



Beszélgetések Bárdos Lajossal¹ **(6/6.)**

A pályakezdésről szólva említette Tanár Úr, hogy később sokan túlzott „hazaközpontúságot” vetettek az akkori fiatal generáció szemére. Ezt felületes bírálatnak tartom, mert például - tudtommal - már 1929-ben Honegger Dávid királyának magyarországi bemutatójára készült...

Csak a betanításig jutottam el vele, mert két héttel a bemutató előtt súlyosan megbetegedtem. A mű már készen állt, és Berg Ottó, az Operaház karnagya vitte diadalra. Hanem később, 1932-ben Stravinsky Zsoltárszimfóniájának bemutatásával sikerült talán elsőként az új, külföldi vokális irodalomnak olyan sikert arami, amelyet nem is mertünk remélni.

Lajtha László 1931-ben hívta fel a figyelmemet az 1930-ban készült műre. Meghooztattuk, megtanultuk, és 1932. május 2-án be is mutattuk a Palestrina Kóruossal és a Hangversenyzenekarral. Az énekkar az ország vezető oratóriumkórusa azonban addig csak a hagyományos stílusokat ápolta. Tagiai

¹ Mátyás János interjú-sorozata, benne Szokolay Sándor „előszavával” az Ikon Kiadó gondozásában jelent meg 1996-ban. Az interjú I-és II. része itt olvasható: [Mátyás János: „Hány színe van az életnek?” Beszélgetések Bárdos Lajossal. Az előszót Szokolay Sándor írta \(6/1.\) \(Ikon Kiadó 1996\)](#) (Parlando 2025/1.) // [Mátyás János: „Hány színe van az életnek?” Beszélgetések Bárdos Lajossal. \(6/2.\) \(Ikon Kiadó 1996\)](#) (Parlando 2025/2.) // [Mátyás János: „Hány színe van az életnek?” Beszélgetések Bárdos Lajossal. \(6/3.\) \(Ikon Kiadó 1996\)](#) (Parlando 2025/3.) Mátyás János: „Hány színe van az életnek?” Beszélgetések Bárdos Lajossal. (6/4.) (Ikon Kiadó 1996) (Parlando 2025/4.) // [Mátyás János: „Hány színe van az életnek?” Beszélgetések Bárdos Lajossal. \(6/5.\) \(Ikon Kiadó 1996\)](#) (Parlando 2025/5.)

szívesen énekeltek Bachot, Mozartot, Beethovent; s legjobban a Verdi-Requiem dallamai közt érezték magukat otthon. És erre jön egy fiatal dirigens egy új mű „énekelhetetlen”, „csúnyán hangzó” szólamaival! Még-hozzá az említett dátum Haydn születésének 200. évfordulója is volt, ezért az & Nelson-miséjét is műsorra tűztük. A próbákon egymás után kellett foglalkoznunk Haydnal és Stravinskyval... Micsoda kelletlenség, fanyalgás fogadta az új, nehéz, idegenszerű muzsikát! Annyira, hogy már-már palota-forradalomra került sor, és a koncert előtt kis híja, hogy a kórus vezetősége meg nem köszönte fáradozásaimat". Nagy nyomatékkal kérleltem őket: most már várják meg a hangversenyt. Hiszen annyi munkát fektettünk a tanulásba. Sőt, a plakátok is ki vannak nyomtatva... Nagy nehezen bele is nyugodtak. És jött az óriási meglepetés! A zenekar érdekes színei révén már az énekesek is közelebb kerültek a műhöz, a karnagy is mindent beleadott" és csudák csudája! a közönség vastapssal követelte az újrázást. Az énekesek álmélkodva álltak a dobogón. Nem hittek a szemüknek, fülüknek...Aztán a megismétlés varázslatosan, másként is szólt. Most már mindenki lelkesen. szívből énekelte. Ahogy a remekmű meg is érdemelte.

Pótolhatatlan veszteségünk, hogy Tanár Úr karnagyi működésének szinte semmi hangzó dokumentuma nem maradt... Mit jelentett ez a munka Tanár Úr számára?

Sokat. Többször kérdezték, hogy különböző foglalkozásaimból melyiket hogyan műveltem. Ha magamba nézek, azt mondom, hogy a vezényletbe ad-tam a legtöbbet igazi énemből. Tragédiája ennek a munkának, hogy elröppen. Abban a pillanatban, azokban a percekben ott él valami, az énekkarról, mint parabolatükörből sugárzik a közönségre - és három perc múlva vége... Úgy érzem, ott éltem a zenét.²

² Az európai rangú magyar zenekritika megteremtője, Tóth Aladár két kritikájának részlete: „A Cecília-kórus Egyházi Énekórak címen délutáni hangversenyeket rendez (...), fővárosunkban ezeken a hangversenyeken hallhatjuk a legtökéletesebb a cappella-muzsikát. (...) Hogy Bárdos, mint karmester a klasszikus kóruskomponisták leghivatottabb magyar interpretátora: azt a vasárnapi hangverseny nagyszerű Josquin-, Palestrina- és Lassus-számai után szinte felesleges külön hangsúlyoznunk.” (1935. ápr. 16.)

A Cecília-együttes művészi munkáját talán sohasem csodálhattuk meg annyira, mint ezen az estén. Különösen Kodály Mátrai képeinek végsőig csiszolt tolmácsolásában. A formák plasztikus kidolgozottsága és organikus egysége, a szólammintázás pompás kerektsége és elevensége, a ritmus lüktetése, a hangszínek bravúros játéka, a zamatos, értelmes szövegmondás: mind, mind a maximumát jelentette annak, amit eddig magyar énekkartól hallottunk.” (1939. febr. 16.) Újra: TA vál. zenekritikái. 1968, Budapest, 123, 456 l.

Karnagy munkássága a Mátyás-templom karnagy tisztében meddig tartott, milyen repertoárra terjedt ki, és hogyan befolyásolta zeneszerzői tevékenységét?

Itt 1942-től 1962-ig vezettem az ének- és zenekart. Az adott, hagyományos irodalom elsősorban Haydn, Mozart. Beethoven és Schubert miséiből állott. Mellettük előszeretettel énekeltük Liszt miséit, valamint a kortárs szerzők, Kósa György, Halmos László, Vincze Ottó műveit. A nagyböjti és adventi időszakban pedig zenekar nélkül főként Palestrinát és kortársait énekeltük, meg olyan modern műveket, mint Seiber Mátyás értékes a cappella miséje. De nem érzem, hogy ez hatott volna zeneszerzői munkámra.

Egyházkarnagy munkáját tehát a nehéz évek alatt sem adta fel. Nem zavartak-e benne? És miért hagyta abba?

Tény, hogy abba nem szólt bele senki. 1962-ben egy infarktus vetett neki véget. Forró nyári nap, zsúfolt templom, s a Jézus és a kufárokban a „Rablók! Rablók!”-nál csődöt mondott a kis szerkezet... Mentőautó vitt el, s az orvos eltiltott a továbbiaktól. Hívnak azóta is: kórusokat látogatni, műveket meghallgatni, tanácsot adni, azt igen, azt még vállalom, de magát a vezénylest már nem. Mert vezényelni is sokféleképpen lehet; a legalsó foktól. amelvet megkülönböztetésből még csak nem is „ütemezésnek” mondok, hanem „ütenyezésnek” – ez az, amikor a vezénylő is, az énekes is alszik, a közönség meg horkol-, egészen addig, hogy az ember teljesen „átég” tőle..., és utána esetleg kórházba kerül.

Van-e a régebbi és újabb korok zeneszerzői közt olyan egyéniség, aki különösképpen közel áll Tanár Úr szívéhez, s aki talán hatott zeneszerzői működésére is.

Nem könnyű kérdés. Hiszen annyi a nagy mester és olyan fölmérhetetlen zenéjük sokasága és szépsége... Ha mégis utánagondolok, csak annyit tudok mondani, hogy magamhoz legközelebb állónak – nem a zeneszerzés tekintetében, hanem karnagyként – a késői Josquin-műveket éreztem, Lasso motettáit és Liszt Ferenc műveit; az ő csodálatos Ave verumát, szívet melegítő – nem: felforrósító – Koronázási miséjét... Fiatalkorunkban mélységesen le-néztük a romantikát, és évek, évtizedek kellettek ahhoz, hogy a romantikus mesterek művei, Schubert, Chopin, Liszt – Liszt! – is teljesebbé tegyék a zeneköltészetben talált boldogságunkat.

Tanár Úr életműve különlegesen sokoldalú: a zeneszerzés mellett pedagógiai és tudományos munka, karnagy, szerkesztői és kórusmozgalmi-szervezi

tevékenység is áll. Nem gátolták ezek egymást? Nem akadályozták a zeneszerzésben?

Bizony gátoltak. Bölcsebben csinálták azok a kartársaim, akik nem vállaltak tanítást, lapszerkesztést, országjárást és más egyebeket, hanem otthon ülve bőségesen alkothatták nagyobb szabású műveiket. Dehát zenei reformkorunkban sok volt a tennivaló és kevesen voltunk hozzá, Vasárnap Sátoraljaújhelyen dirigálni, hétfőn idehaza Stravinskyt betanítani, kedden gyűlésre menni, nap nap után tanítani, éjjel komponálni, közben lapot szerkeszteni... Azért ez a sokféleség nemcsak negatív értelemben hatott vissza a zeneszerzői munkára. Hasznos volt állandó kapcsolatban lenni az ország énekkari életével. Van frissítő hatása is a többféle munkának: az ember nem fárad bele az egyféleségbe.

Tanár Úr zeneszerzői életművének tengelyében a vokális művek állnak: hatalmas mennyiségben énekkari kompozíciók, főként a cappella zene. Nem hiányzott-e később, hogy ismét írjon hangszeres darabokat? Vagy egyszerű-en a gyakorlati munka sodrása tolta félre ezeket a műfajokat?

Talál a kérdés. A fejlődésben lévő – és fejlesztendő! – vokális terület annyira igénybe vett, hogy közben csak elszórtan készülhetett egy-egy hangszeres kompozíció. Hiszen zongoramuzsikát, kamarazenét, zenekari műveket állandóan írtak a zeneszerző kollégák, de a kórusokra igen keveseknek volt gond-ja. Az igények pedig egyre nőttek. Mégis, a harmincas években készült egy sor egész estét betöltő művem; egyrészük Dienes Valéria mozdulat-drámáira. Később is kért egy-egy nagyobb együttes zenekarral kísért kórusművet.

Korai műveinek megírására – a belső indítékokon túl – milyen célok elérése vezette? Milyenek voltak a külső tényezők, indítékok?

Komponáló munkám szoros összefüggésben volt a karvezetéssel és az iskolai énektanítással. A nehezen felkutatott idegen anyagok mellett szükség volt magyar művekre is. Méghozzá műkedvelők – s akkori műkedvelők! – által is lehetőleg könnyen megoldható darabokra; amelyek mégis valami mást és újat mondtak, mint az addig divatos Kék Duna-keringő átiratok, Kék nefelejcsletétek. Akkoriban már tudtunk az első Kodály-gyermekekkről és költői szépségű, de nagyon nehéz, korai „Este” című vegyeskaráról. Azonban a kórusok akkori szintjéről nem lehetett erre a magaslatra egyszer-re felugrani. Így korai kis kórusaimban céltudatosan alakítottam ki bizonyos etűdszerűséget. Megfogalmazott, nem titkolt szándékom volt: megírni a nagy kórusirodalom

előiskoláját, Bertalotti- vagy Bertini-rangú és célú elő. gyakorlatait. Olyan darabokat, amelyek révén az énekesek megszokják, hogy nemcsak dúr és moll van a világon. Nemcsak elcsépett domináns-tonika fordulatok, nem csak homofon, majdnem-csak-tercelés. Akkor már itt mondom el azt is, hogy az országban a hetes számú cserkészcsapat fiú férfi vegyeskara énekelt először népdalt. A kórust még akadémista koromban szerveztem. Hogy miféle ellenérzésekkel előítéletekkel, kerültünk szembe! Hiszen még 1928-ban is elhangzott az egyik igen nagy tekintélyű zeneakadémiai tanár szavait idézem, hogy mi közünk nekünk ahhoz, amit a parasztok énekelnek?” Előadtuk például a Szánt a babám... kezdetű kis dalt, amit már csak azért is kifogásoltak, mert a cserkésznek, ugye nincs babája...

De volt kezdő zeneszerzői munkásságomnak egy harmadik összetevője is: az a baráti kör, amelyet kamarazenélés céljából alakítottunk. Ott lassan rákaptunk, hogy két vonósnégyes közben valamit énekeljünk is. Ide megint más kellett, mint a Cecília-Kórusnak, vagy a diákénekkarnak. Kezdtük Friderici Baráti körével, a Nyár-kánonnal, majd jöttek a régi madrigálok és a saját kompozíciók...

1929-ben meghívtak – Harmat Artúr jóvoltából – az akkori vezető oratórium-kórus, a Palestrina Kórus élére. Itt ismerkedtem meg „belülről” a zenetörténet nagy vokális alkotásaival, ami ösztönzést adott komoly szándékú, nagyobb igényű karművek komponálására is. De továbbléphettem a szerény etűd-célkitűzéstől azért is, mert lassanként átalakult az énekkari élet, egyre több volt a jó énekkar, amely olyan műveket is meg tudott oldani, amelyeket magam sem tartottam már etűdnek.

De az első számomra mindig is az énekes maradt: olyan műveket, olyan szólamokat írni, amiket szívesen énekelnek a kórustagok. Mert mi sem könnyebb, mint a zongora mellett kiagyalni minél ravaszabb akkordokat. De mi lesz azokból a próbákon? Az előadáson? Ha ugyan eljut odáig egy kínnal-bajjal megtanult karmű! Soha nem zongoránál komponáltam, hanem szólamonként, dúdolgatva – hogy alakul itt a tenor?, hogyan lenne ott jobbízű az alt-szólam? –, természetesen szem előtt, vagy „fül előtt” tartva a célt, az együtthangzást. Palestrina művein tanultam meg, hogy az igazán énekszerű szólamok éneklése közben mennyire *megszépül* az énekes hangja! Igen, a szólam az első! Nem billentyű az énekes, hogy ütögetni kelljen! Egyén, aki azért jön az énekkarba, hogy kedvére énekeljen, nem azért, hogy énekszerűtlen, ízetlen szólamokkal kínozzam. Nemrégiben találó nyilatkozatot hallottam egy modern karműről:

„gyötrődik az énekes, egy év alatt sem tudom megtanítani erre a darabra...” – mondta a karvezető. Persze ezt nem általában mondom a legújabb stílusokról! Nem szabad elítélni a kísérletező korszakot. De bizony vannak ott olyan művek... Ennek én az ellenpólusán állhatok. Első, kísérleti korszakomban próbáltam én is ezt is, azt is – ilyenkor az ember le akarja tenni a garast. Igen ám, de a tenor nem tud ott egy szextugrást eltalálni. S akkor otthon, éjszaka a szólamokat rádirozgatni, átragasztani, amíg rájön az ember, hogy elég, ha a szólam ott egy tercet ugrik szext helyett... Allandó javítgatással készültek a művek, amíg beletanultam, mi az, hogy „kórus”. Mert egy fizetett énekkartól bármit meg lehet követelni, azért kapja a fizetését. De azt, aki egész napi munka után jön két órát tanulni – s nem a moziba –, vagy éppen az „apák boltjába” megy –, azt nekem le kell bilincselnem. Olyat kell adnom a kezébe, amit szívesen énekel, amivel nem „gyötrődik”. S ebben tanultam rengeteget Palestrina és Lassus műveiből meg a késői Josquintól. (Sok más régi mestert is elővettünk, de kiderült, nemhiába lesz egyik-másik név világhírű. A többit a közmegegyezés kiszűri.) Amikor a próbákon kiosztom Lassus Super fluminájának kottáját, mindjárt nagyon jó hangulat támad. Miért? Mert gyönyörűség annak bármelyik szólamát énekelni. Nincs mit küszködni vele, hogy majd, az „összhatás kedvéért” – te addig csak gyötrődj vele... A jelszó: anyagszerűség!

De a vokális anyagszerűség tekintetében a legnagyobb mesterek életműve sem mindig ad azonos képet. Palestrina, Mozart mellett ott látjuk Bachot, aki mintha nem törődött volna vele, hogy hangszerre vagy kórus-szólamra ír. Vagy itt van Beethoven IX. szimfóniájának kimerítő kórus-része. Az anyagszerűség maximális megkövetelése nem jelentheti-e az újszerű hatásokat kereső ifjú nemzedék számára a fantázia megkötését, a már kitaposott utakra való kényszerülést?

Az anyagszerűség fogalma nem abszolút. Függ a kortól, stílusoktól. Van változás, fejlődés is! Paganinit még az ördöggel való cimborálással vádolták, ma pedig főiskolai tananyag sok virtuóz darabja. A kórusmuzsikában is így van. Amíg csak Palestrinával foglalkoztunk, úgy papírról azt hihettük, hogy Bach énekszólamai inkább instrumentálisak. Éppen a Palestrina Kórus oratórium-előadásaira készülve, álmélkodva fedeztük fel, hogy az ő mozgékony szólamai milyen jólesően „éneklődnek”. Persze technikailag többet kell tudni hozzájuk, mint egy reneszánsz madrigálhoz. De sohasem fárasztóak! Ennek titka a szólamok nagyszerű „kilengése”: Bach nem engedi a szólamot túl sokáig magasan vagy mélyen énekelni, váltogatja a regisztereket. Megint más a helyzet a IX. szimfónia kartételével. A mai gyakorlat nem veszi – nem veheti – figyelembe, hogy akkoriban a hangolás nem esett túl az énekesek

hangterjedelmén, mélyebb volt a mainál. A legújabb, ma modemnek számító stílusokra térve: semmiképp sem szabad eleve megkötni a fiatal alkotókat. Csak kísérletezzenek! A tapasztalat azt mutatja, hogy legjobb énekkaraink ma olyan feladatokat is meg tudnak oldani, amelyek 20-30 éve még lehetetlennek tűntek volna. Ám ha szabad tanácsot adnom fiatal kartársaimnak: vokális műveket alkotva keressék az élő kapcsolatot egy jó kórossal. Járjanak el a próbákra, sőt, ha lehet, saját maguk vállalják el műveik betanítását. Nincs az a tankönyv, amelyik pótolni tudná az így megtapasztalhatókat. A legnagyobb mester a gyakorlat. Ahogyan a hangszerelést sem lehet pusztán könyvből megtanulni. Ahhoz nagyon sokat kell zenekart hallgatni, vagy méginkább: játszani benne. Akkor különbséget fognak tenni hangszerszólam és énekszólamok között. Ahogyan a hangszerek közt is: másképp írunk tubára, másként pikkolóra. Itt van Bartók példája: a kórus-szólamait másként szövi, mint vonósnégyeseiét; mégis ugyanaz a zeneköltő szól hozzánk.

Hogyan zajlik le a komponálás folyamata a szövegválasztástól a mű elkészültéig? Van-e valamilyen sajátos rendszer benne, vagy művenként más-más a módja?

Inkább az utóbbi a helyzet. Mint minden vokális zeneszerző, én is gyűjtögetem a szép verseket. A zeneszerzés azonban kiszámíthatatlan folyamat. Bármennyire is tetszik egy vers témaköre, nyelvezete, lejtése, ritmusa, még nem biztos, hogy támad rá az embernek zenei gondolata. Máskor meg hirtelen előkerül egy vers valahonnan egy vidéki lapból, s azonnal érzem: ez az, ezen a hangon tudok énekelni... Szöveg és zene összetalálkozására háromféle lehetőség adódik: vagy kérnek – bizonyos alkalomra, megadott szövegre – kompozíciót, amit csak akkor vállalhatok, ha a szöveg zenei értelemben meg tud mozgatni; vagy külső indíték nélkül magam találok zenei visszhangra egy versben. Harmadik eset, ha van valamilyen zenei elgondolásom és utólag keresek, vagy íratok hozzá szöveget. A döntő mindenképpen az, hogy támadjon olyan zenei alapgondolat, amit nem lehet csak úgy kiagyalni. Abban nem lenne köszönet... Ötlet, szebb szóval „ihlet”. Ezt aztán már lehet továbbfejleszteni tudatos munkával, de alapjában létrehozni nem. Kosztolányi Dezső írja, hogy sok híres vers láthatólag egy kezdő sor ötletéből született, mint a Talpra magyar! Vagy valahol máshol találunk benne egy olyan mondatot – ezt kiszámítani nem lehet... Forgatni, ízlelgetni szoktam magam-ban a verset, amíg a zenei alapgondolat föl nem bukkan. Ez lehet egy hosszabb dallam, lehet egyetlen motívum is; de ezt csak „úgy kaptam”, nem irányíthatom a tudatommal. Ha ez megvan, akkor abból, – mint egy magból – kisarjadzik a többi. Aztán az ember azzal alszik, azzal ébred

és lassan kialakul körülötte... Természetesen vannak tudatosan szerkeszteni való részek is. Aki csak úgy, egyetlen lendületből megírja a művet, a legnagyobb mesterek közt is, azt hiszem, három volt csak: Palestrina, Bach és Mozart. Mindenesetre a zenei alapidea, az a döntő. Ha megnézem 30-40 év előtti kis műveimet, látom, hogy vannak talán bennük olyan helyek, amelyeket ma másként csinálnék, de a fő gondolatot megváltoztatni ma sem lehetne.

A lexikon, pár sovány adata szerint, Tanár Úr írt színpadi műveket is. Sajnos, ezeket nem ismerem. Egyszer ugyan ejtett már szót róluk, de jó lenne többet tudni. Mik ezek? Bemutatták-e őket, s hol, mikor, hogyan?

A harmincas években kilenc úgynevezett mozdulatdrámát írtunk dr. Dienes Valériával.³ Nevére talán emlékeznek többen, legalább abból a szép tv-műsorból, amely pár éve őt mutatta be. Ritka, kiválasztott szellem volt, páratlanul sokoldalú műveltséggel. A párizsi Sorbonne egyetemen Bergsonnál szerzett doktorátust filozófiából, s aztán ha jól tudom, matematikából és tán kémiából. Ő ott ismerkedett meg Isadora Duncannel⁴ és a modern mozdulatművészettel. Az ógörög orchémákat vették alapul: az emberi test mozgásával, csoportjainak szervezésével eszméket és gondolatokat kifejezni –, ami jóval magasabbrendű, mint a puszta tánc vagy a balett. Ő ezt a gondolatot hazahozta és lelki, vallási tartalommal töltötte meg. „Mária élete”, „A gyermek útja”, „Szent Imre misztériuma” (akkoriban volt az ezredéves évforduló) – ilyeneket csináltunk... Nem engedett hangszert; a színpadon a mozdulat kórusa volt, az emeleti erkélyen az én kórusom. A két kórus mintegy harapófogóba fogta a közönséget. Ezek egy-két felvonásos, részben fél, részben egész estét betöltő darabok voltak; s az ő személyiségével együtt mély, gazdag hatást tettek a közönségre.

Mindez mára teljesen elenyészett; mert a mozgásművészetnek nem volt írásrendszere, filmre venni meg nem volt mód... „Elsüllyedt Atlantisszal” – az én órás, másfél órás zenéimmal együtt. Egy-két darabot sikerült belőlük kiemelni, megmenteni: itt-ott most is énekelgetik őket, a Spártai gyermeket, a Karácsonyi bölcsődalt... A Libera me is az egyik ilyen drámában volt betétszám. A cappella zene volt ez mind, legfeljebb néha még ütőhangszereket vett igénybe. Sőt, egyszer egy görög jelenetben szerepelt hárfa és fuvola is, a régi görögök két kedves hangszere; alkalmi színként.

³ Dienes Valéria (1879–1978) két posztumusz kötetében találunk adatokat Bárdossal való kapcsolatáról és a misztériumjátékokról: Hajnalvárás 1983, Budapest, Miénk az Idő 1983, Budapest (Szent István Társulat kiadásai, szerk. Belon Gellért, illetve Rozgonyi Péter és Rozgonyiné Bóna Ilona).

⁴ Amerikai táncművész és táncpedagógus (1878–1927)

Az előadásokkal járogattunk vidékre is: Miskolcon, Székesfehérváron, Győrött nem emlékszem már, hol. Javarészt azonban a Zeneakadémia kistermében adtuk elő őket és a régi Belvárosi Színházban. Ez abban az épületben volt, ahol most a Mátyás-pince. Ott. Bárdos Artúrnál⁵ indult útjára az egész, egy aránylag kis, de nagyon jó atmoszférájú, modern hangvételi színházban. Tömegekre nem számítottunk, mert tudtuk, hogy ismeretlen művészeti ágnak nem lehet mindjárt nagy közönsége. De a mozdulat-produkciók mindig mély hatást tettek.

A zenei anyagok megvannak-e még, legalább a Tanár Úr birtokában?

A fele sem. A lakásunk 1945-ben is, 1956-ban is belövést kapott, és ott az utcai fronton volt a kottatáram, emléktáram. A kilencből valami négynek van meg – töredékesen – a partitúrája.

Abbahagyta-e az egyházi művek komponálását, vagy csak én nem ismerem azokat, amelyek az utóbbi időben keletkeztek?

Nem hagytam abba, csak lényegesen csökkentettem, mert ezek megjelentetésére alig van lehetőség. Ha ilyen műveket kérnek tőlem, azzal készítem el, hogy tudom: ez bajosan jut el máshova, másokhoz. Később aztán hallom, hogy ez lemásolta, az lexeroxozta – de hát túl drága már az időm ahhoz, hogy ilyen „monopolisztikus” munka kösse le. Az ilyesmi kiadására a Szent István Társulatnak van engedélye, de meglehetősen ódzkodik a zenekiadástól. Érthető is, mert az a könyvkiadásuk terhére megy. Csak Kodály nevének volt köszönhető, hogy az ő Magyar miséje és néhány egyházi műve ott megjelent. Asztalfiók számára komponálni, amikor annyiféle feladat gyűlik össze az íróasztalomon, ez rendszeresen nemigen megy – bár néha bánt.

A többi művészeti ág, a „társzművészetek” hogyan befolyásolták Tanár Úr zeneszerzői működését? Egyáltalán: befolyásolták-e?

Mindig érdekelt minden művészeti ág. Bár idő, sajnos, alig maradt rá: mennyi tárlatot, színdarabot, könyvet kellene elolvasni, megnézni!... Igaz, ennek hatását nem tudom magamban közvetlenül kimutatni leszámítva persze a verseket, de érzem, hogy szükségünk van mindre ahhoz, hogy az élet minél nagyobb teljességét lássuk. Ha egy igazi színpadi művet láthatok, amelyben hatalmas indulatok, bonyodalmak és jellemek tárulnak elélem, az valahogyan indirekt úton

⁵ Rendező, színházigazgató (1882–1974)

gazdagítja a zenei gondolkodást is. Lisztet egy táj, festmény mindjárt alkotásra indította: ezt én nyomokban sem érzem magamban. De biztos, hogy egy olyan élmény, mint a mostani Egry-tárlat, kamatozik a zenei alkotásban is.

Visszatérve a komponálást közvetlenül érintő kérdésekre: bizonyára megfogalmazta Tanár Úr a maga zeneszerzői „ars poetica”-ját... Mi az?

Soha így föl nem tettem magamnak ezt a kérdést... Nem fogalmaztam meg. Spontán munka volt – s utólag, visszagondolva talán azt mondhatom, első, legfőbb célom mindig az volt, hogy az énekes szeresse, amit csinál. Mindig arra gondoltam, hogy mit szól ehhez az énekes? Nem a karnagy, nem a közönség, nem a kritika, hanem az énekes...

Mindebből félig-meddig mégiscsak kezd kikerekedni az ars poetica – hiszen kitetszik belőle, hogy Tanár Úr tudatosan is az „anyag szellemében” komponált, s nem a válogatott keveseknek, nem egy szűk rétegnek írt, és nevelni is akart a zenével...

Igen, rátaláltál. A nevelés annyiban fennáll, hogy amikor 1925-ben átvettem azt a kis, kezdő Cecília-Kórust, még nem volt értékes magyar karirodalom, olyan, amelyet később Kodály a Mátrai képekkel meg a többivel megalapozott. Olyan művek kellett, amiket az énekes is elfogad, megkedvel, amiből megszokja és megszereti a magyar dallamvilágot. Így születtek népdal-kórusaim, amelyek könnyűek és magyar hangúak voltak, de igényt is támasztottak: egy kis polifóniát, egy-egy érdekes hangzatot is hoztak. Mert 1906-ban hiába adta ki Bartók és Kodály a Magyar népdalokat – azt a húsz dalt énekhangra és zongorára, közkincs nem lett belőle; nem terjedt el. Legfeljebb egy-egy szólista vagy zenebogarász vette meg, a közös, énekes megalapozottságú műveltséget az még nem teremthette meg. Viszont ha egy énekkar a szép és magyar dalokat könnyen megtanulható hozzáadott szólamokkal előadja, szélesebb a hatókör, s a kollégák is meglepődve kérlik: te mi ez? – és kérik a kottát... Így terjedtek a dalok, mint egy földalatti nozgalom, és ezért született meg a Magyar Kórus Kiadó is.

Mindezt nem fogalmaztuk meg, nem terveztük el előre: de utólag látom, hogy ez vezetett. Ha igazán énekelni való az a mű, akkor az énekeseink nem maradnak el a próbákról! Zeneszerzőként ezen az úton igyekeztem én is valamit kifejleszteni...

És ami a művek másik dimenzióját illeti? Ami nem a konstrukció, nem a polifónia, az anyagszerűség, amit a kompozíciók eszmeibb, tartalmibb oldalának, jobb szó híján szellemének neveziünk?

Akkor erre hadd kérdezzem: hány színe van az életnek? Szabad-e táncolni. vagy csak filozófiát szabad tanulni? Vagy tilos-e filozófiát tanulni annak, aki táncolni is szeret? No ez az! A sok-sok szín együtt adja az egészet...erre igyekeztem én is. Nem volt ez tudatos, előre elhatározott szándék: csak azt csináltam, ami tetszett, amihez vonzódtam. Ahogy népdalt sem tudok akármilyet feldolgozni! Hiába ajánlgatják („...a mi vidékünkön ezt a dalt sokat éneklik...”), ha valami meg nem fog benne, ha „nem ízlik”. Forgatom, dúdoló – hiába, gyöngé, szürke variáns; ez nem megy. Miért szereted éppen a káposztát, s miért nem a spenótot? „Csak!” – ösztönös dolog, nem megfogalmazható, ki nem számítható. Mi sem könnyebb, mint bármely dallam-hang alá odaírni egy akkordot – de arra nem vitt rá a lélek. Amivel az ember belsőleg azonosul – legyen az egy magasrendű költemény, Kölcsey vagy Nagy László, Váci Mihály vagy Sík Sándor verse, vagy akár egy jó duhaj bácskai táncdallam, ami arra biztat, hogy „igazítsam jól a lábamat” –, azt egyformán szereti, vállalja. Vagyis nem válogattam az élet színeiben – csak ízeiből választottam; minőségeit kerestem.