbségeken túl érzékelhetővé válnak a német és osztrák kulturális közeg közötti eltérések. Hat nagyon különböző, de szerfölött markáns személyiség, zeneszerző-egyéniesség szerepel ebben az összeállításban. Ami élet- és művészeti stratégiáikban közös, az a szuverenitás, az *önálló* utak megalkuvásmentes keresése – ennek megfelelően hat eltérő, mégis sokban hasonló választ kapunk a könyv alapkérdésére.

Jörg Widmann neve a leginkább ismert nálunk, igaz, elsősorban inkább klarinétművészként, és fel-felbukkan olykor Helmut Lachenmann⁵ és Wolfgang Rihm neve is, de a három osztrák zeneszerző gyakorlatilag teljesen ismeretlen – ami azért több mint elgondolkoztató. Pedig a világ legjelentősebb koncerttermeiben és operaházaiban, fesztiváljain játsszák a zenéjüket, nagy karmesterek és zenekarok rendelnek tőlük darabokat.

Ha szociológiai értelemben nem reprezentatív is a „mintavétel”, de azért elég markáns ahhoz, hogy lényegi összefüggésekre világítson rá. Az önálló út megtalálása sehol sem egyszerű, valamennyiüknek szembe kellett nézni a posztszerializmus, a neoromantika, a posztmodern, majd az elsekélyesedő, lebutított, globális tömegkultúra kelepccéivel – és persze felismerni az új lehetőségeket is. És más-más mértékben, de szembesülniük kellett a politikum csapdáival is – a beletagolódás a main streambe valós veszély, lehet nagyon korrumpáló emberileg és művészeti értelemben egyaránt. Mint ahogyan kiderül: igenis vannak egzisztenciális következményei annak, ha valaki nem hangolódik rá engedelmesen a fősodorra – legyen az akár csak egy színház politikai nyomásra cselekvő intendatúrája.

Szembeötlő a zenén túlmutatóan a társadalmi kérdések iránti érzékenységük, komolyan veszik a zeneszerző társadalmi felelősségét. A sokat megélt Lachenmann-nak már nincsenek illúziói, de Olga Neuwirthben és Johannes Maria Staudban még izzik a szenvedélyes lázadás – ha nem is a 68-as nemzedék szellemében. Építő és alkotó elégedetlenség az övék: energikus tenni akarás teszi hitelessé indulataikat. És teszik mindezt nem plakátíven, hanem – a műkritikusok szakzsargonjából kölcsönözve a szót –, „kvalitatosan”, a legmagasabb művészi színvonalon.

A legkevésbé Ausztriából várnánk ilyen kemény társadalomkritikát, pláne nem zeneszerzőktől. Egyáltalán nem szívderítő, amit Neuwirth vagy Staud mond el a kiegyensúlyozottnak tűnő, „gutbürgerlich” osztrák társadalom felszíne mögött megbúvó politikai és erkölcsi szennyéről, az előítéletek tömkelegéről, vagy amit megtudunk az évtizedekkel a háború után is ott bujkáló, takargatott náci múltról. Különösen Georg Friedrich Haas mellbevágó élettörténetét olvasva. Haas szembenézése családjá történetével és saját személyiségének megtalálása, identitásának vállalása – mindez a legcsekélyebb mértékben sem független zenéjétől. Ez adja meg a választ az óhatatlanul feltoluló kételyekre is: mennyire tartozik ránk egy másik ember magánélete, még ha művész is? Nem hinném, hogy lennének kijelölhető határvonalak, de Haas esetében élete és zenéje olyan egységet alkot, hogy semmiképpen sem érzékeljük „ízléstelennek” az interjúban elmondottakat.

Bátrak ezek a zeneszerzők, amikor zenét írnak?

Hatféle választ kapunk a kérdésre, de a hat szólamból összhangként mégis egy valami cseng ki: nem igazán bátorság kérdése ez, egyszerűen teszik a dolgukat. Ahogyan Lachenmann fogalmaz: „Az, aki hitelt érdemlően alkot, »nem tud másképpen cselekedni«”.

Balázs István

⁵ Farkas Zoltán: „[A nevető ember](#)”. Közönségtalálkozó és karmesterkurzus az Eötvös Péter Kortárs Zenei Alapítvány szervezésében. *Muzsika*, 2016. szeptember, 34–37. o.

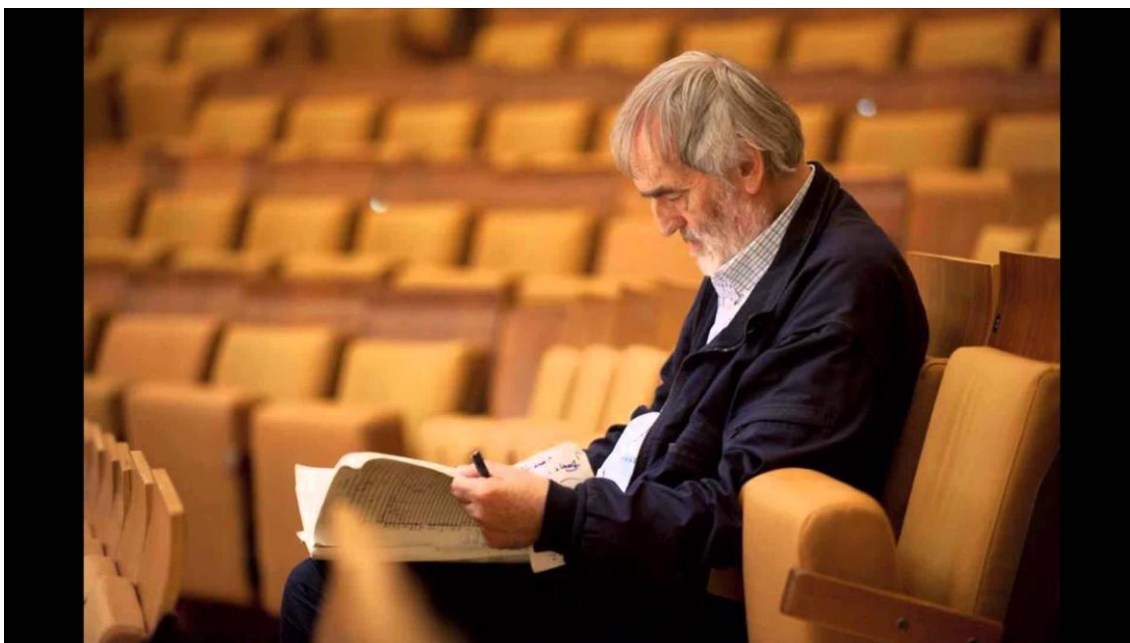
Helmut Lachenmann (*1935)

2015. július 28.

Igen tisztelt, kedves Lachenmann úr,

májusban megbeszéltük, hogy augusztusban írhatok majd Önnek. Úgy gondolta, ezt a hónapot Olaszországban tölti, így több ideje lesz elgondolkodni az általam feltett két kérdésről.

Nagy örömömre szolgálna, ha tudna írni egy hozzászólást a könyvembe, vagy ha – feltéve, hogy októberben Donaueschingenben lesz –, készíthetnék egy interjút. A 3 kérdés 82 zeneszerző című könyvemhez írott válaszában Ön ezt írta: „Cage, aki minden kötöttség alól felszabadította a zenei anyagot, bennem is azt a képzetet kelti, mintha bármit megtehetnék, ami csak eszembe jut. Ez adja a bátorságot, hogy megvalósítsam, amire vágyom, s amihez egyébként soha nem volna merszem.”⁶



Most érkezett a pillanat, hogy belefogjunk az említett könyvbe. Mellékelve, példaképpen küldöm Önnek néhány más zeneszerző választát, hogy legyen valamilyen elképzelése arról, pontosan mi is a szándékom.

Az „ízlés zsarnoksága” téma (de az ideológiáé és az előítéleteké is) akkor ötlött fel bennem, amikor Karl Aage Rasmussen dán zeneszerző válaszában a következő bekezdést olvastam:⁷ „Művészként... mindig ki vagyunk szolgáltatva a bennünket körülvevő lingua franca⁸ nyomásának – ez nyilván elkerülhetetlen –, és a félelem, hogy páriává válunk, mélyen benne gyökerezik minden emberben. Az 1960-

⁶ Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*, Zeneműkiadó, Budapest, 1986, 214. o. Német kiadása: Bálint András Varga: *Drei Fragen an 73 Komponisten*. ConBrio, Regensburg 2014, 201. o. (A német és a magyar kiadás nem teljesen egyezik meg egymással.)

⁷ Bálint András Varga: *Der Komponisten Mut...* 135. o.

⁸ „Közvetítő nyelv”, illetve „köznyelv” értelmében, bár a kifejezés nem fedi pontosan a nálunk Szabolcsi Bence nyomán meghonosodott jelentést.

as évek végén nem különösebben akadémikus modernisták zeneszerző növendékeként is erőteljesen tudatosodott bennem: nagy magabiztosságra lett volna szükség ahhoz – ami akkor nem volt meg bennem –, hogy a Metamorfózisok kései Straussát – hogy csak egyetlen példát említsek – nyilvánosan csodáljam. Elképzelhetetlen volt, hogy Prokofjev zenéjéről szeretetteljesen beszéljek. Hogy mi lelkesíti, azt az ember amúgy is titokban tartotta. Adorno szellemes mondásainak egyike-másika („alig hallani egyetlen hangot is, hogy ne kellene elrejtteni a mosolyunkat”⁹), olyan volt, akár egy körmös, ahogy a tanár fenyítésként a kezünkre csap; csak a szorongást erősítették, így arra törekedtünk, hogy csakis azt mondjuk, ami „helyes” – vagy meg se mukkanjunk. Voltaképpen egyetlen gondolati minta telepedett rá fiatalságom idején minden művészettel kapcsolatos nézetemre.”

A „bátorság” és „az ízlés zsarnoksága” természetesen szorosan összefügg (bátorság kell például ahhoz, hogy kiálljunk saját ízlésünk mellett...) – a magam életében kiadói munkatársként az ízlés és a vele összefüggő problémák fontos szerepet játszottak. Nagyon izgalmas lenne, ha Ön is kifejtene ezzel kapcsolatban a véleményét.

Nagyon örülök, ha hallhatok majd Önről.

Szívélyes üdvözzel,

az Ön

Varga Bálint Andrása

2015. július 30.

Kedves Varga úr, köszönöm az e-mailjét!

Habozom, hogy igent mondjak-e részvételemre az Ön által tervezett könyvben. Ez a két fogalom, a „bátorság” és az „ízlés”, nem alkotja szókinccsem részét, amikor a saját komponálásmódomon vagy mások komponálásmódján gondolkodom globálisan nyitott, egyszersmind liberális szellemiségű társadalmunkban. Az ilyesmit inkább – nem minden megvetés nélkül – átengedem a tárcaíróknak.

A „bátorság” fogalma magában foglalja a veszély fogalmát. De mi fenyegetne?? Mit kockáztatott Ligeti, amikor megírta Kürtversenyét? Akkor már az olyan zeneszerzők, mint Cage, sokkal „vakmerőbbek” voltak, amikor számításba vették a véletlent, vagy mások, amikor következetesen a zörejek, illetve a zenészekkel szemben „ellenséges”, elidegenített hangszeralkalmazások felé fordultak, vagy megint csak mások, akik szemérmetlenül visszatértek a tonálisan polarizált konszonzanciához. Ami pedig az „ízlés” fogalmát illeti, az egy olyan befogadásra enged következtetni, amelynek a zenei élmény kapcsán inkább van köze dekoratív, jó, ha nem mindjárt gasztronómiai, de így vagy úgy mindenképp szubjektív lelkiállapotok által uralt szempontokhoz, semmint szellem és struktúra – bocsánat, „egzisztenciális” – érzékileg közvetített érintkezéséhez.

Kétlem, hogy az „ízlés” bármiféle élmény ismérve lenne, ha mondjuk egy bolygóra lépünk – és, ugyan, mi más lenne az igazi művészeti élmény? –, vagy amikor szemben találjuk magunkat egy „barátságos” vagy „rémisztő”, vagy akár „fenyegető” tájjal, legyen az bármilyen is, legyen az sivatag vagy sarkvidék, dzsungel vagy köves hegység, vagy például amikor a naplementét szemléljük, vagy

⁹ Rasmussen egy Adorno részvételével folytatott rádiós vitában hallotta ezt a kijelentést, amelyet itt emlékezetből idézett fel. Lásd a lábjegyzetet Bálint András Varga: *Der Komponisten Mut...*, 12. o.

egy földrengést élünk át. Éppoly kevésbé az, mint amikor egy hír jut tudomásomra, amely bármilyen módon is, de megváltoztatja az életemet. Én nem szenvedek az ízlés zsarnokságától –, inkább attól szenvedek, ha társadalmunkban a mindenestől szabványosított szórakoztatásra gondolok, amely – mint mindenkor – felhasználja a művészet esztétikai eredményeit. Mozart *Kis éji zenéjét* a salzburgi taxiban érezhetjük akár ízléstelennek is, de ez az üzlet világa – márpedig én nem akarok moralizálni. A jól vagy rosszul, de „zsarnoki” módon uralkodó ízlés fogalma a művészetben már önmagában is feltételez a művészettel való érintkezésben egy modorosan lezüllött befogadási gyakorlatot. Másképpen fogalmazva: már az „ízlés zsarnokságáról” folytatott vitát is ízléstelennek tartom a művészettel kapcsolatban.

Ugyanez érvényes arra is, amikor a művészetben megnyilvánuló „bátorságról” gondolkodunk. Amikor Johann Sebastian Bach, az ifjú orgonista a maga szokatlan harmonizálásával a jó öreg Luther-korálokat eltorzította a templomban istentiszteletre érkező gyülekezet fülében, ezzel pedig a kirúgását kockáztatta, nem bátor volt, hanem Johann Sebastian Bach. És amikor Schönberg kitört az atonalitás felé, hát még azoknak a II. világháború utáni zeneszerzőknek a szeriálisan szervezett strukturalizmusa, akik a zene fogalmát igyekeztek újra meghatározni, újra „leföldelni”, tekintet nélkül a maradi elvárásokra, közkeletűen fogalmazva a „lebutulástól mámoros emberiség” (Thomas Mann kifejezése 1955-ben a Schiller-émlékbeszédben¹⁰) „ízlésére”? Ez nem a „bátorság” bizonyossága volt, hanem jóhiszemű, kreatív megszállottság, közkeletűen fogalmazva a kreativitás okozta örömeztetés megnyilvánulása.

A „bátorság” feltételezi a választás lehetőségét egy veszélyhelyzet előli meghátrálás és aközött, hogy tudatosan kitesszük magunkat a veszélynek. Ilyen választási lehetősége csak egy epigonnak van. Az, aki hitelt érdemlően alkot, „nem tud másképpen cselekedni”. Világos, hogy egy ilyen művész a szabad szellemet megnyomorító, totalitárius társadalmi rendszerben nem jut levegőhöz, nem tudja megvalósítani önmagát, hacsak nem – hogy Karl Kraus kifejezésével éljek – „beleköp egy kráterba”.¹¹ De úgy érzem, nem ez volt a kérdés.

Ahhoz, hogy valaki alkotóművészként a maga útját járja, figyelmen kívül hagyva az „uralkodó ízlést”, tudomásul véve a társadalom elutasítását, lekicsinylését, és az ezzel járó belső és külső válságokat, nincs szükség „bátorságra”. Már maga az efféle „heroizálás” is – tisztesség ne essék szólván – egy szellemtől megfosztott és a művészettel visszaélő társadalom uralkodó ízléstelenségei közé tartozik. Alkotóművészként hitelt érdemlően tevékenykedni, eleve kiszolgáltatottságot jelent. A bátorságot és az ízlést, a megvesztegethetetlen kockázatvállalás értelmében – a szakértelem alapján – a kultúra úgynevezett „felelőseinek” kívánnám, illetve tőlük várnám el. „Ugyan Luise, hagyd... ez túl messzire vezetne”,¹² és ezzel kapcsolatban a zeneszerzőket éppoly kevésbé kellene

¹⁰ Thomas Mann: *Versuch über Schiller. Zum 150. Todestag des Dichters – seinem Andenken in Liebe gewidmet*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1955.

¹¹ „Harmadik Walpurgis-éj”. Lásd Karl Kraus: *Die dritte Walpurgisnacht*. Nach der von Heinrich Fischer herausgegebenen Fassung, München: Kösel, 1967, Satz: Wolfgang Hink, Berlin, 2010, 5. old.

¹² Helmut Lachenmann itt Theodor Fontane regényének, az *Effi Briest*nek szállóigévé vált zárómondatát idézi (magyarul Hessky Orsolya fordítása, Kossuth Kiadó, Budapest, 2006, 255. o.). Értelmezése szerint ez a mondat egy katasztrofális emberi kapcsolat megidézett, ugyanakkor elhallgatott politikai következményeire utal a 19. századi társadalom polgári magánzférájában (Lachenmann-nak a szerzőhöz intézett e-mailjéből, 2016. július 22-én).

faggatnunk, mint ahogyan a nyulakat sem interjúvoljuk meg arról, mennyire hasznos vagy létfontosságú a nyúlszőrme.

De, mint mondtam: „bátorság” és „az ízlés zsarnoksága” – a moralizálásban én inkább nem veszek részt... Nagyobb kárt okoznak az „Új” zene presztízsének, mint amennyire hasznosak a számára.

Szívélyes üdvözlettel

az Ön

Helmut Lachenmannja



2015. július 30.

Kedves Lachenmann úr,

NAGYON köszönöm, hogy ilyen részletesen megindokolta elutasító választát. Felhasználhatom a könyvemben az Ön hozzászólásaként? Csodálatosan ír, magával ragadott, és mély benyomást tett rám képzelőereje és állásfoglalásának szenvedélye.

Nyilvánvalóan – és szerencsére – Önnek nincs szüksége bátorságra ahhoz, hogy egyáltalán befogjon egy új darabba. Ön olyan ember, akit nem gyötörnek kételyek; nem olyan alkotó, akinek az életműve csak lassan, kényszerűen az uralkodó ízlés ellenében tudott csak érvényesülni.¹³

¹³ E megjegyzés magyarázatra szorul. Helmut Lachenmann vallomása művészetével kapcsolatban olyan erőteljes hatással volt rám, hogy nem tudtam szabadulni a benyomástól: egy olyan alkotóművésszel van dolgunk, akit – miközben rátér a maga forradalmian új útjára – nem kínoznak kételyek, és nem kell vereségeket elszenvednie. Egyúttal persze felmerült bennem, hogy ez nyilván nem lehet egészen így. Le kellett mégis írnom ezt a gondolatot, hogy egyértelmű választ provokáljak ki. Ez sikerült is. Meg kellett azonban fizetnem az árát: gyanút keltettem, hogy gúnyolódni akarok Lachenmann úron. Ezért egy újabb e-mail-váltás során 2016 júliusának végén kértem elnézést, a komponista nagyvonalúan meg is bocsátott nekem.

Egy Helmut Lachenmann nagyságrendű zeneszerző egy egyszerű e-mailt is fontos művészeti megnyilatkozás szintjére emel.

2016. július 22-i levelében ezt írja:

Éppen amerikai zeneszerzőkkel állok levelezésben, volt olyan, aki csak úgy kapott meg egy egyetemi állást, ha hajlandó volt szeriálisan komponálni, vagy épp ellenkezőleg, ha nem szeriális zenét ír. „Változtassa meg a stílusát!”, szólítottak fel állítólag egy tehetséges, ígéretes fiatal zeneszerzőnőt. Ez természetesen több ízlésnél – ez ideológia. Márpedig az ideológiát, én úgy vélem, felfoghatjuk intézményesített ízlésként is.

Azok közt a felsorolt példák közt, amelyeket ösztönzésül küldtem Önnek, nyilván olvasta az Eötvös Péter és Pedro Amaral legújabb interjúkötetéből származó részletet.¹⁴ Ez arra mutat rá, hogy a kései ötvenes, korai hatvanas évek Magyarországon akár halállal is végződhetett egy ideológiai vita.

Természetesen ugyanez volt a helyzet a Szovjetunióban, az NDK-ban stb. akárcsak a Harmadik Birodalomban. Gerhard Wimberger osztrák komponista mesél el egy hasonló történetet, a helyszín Bécs – diákként tanárának köszönhetően hallgathatott titokban Schönbergeret és Webernt.

És Xenakis is panaszkodott a II. világháború utáni elszigeteltségről, mert vonakodott elkötelezni magát a szeriális zene mellett. Ennek már semmi köze nem volt az ízléshez, itt már egy szinte a vallásosság határát súroló ideológia mutatkozott meg.

Nem tudom, minek nevezzem Boulez állítólagos ellenszenvét az oktáv hangközzel szemben (évekkel ezelőtt Kurtág egy darabot ajánlott neki a születésnapjára, amelyben ennek ellenére tudatosan használt oktávokat).¹⁵

Az ízlés – „ez tetszik”, „az nem tetszik” – káros következményekkel járhat, ha hatalommal rendelkező személyekről van szó. Nem csak fesztiváligazgatók vagy karmesterek, de a zenekritikusok esetében is, akik minden bizonnyal képesek befolyásolni a közönség ízlését, és hangulatot teremteni egy művész körül. Ezért fordultam most néhány kritikushoz is.

Kedves Lachenmann úr, ma délután telefonálok, talán addigra már elolvasta ezt az e-mailt.

Köszönettel és szívélyes üdvözlettel

az Ön

Varga Bálint Andrása

„A bátorság helyére, amely bizakodó döntéshozó képességet feltételez, mint azt írtam Önnek, a »**kreatív megszállottság**« lép. Mahler: „nem én komponálok, a mű ír engem.” Egy zeneszerző, akinek van mondanivalója, az nem tehet mást. Nincs más választása, mint hogy meg kell írnia azt, ami benne várakozik.

És ez az alternatívánélküliség a készítés, sőt a kényszer, amely segítségére van kételyei legyőzésében.”

Csodaszép mondatok, csodaszép gondolatok, amelyek általános érvényűek is egyben: igazak az összes olyan alkotóművészre, aki valóban új utat választott. Segítenek azt is megérteni, mi adott Helmut Lachenmann-nak erőt ahhoz, hogy szembeszegüljön azzal a heves ellenállással, amely mindig is kísérte a zenéjét. 2016. július 22-i e-mailjében mérleget von: „A zeném szerencsésen túlélte.”

¹⁴ Eötvös Péter könyvéből idézett történet. Lásd Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando–Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2015, 216–220. o. Varga Bálint András könyvében lásd a 13. oldalon.

¹⁵ „Kezdek majdnem mindent merni”. Részlet Varga Bálint András *A zeneszerzők bátorsága és az ízlés zsarnoksága* című könyvéből. [Muzsika, 2018. február](#), 19. o.

2015. augusztus 5.

Kedves Varga Bálint,

Köszönöm a válaszát és a megértését is, ez utóbbiból viszont látszik: nem egészen ítéli meg helyesen a tartózkodásomat. Helmut Lachenmann vajon tényleg „nem olyan ember”, akit „kételyek gyötörnek”, meg hogy én nem olyan alkotó lennék, „akinek az életműve lassan, kényszerűen az uralkodó ízlés ellenében tudott csak érvényesülni”. Gúnyolódik velem?

A kételyeimmel szemben, amelyek, Isten látja a lelkem, állandóan gyötörnek, sőt még a „félelem” ellen sem, nem a „bátorság” segített. Ami segített, az nem más volt, mint zeneszerzői önfenntartási ösztönöm, pontosabban a türelem, a szorgalom, az állóképesség, az újbóli lélegzetvétel. És mi az, hogy az „uralkodó ízlés” ellenében? A műveim bajosan „törtek maguknak utat” a közízlés ellenében – mitől közízlés? kinek az ízlése? Angela Merkelé, Franz Beckenbaueré, Thomas Gottschalké vagy Joachim Kaiseré?? –; éppoly kevésbé, mint ahogyan Schönbergé vagy Weberné sem. A bennfentesek körében a zeném egy bizonyos megbecsülést szerzett magának, mostanában gyakrabban játsszák, és valóban szinte mindenütt gyűjtött maga köré néhány lelkes hallgatót – persze nem csak az én zeném. Szerencsém volt, feltehetően megindító „Gyufaárus lány”-operámnak¹⁶ köszönhetően, csakhogy az uralkodó ízlés, már amennyire benne civilizációnk feltartóztathatatlan, általános, és mellesleg politikailag felettébb veszélyes elsekélyesedése és elbutulása csapódik le, aligha fog komolyan meginogni zeném fülkeszerű jelenléte következtében.

Kedves Varga úr, eddig jutottam az előző e-mailjére adott válaszzal – „körkérdésének” az abban foglalt alapos megindokolását feltehetően egyáltalán nem fogom fel megfelelően –, amikor is elért telefonhívása. Meg vagyok győződve róla, hogy más megkérdezettektől kap majd válaszokat, amelyek megszégyenítőek lesznek az én kétkedésekre nézve. Ebben a szellemben kívánom Önnek, hogy könyvterve bárhogy is, de tanulságos eredményeket hozva valósuljon meg, és engedje kifejeznem óriási megbecsülésemet bátorsága miatt:

az Ön Helmut Lachenmannja

¹⁶ [*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*](#) (A kis gyufaárus lány, 1990/96). Bemutató: Hamburgi Állami Operaház, 1997. január 26. [[Itt az RTVE, a spanyol televízió egy koncertszerű előadását hallgathatjuk meg.](#)]

Wolfgang Rihm (*1952)

2015. március 19.

Hogy egészen őszinte legyek: szerintem túl nagy a „felhajtás” a művész bátorsága körül. Ugyanis, mi mást kellett volna tennie, mint hogy megteszi azt, amit megtett (= megalkotott)? Rendszerint egy utólagos helyzetből a művészeti cselekedetet bátor cselekedetté nyilvánítjuk – de ha alaposabban odafigyelünk (főként pedig teljesen őszinték vagyunk önmagunkkal szemben), mi más választás lett volna? Fölhoztad a témát, hogy meséljem egyszer el, mennyire ellenségesen fogadták eleinte a munkáimat. Másképpen azonban semmiképp sem tudtam volna megírni őket. És ami a talán a legfontosabb a témánk szempontjából: soha nem éreztem magam „bátornak”. A folytatáshoz sem kellett bátorság.



Amit művészi értelemben tettem (és teszek), az mindenestől az én legszemélyesebb megszállottságomból, szenvedélyeimből, gyönyörforrásaimból, a legsajátabb tudásomból, akaratomból származik, és mindenképp abból, hogy másképpen nem tudnám megtenni. Ebben azonban nem látok semmi hősiességet vagy merészséget. Inkább arról van szó, hogy valaki abból, ami lehetséges számára, megvalósít valamit. Ugyan mi másból? Egy olyasvalaki, aki követi a „fősodort” – csak ezt teheti. Ugyanez a helyzet azzal, aki másképpen cselekszik.

Ez már-már úgy hangzik, mintha fatalista lennék, pedig valami nagyon valós dologra gondolok, mégpedig arra, hogy a művészet mindig emberi alkotás, nem létezik az anyagban rejlő „objektív törekvés”, nincs „történelmi szükségszerűség”,

amelyre egy egyén a maga tevékenységéhez igényt formálhatna. Ha ezt megteszi, az önhittség. Sokak számára elviselhetetlen, hogy ők maguk azok, csakis ők maguk, akik a felelősséget viselik művészeti tevékenységükért. A művészetekben semmit sem háríthatunk át egy önmagunkon kívül működő instanciára. Egy művész képességeinek természetesen vannak objektíve megragadható összetevői, a maga egészében azonban nem lehet alkudozni róla abban az értelemben, hogy „másmilyen is lehetne”. Mozart nem úgy komponált, mint Mozart, mert úgy is, mint Clementi, nem komponálhatott volna. Neki sem volt más választása.

Hol van tehát szerepe a bátorságnak? Annyi biztos, hogy mindenkinek el kell viselnie, ki kell bírnia, ahogyan a kor őhöz és alkotásaihoz viszonyul. Ebben van valami nagyon is megnyugtató, hiszen minden napvilágra kerül! És az, hogy mindenki nagyon is pontosan tisztában van tevékenységének értékével, talán inkább tabu, mintsem titok. Az ember bensőjében, a legmélyben, kíméletlen tisztánlátás uralkodik. És újra csak fel kell tennünk a kérdést: hol van itt a bátorság helye?

Tudod, nem gondoljuk, hogy mindenkinek egy jó adag energiára lenne szüksége ahhoz, hogy felülemelkedjék a veszélyeken, amelyekkel az jár, hogy folyamatosan ki van téve a megmérettetésnek. Mindez ugyanis viszonylagos. Abban a pillanatban összegződik, amikor valóban művészi döntéseket hozunk, és egészen pontosan érezzük, hogy a választásban nincs választásunk. Eddig a pontig mindenki eljut. Az is, akinek a produktumait (mindegy, hogy jogosan vagy sem) megvetéssel sújtják. A tett pillanatában – még ha ez a tett átruházódik is a véletlenre, ilyen-olyan rendszerre, vagy valami másra –, magában a pillanatban, amikor a döntés megszületik, voltaképpen nincs döntési helyzet. Vagyis nincs sem bátorság, sem bátortalanság.

Ezekről a dolgokról nagyon nehéz nyilvánosság előtt beszélni. Ott ugyanis az értékelés, az értékítéletek állandó hullámmozgása uralkodik. És mindazok, akik a művészetekben kiállnak egy ügy mellett, nagyon pontosan érzik, mekkora kockázat van állásfoglalásukban. Ugyanez a helyzet az elutasító meggyőződésekkel. Pro és kontra. Vagyis az összes ilyen napi, piaci képviseleti pozíció, sőt ideértve még a tudományos képviseletet, mi több, a (művészeti) hitet is, természetesen elképesztő mértékben válik viszonylagossá annak révén, amit épp az imént megpróbáltam felvázolni, és pedig a művészeti alkotás folyamatának könnyörtelen elszigetelődése révén. A háttér az adja, hogy semmilyen külső közreműködésre már nincs szükség, értsd ezen az értékelés hullámozását. És mindennek dacára szó nincs itt „isteni törvények” vagy az organikus gravitáció uralmáról, sem a végzet hatalmáról – egyedül az önmagát artikuláló, pusztán emberi lehetőség érvényesül itt, semmi egyéb. Credo quia absurdum.¹⁷

Legfeljebb tehát egy olyan magatartásra van szükség, amely hasonló a bátorsághoz, és abban mutatkozik meg, hogy mégiscsak belépünk egy ilyen területre. Ott vége a játéknak. Annyira végérvényesen, hogy úgymond a „túlso végen” újból kezdődhet: derűként. Ha tehát valaki azt mondja neked, „ó, igen, össze kellett szednem minden bátorságomat, hogy megvalósítsam művészi elgondolásaimat”, légy bizalmatlan vele szemben!

¹⁷ Hiszem, mert képtelenség.

Talán valamit még hozzá kell fűznöm: mindaz, amit itt leírok, intuitív észlelésemet követi. Magától értetődik: ezzel a legcsekélyebb mértékben sem tártuk fel az esztétikai értékelő apparátust a maga teljes gazdagságában. Azoknak az ismérveknek, amelyek révén művészeti alkotásokat értékelő összehasonlításban szemlélünk, érzékelünk, méltányolunk, elutasítunk, élvezünk, természetesen megvan a maguk létjogosultága, mindenekelőtt joguk van a változásra. – Csakhogy: te egy alkotóművészt kérdeztél meg, az ő számára pedig (vagyis az én számomra) ez érvényes: „Kövessd a magad törvényét, amelyet soha nem fogsz megismerni. De megtapasztalhatod tevékenység közben. Örvendj neki, vagy szenvedj tőle. Ez erőd forrása.”

Most már ugye érted, hogy a művészekben munkálkodó bátorság ikonjával szemben én inkább tartózkodóan viseltetem. Mintha az maszk vagy játékbábu lenne? Valamiféle gesztus, megrendezett dolog, póz? Valami ezzel kapcsolatban feltűnt nekem: mindenkor, amikor részese vagyok a művészettel való serkentő találkozásnak (akár egy kiállítást nézek meg, akár egy darabot hallok, vagy egy könyvet olvasok...), valóban felbátorítva érzem magam, hogy tovább folytassam a magam tevékenységét. Azaz, hogy makacsul kövessem a magam útját. Igen, felbátorítva. Talán ezért nincs szükségem bátorságra?

A Wolfgang Rihmnek írott köszönő levelemben utaltam arra a bátorságra, amelyről az egykori szocialista országokban egyes zeneszerzők tanúbizonyságot tettek, akik haladó, „avantgárd” kompozíciós eszközökkel éltek, habár tudták, hogy műveiknek esélyük sem lesz a megszólalásra. Magyarországon az 1950-es években az új művek a Zeneszerzők Szövetségének egy bizottsága elé kerültek, az engedélyezte a nyilvános bemutatót. Így például Ligeti György Hat darab fúvósötösre című művének egyik tételét elutasították, mert abban túl sok volt a kisszekund – az ősbemutatón csak öt tételt volt szabad játszani.

Levelemre válaszolva Wolfgang Rihm a következőképpen egészítette ki a szövegét:

2015. március 25.

Kedves Bálint,

Köszönöm soraidat. Nyilvánvalóan pontosítanom kell. Úgy tűnik, hogy több fajta bátorság is van, ezt figyelmen kívül hagytam, amikor témánkkal kapcsolatban rögtönöztem. Hogy tisztázzuk: természetesen nekem nem lenne meg a bátorságom (= az ilyen fajta bátorságom) ahhoz, hogy „tiltott” esztétikai eszközök választásával szálljak szembe egy diktatúrával, ezzel pedig veszélyeztessem a magam és hozzátartozóim életét. Hallgatnék. Ugyanakkor persze megpróbálnék kibújni a kényszer alól, hogy a mindenkori „vezér” szavaira kantátákat írjak. Nem az ilyen bátorsághelyzetekre gondoltam – és csak hálások lehetünk a sorsnak, hogy nem sodort bennünket ilyen helyzetekbe. Mindamellettt arról a bátorságról, amely ilyen helyzetekben nyilvánul meg, nem igen vitatkozhatunk. Egyet tehetünk: teljes tiszteletadás mellett elnémulunk.

Ugyanakkor a kérdés, ami engem foglalkoztat, ez: annak, aki készséggel írt „Vezér-kantátákat”, vajon lett-e volna művészi lehetősége arra, hogy másképpen cselekedjék, és mondjuk egyáltalán „haladó”, „rendszerkritikus” darabokat írjon?

Állítom, hogy nem. Egyszerűen elképzelhetetlen, hogy ujjongó kantáták szerzői – ha csak „bátorságuk” lett volna – befelé forduló, weberni kifinomultságú zenét lettek volna képesek írni. És maga Webern? Politikai beállítottsága felől nézve, ő vajon nem került veszélybe, ami a „vér és rög” politikáját illeti? Mit tett volna? Volna... volna...

Röviden: a „bátorságot”, amelyre gyakran igényt tartanak, a művészi kiválóság kategóriájaként fogom fel. És íme az én állításom: az adott művész mindenestől a maga késztetését követte, más választása nem volt. Hogy a mű fogadtatása ezt gyakran nem követi, az kellemetlen és bosszantó – de azért nem kell nyomban a „bátorság” ikonjával operálnunk, hogy esetleges pillanatnyi sértettségünkön túltegyük magunkat.



Wolfgang Rihm és Helmut Lachenmann

Amikor elmeséltem neked, hogy eleinte gyakran hogyan is alakultak velem a dolgok, nem állt ott az ajtóm előtt előrántott revolverrel az államrendőrség. Nekem „mindössze” a hiányzó elismerést kellett „elszenvednem” a) egy közönségtől, amely a másik oldalon áll és b) ugyancsak a másik oldalon álló szakkritikusok részéről. Ez azonban soha nem jogosít fel arra, hogy bátorságról beszéljek, noha ennél mi sem lenne könnyebb, és – manapság – nyomban el is hinnék nekem. Annál kínosabb lenne.

Bécs, 2015. június 17.

Kedves Wolfgang,

betekintés és ellenőrzés végett küldöm neked írásod angol változatát.

Levélváltásunk óta érkezett Karl Aage Rasmussen dán zeneszerzőtől is egy hozzászólás. Az alábbi bekezdést találtam különösen érdekesnek:

„Művészként... mindig ki vagyunk szolgáltatva a bennünket körülvevő lingua franca¹⁸ nyomásának – ez nyilván elkerülhetetlen –, és a félelem, hogy páriává válunk, mélyen benne gyökerezik minden emberben. Az 1960-as évek végén nem különösebben akadémikus modernisták zeneszerző növendékeként is erőteljesen tudatosodott bennem: nagy magabiztosságra lett volna szükség ahhoz – ami akkor nem volt meg bennem –, hogy a Metamorfózisok kései Straussát – hogy csak egyetlen példát említsek – nyilvánosan csodáljam. Elképzelhetetlen volt, hogy Prokofjev zenéjéről szeretettlegesen beszéljek. Hogy mi lelkesíti, azt az ember amúgy is titokban tartotta. Adorno szellemes mondásainak egyike-másika („alig hallani egyetlen hangot is, hogy ne kellene elrejtteni a mosolyunkat”¹⁹), olyan volt, akár egy körmös, ahogy a tanár fenyegetésként a kezünkre csap; csak a szorongást erősítették, így arra törekedtünk, hogy csakis azt mondjuk, ami „helyes” – vagy meg se mukkanjunk. Voltaképpen egyetlen gondolati minta telepedett rá fiatalságom idején minden művészettel kapcsolatos nézetemre.”²⁰

Így most kiegészítem a könyv témáját (és címét): A zeneszerzők bátorsága és az ízlés zsarnoksága. A címnek teljes egészében így kellene hangzania: ... és az ízlésé, az ideológiáké, az előítéleteké meg a dogmáké.

Felmerült bennem, hogy egész életműved annak a bizonyítéka, hogy téged mindez nem igen érdekelt. „Szabad” nagyra értékelned Mozartot, Wagnert, Brahmsot, Mahlert, Richard Straussot, Busonit, de akár Varèse-t és Nonót is. „Szabad” úgynevezett „új zenét” írnod, de keringőt is, vagy akár Music Hall Suite-et. Noked mindent „szabad”. Egyszer tettem egy megjegyzést – és te egyetértettél velem –, hogy te Picasso vagy a zeneszerzők között.

A kérdés az, hogy érezted-e valaha is, esetleg a kezdet kezdetén, az ízlés zsarnokságát. Fokozatosan vívtad ki a magad szabadságát, vagy az mindig is megvolt? (Cerha asszony²¹ írta nekem ma: a férje soha nem foglalkozott ilyen kérdésekkel, ártott volna a pályájának.)

Esetleg ki akarod egészíteni a két hozzászólásodat egy harmadikkal?

Szívélyes üdvözléssel:

Bálint

Luzern, 2015. augusztus 17.

Kedves Bálint,

köszönet VI. 17-i leveledért. Csak ma jutottam hozzá a válaszhoz – közben volt Salzburg, biztos hallottál róla.²²

¹⁸ „Közvetítő nyelv”, lásd még a 8. lábjegyzetet.

¹⁹ Lásd a 9. lábjegyzetet.

²⁰ Vö. ezzel Allen Shawn (*1948) amerikai zeneszerző hozzászólását a könyv 138–139. oldalán.

²¹ Gertraud Cerha zenetudós és -pedagógus, Friedrich Cerha (*1926) osztrák zeneszerző felesége.

²² A 2015-ös Salzburgi Ünnepi Játékokon Peter Konwitschny új rendezésében és Ingo Metzmacher vezényletével rendkívüli sikerrel mutatták be Rihm [*Die Eroberung von Mexico*](#) (Mexikó meghódítása) c. színpadi művét.

Nos, akkor töröm a fejem az „ízlés” témáján. A kérdésed különösen az ízlés zsarnokságára vonatkozik. Hogy vajon éreztem-e ezt valaha is?

A tényállás mármost ez: az ízlés, és ezzel annak „zsarnoksága” is, mindig is jelen van. Mert valakinek mindig van ízlése, méghozzá az övé, és azt szeretné, hogy ez lenne az érvényes mindenütt. Ennek az „előbb vagy utóbb”-hoz semmi köze. Ezt nap mint nap érzem. Valami nagyon emberi ez. És be kell vallanom, nagyon is megértem. Ugyanis az, aki valamit létrehoz (jómagam is ezt teszem), természetesen azt szeretné, hogy az ő előfeltevései – márpedig ezek alkotják az „ízlést” – rajta és az ő hatáskörén túl is érvényesek legyenek. Az pedig, aki nem alkot semmit, azaz „csak” befogadó, szintén nem akar melléfogni, és örömmel veszi, ha mások is megerősítik preferenciáit, teszem azt olyanok, akiknek ad az ízlésére, hasonló a beállítottságuk vagy a látásmódjuk.

Mikor lesz ebből „zsarnokság”? Akkor, ha teret nyer a bizonytalanság két formája: az alkotó bizonytalansága és a befogadó bizonytalansága. Ha valaki nem biztos a maga ízlésítéletében, akkor a bizonytalanságban egyre csak növekedni fog benne az óhaj, hogy megerősítsék: helyes az értékítélete. Mivel azonban ezt a megerősítést bizonytalan pozícióból érvényesíti, megvan a késztetés arra, hogy bizonyosságot teremtsen a környezetében, ne engedjen meg semmiféle ambivalenciát, és megakadályozza esetlegesen felbukkanó ellentétes állásfoglalások fennmaradását. Ezek ugyanis alkalmasint újból veszélyeztetnék saját esztétikai ítéletünk bizonyosságát. Az alkotóművészek erre jó előre kárhozzátással reagálnak, verdiktekkel, kiközösítéssel sújtják az ellentétes kiindulási pozíciókat, jó, ha nem mindjárt gátat próbálnak állítani eléjük – amit viszont ismét csak elősegítenek más alkotók, akik elébe szaladnak a történéseknek, igyekeznek mielőbb csatlakozni a véleményformálók és hangadók kezdeményezte anatómához, ezzel pedig – legalábbis időlegesen – némiképp magukra tudják vonni a figyelmet, holott maguktól, vagyis pusztán a teljesítményük révén ebben nem lenne részük. A befogadók hasonló módon reagálnak – csak időben kissé megkésve.

Úgy tűnik, a probléma mindenekelőtt abban rejlik, hogy bizonytalan emberek a művészet területén befolyással rendelkeznek, ezt pedig ízlésbeli ítélőképességük igazolására használják, mivel annak joggal nem tulajdonítanak valódi súlyt.

Így aztán hallatlanul fontos, hogy zsűrikben, kulturális hivatalokban, szerkesztőségekben, intendatúrákon stb. ne váljanak a bizonytalanok döntéshozókká. Mindamellettt úgy hiszem, jól látszik ennek a törekvésnek a hiábavalósága. Ugyan, ki döntené ezt el? Ugyanis a felettesek, az *elől*-járók, a demokratikusan megválasztott politikai döntéshozók, „meghatározók”, rendszerint még határozatlanabbak. De egyébként is: tényleg valami alapvetően rossz a bizonytalanság? Nem hiszem.

A bizonytalanság ugyanis a művészeti alkotás előfeltételeinek egyik fontos (ha nem a legfontosabb!) területe. Csak az elbizonytalanodott, határozatlan lépkedés nyomán bukkanunk a valóban termékeny útra. „Magabiztos lépésekkel” legfeljebb azt érjük el, hogy még jobban kitapossuk a már kijárt ösvényt.

Mi lenne a művészekből a velünk született bizonytalanság nélkül? Velünk született? Igen, az előítéletek és a vesződésesen megszerzett műveletlenség révén létezik ugyanis egy belénk plántált bizonytalanság is. Ezzel szemben jön létre az

anyag elbizonytalanító mozgásaiból fakadóan a művész-művészet bizonytalansága, amivel viszont egy magabiztos befogadó vagy egy teljesen önérzetes műtész egyáltalán nem is kerül kapcsolatba.

Magabiztosan ítélkező médiaszemélyiségek – mint évekkel ezelőtt egy Reich-Ranicki²³ – azért is voltak annyira érdekesek, mert az ég adta világon semmit sem tudtak az alkotói folyamatról: úgyszólván szűzies érintetlenséggel csak a már feldolgozott energiákkal kerültek „kapcsolatba”, ebből meg aztán megcáfolhatatlannak tűnő bizonyossággal kanonikus iránymutatást küldtek a jövőnek.



De maradjunk a zenénél. A zeneszerző tehát, produktív bizonytalansággal, ugyanakkor erőinek tudatában, olyan műveket alkot, amelyeket újukra bocsát a mindennapok valóságába, ahol állandó küzdelem folyik az „igaziért”. Ha napjaikban valamely közönség gőgösen megveti a mindenkori múlt közönségét, ahol mai isteneiknek (nevezzük őket Mozartnak és a többieknek) nem tanúsítottak kellő figyelmet, nem juttatták kifejezésre nagyrabecsülésüket velük szemben, mindössze arról feledkeznek meg, hogy minden múlt egyszer jelen volt. És minden jelenben az, ami benne születik, még nem számíthat annak, aminek majd egyszer, amikor a jövő fokozatosan kezd átalakulni múlttá: érvényes, meglehet akár kanonikus művészeti megnyilatkozásnak.

Bálint, hogy mit is akarok mondani – nos, valamilyen ízlés mindig uralkodik, az ízlés változik, zsarnokivá pedig akkor válik, ha a kritikai és befogadói ízlés meghatározói* bizonytalanságból nyomást gyakorolnak, és amikor az alkotók (más) bizonytalanságból adódóan engednek, hogy amazok zsarnokoskodjanak felettük. Holnap más ízlés lesz érvényben, és ha az én művem egyszer csak megfelel ennek az ízlésnek, akkor ez semmit sem jelent, hiszen holnap megint más ízlés lesz érvényben, aztán meg megint más... Vagyis egyáltalán nem érvényes.

²³ Marcel Reich-Ranicki (1920–2013) Lengyelországban született német publicista, korának egyik legbefolyásosabb irodalomkritikusa.

Talán ideig-óráig uralkodni fog. Inkább azonban úgy, mint a karneválkirály, akit az ünnep után megölnék. Hogy ne legyenek illúzióink – azt hiszem, erről egyszer már írtam neked: korántsem úgy áll a dolog, mintha az „ízlés” valamiféle konzervatív maszk lenne. Éppennyire ostoba a progresszív magatartásformák ízlésmaskarádéja. Mindkét féltekén majdhogynem megegyeznek a terrornak ezek az alakzatai. Az egyetlen valódi lehetőség: tesszük a dolgunkat, és éberen, nem érdektelenül – hanem odafigyelve – szemléljük a körülöttünk zajló eseményeket.

Ami pedig a „szabadot” illeti: a művészetben nem szabad senkinek semmi, hacsak nem megteszi. A megtevés, a tett, már amúgy is túlságosan megterhelő a legtöbbekre nézve. Akkor már jöjjön inkább rögtön az „ízlés”, a semmittevés felmentő formája. Nemde?

És még valami: szegény Adornónak kell mindig megszenvednie, ha tilalmakról és engedélyekről van szó. Pedig a legjobb dolgokat írta a művészi alkotófolyamatról. Olvasásának művészete abban kellene álljon, hogy az olvasó lazítson, ne vágja magát nyomban haptákba, és hogy megérezze: az ellentmondást nem tűrő karakter nagyon is megvalósulhat egy rajongó személyiség – ez esetben Adorno – igencsak konok megfontolásainak abszolutizálásában. Mintha hívei tántoríthatatlanul ismételtetnék: „Igenis Adorno kapitány úr!” Adorno olvasása módfelett bátorító lehet: alkotói önfejűsége buzdít. De most elég volt!

Remélem, nem volt túl sok redundancia abban, amit összehordtam. További szép nyári napokat kíván neked:

Wolfgang

* akik azok akarnak lenni

Bécs, 2015. szeptember 13.

Kedves Wolfgang,

többhónapos magyarországi tartózkodás után ma érkeztem vissza Bécsbe. Legnagyobb örömömre itt találtam a küldeményedet.

Emlékeznem kell különböző beszélgetéseinkre. Például Max Beckmann²⁴-nal kapcsolatban. Nagyra becsülöd a művészetét, és már egy művel is tisztelegtél az emléke előtt.²⁵ Én nem osztom a lelkesedésedet. Engem legbelül taszítanak a színei, a formái. Úgy hiszem, itt az ízlésnek színtiszta példájával van dolgunk. Márpedig nyilván szó nincs biztosságról vagy bizonytalanságról – ez egyszerűen így van. Egy másik beszélgetésünk a Gruppen²⁶-nel kapcsolatban zajlott – ez a mű zenetörténeti jelentőségű. Az összes zeneszerző, akit ismerek, fontosnak tartja. Még ha ezt a jelentőséget nem tudom is igazán megérteni, nyilvánvalóan nem ízlésről van szó, hanem a zenei intelligenciáról. Nem azt hallom, amit hallanom kellene, talán azért

²⁴ Német festőművész, grafikus, szobrász (1884–1950).

²⁵ [Versuchung. Hommage à Max Beckmann](#) (2008/09) gondolkára és zenekarra.

²⁶ Karlheinz Stockhausen: *Gruppen* zenekarra (1955/57). A mű mérőöldkönek számít a háború utáni német zeneszerző-nemzedék történetében.

nem, mert nem vagyok zeneszerző, mert nem elemeztem a partitúrát (nem is tudom elemezni) stb.

Ülök Heike Hoffmann²⁷-nal a berlini Konzerthausban, és Lachenmann zongoraversenyének²⁸ egyik előadását hallgatjuk. Hoffmann asszony, mint mondja, érzéki örömet leli a zenében, én csak bizonytalan vagyok, vagy inkább bosszankodom, mert semmi hasonlót nem érzek. Ízlés dolga lenne? Vagy zenei intelligenciáról van szó? Nem tudom.

Úgy hiszem, magánemberként megtehetjük, hogy elbizonytalanodunk. Annak nincs következménye. Mihelyst azonban pozícióba kerül az ember, ahol az ízlése ítéletként nyilvánul meg, messzemenő következményekkel az alkotóművészekre nézve, a kimondott véleménynek voltaképpen legalább megalapozottnak kellene lennie. Erről te is írsz. A könyvben zenekritikusoknak is feltettem a kérdést: hiszen ők befolyásolják az ítéletalkotást, a közönség ízlését: milyen mértékben befolyásolja az ő ízlésük az ő megítélésüket, mondjuk, egy új kompozícióval kapcsolatban?

Remélem, látjuk egymást Donaueschingenben, és személyesen is köszönetet mondhatok neked.

2015. szeptember 24.

Kedves Bálint,

... A IX. 13-i leveledben három személyes tapasztalatodról számolsz be. Nagyon jellemzőnek találom ezeket, és nagyon fontosnak, ha meg akarjuk ragadni, mi is az az „ízlés”. Említéd ezeket a neveket: Beckmann, Lachenmann és Stockhausen. A műveik – sarkosan fogalmazva – mind egy nagyon is német beállítottságú művészeti szféra alkotói megnyilvánulásai. Ha Beckmannt Matisse-szal, Stockhausent Boulezzel és Lachenmannt (még elnagyoltabban) Sciarrinóval²⁹ helyettesítjük, azaz három olyan művésszel, akiknek a szemléletére inkább a latinos jegyek jellemzők, úgy egészen más képet kapunk. Megnyilvánulási formáiban a figuratív-ornamentális elemeknek nagyobb szerep jut. A kifejezésformák nem kevésbé radikálisak, de nagyobb közvetítő energiákat hordoznak magukban. Ennek a művészetnek a megjelenésformája már önmagában hordozza közvetítésének csíráját, az átmenetek kevésbé „nyersek”, az idióma összességében egységesebb, minden sarkítás ellenére – mint mondtam: kiegyensúlyozottabb, „mértéktartóbb”. Ez esetben az ízlés ezt jelenthetné: érzék a kiegyenlítődést elősegítő erők iránt, miközben a kontrasztképződést biztosító elrendeződések kevesebb örömmérzet okoznak. Az ízlés így az önuralomra törő akarat hatékony megnyilvánulása lenne. Minden kiéleződés, lekerekítetlenség, erős kontraszt, dialektikus megfeszülés stb. annak lenne előfeltétele, hogy az alkotómunka eredményét problematikusnak érzleljük: mindenekelőtt a kiegyenlítődést elősegítő energiák látszólagos lekeverését észlelnénk benne, az ízlés összetevői szempontjából problematikus, deficités elrendezésként. (Mint mondtam: mindez perspektivikus rövidülésből – innen, az én látószögemből). Az,

²⁷ Német fesztivál-igazgatónő.

²⁸ *Ausklang*. Zene zongorára zenekarral (1984/85).

²⁹ Salvatore Sciarrino (*1947) olasz zeneszerző.

ahogyan Mahler Debussy, Dukas stb. értékelte, nyilván ilyen kontaminációkon is alapult.

Most azonban tovább kell dolgoznom. Talán még valami, utolsónak: egy idő óta tapasztalom, hogy azokat a közel 40 évvel ezelőtt írt darabjaimat, amelyek akkoriban esztétikai szempontból rendkívül problematikusnak számítottak, sőt amelyeket, mondhatni, akár „ízléstelennek” is tartottak, ma az előadók és a közönség majdhogynem klasszikusan kiegyensúlyozott zenei szövetként játssza és értékeli. Legutóbb például a múlt héten, a Musikfest Berlinen, a három vonós hangszerre írott *Zenét*.³⁰

Hamarosan – Wolfgang

³⁰ [*Musik für drei Streicher*](#) (1977).

Jörg Widmann (*1973)

Az interjúra Donaueschingenben, Jörg Widmann szállodájában került sor, Mark Andre³¹ „über“ c. klarinétversenye bemutatóját megelőző napon – ennek a darabnak a megírását ő kezdeményezte, és nem volt teljesen ártalmatlan a mű elképesztő technikai nehézségei tekintetében.

A beszélgetésünket megelőzően, majd azt követően, kétségbeesett sietséggel dolgozott Brácsaversenyén,³² amelyet legkésőbb másnap be kellett fejeznie. Hogy ennek ellenére szánt rám – a könyvre – időt, hálával és rossz lelkiismerettel töltött el. Néhány nappal a Zenei Napok után megkönnyebbültem, amikor tudomásomra jutott, hogy sikerült: a Brácsaverseny időben elkészült.



Évek óta ismerem Jörg Widmant, anélkül, hogy valaha is igazán elbeszélgettünk volna. A korábbi találkozások során az üdvözlések mindig szívélyesek voltak, de túl rövidek ahhoz, hogy megbízható benyomást szerezzek a személyiségéről. Köszönhetően azonban annak a mintegy negyvenöt percnak, amit egymás társaságában töltöttünk, most már van fogalmam arról, mi a titka a Jörg Widmann-jelenségnek.

Tulajdonképpen meg kellene hallgatnunk ezt a beszélgetést, olvasáskor ugyanis nem érzékelhetjük hangjának sokszínűségét és regisztergazdagságát, szüntelenül változó dinamikáját és tempóját. Foglyul ejtett gyermekien naiv, ártatlan tisztasága, hajlandósága, hogy feltétel nélkül megnyíljon, nagyszerű muzikalitása, amely jelen van minden szavában, minden lélegzetvételében. Éreztem valami sebezhetőséget, védtelenséget is, ez mélységesen megindított, maga az interjú pedig lelkesedéssel töltött el.

³¹ Francia születésű (*1964), Németországban élő zeneszerző (nevét 2007-ig Marc André alakban használta).

³² [Viola Concerto](#), versenymű brácsára és zenekarra (2015).

Magával ragadott az is, ahogyan másnap Mark Andre Klarinétversenyét előadta. Ismét mély benyomást tett rám, ahogyan Widmann minden tekintetben azonosult a zenével: ez megnyilvánult testbeszédében is. A zene tisztelete, alázat, a figyelem összpontosítása – mindez inspiráció a hallgató számára is, hogy ő is azonosuljon a művel. Újabban a fiatal zeneszerzők között, akikhez Mark Andre, Enno Poppe³³ és Rebecca Saunders³⁴ mellett maga Widmann is tartozik, bátorító összetartást, kölcsönös megbecsülést látok, ami pályám első éveiben, zenei kiadóként Magyarországon teljesen hiányzott. Ahogyan Jörg Widmann előadta Andre zenéjét, az baráti szolgálat volt pályatársa érdekében és az Új Zene ügyében.

Donaueschingen, 2015. október 17.
Revideált változat: Budapest, 2016. január

A Markus Feinnel folytatott, könyv alakban is megjelent beszélgetésében egyetlen alkalommal bukkantam a „bátorság” szóra, ott, ahol a Lichstudie c. művével kapcsolatban mondja:

„A végén, közel egy óra elteltével, ismét érintem az Ikarosz-metaforát, a darab a fénybe megy át. Méghozzá hosszan elnyúló fokozással egy kápráztatóan fényes, vakítóan éles fény felé tart. Soha nem volt bátorságom ilyen befejezést írni.”³⁵

Tehát: Jörg Widmann és a bátorság...

A sok, Ön által említett példában jól követhető számomra mindkét szélsőséges vélemény. Először is inkább hajlok afelé, amit Lachenmann, Rihm és Cerha mondott. E tekintetben teljesen schönbergiánus vagyok: a művészet a muzájból fakad. Másképp nem tudok cselekedni, mint hogy követem a belső hangot. Azt hiszem, ez a dolog veleje.

Visszahallgatva az első interjúmat, emlékszem, mennyire különösnek tűnt a saját hangom. Amikor tapasztalatlan zeneszerzőként meghallottam az első darabomat, az nem lelkesedéssel töltött el, inkább visszatetszést keltett bennem. És amikor előadóként klarinéton játszom – nekünk, zenészeknek természetesen radarfülünk van, a hallásunk nagyon éles –, olykor újrahallgatva egy-egy felvételt, csalódott vagyok, mert úgy gondoltam, hogy a koncert jó volt, mégis olyan modorosságokra bukkanok benne, amelyekről azt hittem, már rég túljutottam rajtuk.

Kezdetben megvan az emberben a bátorság, noha a gyerekekre is rátör olykor a félelem, ha a vízbe kell merészkedniük: a küszöbfélelem létező jelenség. Ez nevelés kérdése. Tudják, hogy a forró tűzhelyet nem szabad megérinteniük, mégis megteszik. Ha viszont egyszer megégették magukat, akkor már talán óvatosabbak. (Több oldalról próbálom megközelíteni a kérdést.) És arra is vissza tudok

³³ Német zeneszerző és karmester (*1969), lásd a könyvben: 129–134. o.

³⁴ Angol zeneszerző (*1967), lásd a könyvben: 149–154. o.

³⁵ Markus Fein: *Im Sog der Klänge. Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann*. edition neue zeitschrift für musik, Mainz, 2005, 54. o.

emlékezni, hogy a saját hang megtalálása egyébként is valamennyi dolog közül a legnehezebb, a tanításban, de diákként is. Ennek valóban van köze a bátorsághoz, és ahhoz is, kivel hozza össze az embert a sors zenei pályafutása során.

Nekem nagy szerencsém volt, hogy Münchenben találkoztam Günter Bialasszal.³⁶ Jelentős komponista volt, akit azonban ma már szinte egyáltalán nem játszanak. Különösen kései műveiben írt megdöbbenítő zenét. Mindenekelőtt azonban számunkra, fiatal zeneszerzők számára, ő volt az, aki mindig jelen van. Minden előadásunkra eljött. Ezt zeneszerző társaimtól is tudom: mindig ott volt, mindig hátrajött a színpad mögé, és elmondta a véleményét. Mindig ezt mondta: „Nagyon jó.” Bátorságot öntött belénk. Majd a végén, amikor távozni készült, így szólt: „Figyelj csak, az a fafúvós rész, azt meg kellene újra... az nem hallatszik rendesen.” Valahogy így. A többieknek is így mondta.

Vagy igaza volt, vagy sem.

Mindig igaza volt. Ez volt a rossz benne (*nevet*). De pontosan ez az, amire gondolok: bátorságot öntött belénk. Úgy hiszem, tényleg szükség van olyan emberekre, akik bátorságot öntenek belénk ezen az úton, ezen a valóban göröngyös úton.

Talán csak nagyon fiatal zeneszerzőként tudok valamit félelemérzet nélkül letenni az asztalra. Az ifjúság bája talán. Az még megengedi, hogy rákérdezés nélkül, reflektálatlanul „tegyünk oda” valamit, az ifjúság bája még mindig nem foszlott szét. Egyszer aztán csak elérkezik az a pont, amikor ez már nem elégít ki bennünket. Ekkor már beindul a töprengés, és jön a kétely. Ami zeneszerzői munkámat, a gondolkodásmódomat illeti, a kétely valami egészen lényegi dolog.

Alkotó kétely?

Nem mindig. Összességében igen, de gyakran ellenem fordul, és megbénít. Szigorúan véve minden új szerzeménynél a darab írásának kezdetén újra meg újra hallat magáról – ezt nevezem lappangási időnek.

Azt hiszem a magyarázat ez: a kezdeti gondolat ártatlan. Egyszerűen megjelenik a semmiből, itt van. De mi kezdődik ezután? Jönnek az ellentétes ötletek, nem is egy. Egészen addig, mígnem végül komponálni kezdek – őszintén bevallom, fogalmam sincs, hogy köze van-e ennek a bátorsághoz. Kicsit játszom a szavakkal: amire az embernek olykor szüksége van, az a kétségbeesés bátorsága. Nálam is így van ez: az a mágneses erő, amely az asztalból árad, egyszer csak elviselhetetlen mérvűvé válik, és ellenem fordul. Ugyanakkor annyira kiéleződik, hogy eljön a *point of no return*, az pont, ahonnan már nincs visszaút, itt a mágneses vektorok megfordulnak, és rákényszerítenek, hogy íróasztalhoz üljek. Innen már nincs többé felállás.

Ha már ott ülök, az igazat megvallva, nincs szükségem bátorságra. De egy darab kezdetén: már a második hang sincs a helyén! De jó is lenne, ha egyszer csak úgy belefoghatnék! Ez mind a mai napig nem sikerült – a *Brácsaversennyel* sem. Úgy tűnik, nálam ez a dolgok rendje: az elején megvan az ötlet – semmi gond! De aztán megijedek a saját merészségemtől...

³⁶ Günter Bialas (1907–1995), német zeneszerző és főiskolai tanár.

És tudja, mi jut épp most eszembe, hogy a bátorságról beszélünk? Számtalan történet kering Furtwänglerről, aki a kezdéskor mindig habozott. Mesélik, hogy megkérdezték a Berlini Filharmonikusokat, honnan tudják, mikor kell elkezdeni a játékot, és a válasz ez volt: ha a karmesteri pálca elérte a harmadik gomblyukat. Egyszer Olaszországban turnéztak; Furtwängler felment a színpadra, és tétovázott. A közönség soraiból valaki felkiáltott: „Coraggio, maestro!” Ezt csodásnak találom! De jó is lenne, ha időnként valaki – persze „maestro” nélkül – odakiáltaná nekem, hogy „coraggio!” ...



...Az elején. Aztán már rettenthetetlen vagyok. Esztétikai értelemben a legkülönösebb helyeken vagyok rendíthetetlen. Ott, ahol a legtöbb kritika ér – nézze, itt van például [Babylon](#)-operám.³⁷ A sajtó kegyetlenül nekem esett – gyanítom, többek között azért, mert a közönség nagyon kedvelte. Van benne tonalitás, van benne ének, van benne pátosz, van benne ironia, egy túláradóan színes darab. És van benne egy tonális zárókórus – az ilyesmitől egyáltalán nem riadok vissza. Egyszerűen megírom. Ezzel együtt kell élnem, és tudok is ezzel együtt élni, ha hevesen kritizálják is, mert pontosan tudom, mit teszek – és talán azért is, mert tilos. Számomra ez a gondolkodás nagyon szűkkeblű, a játéktér korlátozható így. Egyesek azon munkálkodnak, hogy mindenáron korlátozzák ezt a játéktérrel. Ezek az állítólagosan tiltott zónák – vagyis, hogy mit nem szabad, ne tegyünk inkább –, mindig is izgattak. Ehhez túlságosan is gyerek vagyok.

Itt találkoznak a könyv témái: a bátorság és az ideológia, az előítéletek.

Ha beleolvas a rólam megjelent publikációkba, akkor ez valóban téma. Olyasvalami ez, amit nem tudatosan provokálok, nem azért teszem, mintha különösebb örömet lelném benne. Ismerem mindkét világot, ismerem mindkét félnek a

³⁷ A Bajor Állami Operaház megrendelésére készült mű, szövegkönyvét Peter Sloterdijk német filozófus írta, bemutató: München, 2012.

kritikáját is. Néha megkérdezik: – Ember! Olyan szépen klarinétozik, minek írja ezt a csúnya zenét? Néha meg ezt hallom: – Ez tényleg modern zene? Túl sok ember hallgatja, népszerű. – Mert nagyzenekarok játsszák, és...

...tényleg gyanússá válik, mert sokat játsszák?

Egyesek számára, azt hiszem, igen. Nagyon világosan látható, hogy megmaradt a régi antagonizmus: ha az emberek lelkesednek, akkor a zenének rossznak kell lennie. Ha tíz előadás telt házzal megy, és a közönség lelkes...

Amennyire látható, Peter Sloterdijkkel közösen tabukat döntögettünk ebben az operában. A modern zenés színház berkeiben nyilván továbbra is érvényben van egy viselkedési kódex azt illetően, hogy mi a dolga a modern zenés színháznak, és hogy milyennek kell lennie. A Babilon-témával függ össze – eleve elhatároztuk: semmi nem marad kint. Nem mondtam meg előre: ez vagy az tabu, ez vagy az a terület nem kerülhet be.

Inanna, a babiloni szerelemistennő általunk elképzelt alakja, nos, rajta ez nagyon is világossá tehető. Erősen triviális szférát súroltunk itt. Természetesen mondhatja bárki, hogy megvetem ezt a szférát, és vele együtt ezt a figurát, mert nagyon babilóniai a szerelmi életében is, és így mit kezdjek az erkölccsel? Vagy zenedrámát író szerzőként, komponistaként lehetőségem van rá, hogy ezt a triviális szférát is nagyon komolyan vegyem. Mi pontosan ezt tettük. Épp azokon a helyeken, amelyekért meglincseltek bennünket, napokat, heteket, hónapokat dolgoztam a hangszerelésen, hiszen épp a tonális részeknél minden hallatszik. Mindig mindent hallani, de pontosan ezeken a helyeken kell különösen elővigyázatosaknak lennünk. A legnagyobb gondossággal és érzelmi odaadással komponáltam – másképpen ezt nem tudom kifejezni. Ezért annyira szűkkeblű és kicsinyes számomra olykor, ha azt mondják: – Ez nem megengedett. Mindent lehet bírálni; én magam is olyan ember vagyok, aki szíves-örömeit vitatkozik, ellentétes álláspont mellett érvel, minden más untat, azt ellenben intellektuálisan kissé igénytelennek találom, ha valaki azt mondja, na igen, ez átlépte a játéktér határait. Ott ez történt meg.

Hogy miért is mondom ezt? Azért, mert ebben egyáltalán nincs szükségem bátorságra. Nem mondtam magamban: Ó, Istenem, legyen már vége! Persze tudatában voltam a dolognak, de ezen a ponton mindenképp rettenthetetlen voltam. Együtt kell élnem vele, ha így reagálnak. A darab végén aztán jön egy kórus, az elejét Rut könyvéből vettük: „Ahova te mész, megyek én is.”³⁸ Egészen egyszerű, egészen keresetlen. Itt nem írhatok így *(nagy hangközugrásokkal és nyers hangon a „modern zenét” imitálva)*. Itt szerelmi zenét komponáltam. És a darab végén nagyon fontos volt, hogy legalább is valamilyen lehetséges megbékélés szülessen a zsidó és a babiloni nép között, hogy megvalósuljon a békés egymás mellett élés egy lehetséges utópiája. Mindennek természetesen semmi köze a történelmi eseményekhez. Egyszerűen megváltoztattuk a szöveget, Rut könyvében ez egyáltalán nem így szerepel: „Ahova ti mentek, megyünk mi is.” És akkor váratlanul ismét a színpadra lép a zsidók kara, és együtt énekelnek. Most, hogy ezt elmondom, libabőrös leszek. Ez az a hely, amely miatt a legtöbb bírálat ért. De miért kell ennek

³⁸ „Mert ahova te mész, megyek én is. Ahol te letelepszél, letelepszem én is. A te néped az én népem, a te Istened az én Istenem.” Rut könyve, 1.16.

annyira szépnek lennie? Azért, mert egy perccel később Babel tornya összeomlik. Ha ez előtt disszonáns zenét komponáltam volna, senkinek sem tűnne fel. Nálunk Babel tornya nem egy büntető, ószövetségi Isten miatt dől össze, hogy a Babilon felületes népe minden bűnéért meglakoljon; nálunk a torony az őszinte örömtől omlik be. Az őszinte örömtől! És egy ilyen jellegű zenét igyekeztem írni a százfős kórusnak, az énekes szólistáknak és a hatalmas zenekarnak.

Természetesen, itt már felmerül a kérdés – itt ülünk Donaueschingenben, nélküle én nem is léteznék. Az *Implosion*³⁹ bemutatója 2001-ben egészen központi jelentőségű volt a számomra, már csak azért is, mert megismertem ezt a zenekart.⁴⁰ A *Zweites Labyrinth für Orchestergruppen* bemutatója 2006-ban épp ennyire nagyszerű volt.⁴¹ Azaz én is része vagyok, ugyanakkor pontosan tudom, hogy sokan, akik itt vannak, feltehetően épp ezt a pillanatot eleve el fogják utasítani, mert feltehetően úgy gondolják, ez nem megy, ennek nem szabad így lennie. Ezen a ponton, mint mondtam, rendíthetetlenül dolgoztam.

Vagyis nem engedi, hogy az ízlés, az előítéletek zsarnokoskodjanak Ön felett?

Nem! Ez kapituláció lenne. Mellesleg ellenkező értelemben sem. Amikor 2004-ben Kurtággal együtt voltunk rezidens zeneszerzők Salzburgban, az „Ünnepi játékok ifjú barátai”, vagyis az engem kísérő tanulók, megkérdezték: – Nem gondolt még arra, hogy normális zenét írjon? *(nevet)* Erre föl visszakérdeztem: „Mi az a normális zene? Lehet, hogy én meg a ti zenéket nem tartom normálisnak!” *(a „Muzak”⁴² egyhangú ritmusát imitálja)*. A lelkemet adnám el, ha csak azt írnám, amiről azt gondolom, hogy tetszik a tömegeknek... Van olyan zeném, amelyet mindössze három ember hallgat, mégis meg kell írnom. Mivel mindig sok új zenét is bemutatam, ez a szituáció valóban nagyon ismerős a számomra. Persze láttam zsúfolásig telt, hatalmas termeket is. Nem rendezhetek közvélemény-kutatást, csak azt írhatom, amiben hiszek.

A legeslegelső interjút ebbe a könyvbe John Adamsszel készítettem.⁴³ Ő mesélte, mennyire habozott, hogy elvállalja-e a megbízást, amely egy darab komponálására szolt a Világkereskedelmi Központ lerombolásával kapcsolatban.⁴⁴ Bátorságra volt szüksége ahhoz, hogy igent mondjon, miként más művei esetében is, amelyeknek a témája valamilyen aktuális politikai esemény. Mi a helyzet az Ön esetében? Szüksége lenne Önnek bátorságra ahhoz, hogy egy darabot írjon, mondjuk a német egységről? Vagy bármiről – amit nemzeti események alkalmából a programokba lehetne illeszteni?

Az első, ami ezzel kapcsolatban eszembe jut: egyszer játszottam a Német Egység napján a Reichstag épületében (azaz a Bundestagban) – Wolfgang Rihm

³⁹ Összeomlás. (1. rész, 2. rész).

⁴⁰ Donaueschingen, 2001. október 21-én, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling vezényletével.

⁴¹ *Második labirintus hangszercsoportokra*, bemutató Donaueschingen, 2006, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Hans Zender vezényletével.

⁴² A nyilvános helyeken folyamatosan játszott *háttérzene* márkajegye, másképpen plázazene.

⁴³ Amerikai zeneszerző (*1947), lásd a könyvben: 24–38. o.

⁴⁴ *On the Transmigration of Souls* (2002).

[Klarinétötös](#)⁴⁵ Az akusztika rossz, de az alkalom nagyszerű volt. Írtam aztán egy darabot, amelyről tudtam, hogy a Német Egység napján fogják előadni – nagyon végtelen, cseppet sem konvencionális, nehezen hallgatható mű: ez a *Kórus*⁴⁶ zenekarra, amelyet Kent Nagano és a Deutsches Symphonieorchester mutatott be a Berliini Filharmóniában 2004. október 3-án. Az alkalomról megfelledeztem, csak most, hogy szóba hozta a témát, most jut eszembe – a *Lied, Chor, Messe* ciklusomnak amúgy is megvolt a maga saját logikája –, de az egy kétkedő és a kétségbeesett igenlésig fokozódó értelmezés volt az „Alle Menschen werden Brüder“-hez,⁴⁷ ehhez az európai alapgondolathoz. De mi a „kórus”? A nép, a társadalom szinonimája? Az lehet kakofonikus kórus is, disszonáns, fájdalmas kórus, vádló kórus, lehet turba kórus, mint Bachnál.



Jörg Widmann és Kent Nagano

Ez persze nem válasz. Őszintén bevallom: nem gondolkodtam el azon, hogy valami reprezentatívot írjak. Olykor ez benne foglaltatik: Kent Nagano első koncertjére a hamburgi Elphilharmonie-ban, a megnyitás hetében, egy darabot írok,⁴⁸ és azon az estén ez lesz az egyetlen mű. Mondhatta volna: Beethoven Kilencedikje vagy Mahler Második szimfóniája. De nem! Legyen egy egész esté betöltő, kortárs darab szopránra, baritonra, kórusra és zenekarra egy új koncertterembe. Már ez önmagában is nagy próbatétel, és nagyon, nagyon sok

⁴⁵ *Vier Studien zu einem Klarinettenquintett*. Jörg Widmann-nak és a Minguet-kvartettnek (2002).

⁴⁶ *Chor* zenekarra.

⁴⁷ Rónay György fordításában: „egy-testvér lesz minden ember”.

⁴⁸ Az *ARCHE* bemutatójára a könyv megjelenése után került sor, Hamburgban, 2017. január 13-án, az új Elphilharmonie nagytermében. A Philharmonisches Staatsorchester Hamburgot Kent Nagano vezényelte.

kétely nyomaszt. Az ma, a mi időnkben már, úgy hiszem, tényleg nem megy, hogy olyan jellegű darabot írjunk, mint Beethoven *Házavatás* nyitánya, vagy valami hasonló.

Iszonyatosan és mélyen megérint mindaz, amit napjainkban a menekültekkel kapcsolatban tapasztalunk. Minden tekintetben. Emberi szempontból elsősorban ez az égbekiáltó nélkülözés! De megértem azokat is, akik félnek. Akiket egyáltalán nem értek meg, azok a politikusok, akik mindezt okozták. Mindkét öbölháborúban mi magunk is mindig támogattuk az amerikai berepüléseket. Szerencsére legalább a líbiai bombázásokból kimaradtunk. Mindezt emberek tették, és ami napjainkban zajlik, az épp ennek a következménye. Egy elborzasztó, rossz politika következménye.

Olykor azon töprengek, nem kellene-e nekem ezt a zenés színházban valamiképpen tematizálnom? Zenés színházi darabjaimban ilyen témákkal kezdtem foglalkozni. Első operám, a *Das Gesicht im Spiegel*, a klónozásról szól, arról, hogy képesek vagyunk önmagunkat reprodukálni. Ez, ha úgy tetszik, már önmagában is kritika, de úgy gondolom, hogy a pusztán kritika önmagában túl kevés, szembe kell vele szegezni a színpadi költészetet. A kritika nem lenne elégséges. A kritika mindig túl olcsó. Ha a művészetben nem teremtek ellenvilágot, akkor művészként nincs létjogosultságom. Ez a legkevesebb, amit célul kitűzhetek. Mágia!

Egyszóval ettől nem zárkoznék el eleve, engem izgatnak az ilyen határátlépések. Mivel én így nőttem fel, éppen zeneszerzőként, és mindig a mélyvízbe dobtak, amiért is aztán soha nem tudtam elgondolkodni azon, hogy tudok-e egyáltalán úszni. Például amikor az első darabomat írtam, és azt nyilvánosan előadták: a Münchener Filharmonikusok kamaraegyüttese számára készült, variációk voltak Mozart *Ein Mädchen oder Weibchen* („Egy tűzről pattant lányka”) témájára. Egy japán turnén játszották, és Európában. Tiszta Mozart-program volt. Ekkor azt mondták: – „De hiszen te komponálsz, írd nekünk egy záródarabot, az est összes fiatal szólistája, a Münchener Filharmonikusok szólamvezetőiből álló remek együttes számára.” Ekkor kellett írnom, illetve ekkor írhattam életemben első alkalommal kürtre. Úgy gondoltam, ha F-kürt, akkor bizony transzponálnom kell! Nyomban elhagyott a bátorságom. Erre nagyon korán kerül sor, amikor az ember érzi a saját határait. Ilyenkor néha elfog a félelem. Ez nagyon belül van, ha úgy tetszik, de erről van szó minden művésznél. A művész tudja, mire képes, mi az, amit különösen jól tud, de mindenki tudja azt is, mi az, amire *nem* képes, ahol hiányok tapasztalhatók.

A Markus Feinzel folytatott beszélgetésből tudom, hogy örömmel keveredik határhelyzetekbe, hogy tudatosan próbál megoldani olyan feladatokat, amelyek újak az Ön számára, és komoly erőpróbát jelentenek.

Ez így van. Ha viszont végső soron kényelmes művészetet szeretnék élni, akkor mindezt nem tenném. A beszélgetésünk elején elmondtam, mennyire extrém helyzet van most, +Ön viszont megjegyezte: nem, nálam ez mindig így van. Nagyon nyersen és nagyon találóan mondott ki egy nagy igazságot (*nevet*).

Másképpen nem megy, ugye?

Ez komisz feltevés, de attól tartok, 90 százalékban igaz.

Be akarja önmagának bizonyítani, hogy meg tudja csinálni.

Nos, igen... Valami talán csak van benne. De esküszöm: gyakran van olyan érzésem, hogy nem tudom megcsinálni. Különösen, amikor belekezek egy darabba, tudom, hogy nem fog menni. Lehet, hogy két héttel korábban épp a Berlini Filharmonikusok számára fejeztem be egy darabot, és ott ülök az új darab előtt. Tényleg nem akarom megjátszani magam, de újra meg újra az az érzésem, hogy a semmiből kell elkezdenem. A semmiből! Ennek az az oka, hogy minden egyes darabomban megpróbálok ismét csak egy új kozmoszt létrehozni. És ez már kiszolgáltatottság-érzetet teremt, akár a sivatagban vagy a viharban. Ez lehet, hogy érzelmösen hangzik, de nagyon jól ismerem ezt az érzést, amikor is az embernek az a benyomása, hogy a hegy túl magas nekem, én meg itt állok előtte – a darab elején. Ettől a félelemtől és bátortalanságtól azonban csak úgy tudok megszabadulni, ha belekezek. És ez a mozgásba lendülés néha annyira gyötrelmes számomra, mint az állandó bőrpakolás, mint a valóságos életben olykor az állandó alkalmazkodás új helyekhez, új emberekhez. Az életem ilyen: valahol útra kelek, hazautazom, két napig otthon vagyok, és máris újra el kell utaznom. Alig érkeztem meg, máris megyek. Én magam választottam, de attól még néha rossz. Ám mihelyst újra a vonatban ülök, azon kapom magam, mennyire épp erre van szükségem az életben. A változásra. Ezt az érzést a végletekig ismerem, és annyira szükségem van rá, mint a levegőre a lélegzetvételhez.

Georg Friedrich Haas (*1953)

2016. április

BÁTORSÁG
Varga Bálintnak

Amikor a [New York Times](#) egy nagy cikket jelentetett meg rólam, amelyben a magánéletemről, szexuális beállítottságomról és szubmisszív feleségemmel töltött mindennapjaimról számoltak be, sok ismerősöm gratulált a BDSM⁴⁹-szubkultúrából „bátorságomhoz”, hogy ki mertem lépni a nyilvánosság elé.

Meglepett, hogy ebben az összefüggésben „bátornak” neveztek. Fél évvel korábban részt vettem egy kisebb „kink”⁵⁰ találkozón Torontóban, ahol feleségemmel együtt kettős előadást tartottunk, és nyíltan beszéltünk kapcsolatunkról – olyan emberek előtt, akik, akárcsak én, tudatos döntést hoztak arról, hogy szokatlan szexualitásukat szeretetteljesen fogják kiélni. Nem akadályoztam meg, hogy erről a beszélgetésről videódokumentáció készüljön. És az ellen sem tiltakoztam, amikor ez az interjú felkerült az internetre, és megtekinthetővé vált a Youtube-on.



Később egy kis német internetes folyóiratnak adtam interjút. A tervek szerint – engem legalábbis így tájékoztattak – az egész számot a „szexualitás” témájának akarták szentelni.

⁴⁹ *Bondage & discipline* = kötés és fegyelmezés (B&D), *domination & submission* = dominancia- és alávetettség (D&S), *sadism and masochism* = sadizmus és mazochizmus (S&M) szavakból képzett rövidítés.

⁵⁰ Argó kifejezés a bizzar szexuális praktikákra.

Ezt a cikket aztán a neten angolra is lefordították, majd néhány nap múlva megérkezett New York Timestól a felkérés az interjúra. Ebben nyíltan és őszintén beszéltem arról a csodáról, amit a feleségemmel való kapcsolatom jelent.

Nem volt az az érzésem, hogy ebben különösebben bátor lennék. Ugyanis, mi mást tehettem volna? Igyekeztem volna titokban tartani az életemet?



Mollena Lee Williams-Haas a bécsi klangorumon Georg Friedrich Haas *HYENA* c. művének bemutatóján 2016-ban

Aki a feleségem keresztnévét beírja a keresőbe, hamar eljut weboldalának szántsándékkal provokatív címéhez: „[The Perverted Negress](#)”.⁵¹ Változtassa meg a nevét? Használjon álnevet? Éljek én is állandó rettegésben, hogy kiderülhet a „titkunk”?

Semmi elítélendőt nem teszek. Nincs mit rejtegetnem. Miért pazarolnék időt és energiát arra, hogy az életemet, úgy, ahogyan én élem, takargassam.

A coming outom értelmes, józan döntés volt. A bátorságom legfeljebb abban állt, hogy vállaljam is ezt az értelmes, józan döntést, és ha történetesen szükséges, készen legyek rá, hogy viseljem a következményeit.

Pontosan úgy, mint ahogyan több mint negyven évvel ezelőtt kristálytisza tudattal meghozott, ésszerű döntés volt, hogy zeneszerzőként az „új zene” nyelvét fogom beszélni.

Már gimnáziumi zenetanárom, Gerold Amann,⁵² megismertetett bennünket az új zenével. Nos igen, az hogy betanította nekünk Penderecki *Lukács-passiójának* zárókórusát, merész tett volt tőle egy olyan ilyen prűd kisvárosban, mint Bludenz, amelynek a legnagyobb attrakciója a vasútállomás melletti csokoládégyár. Merész tett volt tőle, hogy ezt a radikálisan új zenét előadta egy olyan iskolában, ahol még

⁵¹ „A perverz néger nő”.

⁵² Gerold Amann (*1937), osztrák zeneszerző.

a régi nácik tanítottak. És merész tett volt tőle az is, hogy megismertetett bennünket Ligeti, Berio és Stockhausen vadonatúj zenéjével. A bátorsága azonban nem volt öncélú. Tanár volt, pedagógiai felelősségtudata pedig a legmagasabb fokú. A művészetet egzisztenciális kihívásként értelmezte – és ezt akarta nekünk is továbbadni.

Nem hiszem, hogy a bátorság lett volna az, ami engem az új zenével való foglalatosság felé vitt. Ligeti *Rekviemje* és Cerhától a *Spiegel* erőteljes zene volt. Összehasonlíthatatlanul erőteljesebb, mint a konzervatívok barkácmunkái. Világossá vált számomra: ez az út visz tovább. Nem a másik. Nos, valóban, akadtak tanárok, akiket nagyon kellemetlenül érintett, amikor meglátták a zenémet, így reagáltak: Úristen, maga is afféle... Ám ahhoz, hogy provokáljam őket, nem kellett túl nagy bátorság.

Közvetlenül az érettségi után behívtak az osztrák hadseregbe. Akkor még úgy gondoltam erre, hogy ez amolyan „kötelesség”, amit teljesítenem kell. Hat hónap után leszereltek, a tanulmányaim alatt úgynevezett „csapatgyakorlatokra” hívtak be, megpróbáltam ezeket úgy átvészelnem, hogy a lehető legkisebb kárt okozzak bennem.

Voltak lögyakorlatok is. Megtöltöttem a fegyverem, leereszkedtem a lőállásba, és látom, hogy egy emberi alakra kell lőnöm, akinek a hasán ott van a céltábla. Nyomban rádöbbszem, hogy erre képtelen vagyok. Nem készültem fel egy ilyen helyzetre. Csak egy volt biztos: Nem! Ezt nem tudom megtenni. Kimásztam az árokból, és megmondtam az ügyeletes tisztnek, hogy képtelen vagyok emberi alakra lőni. Szó szót követett, míg végül hivatalosan is parancsban adta; erre azt válaszoltam, hogy ezt a parancsot éppoly kevésbé tudom végrehajtani, mintha azt parancsolná nekem, hogy madárként repüljek fel egy fára. Közölte velem, hogy parancsmegtagadás esetén büntetőjogi következményekkel kell számolnom, ennek folytán pedig soha nem gyakorolhatom például a tanári hivatást. Pánikba esem, leereszkedtem az árokba, becsuktam a szemem, és gyors egymásutánban az egész tárat kilőttem a levegőbe. Reszketve másztam ki, és mondtam, hogy teljesítettem a parancsot. Szemlátomást magának a tisztnek is kezdett kellemetlenné válni a helyzet, és annyiban hagyta. Néhány hónappal később aztán értesítést kaptam, hogy „alkalmatlanság” miatt elbocsátanak a haderőből.

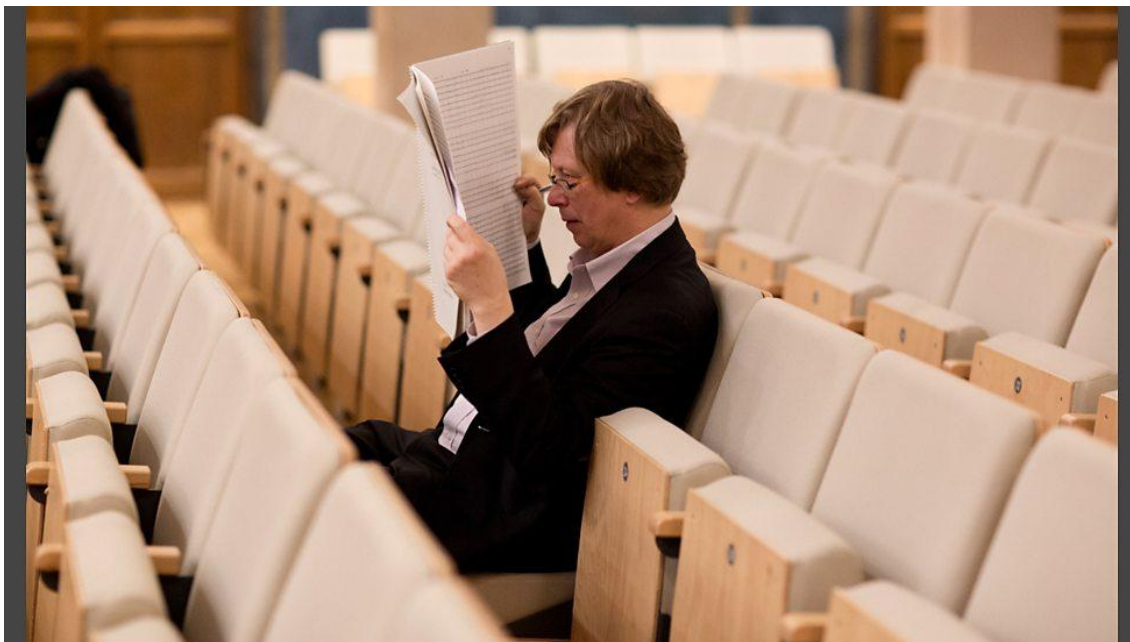
Nos, ebben az esetben sem voltam bátor. A bátorság az lett volna, ha megtagadom a parancsot, aztán pedig viselem a következményeket, egészen a bírósági eljárásig, amelyet legfelső fokon akár még meg is nyerhettem volna. Figyelemre méltónak tűnik azonban számomra, hogy a legegyszerűbb, legravaszabb megoldás nem jutott eszembe: nyugodt lélekkel fogni a fegyvert, és következetesen mellélőni.

Zeneszerzőként sem vagyok elég „bátor” ahhoz, hogy vakmerőn szélsőséges dolgokat kívánjak. Igaz, ha bizonyos megoldásokra mindenképpen szükségem van (például egy koncerten a zenekarral hat, mikrotonálisan elhangolt zongorát kell szembeállítanom), akkor nincs más választásom, mint hogy ezt megtegyem.⁵³ A

⁵³ Utalás Haas [Limited Approximations](#), Konzert für sechs Klaviere im Zwölftonabstand (2010) című művére, amelynek bemutatója Donaueschingenben volt 2010. október 17-én.

cseles megoldás, azaz hogy elektronikusan elhangolt hangszerhangokat alkalmazzak itt, számomra szóba se jön. Hiszen ezzel sérülne a hangzásminőség.

Azt mondják a zenémről, hogy sötét, depresszív. Évtizedeken át nem tudtam beszélni ennek a sötétségnek két okáról. Az egyik a szexuális beállítottságom volt, amelyet elutasítottam, megpróbáltam elfojtani – és ami azt a benyomást keltette bennem, hogy soha nem fogok tudni egy valóban kiteljesedett kapcsolatban élni. Most már könnyű beszélnem erről. És a zeném is világosabbá vált. Volt itt ugyanakkor valami más is.



Náci családba születtem bele. A szüleim és a nagyszüleim nácik voltak, és engem is annak neveltek. Csak amikor már elmúltam húszéves, akkor eszméltem, és azon voltam, hogy feldolgozzam ezt a történetet. Később kétszeres büntudatot éreztem. Először is a vállamra nehezedett az elődeim büntettei révén megörökölt bűn. Másfelől tudtam: két évtizeden át (gyerekként és fiatalként) én magam is a barna mocsár része voltam.

Erről hosszú időn át nem tudtam beszélni. Utalásokat persze tettem. A „Komponisten der Gegenwart”⁵⁴ című lexikon szócikkéhez többek között azt a megjegyzést fűztem, hogy a nagyapám építész volt. De soha senki nem kérdezett rá a keresztnévére. Ugyanakkor már a Fritz Haas név említése is elegendő lett volna a család sötét történetének a feltárásához.⁵⁵

⁵⁴ „Kortárs zeneszerzők”.

⁵⁵ Fritz Haas (1890–1968) osztrák építésről van szó.

Az interneten nem találtam utalást arra, hogy része lett volna a Harmadik Birodalom büntetteiben. Miután értesítettem erről a zeneszerzőt, 2016. április 14-én az alábbi e-mailt kaptam:

„Kedves Varga úr,

nos, a lexikonban valóban semmi nem olvasható. Másokról sem.

Ő másokkal együtt Kaprunért volt felelős. A hadifoglyoknak ott embertelen körülmények között kellett dolgozniuk – „balesetben bekövetkezett haláluk” az építészeti tervezés része volt.

A kompozícióimban rejtjelezve újra meg újra utaltam erre. Például a (Varga Bálintnak ajánlott) *Csellóverseny*⁵⁶ a zenekar hangos felkiáltásával kezdődik, majd a szólócselló kétségbeesett lamentója következik. És egy idézet Schreker operájából, a *Der ferne Klang*ból:⁵⁷ „O Vater, dein trauriges Erbe“ („Ó, apám, a te szomorú örökséged”). Habár még a programfüzetben is rámutattam erre, soha senki nem kérdezett meg, voltaképpen miben is áll ez a szomorú örökség. És azt a fáradságot sem vette soha senki, hogy alaposabban megvizsgálja apám életrajzát (beleértve funkcionáriusi tevékenységét egy neonáci diákszervezetben).

*Nacht*⁵⁸ című operámban sokféle különböző elem fonódik egymásba. Nem csak a szövegválogatás szövevényes, de az általa közvetített művészi mondanivaló is sokrétű. Újra meg újra utaltam rá, hogy ebben az operában az utópia elvesztéséről van szó. A szerelemre való képtelenségről. A reménytelenségről. Van itt azonban egy további jelentésréteg: az én büntudatom. A 13. képet az opera csöndes, magába szálló csúcspontjaként írtam meg: a zene hirtelen megnyugszik, egy egyszerű felhangakkord áll a térben, a bariton pedig, az opera „ÉN”-je ezt a szöveget énekli: „Es ist aus, Diotima. Unsere Leute haben gemordet. [...] Auch unsere Brüder sind erschlagen.”⁵⁹

Az opera vége fele ez a szöveg megismétlődik, majd folytatódik: a bariton, az „ÉN” magára vállalja a felelősséget: „...an deren Spitze *ich* stand, ich, ich, ich, ich, ich...” („akiknek az élén én álltam, én, én, én, én, én”).⁶⁰ Ezután egyenesen apokaliptikus hangzásvilág következik. –

A kétségbeesésből fakadó bátorság vett rá, hogy egészen világosan kifejezzem a zenémben azt, amit érzek. Szavakban – akkoriban – nem tudtam volna beszélni róla.

Csak most vagyok már képes rá.

És ez jól van így.

Ez nem „bátor” tett. De szükséges.

Bécsben voltak zsidó családok, akik úgy próbáltak meg túlélni, hogy nappal az utcán tartózkodtak, éjjelre pedig könyörögtek, hogy valahol befogadják őket. Az egyik ilyen család elkövette azt a hibát, hogy nagyapámnál csöngettek be. Hívta a Gestapót.

Rektorként a személyzeti politikáért volt felelős. Ő felelt a főiskola háború megszakta, kiemelt kutatási területeiért.

És ez csak az, amit biztosan tudok. E mögött ott van a szürke zóna, mindaz, ami az elmondottakon túl még történt.

Élete végéig fontos alakja volt a régi náci szcénájának. A „nagy építész” (még Friedrich Achleitner is nyomatékosan kiemeli épületeit háromkötetes, *Österreichische Architektur im 20. Jhdt.* [Osztrák építészet a 20. században] című könyvében). A „professzor úr”, a „derék ember”.

Szívélyesen, az Ön

Georg Friedrich Haasa“

⁵⁶ *Konzert für Violoncello und Orchestra* (2003/04). Bemutató: München, 2004. július 9.

⁵⁷ Franz Schreker (1878–1934) osztrák zeneszerző, *Der ferne Klang* (A távoli hang) c. operájának bemutatója 1912-ben volt Frankfurt am Mainban.

⁵⁸ *Éjszaka*, kamaraopera 24 képben (1995/96/98). Hangversenytermi bemutató: Bregenz, 1996. augusztus 7., színpadi bemutató: Bregenz, 1998. augusztus 7.

⁵⁹ Részlet Friedrich Hölderlin *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* című levélregényéből: „Es ist aus, Diotima! unsre Leute haben geplündert, gemordet, ohne Unterschied, auch unsre Brüder sind erschlagen.” („Vége, Diotima! embereink fosztogattak, gyilkoltak, válogatás nélkül, lemészárolták testvéreinket... is.”), magyar kiadása: *Hüperion vagy a görögországi remete*. Szabó Ede ford., Magyar Helikon, Budapest, 1961, 208. o.

⁶⁰ „...akiknek élén én álltam...” uott.

UTÓSZÓ

Letaglózó szövegében Georg Friedrich Haas olyan dolgokat fed fel, amelyek évtizedeken át meghatározták – nyomasztották – életét és zenéjét. Számomra, aki már évtizedek óta ismerem őt, és tizenöt éven át szorosan együtt dolgoztam vele, a vallomása valóságos megvilágosodás. Kulcsot ad sok mindenhez, amit érzékelttem, amit személyisége és zenéje részeként fogadtam el, de aminek valódi okait nem ismertem.

Zenéjét kétségbeesett küzdelem inspirálta önmagával és családja múltjával – sokat szenvedhetett, mégis valami pozitív dolog született meg belőle: összetéveszthetetlenül egyedi művészte. Meglehet, zenéjét sötétség borította, átvitt értelemben, mint a [Nacht](#) (Éjszaka) című kamaraoperában, vagy egészen konkrétan, a kikapcsolt világítással, mint a [Die schöne Wunde](#) (A szép seb) című opera egyik jelenetében (az egyik legszebb zene, amit valaha is írt), vagy az [In iij. Noct.](#) címet viselő 3. vonósnégyesében, amelyet teljes sötétben kell eljátszani, ugyanakkor a művészi kifejezés erőteljessége révén valósággal fölragyog. A fény legelőször csak [Sayaka](#) (2006) című kamarazenei alkotásában jelent meg, amely már címében is utalt (japánul „fényt” jelent) lelkiállapotának változására, a harmadik házasságából született lánya okozta örömrészetre. Közvetlenül ezután keletkezett az [Ins Licht](#) (A fénybe, 2007) címet viselő zongoratrió, amelyet az Universal Edition nyugalományaiba vonulásom alkalmából rendezett hangversenyére komponált.

Családja belebonyolódásának történetét a Harmadik Birodalom egyes bűntetteibe akkor közölte velem bizalmasan, amikor tudomására jutott zsidó származásom. Ekkor érzékelttem büntudatának mértékét, és hiába próbáltam meg többször is biztosítani afelől, hogy már életkoránál fogva is, no meg azért is, mert teljes mértékben elutasítja a múltját, egyáltalán nem bűnös. Ezek a beszélgetések mindkettőnket felkavartak, és még közelebb hoztak bennünket egymáshoz.

A szöveget (hogyan Stefan Zweigét idézzem) az „érzések zűrzavarával” olvastam, miközben mégiscsak az öröm és a megkönnyebbülés került túlsúlyba. Köszönhetően a feleségéhez fűződő, beteljesítő kapcsolatnak, és talán az új életének, távol Európától, New Yorkban, Georg Friedrich Haas most képessé vált megbékélni önmagával. Zeneszerzőként aratott nagy sikerei feltehetően szintén játszottak ebben szerepet. Boldog vagyok, hogy ez a zeneszerzők bátorságáról szóló könyv lehetőséget kínált számára az összegzéshez.

Olga Neuwirth (*1968)

Olga Neuwirth bátor ember, aki nem habozik kritikai véleményét a nyilvánosság előtt is kimondani. Olyan ember, aki megbélyegzi a társadalmi igazságtalanságokat, aki síkraszáll a kisebbségekért, akinek a dühe gyakran tör ki szavakban és zenében. Ugyanakkor írásaiban Olga Neuwirth olyasvalakinek mutatkozik, aki sok mindent megélt és sokat szenvedett. Éles eszű, nagy ellenálló képességű, de sérülékeny is, Törékeny, finom lélek, aki minden jel szerint fenntartás nélkül megnyílt nekem, úgyhogy az interjú mély érzelmi benyomást keltett bennem.

Remélem, hogy a beszélgetés írott változata fogja tudni közvetíteni ezt a benyomást.



Bécs , 2016. március 14.

Olvastam a szép szövegedet az Eleanor-Suite-hez, egy olyan műhöz, amely különösen közel áll hozzám – és az a benyomásom, hogy a szöveg egyfajta önarcképként is felfogható.⁶¹

⁶¹ Idézetek Olga Neuwirthnek a 2015-ös Salzburgi Ünnepi Játékok programfüzetébe írt szövegéből; lásd még: [klangforum Wien](#), 2015. január 1. – [Eleanor](#) (2014/15) blues énekesnőre, drum-kit-playerre (dobfelszerelés-játkosra), elektromos gitárra, együttesre és hangmintavevőre. Bemutató: Salzburgi Ünnepi Játékok, 2015. augusztus 7.

„Ez a kompozíció számomra tiszteletadás azok előtt az emberek előtt – sokan vannak –, akik minden társadalmi és a politikai ellenállás dacára merték, és merik ma is kimondani a kritikát.”

Aztán a továbbiakban:

„Különösen azonban legyen az *„Eleanor”* – ezért is a női keresztnév a darab címében – főhajtás a bátor nők előtt.”

A „bátorság”, a „kritika”, az, hogy valamit „mersz” megtenni, úgy hiszem, kulcsfogalmak a számodra. De a „sérülések” és a „küzdelem” is.

„Az Eleanor név utalás Billie Holidayre.⁶² Élete gyermekkorától fogva sérülésekkel volt tele, ezek mély sebeket ejtettek rajta. Sebeket, amelyekkel nehéz volt élni. Nagy tehetsége, lelki és szellemi nagysága szakadatlan harcban állt az üresség érzésével. Semmi nem volt képes enyhíteni ezt a valóságos nihilizmust.”

Kezdhethük ezt a beszélgetést önéletrajzzal? Szeretném megtudni, mi az, ami téged Olga Neuwirthté tett, olyanná, amilyennek ismerünk. Aki a kérdésre: „Van valami, amitől fél?”, azt válaszolta: „Magától az élettől.”⁶³

Egyetlen egy mondatot szeretnék ehhez hozzáfűzni: nem bízom az emberekben.

Nos, épp ehhez kapcsolódik a kulcsszó: „sérülések”. Folyamatosan értek téged csalódások. Nyilván ez a magyarázata ennek a kijelentésednek is: „Az ember mindig is patkány marad.”⁶⁴

Lehettem talán, úgy hiszem, 21 éves, amikor ezt mondtam. Most már közel vagyok az ötvenhez, de a véleményem nem változott. Épp ellenkezőleg.

Találtam még egy mondatot, amely útba igazít a gyermek Olga Neuwirthtel kapcsolatban, aki nem tudott, vagy nem akart megfelelni a szülei elvárásainak, ezért aztán a saját útját járta.

„...ennek az útnak, a lét katonai szolgálata útjának, amely felé gyerekkorunktól fogva terelnek bennünket, hogy sikeresek legyünk, győzzünk, szabályszerűen éljünk, jó kedélyűek, boldogak és szépek legyünk, én nem akarom alávetni magamat, ami azt is jelenti, hogy bizonyos dolgok fegyverszünet nélkül, folyamatosan záporoznak rám...”⁶⁵

Az az érzésem, hogy az életed szembeszegülés, lázadás valami ellen.

⁶² Billie Holiday (1915–1959) afroamerikai dzsesszénekesnő Eleanora Fagan néven látta meg a napvilágot.

⁶³ Beszélgetés Jean-Noël von der Weiddel, lásd *Olga Neuwirth: Zwischen den Stühlen*, Stefan Drees szerk. Verlag Anton Pustet, Salzburg–Wien–München, 2008, 281. o.

⁶⁴ Beszélgetés Christian Baierrel, lásd: *Olga Neuwirth: Zwischen den Stühlen*, id. kiad., 23. o.

⁶⁵ *Olga Neuwirth: Zwischen den Stühlen*, id. kiad., 281. o.

Ami biztosan szerepet játszott, az gyerekkoromtól fogva egy lényegbeli különbség volt. Amiben felnőttem, az nagyon nyitott társaság volt – művészek, értelmiségiek társasága – egy nagyon konzervatív, nagyon idegengyűlölő vidéken, a szlovén határ közelében.⁶⁶ Ugyanakkor az a közösség, amelyben a szüleim mozogtak, rendkívül patriarchális jellegű volt, végső soron a mi családjunk is, de a barátaik családja is, különösen pedig a település közössége, amely politikailag is szerfölött konzervatív volt, és az ma is. Én azonban, bármilyen okból is, nagyon szabadságszerető, nem szokványosan viselkedő gyerek voltam, aki nem mindig értette meg a szabályokat, de nem is akarta megérteni őket. Számomra a szabályoknak kellett, hogy legyen értelmük, akkor betartottam őket. De öncélúan a szabályok, csak a szabályok kedvéért, ráadásul zsarnokian, felülről... ezzel mindig is szembeszálltam.

Nem ellentmondás ez: patriarchális beállítottságú, szabályok szerint élő művész-társaság?

Pontosan erre gondoltam: ez az a különös ellentmondás, amelyben felnőttem. Egyfelől értelmiségiek, művészek, akik az élet számos dolgában nagyon szabadok voltak – túlságosan is szabadok –, másfelől viszont egyáltalán nem azok. Gyerekként ezért gyakran mentem át a „normális” és rendszerető szomszédokhoz, ha otthon, a szüleim barátaival számomra túl nagy volt a kalamajka. Az érem két oldala: egyfelől nagyon szabadelvű, másfelől az egymással való érintkezés gyakran igencsak durva és nyers. Gyakori volt a veszekedés, még ha másnap nem haragudtak is egymásra, számomra, gyerek számára azonban, aki a környezetét már nagyon figyelmesen letapogatta, az egymással való érintkezésnek ez a módja gyakran követhetetlen volt, és brutálisnak hatott. A „patriarchális” szón azt értem, hogy a nőknek nem volt szavuk. A „tudj’ isten mennyire szabad művészeknél” éppoly kevésbé, mint a nem művészeknél. Vagyis a diszkrepanciát értem a között, hogy ezek a művészegyéniségek lenyűgöztek és ösztönöztek, és a között a felismerés között, hogy a nőnek végső soron nem volt más dolga, csak a hallgatás, meg hogy kiszolgálja a férfiakat. Feltettem magamban a kérdést: miért vannak ezek a különbségek? Miért nem lehetünk mindannyian egyformák? Így aztán gyakran nekiiramodtam, ki a mezőkre és a ligetekbe, és felépítettem a saját világomat.

Most már értem, miért beszélsz újra meg újra „védtelenségről” – ez újabb kulcsszó.

Pontosan.

Egyfajta védelemre leltél a művészetben? A te művészetekben?

Ez a menedékhely csak látszólagos. Abban a pillanatban, amikor elveszett számomra a hangszerem, a trombita, azt hiszem, elvesztettem valódi identitásomat is. Az én „első Olgámat”. Nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy az 1980-as évek elején Ausztriában, vidéken, ott, ahol egyetlen nő sem játszott trombitán, még a helyi zenekarban sem, én, amilyen ellenszegülő természetű voltam, egy női Miles

⁶⁶ Olga Neuwirth Grazban született, de Schwanbergben, Graztól 58 kilométerre, délre, nőtt fel.

Davis akartam lenni. Amerikából rendeltem trombitát, a hangzása fényes volt és tiszta, a dzsesszel akartam felszabadítani magamat. Szívesen játszottam Stephen Sondheim „Send in the Clowns” („Küldjétek be a bohócokat”) című szerzeményét az *A Little Night Music (Kis éji zene)*⁶⁷ című musicalből, „saját feldolgozásomban”.

*Apád dzsesszzongorista.*⁶⁸

Igen. De vonakodtam a zongorázástól. Lázadó punkként az 1980-as években, egy osztrák provinciában, inkább vonzott a nagyváros sűrűje, mintsem az alpesi legelők, márpedig a trombitával ironizálva és nagy hangerővel tudtam elbizonytalanítani áporodott környezetemet. Majd hirtelen bekövetkezett ez az autóbaleset, úton egy téli üdülésre, amelyre semmilyen körülmények között nem akartam elmenni, mindössze egy nappal azt követően, hogy hosszú évek után eltávolították a fogszabályozómat. Aztán meg már nem volt állkapcsom...

Nem látni.

Másképpen festettem, de remek sebészem volt. Tizenöt évesen, kamaszkorban, heteken át feküdni a kórházban, képtelen állapotban arra, hogy iskolába járjak, hogy beszéljek, állkapocs nélkül, aminek következtében aztán soha többé nem játszhattam a hangszeremen sem, egyszerre azért kicsit sok volt. Aztán kompenzációként jött a zeneszerzés. Amikor írok, magam vagyok, senki sem mondja meg nekem, mit kell tennem. Akkoriban az volt az érzésem, hogy hangzó képzeletvilágomban legalább saját magamról dönthetek, még ha csak egy papírlapon történik, és az agyamban játszódik is le mindez. És önmagamnak ez a felhatalmazása fontos volt számomra, ez teremett mintegy menedéket. A kezdeti reménység, hogy „biztos helyre” letem a magam számára – nem is sejtve, hogy éppen zeneszerzőként mindig függünk másoktól, azoktól, akik a művet egyáltalán megszólaltatják –, hamar szertefoszlott. Mert azok a zeneszerzők, akik nem játszanak maguk is, teljesen mások jóindulatától függenek. Így tehát újabb függőségbe keveredtem, holott épp ettől akartam szabadulni. Képtelenség!

Egy író is függ a kiadótól – ha egyáltalán talál kiadót.

Ez így van. De ha egyszer kinyomtatták, akkor már nincs szüksége előadóra.

Minden olvasó értelmezi is a művet.

Minden olvasó értelmezi, de a saját fejében. A zeneszerző esetében ellenben mindig a muzsikás és a karmester dönt (ha van ilyen), hogy egy darabot előadjanak-e, és azt hogyan értelmezzék.

Ennek ellenére folytatni a komponálását, kell ehhez bátorság?

⁶⁷ Magyarországon a musicalt az azt ihlető Ingmar Bergman filmje nyomán (1955) rendszerint *Egy nyári éj mosolya* címmel játsszák.

⁶⁸ Harry Neuwirth (*1939).

Bátorság és düh. Legalábbis nekem. Különben nem tudnék továbblépni. A düh vezetett el a bátorsághoz. Megfogalmazódik egy szándék. A civilizált düh segít felismerni, az adja a szükséges energiát a továbblépéshez, és ahhoz, hogy elkerüljem a megmerevedett rutint.

A bátorság egész nyilvánvalóan olyasvalami, amit te is becsülsz másoknál. Így például Franz Schrekernél⁶⁹ is látod a meglétét, amire egy interjúban magad is hivatkoztál.⁷⁰ Többek közt az Eleanorhoz írott, már idézett bevezető szövegedben is kinyilvánítod elismerésedet azokkal szemben, „akik minden társadalmi és a politikai ellenállás dacára merték, és merik ma is kimondani a kritikát.” Ez megint valamiféle önarckép.

Sok ilyen, zene mögé rejtett „önarcképem” van. És mindig is érdekelték bizonyos zeneszerzők, mert ez fontos volt ahhoz, hogy a zenében megtaláljam önmagam. Miért érdeklődünk valaki iránt, míg a másik iránt nem? Vagy azért, mert valaki teljesen más, vagy azért, mert nagyon közel áll hozzánk. Schreker, Nono, Hölszky,⁷¹ Ligeti és Varèse, úgy érzem, nagyon közel áll hozzám. És ők mind – hogy csak néhányukat említsem –, a nagy ellenállás dacára mertek a saját, teljesen önálló útjukra lépni. A legkevésbé sem szokványos, sehova be nem skatulyázható, az ízlés zsarnokságával szembeforduló (belső) tartással rendelkeztek (illetve rendelkeznek), hogy találjanak valamit a maguk számára, és azért harcoljanak. Ez mindig merész dolog. Számomra persze az is lényeges, hogy mikor mit tesz és mond az ember. Nem akkor kell tenni valamit, amikor már amúgy is minden veréb ezt csiripeli, és már nem támadhatnak meg bennünket. Vagyis már semmi kockázat nincs.

„Az ízlés zsarnoksága” – ez arra emlékeztet engem, amit a „látszat szerint felvilágosult és liberális, végső soron azonban mégiscsak ólomzárral leplombált intendánsokról és nagybani szervezőkről” mondtál, akik „pontosan tudják, mi a jó, és mi a rossz.” Az Elfriede Jelinekkel tervezett operád lemondása szintén ennek a zsarnokságnak a megnyilvánulása volt. Itt azonban nyilván túlléptünk már az ízlésen.

Nemrégiben beszéltem erről ismét egy interjúban, ugyanis újra meg újra felteszik nekem ezt a kérdést. Ebben az esetben nem a zsarnoki ízlés megnyilvánulásáról volt szó, hiszen a zenét valójában meg sem írhattam, azt követően, hogy több intendáns felkért rá, majd visszavonta a felkérést. Zeneszerzőként éveken át együtt dolgoztam Elfriede Jelinekkel,⁷² ezzel a lenyűgöző, öntörvényű írónővel, mert a jelenkort akartam megrajzolni. Számomra ezért az intendánsok viselkedése annak jele volt, hogy a mi szakmánkat a férfiak szabványosított uralma jellemzi. Hogy előveszünk épp két nőt, akik közül az egyik nem ismeretlen, a másik meg egyenesen nagyon ismert, és nagy kegyesen azt mondjuk nekik: „Na, most írhattok

⁶⁹ Franz Schreker (1878–1934), osztrák zeneszerző, karmester és tanár. Lásd még az 57. jegyzetet.

⁷⁰ Beszélgetés Lloyd Moore-ral. Lásd *Olga Newirth: Zwischen den Stühlen*, id. kiad., 258. o.

⁷¹ Adriana Hölszky (*1953) magyar–német származású, Bukarestben született, 1976 óta Németországban élő zeneszerző és zongoraművész.

⁷² Elfriede Jelinek (*1946) Nobel-díjas osztrák író.

együtt egy operát”, már önmagában is nagyon leereszkedő. Ekkor aztán az író nagy lelkesedéssel, képességei legjavát nyújtva nyomban belevág, és ír egy bámulatos, kemény szöveget, aztán meg az arrogáns zenei szakma önelégületen a fejünkhöz vágja: „Ez a nő nem tud szöveget írni.” Erről írásos bizonyítékom van. Három hónappal később pedig ez az író megkapja az irodalmi Nobel-díjat! Ugyanakkor ki tanácsolna el egy már meghívott zeneszerzőt és egy Nobel-díjast? Épp ellenkezőleg. Egyik kollégámnál ugyanakkor szakadatlan utalnak arra, hogy a szövegkönyvíró a Nobel-díj *várományosa*, hogy ezzel így mindent még jobban felértékeljenek. Én ellenben egy irodalmi Nobel-díjassal dolgozom együtt, és minket kidobnak. Ezzel voltaképpen mindent elmondtam, ehhez már nincs mit hozzáfűzni a nővel való bánásmóddal kapcsolatban a klasszikus zenei területen. És mindez nem 25 évvel ezelőtt volt, hanem az egész történet 2001-ben kezdődött, és 2005-ben ért véget. Vagyis többről volt szó. Továbbra is azt látom, hogy a mi ágazatunkban a férfiak diktálnak, az ő hegemoniájuk érvényesül. Megkerestek bennünket, és pontosan tudták, mit fognak kapni Elfriede Jelinektől: egy bizonyos, a szőnyeg alá söpört téma aktuális, kritikai feldolgozását. Az intendánsok azonban féltek ettől a témától, különösen akkoriban, 2001-ben, amikor első alkalommal kértek fel bennünket. Hogy ez vajon összefüggött-e azzal is, hogy a gyermekbántalmazás témáját két nő akarta feldolgozni, és ezért nem hagyták jóvá, azt nem tudom.



Olga Neuwirth és Elfriede Jelinek

De ez a két nő már írt együtt más operát is.

Igen, csak hát még mindig nem bíztak meg bennünk... Ugyanakkor pontosan egy ilyen téma, a *Spotlight*⁷³ kapta meg az idei Oscart.

Tizennégy évvel ezelőtt ez a számomra olyannyira fontos téma, azaz a gyermekeken elkövetett erőszak, egyszerűen még túl korai volt az operaszínpadon.

⁷³ *Spotlight – Egy nyomozás részletei* (2015, rendezte Tom McCarthy, forgatókönyvíró: Josh Singer és Tom McCarthy): római-katolikus papok által az USA bostoni körzetében elkövetett gyermekbántalmazások kérdését feszegeti. A legjobb film és a legjobb eredeti forgatókönyv kategóriában kapott Oscar-díjat.

Először a „Kinder vom Spiegelgrund” témát javasoltuk.⁷⁴ Az 1980-as évek végén, identitásom után kutatva, sikerült kieszközölnöm, hogy magánjellegű vezetésen vegyek részt, melynek során a Természettudományi Múzeumban egy elhanyagolt állományra lettem figyelmes. Meggyilkolt zsidók emberi maradványainak antropológiai kutatások céljára szolgáló gyűjteményére bukkantam, amelynek a történetét elhallgatták. Elszörnyedve, felzaklatott lelkiállapotban meséltem ezt el Elfriede Jelineknek, és ezzel mintegy beindítottam a vitát, a kárpótlás és a temetés folyamatát azt követően, hogy Elfriede Jelinek a témát beépítette egyik könyvének egyik fejezetébe. Csak ekkor bontakozott ki az általános vita. Már a formaldehid szaga is egy életre belemaródott az emlékezetembe! Vagyis ezt a témát azonnal visszautasították... és arra kértek bennünket, hogy írjunk egy Don Giovanni-parafrázist.

Egyike vagy azon kevés zeneszerzőknek, akik nem haboznak, hogy politikai témákhoz is nyúljanak. Gondolom, bizonyára nem könnyű megtalálni a megfelelő zenei eszközöket ahhoz, hogy azok ne külsődlegesen „blikkfangosak” legyen.

Luigi Nonóra⁷⁵ kell itt gondolnom, aki a társadalmi visszasságok és igazságtalanságok felmutatására egy olyan zenei nyelvet teremtett, amely elkerül minden plakátszerűséget. Bátorságról tett ezzel tanúbizonyságot, kezdeményezését ugyanis egyáltalán nem fogadták tárt karokkal. Ha egy művész benne él egy meghatározott korban, akkor az én felfogásom szerint szembe kell néznie azzal, hogy ez a kor mit kezd az emberekkel, és mivé teszi őket. Mert hiszen nem élünk a korunktól, a politikától függetlenül. Rendkívül nehéz és kényes kérdés megtalálni ehhez a zenei eszközöket. Gyakran a magam (ironikusan) elhajló módján kísérlem ezt meg. És ez a megközelítés nálam inkább egy irodalmi hagyományból táplálkozik, én ugyanis az irodalommal nőttem fel. Az brechti „epikus színház” már tizenöt évesen nagy hatást gyakorolt rám, és annyi színdarabot olvastam el tőle, amennyit csak bírtam. Ezért a „l’art pour l’art”-témákhoz írott, zsongítóan kellemes zene számomra soha nem jelentett választási lehetőséget. Nono *Intolleranzájára* gondolva például, amelyet a velencei Teatro La Fenice mutatott be, ma már el sem tudnám képzelni, hogy egyáltalán egy ilyen megbízást adnának-e.⁷⁶ Nincs az az intendáns, aki merné ezt színpadra vinni.

Úgy hiszem azonban, hamarosan elérkezünk megint arra a pontra, hogy súlyos társadalmi konfliktusokat újra feldolgozhatunk a zenés színházban is. Az utóbbi időben több alkalommal is megkérdeztek, hajlandó lennék-e a „politikai zene, illetve zenés színház” témakörében rendezett tanácskozásokon részt venni. Erre a válaszom rendre az volt, hogy nem szeretnék szimpóziumokon felszólalóként részt venni, mert az én közegem a zene, és valamennyi zenés színházi művem mondanivalójának lényegét társadalomkritikai tartalmak alkották.

⁷⁴ „Am Spiegelgrund”: az osztrák történelemben egyet jelent a náciok gyermekeken elkövetett eutanáziaprogramjával, a bécsi Steinhof Intézetben: 1940 és 1945 között beteg és súlyosan sérült gyerekeket öltek meg itt. A gyermekbántalmazás a Steinhof Intézetben egészen az 1980-as évekig tartott.

⁷⁵ Luigi Nono (1924–1990) olasz zeneszerző.

⁷⁶ Luigi Nono: *Intolleranza 1960. Azione scenica in due tempi*. Bemutató: 1961. április 13-án, Bruno Maderna vezényletével. A művet 2011-ben a velencei [La Fenice operaház felújította](#). (Az olasz nyelvű programfüzet [itt](#) letölthető.) A Magyar Állami Operaház 2011-ben tervezte a budapesti bemutatót, az azonban elmaradt.

A politikai tartalmakat kihámozhatták volna belőlük, de szántszándékkal bagatellizálták és nivellálták ezeket a mozzanatokot. Hogy miért? Fogalmam sincs. Tartottak talán attól, hogy politikai témát mutassanak be a közönségnek? Vagy, mert egy nő nem tud politikailag gondolkodni, vagy nem ildomos ezt tennie? Szinte már bátorság kellett ahhoz, hogy intendánsoknak egyáltalán felvessek ilyen témákat, miközben hinnem kellett abban is, hogy egy meghatározott zenei nyelvvel az általam felvetett témák számára is megnyerhetem a közönséget. Különösen a zenés színházban fontos számomra, hogy el is érjem az embereket. Mint azt egy 2000-es interjúban, amely az „Ausnahmезustand und Überhöhung” címet viselte, már elmondtam: meg akarom érteni a társadalmi és az emberek közötti jelenségeket, ezért kísér el életem során végig Bergman filmje, a *Kígyótojás*.⁷⁷ A zsidó artista jósolja meg benne a „kígyót”, a nemzeti szocializmust: „Mindenki láthatja, mit hoz a jövő. Olyan, mint a kígyótojás. A vékony héjon keresztül már jól kivehető a szinte teljesen kifejtett hüllő.” Csak figyelünk kell, oda kell néznünk, és akarnunk kell meghallani. A zene azonban, amellyel dolgozom, messzemenően elvont. És zenével, szöveg nélkül, nem lehet igazán konkrétat mondani. A zene kivonja magát alóla.

Ugyanakkor az emberi hangot is alkalmazod, az Eleanorban Martin Luther King és June Jordan szövegeit, és a mondanivaló egészen konkrétan megjeleníthető.

Ezzel újra eljutottunk Brechthez. A kórust arra használta, hogy kérdéseket vessen fel, feltárja a szereplők megállapításainak okát, vagy hogy megerősítse ezeket a kijelentéseket. A zenei folyam megszakításaként ezért játszom be ebben a darabban töredékeket Kingnek a társadalmi elnyomás és a rasszizmus ellen irányuló beszédeiből. Hiszen szónoklatainak, beszédei hanghordozásának egészen sajátos, szuggesztív duktusza volt. Ez már majdnem olyan, mint az ének. A forrás minden bizonnyal a baptista lelkészek igehirdetésének hagyománya.

Billie Holiday énekének is nagy a kifejezőereje: érzékelteti a szenvedést, a kétségbeesést, mindamellett szenvedélyes. Nagyon is közvetlen kifejezőeszköz. Ha valaki a zenédet hallgatja, feltűnő, hogy filmes eszközökkel élsz. (Már régóta foglalkozol a filmművészettel.) Vágásokkal, nem pedig átmenetekkel dolgozol. Ezek hirtelen váltások a zenében.

Ez már akkor érdekelt, amikor még nagyon fiatal voltam, akkor hatott rám nagyon ösztönzően John Zorn:⁷⁸ mégpedig az, hogy nem pihenünk meg hosszasan valamely zenei „eseménynél”, nem élvezzük ki az örökkévalóságig, hanem a zenei struktúrák gyors változásaival minduntalan zavarba ejtjük a hallgatót. Aminek folytán a hallgató állandó együttgondolkodásra kényszerül, vagy kiszáll. A „zenei agresszivitás” védett meg mások elsietett támadásaitól. A tapasztalat stroboszkóp-villanásai lőttek ki a zenéből, és gyakran mellétaláltak, de a hallgatók agyi struktúráinak újra kellett rendeződniük. Igaz, ezzel egyre ritkában élek, ennek

⁷⁷ „Ausnahmезustand und Überhöhung” (Rendkívüli állapot és felülemelkedés). Stefan Drees és Olga Neuwirth beszélgetése a „The Long Rain” film-zene projektről (1999/2000), lásd *Olga Neuwirth: Zwischen den Stühlen*, id. kiad., 140. o.

⁷⁸ John Zorn (*1953), amerikai zeneszerző, szervező, szaxofonjátékos és producer.

ellenére a „kameraállás” hirtelen váltásai egy másik időbe, másik térbe, másik állapotba igenis még mindig szerepet játszanak. Ezt olykor rövid, és sok esetben akár inkább banálisnak is mondható idézetekkel érem el. Hirtelen emlékképként bukkannak fel, aztán már el is tűntek. Mert azon a véleményen vagyok, hogy a banalitás szárnyalása és a mélyértelműség inkább durva földet érése kiszélesíti a zenei teret.

Ez a [Masaot](#)ban fordul elő.⁷⁹

Pontosan.

Romantikus lélekként a Masaot elejét úgy érzékeltem, mintha egy varázspálcával megidéznéd a múltat. Az idő kavargásából kiemelkednek erős asszociatív hatást keltő dallamok. A Masaotban egy új, másfajta Neuwirthtel találkozhatunk – mint egyébként már [Sans soleil](#)ben is, amely melleleg mintegy húsz évvel régebbi.⁸⁰ Költői zenének érzem.

Kell a bátorság magaddal szemben, hogy valamilyen új, más hangot üssél meg? Esetleg düh nélkül, „békésen”? Egyáltalán elképzelhető, hogy bátorságot tanúsíts magaddal szemben, hogy, úgymond, eláruld saját magadat?

(Nevet.) Én már régen elárultam saját magam. Ezért mondják gyakran: „A Neuwirthnél soha nem lehet tudni, mit kap az ember.” De amúgy se szeretnék egyetlen skatulyába se passzolni, amit persze a zeneüzem működése erősen szorgalmaz, tudniillik, hogy gyorsan felismerhetőek legyünk. Abszurditás és melankólia, kétségbeesés és dac paradox egymásmellettiése, önmagam kivonása – voltaképpen mindig is ezt próbáltam valamennyi darabomban, mert nem szeretném, hogy beskatulyázzanak. Nők számára azonban továbbra is nehéz, hogy komolyan vegyék őket.

Tizenöt évesen punk voltam. Az egészen más világ volt, a klasszikus zene egyáltalán nem érdekelt. A fennálló elleni lázadásról volt ott szó, dogmatikaellenességről, provokatív társadalmi-politikai dalokról, anarchikus-ironikus szójátékokról, és egy bizonyos fajta agresszivitásról, amivel nihilizmusunkat belevágtuk mások képébe. Fontos volt számomra a nyersség, annak nem-tudása, hogy mit hoz a következő pillanat. A dogmatikamentesség, mint mondtam, lényeges volt – és ezt az embernek tudnia kellett alkalmazni saját magánál is...

⁷⁹ Olga Neuwirth: *Masaot/Clocks without Hands*. Bemutató: 2015. május 6., Köln, a Bécsi Filharmonikusokat Daniel Harding vezénylete.

⁸⁰ Olga Neuwirth: *Sans soleil* (1994), torzkép két Martenot-hullámra („Ondes Martenot”, monofon elektronikus hangszer), zenekarra és élő elektronikára.

Nagyon érdekelt a Beastie Boys-szerű hangzás ócska elektronikája, a hangzás bizonyos fajta nyersesége, valamint az irónia. A *Sans soleil*-ben, amelyet Párizsban írtam, utalok Chris Marker⁸¹ filmjére, amely akkoriban nagy példaképem volt. Világot járt ember volt, és filmjében, a *Sans soleil*-ben, amelynek a címe Modeszt Muszorgszkij⁸² hason című dalciklusára utal, gondolatok, képek és jelenetek gazdag elegyét használta fel Japántól Afrikáig, hogy esszéisztikusan töprengjen az emberlétén, de az emberi brutalitáson is. A *Sans soleil* elmélkedés az emberi emlékezetről, és ezért áll annyira közel hozzám. Az én *Sans soleil*-emben is



ezért kerül sok minden ennyire szorosan egymás mellé. Az elmúlt tizenkét évben azonban, úgymond, szelídebb lettem; már nincs annyi vágás. Több időt hagytam a zenémnek. 2004 óta a darabjaim nyugodtabbak, gyakran fordulnak elő bennük statikus szövegrészek. Talán azért is, mert úgy éreztem, mindazt, amit mondani akartam, elmondtam a *Lost Highway*-el és a *...ce qui arrive...*-val.⁸³ Amit 20 éves koromtól, mondjuk, 35-ig kerestem, azt már elmondtam. Akkor aztán megnehezült a helyzetem, saját magamat kellett bátorítanom, hogy adjak magamnak időt az újbóli kereséshez. Az vált fontossá számomra, hogy nyugodtabb zenét írjak, amely nem volt annyira mozgalmas, nem volt annyira erőteljes. Ezt azonban rám nézve nagyon előnytelenül értelmezték. „Elfáradt, már nem

képes semmire, már nincs mondanivalója”, ez visszhangzott mindenfelől. Ekkor valóban szükségem volt bátorságra, hogy tovább haladjak, és ne engedjem, hogy

⁸¹ Chris Marker (1921–2012) – eredeti nevén Christian-François Bouche-Villeneuve – francia író, fényképész és dokumentumfilmes. Legismertebb filmjei *A kilátóterasz* (*La jetée*, 1962) és a *Napfény nélkül* (*Sans soleil*, 1983).

⁸² *Без солнца* (Napfény nélkül, 1874).

⁸³ Olga Neuirth: *The Long Rain* – Film-Musik-Projekt (1999/2000) 4 szólistára, 4 együttes csoportjára és élő elektronikára, Ray Bradbury elbeszélése nyomán. Bemutató: 2000. október 19-én Grazban. | Olga Neuirth: *Lost Highway* (2002/03), zenés színház Elfriede Jelinek szövegkönyvére David Lynch hason című filmje nyomán. Bemutató: 2003. október 31-én Grazban, Európa Kulturális Fővárosa 2003, klangforum Wien, Johannes Kalitzke vezényletével. | Olga Neuirth: *...ce qui arrive...* (2003/04) emberi hangra, együttesre, interaktív live-videóra, hangmintavevőre és élő elektronikára. Bemutató: 2004. október 21-én, Grazban, előadó: Georgette Dee, Ensemble Modern, Franck Ollu vezényletével.

elkedvtelenítsenek. És azért marad számomra továbbra is a legfontosabb dolog, hogy dogmatikamentesen és merészen bánjak önmagammal, a saját anyagommal, amelyet már évtizedek óta ismerek, hiszen az ember gyorsan belemerevedik a saját rutinjába is. És független zeneszerzőként a félelmek és a kényszerek hatására sem szabad engedni a zeneüzem elvárásainak, ahol mindennek gyorsan kell mennie, nagyon gyorsan, egyre gyorsabban. Ahhoz azonban, hogy a hangok megszólaljanak a fejünkben, hogy ezeket alaposan megfigyeljük, és hogy aztán mindazt, amit belsőleg hallottunk, még a lehető legpontosabban le is jegyezzük, bizony nagyon sok időre van szükség. Ugyanakkor már szinte semmit sem lehet kipróbálni, a kudarc pedig egyenesen tilos, jóllehet az ember és a művész számára egyaránt nagy a jelentősége, hiszen nélküle nincs fejlődés. Én legalábbis megpróbálok továbbmenni a saját utamon, és megvalósítani a fejemben megjelenő látomásokat, ehhez azonban nagyon nagy erőbedobásra van szükség.

Egy interjúban említetted, hogy a lehető legkevésbé szeretnél integrálódni a társadalomba.⁸⁴ Ugyanis, ha kívül vagy, ahogy egy alkalommal kifejezted magad, „szikeszerűen” vagy képes érzékelni a dolgokat. Nem az egyedülléttel áll ez a magatartás összefüggésben? Azzal, ha az ember nagyon tudatosan kinn akar maradni az „ajtón kívül”.

Nyilván. Ennek azonban következményei vannak. Az az út, amelyre én vállalkoztam, sok kellemetlen következménnyel jár.

És ehhez mindenképpen bátorságra is szükség van.

Mindenféleképpen. A magányhoz bátorság kell. Nincs védelem.

Egyetértesz azzal, hogy voltaképpen nagyon erős személyiség vagy? Sérülékeny és erős?

(Nevet.)

Még egy utolsó kérdés. Zwischen den Stühlen (Két szék közt...) című könyvedben mondtad el, hogy találkozol fiatalokkal, akik másképpen hallgatják a zenét (és más zenét hallgatnak): rövid, két-három perces számokat, ők nem tudnak az olyan fajta zenére koncentrálni, mint a tied, nem tudják, hogyan közelítsék meg. Mégis haladsz tovább...

...más választásom nincs. Kritikus pillanat volt ez az életemben: 2004-ben már nem láttam semmi értelmét annak, hogy egyáltalán zenét írjak. Sok-sok éven át szinte semmit sem komponáltam. Sőt, 2007-ben New Yorkban még Oliver Sacks⁸⁵ neurológustól is segítséget kértem, mert az agyam már nem úgy működött, ahogyan azt megszoktam. Felkerestem, mert képtelen voltam komponálni, és mert az agyam szokatlan „dolgokat” produkált. Nagy zenekedvelő és -értő volt.

⁸⁴ Beszélgetés Jean-Noël von der Weiddel, lásd *Olga Neuwirth: Zwischen den Stühlen*, id. kiad., 281. o.

⁸⁵ Oliver Sacks (1933–2015), brit születésű, Amerikában praktizáló neurológus és író.

Előfordul az ilyesmi: Hans Abrahamsen⁸⁶ sem komponált tíz éven át.

Egyszer hosszasan beszélgettem vele erről. Hasonló tapasztalatainkról. Ráadásul még az is kiderült, hogy ugyanazokat a könyveket olvastuk el a témával kapcsolatban. Nekem azonban voltak más gondjaim is: már nem úgy hallottam, mint amihez hozzá voltam szokva, és például vad színmozgásokat észleltem. Ez azért volt annyira kellemetlen, mert korábban minden hangzás készen megvolt a fejemben, a hangokat pedig úgymond „már csak” le kellett írnom. Ezért gondoltam, hogy magának a zenének is meg kell talán változnia. Mögöttem mindaz, amit már ismerek, előttem meg, a következő sarkon túl, talán már ott vár az ismeretlen. És ebben az időszakban volt az első alkalom is, hogy feltettem magamban a kérdést a művészetben megnyilvánuló, úgynevezett „szépségfogalommal” kapcsolatban. Ekkor vált Nono ismét fontossá számomra, mint korábban, tizenöt éves koromban, csak hogy ezúttal más okból. Szó nincs giccses szépségről; gyengéd, törekeny szépségre gondolok, belsővé tett dühvel. Egy hivalkodó, üres szépség nélküli zenére. Az igazi szépséget, úgy hiszen, amúgy is csak az látja meg, aki megleszi. Akkoriban megpróbálkoztam vele, hogy a szépségnek – úgy, ahogyan azt akkoriban elképzeltem – zeneileg rájöjjen a nyitjára, újabb és újabb nekifutásokkal, különböző hangulati színezetekkel. Meg aztán egy nőtől mindig elvárják, hogy minden rendes és gondozott legyen körülötte, meg hogy ő maga is mindig vonzó legyen. Ez azonban én nem szeretem. Nem akarok mutatósan kellemes zenét írni. Az elmozdulásoknak, a csikorgó helyeknek továbbra is hallhatóaknak kell maradniuk a zenémben! Hogy erről a bizonytalan, minden fogózót nélkülöző pontról továbblépjek, az nagy erőfeszítésembe került.

Segített Oliver Sacks?

Nagyon is segített. De a folyamat évekig tartott, lépésről lépésre jutottam el újra oda, hogy új irányt vegyek, és megint tudjak komponálni. De olyan már sose leszek, mint amilyen voltam.

Nehéz szakma...

(Nevet.) Már csak azért is, mert sajnos minden benn van a fejemben. Ezért kell a bátorság, legalábbis nekem, hogy minden alkalommal, újra meg újra, motiváljam magam. Ott ül az ember órák hosszat, hogy csak néhány rövidke másodpercet kottában lejegyezzen, hogy létrejöjjön egy bonyolult textúra, úgy, ahogyan hallani akarom. Ez egy mikrokozmosz. Mikrokalligráfia. Épp nemrégiben láttam New Yorkban egy mikrokalligráfiai kiállítást, amely a zsidó hagyományokból táplálkozott. Töménytelen sok szó ad ki egy képet. Engem ez mindig is lenyűgözött: ezek az picinyke, pontosan leírt részletek, amelyekből aztán egy nagyléptékű, finoman texturált egész jön létre. Csakhogy az elkészítése maga az örökkévalóság...

A [Le Encantadas](#) című művednél éreztem ezt.⁸⁷ Akárcsak a Mahler-szimfóniákban, ebben a darabban is egy magáért való világ jön létre. Egy sokrétű világ, amelyben

⁸⁶ Dán zeneszerző (*1952), a könyvben lásd: 17–23. o.

egyszerre rengeteg minden történik. Ami többek közt a legnagyobb hatással volt rám, az az volt, ahogyan fel tudta kelteni a végtelenség érzetét (máskülönben néhány más kompozícióban is).

Ez a különbség a korábbi művekkel szemben. A végtelen, a kimondhatatlan ugyanakkor mindig is megindított, és ez volt az az érzés, amely érdekes módon Schrekernél is magával ragadott. Már önmagában operájának a címe is: *Der ferne Klang (A távoli hang)*! Egy megragadhatatlan, távoli, végtelenül tágas, de feltehetően soha el nem érhető akusztikus álomvilág megidézése.

Korábban egyáltalán nem tudtam létrehozni egy ilyen kvázi-végtelenséget, mert fizikai értelemben mindent összepréseltem, mint egy szilárd kőzetet. Ami most történik, az talán a kő átalakulása egy másik halmazállapotba. Ez a feloldódás egyben nyitás is a tér felé. A *Le Encantadas*-ban egy hangépítmény – minden irányból (élőben és elektronikával) – szinte a valóságban is beborítja a hallgatót. Mint az „organic architecture” (organikus építészet) Gregg Lynn és Zaha Hadid⁸⁸ épületeiben. A *Le Encantadas* ezért nyilván az egyik legfontosabb darabom a *Lost Highway*-t követően, mert sikerült megvalósítanom egy hang/tér-víziót, úgy, ahogyan azt én elképzeltem. Nem megbízás volt ez előre megadott apparátussal és hosszal. Épp emiatt azonban éveken át kellett küzdenem ezért a darabért: senki sem akarta elhinni nekem, mit is akarok csinálni, vagy nem tartottak képesnek rá. Nevezetesen azt, hogy van értelme, és lehetséges, egy végleg bezárt [velencei templom akusztikáját „befogni”](#), és kiindulási pontként felhasználni egy egész kompozícióhoz. Össze kellett szednem minden bátorságomat, hogy ne adjam fel, és hogy a hangversenyrendezőket meggyőzzem elgondolásomról, amely bizony még csak a fejemben létezett. Nyolcvanperces darab lett belőle: a „hang mozgása a térben”. Nagyon kritikus vagyok magammal szemben, de erre a darabra büszke vagyok.

⁸⁷ Olga Neuwirth: *Le Encantadas o le aventure nel mare delle meraviglie* (2015), hat, a térben szétszertott hangszercsoportra, hangmintavevőre és élő elektronikára. Bemutató: 2015. október 18-án, Donaueschingenben, Ensemble InterContemporain, Matthias Pintscher vezényletével.

⁸⁸ Olga Neuwirth: *Ideen für ein Raum-Musik-Projekt* (London 2004), lásd: Olga Neuwirth: *Zwischen den Stühlen*, id. kiad., 262. o. sk.

Johannes Maria Staud (*1974)

A személyes közelség szinte teljesen kizárja azt a távolságtartást, amelyre szükség van egy portrévázlat megrajzolásához. Így aztán valóságos kihívás, hogy a Johannes Maria Stauddal folytatott beszélgetéshez megírjam ezt a bevezetést. Éveken át tartó szakmai kapcsolatunk, az, hogy az Universal Edition promóciós menedzsereként síkra szálltam a zenéjéért, 2007-es nyugállományba vonulásom óta barátsággá érett.

Amikor megismertem Johannest, 25 éves volt. Dr. Otto Tomekkel⁸⁹ együtt kiálltam műveinek a katalógusba történő felvétele mellett, és azon voltam, hogy egyengessem pályájának alakulását. Negyvenkét évesen már régen nemzetközi hírnévnek is örvend, én pedig már úgymond off-line pozícióból figyelem, hogyan alakul és gyarapodik zenéje.



Mindig is mély benyomást tett rám, milyen nagy vonzáskörzetből merít ihletet. Képzőművészet, irodalom, természeti szépség: ezek szenvedélyes érdeklődésének alapvető forrásai, de épp akkora szenvedéllyel reagál az osztrák és a világpolitika fejleményeire is. (A beszélgetésben szóba került [...gleichsam als ob...](#) [...mintha...] című zenekari műve, amelyben zeneszerzőként levezette dühét, és így feloldotta magában a feszültségét, amelyet 2000-ben a szélsőjobbboldali Szabadságpárt, az FPÖ Wolfgang Schüssel kormányában való részvétele miatt érzett.)

Johannes elsődleges szenvedélye persze életének voltaképpen tartalma: a zene. A babérok nem teszik nyugodtabbá az álmát: vagy dolgozik éppen valamin, vagy átmenetileg két kompozíció között van, az egyiket befejezte, a másikat most készíti elő.

⁸⁹ Dr. Otto Tomek (1928–2013), osztrák születésű, de Németországban tevékenykedő zenei publicista, rádiós szerkesztő, fesztiváligazgató.

Olykor – mint maga is elismeri – nagyon fel tud fortyanni. Ha álláspontja védelméről van szó, egy egyszerű beszélgetés is heves vitává alakul át. Én erre nem vagyok alkalmas partner, kitérek a viták elől. Inkább érdeklődő, figyelmes hallgató vagyok, nem pedig olyasvalaki, aki szívesen beszél. Johannes ugyanakkor mégis magával tud ragadni az érvelésével – az én szerepem ilyen esetekben nem sokkal több, mint egy kéz, amely a mikrofont tartja.

Az interjúra az osztrák politikai életnek egy mozgalmas időszakában került sor (a részleteket ezzel kapcsolatban lásd a szövegben), így szükségessé vált, hogy a szöveg átnézésakor tekintettel legyünk az újabb fejleményekre. A zeneszerzők és beszélgetőpartnereik nem függetlenek az őket körülvevő valóságtól, és az, hogy az osztrák belpolitika eseményei tartósan befolyásolni fogják életünket és életszemléletünket, mindig is világos volt, és az is marad a számunkra.

Bécs, 2016. április 19.

Revideált változat: 2016. május 6.

Tudsz valamit kezdeni a „bátorság” fogalmával, mármint ami a te zeneszerzői munkádat illeti?

Van egy problémám a komponálással összefüggésben használt bátorság kifejezéssel, mégpedig azért, mert egy kissé túl emelkedettnek tartom. Az én felfogásom szerint azok az emberek bátrak, akik a legnehezebb politikai és társadalmi helyzetekben is kitartanak az eszményeik mellett, ellenállnak, fellázadnak, és cselekedeteikkel megvesztegethetetlenül kiállnak az emberiség, a gyengék felkarolása mellett.

Maga a zeneszerzés viszont tulajdonképpen nem bátor tett. Optimális esetben őszinte, ennek az őszinteségnek viszont kíméletlennek és radikálisnak kell lennie, mindenekelőtt pedig függetlennek a kor ízlésétől – ha egyáltalán van ilyen – és az esetleges áramlatoktól. Csak a maga képzelőerejének, a játékosztón nyújtotta, műimmanens örömezetnek és a tökéletesre való törekvésének, értsd ezen: zeneszerzői etikájának szabad engedelmeskednie.

Természetesen létezik – és most nem vagyok következetes – egy olyasvalami is, amit „gyáva, alkalmazkodó komponálásnak” nevezhetünk, egy zeneszerzés, amely azzal érvel, hogy mindenáron el akarja nyerni a közönség tetszését – legyen az akár csak egy hozzáértőkből álló közönség is –, így előzékenyen kiszolgálja annak preferenciáit. Így azonban lebecsüljük a közönséget, ezt az oly sok egyénből, ízlésből és preferenciából összeálló, titokzatos keveréklényt, másfelől viszont saját, tisztességtelen céljaink érdekében visszaélünk vele. Én egy olyan korszakban végeztem a tanulmányaimat, amikor a modernség még nem igazán érkezett meg Bécsbe. Mindenütt ott voltak azok a zeneszerzők, akik nyakra-főre panaszkodtak az 1950-es, 1960-as években Darmstadt felől érkező, állítólagos diktátumra, és akik fáradhatatlanul hangsúlyozták, mekkora küzdelmet jelentett, hogy újra tonálisan, újra a „közönség számára” komponáljanak. Soha nem értettem meg ezeket az embereket. A „bátorság” szó ekként az én ízlésem számára erősen megkopott olyan zeneszerzők révén, akik banális, ihlet nélküli és anarkronisztikus, minden kreatív szenvedélyt nélkülöző zenét írtak.

Évekkel ezelőtt, amikor az FPÖ részt vett az osztrák kormányban, írtál egy zenekari darabot, ...gleichsam als ob... címmel, amely egészen nyíltan ez ellen a kormányzati részvétel ellen irányult.⁹⁰ Nem követelt tőled ez a politikai állásfoglalás bátorságot?

Valóban politikai természetű csak a bevezető szövegem volt és egy interjú, amelyet akkoriban adtam. Agresszív darab lett belőle. Megpróbáltam a dühömet, amelyet ez ellen a kormányban résztvevő revizionista, antiszemita és idegengyűlölő párt ellen éreztem, zenévé alakítani, levezetni, természetesen elvonatkoztatva és öntörvényű modellté átalakítani – a zeneszerzés már csak ilyen.

Nem nevezném ezt bátorságnak, mert úgy hiszem, akkoriban az osztrákok nagy többsége ellene volt a kormányban való ezen részvételnek. Ma már nem vagyok ebben ennyire biztos. A Szabadságpártnak egy erősen jobboldali, német nacionalista jelöltje épp most érte el az osztrák elnökválasztás második fordulójában majdnem az 50 %-ot.⁹¹ Rémisztő jele ez annak, hogy a szélsőségesen jobboldali pozíciók ismét elérték a társadalom középrétegeit – ez valóban elszomorít, egyben dühödtté is tesz. Egy művész szövegekkel fejezheti ki magát – adhat interjúkat, írhat cikkeket, szólásra emelkedhet, ezzel határozva meg a maga helyét. Ugyanezt azonban megtehetik mások is, akik a nyilvánosság előtt szerepelnek.

A jobboldali populista és jobboldali radikális áramlatok előretörése miatt, ami mostanában Európa-szerte megfigyelhető, nem tartom kizártnak, hogy a közeljövőben a kortárs művészetet – és az Új zenét – megint „elfajzottként” („entartet”), degeneráltként és dekadensként fogják megbélyegezni, mint ami ellentmond az úgymond „egészséges” népléleknek. Merem remélni, hogy ez a helyzet soha nem fog bekövetkezni, de ha mégis, csakis akkor fogjuk tudni feltételezhetően megállapítani, hogy egy művész bátor-e vagy sem. Richard Strauss például több mint hét évtizeddel ezelőtt nem volt az.

Nem tartottál attól, hogy kritikai hozzászólásod nyomán esetleg csökkennek majd az esélyeid a megbízásokra stb.?

⁹⁰ Az Osztrák Szabadságpárt (FPÖ) 1999-ben az országgyűlési választásokon, élén az akkori pártelnökkel Jörg Haiderrel (1950–2008), a szavazatok 26,9%-át szerezte meg. Ausztria második legerősebb politikai tényezőjeként részt vett a néppárti Wolfgang Schüssel (ÖVP) kormányában, az alkancellár a szabadságpárti Susanne Riess-Passer lett. A ...gleichsam als ob... komponálásának ideje 1999–2000, bemutatójára a tiroli Schwazban került sor 2000. szeptember 20-án. Az ORF Radio-Symphonieorchester Wien játszott, Dennis Russell Davies vezényletével.

⁹¹ 2016. április 24-én az osztrák szövetségi elnökválasztáson a koalíciós partnerek, a szocialisták (SPÖ) és a Néppárt (ÖVP) megsemmisítő vereséget szenvedtek, ami május 9-én a szövetségi kancellár és szocialista pártvezér, Werner Faymann lemondásához vezetett. Mindkét pozícióban Christian Kern követte. A választás nyertese a szabadságpárti jelölt, Norbert Hofer lett. A második választási fordulóban, május 22-én a zöldek korábbi elnökével, Alexander van der Bellennel kelt versenyre; a voksolást amelyet ez utóbbi mintegy 30 ezer szavazatnyi különbséggel meg is nyerte. Némi habozás után az FPÖ úgy döntött, hogy formai okokból az Alkotmánybíróságon megtámadja az eredményt. Az Österreichischer Verfassungsgerichtshof helyt adott a panasznak, és elrendelte a választás második fordulójának megismétlését, amire 2016. október 2-án került volna sor, de végül technikai okokból csak december 4-én tartották meg. A választás győztese ismét Alexander van der Bellen lett.

Ez egy másik alkalommal történt meg velem. Néhány évvel ezelőtt a Tiroler Tageszeitungban „Levél Tirolnak” címmel megjelentethettem egy írást, amelyben erősen támadtam Günther Plattert, a tiroli kormány elnökét, aki a maga idejében osztrák belügyminiszterként egészen gyalázatos és gyűlölködő menedékjogi politikát folytatott.⁹² Nem csak, hogy a levelemet politikai nyomásra még aznap levették a honlapról, de [Die Antilope](#) című operám biztosra tervezett koprodukcióját is a Tiroler Landestheaterben egyik napról a másikra visszamondták; a velem szemben korábban annyira jóindulatú intendáns, Johannes Reitmeier, hirtelen elérhetetlenné vált. Könnyen elképzelhetjük, mi zajlott itt a háttérben.

Visszapillantva talán mégiscsak azt mondhatnánk, hogy bátor dolog volt a részedről, hogy nem vetted fontolóra a kirekesztés lehetőségét.

Sok kedvező visszajelzés volt a levelemre, aggódó és kritikusan gondolkodó polgároktól a civil társadalomból – de tiroli zeneszerzőktől és művészekről is, akik nem olyan szerencsések, mint én, nem indult be a nemzetközi karrierjük, függnek a tiroli támogatási rendszertől, és arra ösztökélik őket, hogy ne nyilvánuljanak meg politikailag, ne bírálják a kormányzati pozícióban lévőket. Miközben mindenki azt gondolná, hogy demokráciában élünk – tényleg szomorú egy helyzet!

Tapasztalatom szerint a zene nagyon is játszhat komoly politikai szerepet. A bátyám, aki 1956-ban vándorolt ki, még közel nyolcvan évesen is elevenen emlékszik azokra a dalokra, amelyeket „úttörőként” tanult az iskolában. Azoknak a daloknak mind volt politikai mondanivalójuk, valamennyi a kommunista párt érdekeit szolgálta. Ugyanakkor a zene jó volt, erősen motiválta az embereket (nem csak a fiatal nemzedéket). Ezek a dalok vagy tömegdalok elevenen élnek bennem is. A Marseillaise mind a mai napig hasonló szerepet játszik Franciaországban. Még most is libabőrös leszek, ha arra gondolok, hogy a franciák a párizsi terrorakciók kapcsán összetartásuk demonstrálásaképpen hogyan énekelték a Marseillaise-t. Felemelő pillanat volt.

Azt, hogy a zene maga is képes politikai szerepet játszani, voltaképpen nem hiszem. Természetesen van forradalmi potenciállal rendelkező zene, de azt mindenekelőtt a szöveg plántálja bele, ez az a felemelő „mi a többiek ellen” érzés. Hanns Eislernek a két háború közötti időszakban, nem sokkal Hitler hatalomra jutása előtt írott kórusművei mindenesetre olyan zeneművek, amelyek nagyon föllelkesítenek. Ez a zene valóban mélyen megérint még ma is. Ilyen zenét írni, ezekkel a szövegekkel, nos, ezt tényleg nagyon bátor dolognak tartom.

A politikai zene önmagában, ide értve Nonót is, voltaképpen nem működik, a politikai játszma síkja ugyanis más, mint a zenéé, a művészeté. A zene sokkal összetettebb és többértékű. A komponálás során egy kis nyugalmat kell találnunk. Ha tartósan zaklatott állapotban vagyunk, az valóban megnehezíti a munkát. Számomra fájdalmas volt ennek belátása. Hogy ellenben mit tud a zene? A fenyegető és prózai valósággal egy összetett és költői, sokrétű és emberi ellentertvet szegez szembe.

⁹² Günther Platter (*1954) néppárti politikus a tiroli kormány elnökének történt megválasztása, azaz 2008 előtt belügyminiszter, illetve védelmi miniszter volt.

Milyen a hangulatod, amikor belefogsz egy új darab írásába? Szükséged van a bátorságra, hogy leküzd a horror vacui érzését?

Nem, a komponálás számomra kényszerneurózis, egy szép kényszerneurózis. A kezdés nem bátorság kérdése, nem tudok másképpen cselekedni. Természetesen vannak darabok, amelyeknél nehéz a kezdet, ezek nagy vesződséggel járnak. Összegezve azonban a munka e szakaszai is, az ezen a szinte jelentkező fáradozások kifizetődnek és egyszerűen megkerülhetetlenek. Gondoltam egyszer, de jó is lenne egy év szünet. Csak művelődni, olvasni meg hasonlókat... Szépen hangzik, de az elgondolás mégis rettenetes. Számomra egyszerűen elképzelhetetlen, hogy egy éven át semmit ne írjak.

Elérkeztünk a zeneszerzés szociológiai aspektusához. Megbízásokkal keresed a kenyeredet, hacsak nincsenek más jövedelemforrásaid is. Bátor dolog lenne visszautasítani egy szerződésjavaslatot? Tartanál tőle, hogy esetleg nem téged keresnek majd meg később?

A [Black Moon](#)⁹³ 1998-ban mutatták be. Még diák voltam, és később beszéltem egy ismert zeneszerzővel, akinek a nevét most nem említeném. A következő tanácsot adta akkor: „Ha egyszer lemondasz egy darabot, nem fogadsz el egy ajánlatot, nyomban háttérbe szorulsz.” Én pedig már akkor arra gondoltam, miért is szorulna az ember „háttérbe”? Minél idősebb leszek, annál inkább észreveszem, hogy ez a tanács teljesen félrevezető volt. Bevallom, nem mindig sikerült nemet mondanom, előfordult, hogy bizonyos időszakokban feltehetően mégiscsak túl sokat vállaltam. Ha viszont – bár az előjegyzési naptárad már zsúfolásig megtelt – kapsz egy ajánlatot, hogy Pierre Boulez rendel tőled egy zenekari darabot, akkor egyszerűen lehetetlen nemet mondani. Ilyen esetben mobilizálódnak a pótlólagos energiák. A [Contrebande](#) az ő számára íródott.⁹⁴ Boulez is zeneszerző volt, akit fiatal korom és egyetemi éveim óta tiszteltem – ez a megkeresés egyszerűen olyan volt, hogy az ember ilyenkor otthagy csapot-papot. Ezenkívül észrevettem azt is, hogy az érdekes darabok nem mindig azok, amelyekkel egy egész éven át pepecselünk, hanem azok, amelyeket erős időkényszer alatt írunk meg – a mottó ilyenkor: „Eszed, nem eszed, ezt kapod”. De persze hízelgő ránk nézve, ha ilyen izgalmas megbízások érkeznek – ezt azért elismerem.

*Két alkalommal ismerted el, hogy a komponálás során szükséged volt a bátorságra: akkor, amikor a [Berenice](#) és a [Die Antilope](#) című operáidban olyan passzázsokat írtál, amelyek szórakoztató zene jellegűek.*⁹⁵

⁹³ Johannes Maria Staud: *Black Moon* basszusklarinétra, 1998-ban íródott Tirol szövetségi állam megbízásából, a „Klangspuren” elnevezésű fesztiválra.

⁹⁴ Johannes Maria Staud: *Contrebande* zenekarra (2010).

⁹⁵ [Berenice](#) (2003/04/06), opera Edgar Allan Poe nyomán, szövegkönyv: Durs Grünbein. Bemutató: 2004. május 12., Münchener Biennálé. | [Die Antilope](#) (2013/14), opera, szövegkönyv: Durs Grünbein. Bemutató: 2014. szeptember 3., Luzerner Theater, a Luzerni Fesztivál keretében.

Itt egy kicsit messzebből kell kezdenem. Volt egy időszak, 14 és 18 éves korom között, amikor is nagyon intenzíven foglalkoztam a rockzenével. Játsoztam bandákban, sok számot írtam. Azt hiszem, olyan tapasztalat ez, amellyel nem sok komolyzene-szerző rendelkezik. A lázadás, az ellenállás, a hangerő, a hosszú haj egy provinciális és katolikus, az Osztrák Néppárt által kormányzott Tirolban, amelynek arculatát a sörtől kábult diákegyesületek határozták meg, fiatalon számomra ez hallatlanul fontos volt, és akkoriban sokat tanultam a hang fizikai természetéről is – olyasvalami ez, amiből még ma is merítek. Természetesen nem lettem főállású rockzenész, ez azért mégiscsak túl unalmas lett volna a számomra, így aztán igen gyorsan visszaigazoltam a komolyzenéhez – egyszerűen ez az én világom.

Később azonban szűk négy évet éltem Londonban,⁹⁶ és akkoriban nagyon érdeklődtem a rock iránt, nagyon tájékozott voltam, mármint ami a fiatal, alternatív együtteseket illeti, meg hasonlókat. Mindez valamiképpen befolyásolt is engem, a „crossover”, a kirándulás más műfajokba, és a popzene területéről történő idézés, nos, ezzel továbbra is van egy nagy problémám. Nem szeretem. Azzal ellenben nincs bajom, ha valami hiteles, és nincs problémám az autentikus rockzenével sem.

Ami két operámban a popszenék alkalmazását illeti, ott más volt, és más most is az elgondolásom. Nem heterogén anyag integrációjáról van szó valamilyen stílusban sokféle egészbe, hanem csekély számú, kis stilisztikai szigetek



vágásszerű beillesztéséről egy másképpen harmonikusan teljesen következetes összkoncepcióba, mindenkor a drámai gondolat, a színpad szolgálatában. Sokat törtem ezen a fejem. Ennek kapcsán sokat tanultam a filmtől, Fellinitől, Billy Wildertől, David Lynch-től vagy Spike Jonze-től – hogy csak néhányat említsek. A *Berenice*-ben van egy show-mozzanat: Egaeus, az unokahúgával vérfertőző kapcsolatban élő főalak, hirtelen a színpadra lép, mikrofont ragad és elénekel egy számot – egyszerűen, érthetően, dallamosan, oltári jól, nem ám valami komoly- és könnyűzenéből összekutyult zagyvalékot. Hirtelen – egy szempillantás alatt – vége azonban ennek is, és az opera megy tovább a maga útján.

⁹⁶ 2004 májusa és 2008 januárja között.

Már fiatalon észrevettem, hogy van tehetségem a pregnáns dallamok írásához, ezeket azonban a műveim 95 százalékában lefojtom, az igazat megvallva, nem akarom kiélni őket. Az operában azonban ez az oldalam olykor gátlások nélkül elszabadulhat. Természetesen nem igazi popzene ez, ahhoz túl összetett – a modulációban és a hangszerelésben –, de minden az én leleményem, és tisztán semmit sem idézek, ezt elvből nem teszem. Amúgy az idézeteket más zeneszerzőknél sem kedvelem, a kivétel csak Bernd Alois Zimmermann⁹⁷ – neki mindent szabad.

Még most sem világos, miért volt szükséged bátorságra ezekhez a betétekhez?

Talán valamennyire kedvet éreztem a provokációra is. Akadtak olyan emberek is a *Berenice* bemutatóján, akik utána már nem is köszöntek. Voltak ott hangversenyrendezők is, akik korábban érdeklődtek a zeném iránt, de ez után a bemutató után ejtettek – néhányan azért később visszajöttek. Vagyis nem olyan nagy a baj. Úgy hiszem, ez tulajdonképpen valamilyen szabadság, amelyet kiharcoltam magamnak, szabadság, ami nagyon értékes a számomra. Alapjában véve a rendezőknek sem szabadna teljesen biztosnak lenniük abban, hogy milyen darabot kapnak tőlem. A *Berenice*-t követően megírtam az *Apeiron*t, a *Towards a Brighter Hue*t és a *Violent Incidents (Hommage à Bruce Nauman)*-t, mindegyik darab más és más, nyers, vad hangzásképp jellemzi valamennyit.⁹⁸ Mellesleg, ami az *Antilopét* illeti, tíz évvel később ezek a stílusosan eltérő szigetek már senkit nem zavartak, így változnak az idők.

Ez már érinti a következő témánkat: az ízlést, de az előítéleteket és az ideológiát is. Ezek még mindig megvannak, és valóban károsak tudnak lenni.

Bálint, én sem vagyok kivétel. Nekem is vannak előítéleteim. Masszív előítélettel viseltetem a Minimal Musickal, a Neue Einfachheitel (Új Egyszerűség), a posztmodern neoklasszicizmusával szemben. Olykor tudatosan próbálkozom azzal, hogy meghallgassak olyan darabokat, amelyeket nem szeretek, de amelyek bizonyos tekintetben mégis minőségiek, egyéniek, és talán provokálnak is engem, hogy valami egészen, de tényleg egészen mást csináljak.

Természetesen mindenkinek vannak előítéletei. Problémává ez azonban akkor válik, ha a döntéshozók mércévé teszik a maguk előítéleteit.

Én ebben nem látok problémát, hiszen sok döntéshozó van, sok eltérő program, sok fesztivál és sorozat. És persze más korban is élünk, mint az 1950-es, 1960-as években. Nem csak avantgárd van és reakció, hanem sok minden közötté, köztes

⁹⁷ Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) német zeneszerző, *A katonák* (*Die Soldaten*, 1965) című korszak-meghatározó, a kollázstechnikát és a szimultán színpadot alkalmazó opera szerzője.

⁹⁸ Johannes Maria Staud: *Apeiron* (2004/05), zene nagyzenekarra. Bemutató: 2005. június 15., Berlini Filharmonikusok, Sir Simon Rattle vezényletével. | *Towards a Brighter Hue* (2004) szóló hegedűre. Bemutató: 2005. szeptember 9., München. | *Violin Incidents* (2005/06) szaxofonra, fűvós együttesre és ütőhangszerekre. Bemutató: 2005. október 10., Schwaz. Marcus Weiss (szaxofon), Windkraft Tirol, Kasper de Roo vezetésével.

hangok egy egész panoptikuma. Egy olyan vita, mint amilyen Hans Werner Henze⁹⁹ és Helmut Lachenmann között zajlott, ma már teljesen avitt lenne, hiszen a kor teljesen megváltozott. Akkoriban azonban végtelenül fontos volt.¹⁰⁰

Sok döntéshozó van. Neked nem okozott sérülést azoknak a viselkedése, akik elutasították a Berenice-t?

Hát hogyné okozott volna. A rossz kritikák is bántanak, de ahogy múlnak az évek, már ezeket sem veszem annyira komolyan. Amúgy meg zeneszerzőként az ember tovább bírja szusszal. Vannak hangversenyrendezők, akik jönnek-mennek, akadnak olyanok is, akik egészen más területre váltanak. Vannak ugyanakkor olyanok is, akik folyamatosan magas színvonalú programokat hívnak életre. Például Harry Vogt. Ő nyitott ember, sok-sok éve, és remek programokat hoz össze.

Meg kell mondanom, csodálom azokat a zeneszerzőket, akik, ha adódik valamilyen alkalom, tudatosan provokatív jellegű darabot is képesek megírni, mint tette ezt például Harrison Birtwistle a [Panic](#)kal.¹⁰¹ Ezt veszettül jónak találom. Pontosan tudta, mit tesz. A Proms utolsó estjére¹⁰² egy ilyen darabot írni, az nagyon ütős. Mivel éltem Angliában, és tudom, mennyire kendőzetlenül kedveli ott a közönség a pasztorális hagyományt, az egész nagyon szórakoztató. Amolyan igazi arculcsapásféle, „smack in the face” lehetett ez. Hogy botrány volt, az biztos. A bátorság egy dolog, de a provokálás, a polgárpukkasztás, az „épater le bourgeois” okozta élvezet, valami egészen más. A művészeknél azonban ez sem új dolog, és mindig jótekonny, üdítő hatással van.

Igen például Marcel Duchamp Fountainja (Szökőkút): a kereskedelembe is kapható piszoár.

Most nem a politika, a felsőbbtség, a társadalom összefüggésében beszélek a zenéről, hanem olyan zenéről beszélek, amely a saját, a hangversenyrendezők, az előadók és a közönség alkotta közegében provokatív, vagyis abban, amilyen önagában véve a koncertélet. És vannak olyan darabok, amelyeknek a maguk kompromisszummentességében egyszerűen provokálniuk *kell* a közönséget, mást nem is tudnak tenni, csak megosztani. Ez is nagyon fontos a zene fejlődése szempontjából.

Most egy egészen más téma. Írtál a Berliini Filharmonikusok tagjai számára egy darabot, amelyben a vonósoknak a lábukkal ütőhangszereket is meg kell

⁹⁹ Hans Werner Henze (1926–2012) német zeneszerző.

¹⁰⁰ A több szakaszban zajló vitában Henze az avantgárd steril, hermetikus elzártágát, hagyomány- és ezzel közönségellenességét vetette Lachenmann szemére, ez utóbbi ellenben banalitást, a polgári halláskonvencióknak történő behódolást, a sehova sem vezető középúttal való kacérkodást hánytorgatta fel vitapartnerének.

¹⁰¹ Sir Harrison Birtwistle, brit zeneszerző (*1934). *Panic* (1995): ditirambus altszaxofonra, dzsesszdobosra, fa- és rézfúvós hangszerekre, valamint ütőhangszerekre.

¹⁰² [Last Night of the Proms](#). A „Proms” hagyományos nyári koncertsorozat Londonban. Minden évben, a július és szeptember közötti időszakban naponta tartanak klasszikus zenei koncerteket, összesen hetvenet, főleg a kensingtoni Royal Albert Hallban.

szólaltatniuk.¹⁰³ Érdekes módon a feladatot egyáltalán nem találták egyszerűnek, nehézségeik támadtak vele. Szükséged van bátorságra ahhoz, hogy zenészeket tudatosan ilyen próbatételek elé állíts? Nem árt az a darabak, ha történetesen nem tudnak megfelelni a feladatnak?

Vélhetően a bátorság nem játszott ebben szerepet, már csak azért sem, mert egy darab nem csak a bemutatóra készül. Máskülönben a Scharoun-Ensemble aztán elképesztően jól adta elő a művet. Nem, szó nincs itt bátorságról. Nagyon kedvelem a „hightech” és a „lowtech”, a legmodernebb és a leghagyományosabb technika összekapcsolását, ezért az meglehetősen gyakran felbukkan a műveimben, mint például a szóló harsonára írt [Esquisse retouchée \(Incipit II\)](#)-ben, amelyben a hangszerjátékosnak, Uwe Dierksennek, egy nagydobot is meg kell szólaltatnia.¹⁰⁴ Mindez összefügg azzal, hogy valósággal megszállottan kombinálom a rendkívül differenciált hangzásvilágot egy meglehetősen brutális, nem annyira differenciálható, archaikus hangzással. Vagyis olyan ez, mintha egy finom szabású zakót tréningnadrággal hordanék.

¹⁰³ [Configurations/Reflet](#) (2002) nyolc játékosra. Bemutató: Berlin, 2002. október 22.

¹⁰⁴ [Esquisse retouchée \(Incipit II\)](#) szóló harsonára (nagydobbal). Bemutató: 2002. szeptember 15., Innsbruck. Szólista: Uwe Dierksen.



Helmut Lachenmann

1935-ben született Stuttgartban. 1955–58 között a stuttgarti Zeneművészeti Főiskola hallgatója. 1957-ben a darmstadti nyári kurzusokon találkozott Luigi Nonóval, akinél két évet tanult Velencében. A szeriális kompozíciós technika tekintetében Stockhausen volt rá hatással. 1976–81 között a hannoveri Musikhochschule zeneszerzés tanára. 1978-tól több alkalommal is tanított Darmstadtban. 1981–99 között a Musikhochschule Stuttgart zeneszerzés tanára. 2008 tavaszán Fromm Foundation Visiting Professor a Harvard Egyetem

zenei szakán. Lachenmann ma már a német zeneszerzés „nagy öregje”, aki korát meghazudtoló szellemi frissességről és nyitottságról tesz tanúbizonyságot.

Lachenmann a zenét meg akarja szabadítani a „szolgai” hallgatástól, ugyanakkor fogalmát ki is akarja szélesíteni: értelmezése szerint minden akusztikai jelenség zenévé formálható. Legfőbb kísérletezési terepe a szimfonikus zenekar, a hagyományos hangszerekből új játéktechnikákkal szokatlanul új hangzásminőségeket csal ki. Ezt nevezi „musique concrète instrumentale”-nak, azaz hangszeres konkrét zenének, de ezt teszi (például ...zwei Gefühle... c. művében) az emberi beszédhanggal is.

Néhány fontosabb műve: [Air](#). Zene nagyzenekarra és ütőhangszeres szólistára (1968/69) | *Kontrakadenz* ([első rész](#), [második rész](#)) nagyzenekarra (1970/71) | [Gran Torso](#). Zene vonósnégyesre (1971-72/78/88) | [Klangschatten](#) – „játékom a húrokkal” 48 vonós hangszerre és 3 koncertzongoróra (1972) | [Tanzsuite mit Deutschlandlied](#), zenekarra és vonósnégyesre (1979/80) | [Mouvement \(– vor der Erstarrung\)](#) (1984) | [Ausklang](#). Zene zongorára és zenekarra (1984/85) | [„...zwei Gefühle...”](#). Musik mit Leonardo (1992) | [Schreiben](#) zenekarra (2003/04).

Közismert operafóbiáját leküzdve, engedett a zenés színház kihívásának, és Andersen meséje nyomán megírta a [Das Mädchen mit den Schwefelhölzern](#) („A kis gyufaárus lány”, 1997) c. művét, amely nem hagyományos opera, hanem „zene képekkel”. A Hamburgi Állami Operaház mutatta be.

Legújabb darabja a [My Melodies](#) (▶39:30) nyolc kürtre és zenekarra. Bemutatójára 2018. június 7-én került sor a müncheni Herkulessaalban Eötvös Péter vezényletével. Ezzel a művével egy koncerten hallható *Serynade* (1997/98) c. zongoraműve és a *Marche fatale* (2016/17, ▶32:40) zenekari változata.

Lachenmann 2016-ban mesterkurzust tartott Budapesten, a BMC-ben. A „Fókuszban Bartók/Kurtág/Lachenmann” [zárókoncertjére](#) 2016. június 16-án került sor. (Lachenmann a ...zwei Gefühle... kapcsán beavatta a hallgatókat a zeneivé-zörejszerűvé tett szövegmondás titkaiba. ▶6:46–31:00; majd elhangzott a teljes mű is ▶32:00–56:00).

[Műveinek jegyzéke a Breitkopf & Härtel kiadónál](#) (Wiesbaden)
([aktualítások pdf formátumban letölthető brosrán is](#))



Wolfgang Rihm

1952-ben született Karlsruhe-ban. Többek között Karlheinz Stockhausen tanítványa. Nagy hatással volt rá Anton Webern, akitől formai tömörséget tanult, és Morton Feldman, akinek az alig hallható akusztikai tartomány meghódítását köszönheti. Ugyancsak fontos szerepet játszott zeneszerzői fejlődésében Luigi Nono. Rihmet ma már a legjelentősebb német zeneszerzők között tartják számon, érdeklődésének középpontjában a zenés színház áll, egyszersmind korunk egyik legrangosabb dalkomponistája. Tanárként is tevékenykedik, tanítványai közé tartozik [Vykintas](#)

[Baltakas](#) litván és Jörg Widmann német zeneszerző.

Zenés színházi művei: [Jakob Lenz](#), kamaraopera Georg Büchner elbeszélése nyomán (1979); a Hamburgi Állami Operaház megrendelésére készült, ma is az egyik legtöbbet játszott kortárs német opera. | [Die Hamletmaschine](#) (A Hamlet-gép) Heiner Müller német drámaíró műve alapján, amelyben az egykori NDK értelmiségének helyzetét tárja fel (1983/86). | [Oedipus](#) (1986/87) Friedrich Hölderlin Szophoklész-fordítása, valamint Nietzsche és Heiner Müller szövegei alapján. | [Die Eroberung von Mexico](#) (Mexikó meghódítása, 1987–91) Antonin Artaud nyomán, Octavio Paz egy költeményének felhasználásával. Meghatározása szerint a mű nem opera, hanem monumentális „hanginstalláció”: a hangok lebegnek, elmozdulnak, körbeforognak az akusztikailag teljesen kiaknázott térben. | [Dionysos](#) (2009/10) a Salzburgi Ünnepi Játékokon mutatták be ezt a Rihm által „operafantáziának” nevezett művet Nietzsche *Dionüszosz-ditirambusainak* szövegére.

A [Tutuguri](#) (1980–82) c. táncjátéka különféle ütőhangszerek alkalmazásával a hangerőtartományt egészen a fájdalomküszöb fölé bővíti.

Egyéb művei közül néhány: [Sub-Kontur](#) (1974/75) | [Musik für drei Streicher](#) (1977) | [In-Schrift](#) zenekarra (1995) | [Musik für Klarinette und Orchester](#) (1999) | [Das Gehege](#). Éjszakai jelenet szopránra és zenekarra (2004/05) | [Versuchung](#). Hommage à Max Beckmann gondolkára és zenekarra (2008/09) | [Lichtes Spiel](#). „Nyári darab” hegedűre és kizenekarra (2009).

2017. január 11-én az hamburgi Elbphilharmonie felavatásán szerepelt újonnan komponált [Reminiszenz – Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn](#) c. műve, amelyben a hamburgi író és orgonaépítő alakját idézi (▶11:26–31:37).

Hatvanötödik születésnapját [koncerttel köszöntötték a müncheni Herkulesaalban](#), Mariss Jansons vezényletével 2017. március 31-én mutatták be egyik legújabb, [Requiem-Strophen](#) (2015/16, ▶09:45) c. művét szólóhangokra, vegyeskarra és zenekarra, Rainer Maria Rilke, Johannes Bobrowski és Hans Sahl soraira, valamint bibliai és liturgikus szövegekre. A koncert bevezetéseképpen elhangzott még [Gruß-Moment 2](#) (2015) c., Pierre Boulez emlékére írott műve.

[Műveinek jegyzéke az Universal Editionnél](#) (Bécs)



Jörg Widmann

Klarinétművész és zeneszerző. 1973-ban született Münchenben. Tanárai közt olyan neveket találunk, mint Hans Werner Henze és Wolfgang Rihm. Sokoldalú művész. Zeneszerzőként a legkülönbözőbb műfajokban tevékenykedik, klarinétművészként szenvedéllyel játszik kamaraegyüttesekben, újabban karmesterként is fellép, többször szerepelt már Budapesten is.

Jól ismert trilógiája: [Lied](#) (2003/09), [Chor](#) (2004) és [Messe](#) (2005), a ciklus

alap gondolata, hogy a vokális zene különböző megnyilvánulási formáit vetíti rá a szimfonikus zenekari hangzásra. Egy további ciklusa a Labirintus-trilógia: [Labyrinth](#) 48 húros hangszerre (2005), [Zweites Labyrinth](#) (2006) és [Drittes Labyrinth](#) (2013/14). Mindhárom mű a labirintussal kapcsolatos tértapasztalásra és a benne való eligazodásra utal.

2007-ben Boulez vezénylete [Armonica](#) (2006) c. művének ősbemutatóját, és [Kurtág György](#) is tervezi, hogy ír neki klarinétművet (2018. május). Kamarazenei alkotásainak sorában központi helyet foglal el a vonósnégyes, ezek öttagú ciklusba rendeződnek: [I. vonósnégyes](#) (1997), [Choralquartett](#) (2003/06) és [Jagdquartett](#) (2003) mindezt a [IV. Vonósnégyes](#) (2004/05) és a [Versuch über die Fuge](#) címet viselő V. vonósnégyes zárja szoprán hanggal (2005), a Vulgata szövegére.

Zenés színházi művei: [Das Gesicht im Spiegel](#) Roland Schimmelpfennig német drámaíró darabja alapján (2003, átdolgozott változat 2010). | [Am Anfang](#) (2008/09), Anselm Kiefer német-osztrák festőművésszel közös produkció a párizsi Bastille Operaház fennállásának 20 évfordulójára, Widmann nem csak a zenét komponálta, de klarinétművészként és karmesterként is részese volt az előadásnak. | [Babylon](#) c. operája (2011/12) Peter Sloterdijk német filozófus szövegkönyvére készült a Bajor Állami Operaház megbízásából.

Néhány fontosabb hangszeres műve: [Fünf Bruchstücke](#) (1997) A és B klarinéra, valamint zongorára | [...umdüstert...](#) kamaraegyüttesre (1999/2000) | [Implosion](#) zenekarra (2001), [\(1. rész\)](#), [\(2. rész\)](#) | [Fantasie](#) (2006) szóló klarinéra: Widmann egykori tanárának, Wilfried Hillernek ajánlotta a művet | [Hegedűverseny](#) (2007) | [Flûte en suite](#) (Fuvolasvit, versenymű fuvolára és hangszercsoportokra, 2011) | [Trauermarsch](#) zongorára és zenekarra (2014) | [Brácsaverseny](#) (2015) | [ARCHE](#) c. műve 2017. január 13-án, az új hamburgi Elbphilharmonie nagytermében hangzott el először Kent Nagano vezényletével.

Legújabb művei: [Tanz auf dem Vulkan](#) (2018) a Berlini Filharmonikusok vezető karmesteri posztjáról távozó Sir Simon Rattle búcsúztatására készült. | A [Második hegedűverseny](#) bemutatója a tokiói Suntory Hallban volt, Németországban [2018. december 14-én hangzott el először, a frankfurti Alte Operben](#), Carolin Widmann, a zeneszerző húgának hegedűszólójával.

[Műveinek jegyzéke a Schott Music Verlagnál](#) (Mainz) / [\(pdf-formátumban letölthető műjegyzék\)](#). [Jörg Widmann saját weboldala](#)



Georg Friedrich Haas

1953-ban született Grazban, de Vorarlbergben, egy kis hegyi faluban nőtt fel. Tanárai Gösta Neuwirth, Erőd Iván és Friedrich Cerha voltak, általuk szorosan kötődött a bécsi iskola hagyományaihoz. Amerikai zeneszerzők (köztük Charles Ives, John Cage és James Tenney), továbbá Luigi Nono is jelentős hatást gyakoroltak rá, utóbbi főként kései műveinek árnyalt, kifinomult hangzásstruktúráival. Stílusának egyéni hangjára Ivan Wyschnegradsky orosz-francia,

Alois Hába cseh és Gérard Grisey francia zeneszerző mikrotonális elgondolásai révén talált rá. A hangszínspektrumok elemzése és a tizenkétfokúság feltörése révén alakultak ki zenéjének sűrűlő, egymásba csúszó, lassan átalakuló nagy hangfelületei. Ennek révén tartják Haast a spektrális zene jelentős, nem francia képviselőjének. (Ugyanakkor mindezt hagyományos hangszerekkel, hangsúlyozottan nem elektronikus eszközökkel éri el.)

A mikrintervallumok által uralt, irritáló hangzás nem csak hangszeres műveiben jelenik meg, mint például a [Nacht-Schatten](#) (1988/91) c. darabban, de Hölderlin-kamaraoperájában, a [Nacht](#)ban (1995/96) is. Első operája óta bemutatóit mindig nagy érdeklődés kíséri. További operái: [Die schöne Wunde](#) (2003/15) Kafka, Adgar Allan Poe stb. szövegeire. | [Melancholia](#) (2006/07), szövegkönyve Jon Fosse norvég író magyarul is megjelent regénye alapján készült. 2008-ban az Opéra National de Paris mutatta be. | A [Bluthaus](#) (2011) és a [Thomas](#) (2013), Händl Klaus osztrák író szövegére egzisztenciafilozófiai kérdéseket feszeget. | A [Koma](#) (2016) szintén Klaus Händl szövegére íródott. | Legutóbbi operája a [Morgen und Abend](#) (2015) Jon Fosse *Reggel és este* c., magyarul is olvasható regényére készült, bemutatója Londonban, a Covent Garden operaházban volt.

Haas leggyakrabban játszott hangszeres műve az [in vain](#) (2000), amelyet részben teljesen elsötétített koncertteremben kell előadni. 2010-ben mutatták be Donaueschingenben [limited approximations](#) c. darabját hat, mikrotonálisan elhangolt zongorára és zenekarra. A Berliini Filharmonikusok adta elő 2013-ban [dark dreams](#) c. zenekari művét Sir Simon Rattle vezényletével (ezt követte 2014-ben a ma már világszerte ismert alkotás New Yorki bemutatója a Carnegie Hallban), valamint a [concerto grosso Nr. 1](#) négy alpesi kürtre és zenekarra (2014)

Kamarazenéjének középpontjában a vonósnégyes áll: tíz kvartettet írt eddig (az elsőt 1997-ben, a tizediket 2016-ban, példaként meghallgathatjuk itt a [9. vonósnégyest](#), szintén 2016-ból). Megrendítően szép [de terrae fine](#) c. szólóhegedű darabja, és a [Drei Stücke für Mollena](#) (2015/16), kamaraegyüttesre. Felesége, Mollena Lee Williams-Haas elbeszélésére írta [HYENA](#) c. művét, amelynek 2016-os bécsi bemutatóján a prózai szöveget maga Mollena Lee Williams-Haas adta elő.

[Műveinek jegyzéke az Universal Editionnál](#) (Bécs)

[Műveinek jegyzéke a Ricordi kiadónál](#) (Milánó, Berlin, London)



Olga Neuwirth

1968-ban született Grazban, de egy kisvárosban, a stájerországi Schwanbergben nevelkedett. Hétéves korában kezdett trombitán játszani. 1986-ban a San Franciscó-i konzervatóriumban zenét, ugyanott, az Art College-ban pedig festészetet és filmezést tanult. Bécsben a Zene- és Képzőművészeti Főiskolán

tanult tovább, mellette elektroakusztikai tanulmányokat folytatott. A zeneszerzés tekintetében jelentős hatást gyakorolt rá Adriana Hölszky, Tristan Murail és Luigi Nono. Érdeklődése sokoldalú, kiterjed tudományos kérdésekre, építészetre, irodalomra, filmre, képzőművészetre. Művei már az 1990-es évek eleje óta a műfajok határait feszegető, vizuális és akusztikus érzéki élménnyé olvadnak össze. A legtöbb művében érezhető az anglo-amerikai kultúra inspirációja. Az experimentális dzsessz és az improvizáció egyaránt része zenéjének. „Katasztrófazenéi” révén sok tekintetben az osztrák zenei élet fenegyerekének számít.

1991-ben két minioperájával (*Der Wald – ein tönendes Fastfoodgericht* és *Körperliche Veränderungen*) Elfriede Jelinek szövegére gyorsan nemzetközi ismertséget szerzett. Jelinekkel egyik további közös munkája a [Der Tod und das Mädchen II](#) (2000), emberi hangokra és magnetofonszalagra komponált balettzene. 2000-ben Pierre Boulez mutatta be a London Symphony Orchestra élén [Clinamen/Nodus](#) (1999) c. zenekari művét.

Newirth jelentős zenés színpadi szerző is. Első, egész estét betöltő műve a *Bählamms Fest* (1999) Elfriede Jelinek szövegére, Leonora Carrington brit születésű, mexikói művész, szürrealista festő és novellaíró műve alapján. A mű zenekari részletei: [Instrumental-Inseln aus „Bählamms Fest”](#) (1997/99/2000) a terem közepén elhelyezett hangszerekre és élő elektronikára. | *Lost Highway* (2003) David Lynch hason című filmje alapján, a mű zenei anyagából: [Lost Highway Suite](#) (2008) hat szólistára, együttesre és élő elektronikára. | [The Outcast](#) (2009/11) Herman Melville élete és művei alapján | [American Lulu](#) (2006/11) Alban Berg *Lulujának* újragondolása, fekete énekesnővel, amerikai környezetben (több helyen is játszották már, de az egyik legizgalmasabb előadás a berlini Komische Operben volt 2012-ben).

Néhány fontosabb, régebbi műve: [Sans soleil](#) (1994), „torzkép” két Martenot-hullámra, zenekarra és élő elektronikára | [Vampyrotheone](#) (1995) három szólistára és három különböző hangszeregyüttesre | [Horizontal/Vertikal](#) (2007) hangszeregyüttesre | [„in the realms of the unreal”](#) (2009): 3. vonósnygyes | [Un posto nell'acqua](#) (2009) hangszeregyüttesre.

Egyéb jelentős műveiből néhány: [Masaot/Clocks without Hands](#), (2013/14), Daniel Harding mutatta be 2015-ben Kölnben. A New York-i Carnegie Hallban Valerij Gergijev vezényelte. | [Maudite soit la guerre](#) – a film music War Requiem

(2014) Alfred Marchin francia színész és filmrendező 1914-es filmje alapján | [*Le Encantadas o le aventure nel mare delle meraviglie*](#) hat hangszercsoportra és élő elektronikára az Ensemble InterContemporain számára (2015) | [*Eleanor*](#) (2015) blues énekesnőre, dobfelszerelés játékosra és együttesre | [*Trurliade*](#) – Zone Zero, ütőhangszer-versenymű (2015/16), a Luzerni Fesztiválon mutatták be, ahol 2016-ban rezidens komponistaként Neuwirth állt a figyelem középpontjában.

Az [*Aello*](#) – ballet mécanomorphe (2017) c. művét szóló furolára, két szordínós trombitára, vonós együttesre és írógépre (voltaképpen „furolaverseny”) a Svéd Kamarazenekar mutatta be 2018 februárjában, majd a mű elhangzott Londonban, a BBC Promson is (2018).

Készülő zenés színpadi művét, az *Orlandót*, amelynek szövegkönyvét Virginia Woolf regénye alapján Catherine Filloux kanadai író nő írja, a tervek szerint 2019 decemberében mutatja be a bécsi Staatsoper.

[Műveinek jegyzéke a Ricordi kiadónál](#) (Milánó, Berlin, London) / [További műveinek jegyzéke a Boosey & Hawkes kiadónál](#) (London, 2000–2009 közötti művei) / [Olga Neuwirth saját weboldala](#)



Johannes Maria Staud

1974-ben született Innsbruckban. 1994–2001 között zeneszerzést és zeneelméletet tanult Bécsben, a Zeneművészeti Főiskolán, továbbá Berlinben a Hanns Eisler Zeneművészeti Főiskolán, ez utóbbin Hanspeter Kyburz tanítványaként. Párhuzamosan elvégezte a zenetudományi és a filozófia szakot is. Alapító tagja a bécsi „Gegenklang” csoportnak. Sokoldalú, egyéni hangú zeneszerző, aki kikerülve a posztmodern csapdáit, de élve annak lehetőségeivel is, hamis kompromisszumok nélkül szólítja meg a hallgatót.

A Sir Simon Rattles megbízásából írt [*Apeiron*](#) (2004/05) c. nagyzenekari művével szerzett magának nemzetközi hírnevet, a művet a Berlini Filharmonikusok mutatták be.

Hangszeres darabjai közül néhány: [*Black Moon*](#) basszusklarinétra (1998) | [*... gleichsam als ob...*](#) zenekarra (1999/2000) | [*Violent Incidents \(Hommage à Bruce Nauman\)*](#) szaxofonra, fúvós együttesre és ütőhangszerekre (2005/06) | [*Segue*](#) gordonkára és zenekarra (új változat) (2006/08), hangsúlyozottan nem „csellókoncert”, hanem „zene csellóra és zenekarra” | [*Im Lichte*](#). Zene két zongorára és zenekarra (2007) | [*Four Miniatures for Piano Trio*](#) (2007). Ezt a művét ajánlotta Varga Bálint Andrásnak, amikor az nyugállományba vonult az Universal Editiontól. | [*On Comparative Meteorology*](#) zenekarra (2008/10) | [*Contrebande \(On Comparative Meteorology II\)*](#) zenekarra (2010) | [*Maniai*](#), nagyzenekarra (2011) | [*Stromab*](#) nagyzenekarra (2016) | [*Im Lichte II*](#) két zongorára (2017/18), a witteni Kamarazenei Fesztiválon 2018 áprilisában mutatták be.

Fontos vokális alkotása: [*„Infin che 'l mar fu sovra noi richiuso”*](#) (Dante, 2012): „És összezárult fölöttünk a tenger” (Nádasdy Ádám fordításában), a *Pokol* XXVI. énekének utolsó verssora, kórusra, három harsonára, ütőhangszerekre és vonósnégyesre.

Zenés színházi művei: [*Berenice*](#) (2003/04, 2006), Durs Grünbein német író szövegére Edgar Allan Poe nyomán | előtanulmány az operához: *Berenice*, [*Lied vom Verschwinden*](#) (2003). | [*Die Antilope*](#), opera hat képben Durs Grünbein szövegére. | Legújabb műve a *Die Weiden* (2016/18), szintén Durs Grünbein szövegére (a németül olvasók figyelmébe: a Suhrkamp Verlag megjelentette együtt a három művet: [*Durs Grünbein: Oper – Berenice / Die Antilope / Die Weiden*](#), 2018). Bemutatójára 2018. december 8-án került sor a bécsi Staatsoperben. A mű, amelyet a deklamált, prózai szövegrészek ellenére is tudatosan nevez „operának”, szerzője megfogalmazása szerint utazás „a sötétség legmélyére” a mai Közép-Európában. Az opera tematizálja korszakunk legsúlyosabb válságtüneteit: az idegengyűlöletet, a társadalmainkat fenyegető primitív populizmust és a mindennapok eldurvulását, ami mélyen behatolt már a társadalom középrétegeibe is.

[Műveinek jegyzéke az Universal Editionnál](#) (Bécs) (2016-ig)

[Műveinek jegyzéke a Breitkopf & Härtel kiadónál](#) (Wiesbaden) (2017-től)

([aktualítások pdf formátumban letölthető brosrán is](#))