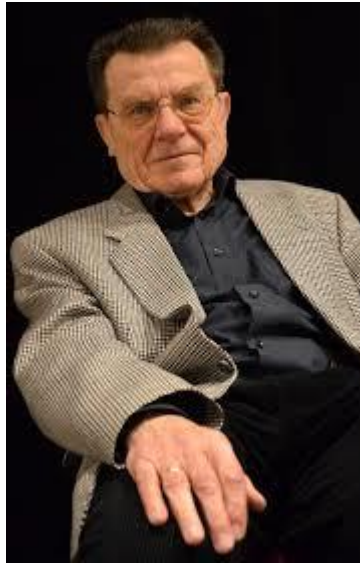


## ROVÁTKAY LAJOS EMLÉKÉRE



(Budapest, 1933. szeptember 15. – 2026. január 2.)  
orgona- és csembalóművész, karmester, főiskolai tanár Hannoverben.

### RENDES ELŐREHALADÁS ÓBUDÁTÓL HANNOVERIG Malina János budapesti beszélgetése Rovátkay Lajossal<sup>1</sup>

*Rovátkay Lajos zenei tanulmányainak jelentős részét Budapesten végezte, a budapesti Zeneakadémia növendéke volt, amikor 1956-ban elhagyta az országot. 1962-től a hannoveri zeneművészeti főiskola orgona- és csembalóprofesszoraként, valamint a régi zenei stúdió vezetőjeként működött. Úttörő szerepet játszott a régizene-interpretáció reformjának, németországi bevezetésében és elmélyítésében. Mint szólista, kamarazenesz és együttesvezető Európa-szerte és Amerikában is sikert aratott. Tevékenységét számos rádió- és lemezfelvétel dokumentálja. A riporter Rovátkay Lajos óbudai gyermekkorának színhelyén beszélgetett a nemrég nyugalomba vonult professzorral.*

– *Hogyan kezdődött?*

– Hatéves koromban kezdtem zongorázni, és hamar kiderült, hogy fürgék az ujjaim. Ennek ellenére a későn érő típushoz tartozom. Fejlődésem mindig hullámmozgásszerű volt, jól illusztrálva a dialektika ismert törvényeit. Az első,

---

<sup>1</sup> Muzsika 1999/11. szám

döntő lökést a zenészpálya irányába a negyvenes évek végén kaptam: ekkor jelen lehettem egy Klemperer-próbán a Zeneakadémián. *Bach Magnificat*ját próbálták. Az ujjongó hangú zenekari bevezetés után döbbenetesen tapasztaltam, hogy amikor a kórus belép, a zenekar újra elkezd a bevezetés anyagát, a kórus deklamációjával egy időben és azzal összefonódva. Sohasem fogom elfelejteni, mennyire lenyűgözött ez: a szó szoros értelmében futkosott a hideg a hátamon. Elhatároztam, hogy Bach összes kantatáját tanulmányozni fogom. Tulajdonképpen ezzel a lázas kíváncsisággal és döbbenettel kezdődött minden. Felfokozott érdeklődéstől hajtva tanulmányoztam a kantáták partitúráit: játszottam, énekeltem belőlük, amit csak tudtam. Eljött az idő, amikor már minden kantátát ismertem, és szinte bármelyik ária-ritornellt kotta nélkül fel tudtam idézni zongorán. Közben elkezdtem kijegyzetelni és osztályozni az obligát hangszerszólamok ritmusképleteit, a hozzájuk tartozó eredeti artikulációval együtt. Eközben kialakult az artikulációelemek antik verslábak szerinti osztályozása. Végző soron az affektus kifejezésének eszközei új megvilágításban jelentek meg előttem. Később mindebben felismertem annak a csodának újabb megnyilvánulását, hogy Bach zenéjében minden technikai mozzanat eleve a kifejezőerőt, affektust hordozó megnyilvánulás is.

– *Mindez emlékeztet az Albert Schweitzer-féle karaktertipológiára...*

– Schweitzer úttörő jelentőségű Bach-könyvében a mozgásmódok és motívumtípusok kifejezőerejének vizsgálata során nagyon sok kérdés megválaszolatlanul maradt, nem utolsósorban fontos látszólagos ellentmondások egész sora is, így nincs benne szó a bachi artikuláció koordináltságáról, és antik verslábokról sem. A Schweitzer-könyv kétségkívül hozzájárult érdeklődésem felkeltéséhez az anyag iránt, de a tulajdonképpeni munkában alig volt segítségemre. Rendszere máig megőrizte fontosságát számomra hangversenytevékenységem és pedagógiai munkám során egyaránt. Egyébként, amikor 1956-ban nekivágtam a határnak, a kis hátizsákomban némi ennivaló mellett nem volt más, mint egy csomó teleírt hangjegyfűzet és a hozzájuk tartozó táblázatok.

– *Kik hatottak rád elsősorban – itthon, azután később, külföldön – meghatározó erővel?*

– Banalitásnak tetszhet, de mielőtt róluk beszélnék, le szeretném szögezni, hogy úgy érzem, mindenekelőtt két mesterem volt: az öreg Bach és a saját kíváncsiságom.

– *És a többiek?*

– Érettségi után a Bartók szakiskolában elsősorban két tanárom alakította a gondolkodásomat: Hammerschlag János, aki orgonára, és Sugár Rezső, aki zeneelméletre tanított.

– *Egyikükről sem esik sok szó mostanában – még Sugárról sem, aki sokkal fiatalabb volt (és akinek Hősi ének című darabját, úgy tudom, nagyon nagyra tartod) –, de Hammerschlagról aztán végképp keveset tudunk.*

– Ő az élénken akcentuált játék- és előadásmód valóságos fanatikusa volt. Majdnem szétszaggatásnak tetsző részletességet követelt Bach és a többi régi mester előadásában. Mindannyiunk számára ez volt az első nagy iskolája az effajta megközelítésnek. Hammerschlagnál egy életre meg lehetett tanulni, hogy nem szabad túl korán (azaz pontosan sem) továbbmenni, ha nyomatékra van szükség, vagy ha fráziscezúrához érünk. Ma azt állítom, hogy bármifajta „túl korai” továbbmenést, mint a zenélésben elkövethető főbűnt, egyenesen gyűlölnünk kell. Ezt a gyűlöletet próbáltam türelmes munkával a növendékeimbe is beleoltani. Nagyon remélem, hogy nagyjából ez volt az egyetlen helye a gyűlöletnek az eddigi tevékenységemben. Itt Sugárra kell utalnom, aki Palestrina-ellenpontot is tanított nekünk. Emlékszem, egyszer valamilyen nehézség adódott abból, hogy a Palestrina-zene a maga hangzó valóságában nem volt jelen számunkra. Sugár erre azt mondta: „Kérjenek Hammerschlag tanár úrtól valami speciális tippet arra, hogyan érezhetnék rá a Palestrina-zenére ellenponttani szempontból”. Hammerschlag meg annyit mondott, hogy másoljunk le az összkiadásból néhány ötszólamú motettát, és akkor érezni fogjuk a zene hangzásképét. Én ezt meg is tettem - nagyon élveztem a dolgot, és örült kedvem támadt arra, hogy ötszólamú motettákat írjak. Különben a németalföldi zenéhez is ő csinált nekünk kedvet. Ami Sugár Rezsőt illeti, minden szempontból nagyon tiszteltem. A *Hősi ének (Hunyadi)* európai viszonylatban is kiemelkedő mestermű. Igazi ihlettel és óriási tudással van megírva; úgy érzem, hogy az egész Kodály-iskolának egyéni erejű betetőzése. Nagyon sajnálatosnak tartom, hogy a régi, már nem kapható hanglemezek helyére nem lépett még új CD-felvétel.

– *És mi volt a helyzet a Zeneakadémián?*

– Oda 1954-ben vettek fel, orgona és zenetudomány szakra. A kettő közül messze a zenetudományi szakon tanultak bizonyultak jelentősebbnek számomra. Életemnek ebből az időszakából kiemelkedik *Bárdos Lajos* alakja. Tőle egész

életre szóló impulzust kaptunk arra vonatkozóan, hogyan kell és lehet a zene összes jelenségéről logikusan, szisztematikusan és kreatívan gondolkozni és beszélni. De tovább dolgozott bennem „Hámi bácsi” befolyása is: az orgonálásnak azt a módját, amit akkoriban, az ötvenes évek elején itthon hallani lehetett, éppen a tőle tanultak hatására éreztem egyre problematikusabbnak.



Tanítás közben a hannoveri Zeneművészeti Főiskolán  
(Rolf G.R. Harms felvétele)

– *Előadóművészként már főiskolás korodban aktív voltál?*

– Igen, volt egy-két fellépésem a Zeneakadémián, nem csupán szóló orgonistaként, hanem egy általam szervezett hangszeres-vokális együttesel, a *Collegium Musicummal* is. Utóbbival főként 17. századi német zenét adtunk elő, és a dolognak szép visszhangja is volt. Akkoriban már régizeneszakértő-számba mentem. Még most is hallom, amint szegény Pernye András az ő hasonlíthatatlan humorával azt mondja: „A Lajos minden rossz zenét ismer...”.

– Azután Németországba kerültél.

– A tanulmányaimat Majna-Frankfurtban folytattam, elsősorban azért, mert nagyon kíváncsi voltam *Helmut Walchára*. Az ő egyénisége azután dialektikus antitézisnek bizonyult számomra *Hammerschlag*gal szemben. Walcha játékát szigorú tárgyilagosság, valamiféle simaság jellemezte, szellemileg pedig végső soron nem volt kevésbé igényes, mint *Hammerschlag*. Másfelől viszont

tulajdonképpen visszalépés volt számomra, amennyiben affektusokról kevés szó esett, ugyanis Walcha az „objektív polifónia” hirdetője volt. Pedánsan ragaszkodott egy bizonyos sematikus artikulációhoz, nagyon jó volt viszont, hogy megkövetelte a polifon-lineáris koncentrátságot. Érdekes, hogy az ő tanítványaként mégiscsak nagy előnyt jelentett számomra a Hammerschlag-iskola akcentuált-artikulált játékmódja. Az ebből adódó kifejezőerő lehetett az oka, hogy Walcha megkedvelte a játékomat. „Nagyon muzikális” – mondogatta róla. Németországba kerülve természetesen nagy élmény volt jól működő modern orgonákon játszani, de ugyanebben az időben kezdtem megismerkedni az északnémet barokk orgonákkal is.



Próba A Capella Agostino Steffanival a kölni Filharmóniában

– *Mi ébresztette fel az érdeklődésedet ezek iránt?*

– Ez az érdeklődés már csak azért is természetes volt, mert Walcha orgonalemezei is barokk, főként Schnitger-orgonákon készültek. Végeredményben Hammerschlag, Walcha és a Bach-artikulációk valamiféle dialektikus hármassága formálta a játékomat, és tanulmányaim befejezésétől, 1959-től kezdve mindmáig önállósult autodidaktaként dolgozom tovább. Frankfurtban egyébként a csembaló szakot is elvégeztem, és már diplomám megszerzése előtt Walcha személyes asszisztense lettem.

– *Értek más hatások is Frankfurtban?*

– Frankfurterti éveim legvégén történt, hogy Paul Hindemith az ottani Musikhochschule meghívására hangversenyeket vezényelt az intézet növendékeinek közreműködésével. Giovanni Gabrieli többkórusos motettáit és Monteverdi *Orfeóját* (a teljes operát) választotta ki előadásra. Utóbbiban én

játszottam a csembaló continuót. Az operával Olaszországban is vendégszerepeltünk. A próbákon a legnagyobb élmény az volt, ahogyan Hindemith magyarázta Monteverdi technikáját és stílusát. Egy ízben, amikor Gesualdo került szóba, kifejtette róla, hogy nincs történeti jelentősége, és csupán amolyan *Querstandler* ('keresztállás-bajnok', tréfásabban: 'keresztállnok') volt. Ezt a találó és mulatságos megjelölést meglepéssel nyugtáztam, hiszen sohasem voltam a Gesualdo-madrigálok rajongója. Képtelen vagyok megérteni, hogyan lehet ezt a valójában régimódi és eléggé zagyva kromatikájú zenét olyan modernnek tartani, amikor diszsonanciakezelése teljesen konvencionális. – Máig is rettentően sajnálom viszont, hogy Hindemithet elmulasztottam Bartókról, személyes viszonyokról kérdezni.

– *Milyen volt Hindemith régizene-interpretációjának stílusa?*

– Az akkori időnek megfelelően – 1962-t írtunk – a maihoz viszonyítva persze régimódi volt, hiszen még nem terjedtek el a később közkinccsé váló, az emóciókat kidomborító hangképzési és artikulációs eszközök, és alig létezett az akusztikus tisztaság mai igényessége. Az alacsony termetű, agilis és élénk Hindemith jelentős formátumú előadó volt. Könnyed mozgékonyssággal dirigált, általában gyors tempókat vett, és nem volt nagyon „szőröző” a részletek tekintetében. (Később tűnt fel nekem, hogy Kodálynak még átvitt értelemben is igaza volt, amikor Hindemithet mint „szórtelen emberkét” emlegette.) Egy évvel később azután Hindemith váratlanul meghalt. A hannoveri főiskolán emlékhangversenyt rendeztünk, amelynek keretében eljátszottam a szerző mindhárom orgonaszonátáját. Annak idején egyébként is foglalkoztam Hindemith-tel, különösen zenekari partitúráival. A jogos és alapvető kritikák ellenére sem vagyok híve annak a krónikus Hindemith-leértékelésnek, amely az Adorno- és Boulez-féle diktatórikus esztétikától függetlenül is létezik – még magyar szakkörökben is.

– *Nem sokkal később pedig a szemed előtt indult el – ahogy mondani szokás. „hódító útjára” – a historikus mozgalom...*

– Ott kell kezdenem, hogy 1962 végén docensi állást kaptam a hannoveri *Musikbochschulén* – itt is orgonát és csembalót tanítottam –, és 1964–65 táján itt kapcsolódtam be az egészen fiatal historikus előadói mozgalomba; ez Németországban Amszterdam és Bécs után pár évvel indult meg.

– *Nyilván Leonhardtra és Harnoncourt-ra célzol.*

- Természetesen. Az ő óriási érdemeik annyira közismertek, hogy azokhoz e beszélgetés keretei között nem is lehetséges semmi lényegbevágót hozzáfűzni.
- *Akkor térjünk vissza a te historikus „eszméléshoz”.*
- Mint hangszerjátékos és pedagógus, felelősséget éreztem azért, hogy alaposan elmélyüljek a rendelkezésre álló forrásokban, és beledolgozzam magam a témába. Persze nagy hasznot jelentett a Hammerschlag-iskola és a saját munkám eredményeképpen elért interpretációs szintem; ez még később is előnyhöz juttatott a mozgalom egynémely fiatalabb képviselőjével szemben. (Azt, hogy koromnál fogva nem a historikus mozgalomba születtem bele, ma kifejezetten előnynek érzem.) A csembalójáték terén elsősorban Leonhardt „aranyműves-mentalitása” nyűgözött le, az a kifinomult mód, ahogyan a csembaló egyes hangjait és színkeveredéseiket kezeli. Több ízben vettem részt Leonhardt kurzusain, azután élénk kapcsolatot alakítottam ki a Kuijken-fivérekkel és más hasonszőrűekkel is. Azt hiszem, én voltam az első nem holland születésű művész, aki Németországban historikus csembalókópián hangversenyt adott. Ez ’63-64-ben lehetett. Azt hiszem, ugyancsak elsőként vezettem be Németországban a historikus csembalón való tanítást is. Ennek, valamint az akkoriban még újfajta, a deklamációt kidolgozó próbamunkának és a régi vonós és fúvós hangszerek bevezetésének a híre gyorsan terjedt szét egész Németországban, mégpedig nemcsak a zenei főiskolákon. Hadd említsem meg itt, hogy az évek során jó néhány kiváló tanítvány került ki a kezem alól például Andreas Staier, hogy csak egy nevet említsek. 1970 körül megkaptam a professzori kinevezésemet, és átvettem a hannoveri Musikhochschule régi zenei stúdiójának vezetését. Ez munkám többirányú kiterjesztésével járt, elsősorban azzal, hogy a rajongva szeretett régi vokális zenével való foglalkozás szükségessé tette számomra a historikus éneklésmódok beható tanulmányozását.



A Caldara-mise felvételén

– *A vokális zene terén kik hatottak rád elsősorban?*

– Nagy szerepet játszottak az ösztönös impulzusok. Egyszerűen nem bírtam tovább hallgatni azt, amit a legtöbben műveltek. Életem folyamán nem egyszer fordult fel a gyomrom (természetesen politikai okokból is), de attól mindenesetre rendszeresen, hogy a szokásos éneklést kellett hallgatnom. Máig nagy szenvedélyem maradt az énekesekkel való foglalkozás, nem csupán szólístaként, hanem polifon motettákat és madrigálokat előadó szólóegyüttesek tagjaiként is. Nem egy énekes nemzetközi régi zenei karrierjét alapozta meg a 221-es teremben végzett, rendszerint igen hosszadalmas munka. Néhány nagyon jó kórusral is alkalmam volt együtt dolgoznom lemezfelvételek alkalmával. Az utóbbi években kiválasztott növendékeimből magam is létrehoztam egy énekkart – a *Palestrina-kórust* –, amellyel hangversenyeztünk és szép rádiófelvételeket készítettünk. A régi zenei stúdió tevékenysége persze nem szorítkozott a vokális zenére. Ebben a régi vonós hangszereken és játékosaikon kívül természetesen fúvósokat is szerepeltettem – szerencsés körülménynek bizonyult, hogy feleségem kiváló furulyajátékos, a hannoveri főiskola furulya főtanszakának professzora. Ő következetesen elmélyült a régi korok differenciált nyelvartikulációiban, emellett pedig régóta intenzív kapcsolatban áll Európa vezető furulyakészítőivel. A fafúvós artikuláció egyébként – az éneklés mellett – nagyon izgalmas ösztönzés lehet mindenfajta más hangszer kezelését illetően is.

– *Tudom rólad, hogy hatalmas mennyiségű zenei forrásanyagod van otthon másolatban.*

– A régi traktátusok tanulmányozása mellett 1970 körül elkezdtem „kiásni” a régi darabokat az eredeti forrásokból. Először a korai barokkra helyeztem a legnagyobb súlyt, különösen az zavart, hogy Monteverdi kortársainak sem a vokális, sem pedig a hangszeres zenéje nem került még a felszínre. Többször említett kíváncsiságomhoz ezen a téren megint csak elég jó szimat társult; így vettem rá magam például Alessandro Grandira. Összes művét megszereztem mikrofilmen, és rengeteg partitúrát írtam össze a szólamokból. Máig egyik legnagyobb élményem, ahogy kibontakozott előttem, hogy sokkal inkább ezek a darabok – és nem Monteverdi művei – szolgáltatták a mintát a Schütz-féle *Symphoniae Sacrae* és a *Kleine geistliche Konzerte* világához. Grandi motettáiból egyébként annak idején hanglemezfelvételt is készítettem egy kölni vokális együttesrel, s ezen *Rainer Goebel* kölni *Musica Antiquája* működött közre. Ebben az időben ők még nem voltak széles körben ismertek. (A lemez anyagát egyébként néhány éve CD-n is kiadták.) Megjegyzem, mindig is az a

komponista, stílus vagy jelenség izgatott legjobban, amelyikről azt éreztem, hogy fontos fejlődéstörténeti szerepet játszott. Itt szeretném érinteni a francia zene kérdését is. Ez a zene teljességgel nélkülözhetetlen, például a csembaló hangkultúrája és játéktechnikája szempontjából amellet, hogy nagy élvezetet szerez. Egyébként nem tartozom azok közé, akik bele vannak bolondulva a 17. és a korai 18. század francia udvari zenéjébe, és nem is tartom túlságosan izgalmas dolognak, hogy a mai közönséget nagyon sokat „etessük” ezzel a zenével. Lullynek és iskolájának óriási hatása volt Bachig és Telemannig. de a későbbi francia zene – a zseniális Rameau-tól eltekintve – tulajdonképp már nem játszik szerepet a zene további fejlődésében.



Stefano Enrico *Lerone* című operájának próbája a hannoveri Operaházban  
Oldrich Zeleni felvételei

Azért a Lully-stílussal persze nagyon sokat foglalkoztam, mielőtt kiástam Agostino Steffani *Enrico Leone* című, Hannover számára írt operáját. Ez igen jelentékeny Lully-átültetés, és a francia-olasz zenei szintézis létrehozására irányuló igen figyelemreméltó kísérlet. (A francia zenét különben éppen akkor érzem legerősebbnek, amikor már beléivődik az olasz stílus.) A Steffani-operát a zömmel tanítványaimból alakított kamarazenekarral, a *Capella Agostino Steffanival* mutattuk be az én vezényletemmel a hannoveri operában 1989-ben, a mű ősbemutatójának és a hannoveri operaház megalapításának 300. évfordulója alkalmából. A darabot az egész évadban telt ház előtt játszottuk, elvittük a bostoni régi zenei fesztiválra, és a braunschweigi operában is bemutattuk.

– *Ha ilyen nagy volt a siker, akkor ezt bizonyára más historikus előadások is követték a hannoveri operában.*

– Az intézmény valóban szerette volna más Steffani-darabokkal folytatni a sorozatot (a szerző ugyanis nem kevesebb mint nyolc operát komponált Hannover számára), ám ez a terv – rajtunk kívül álló nehézségek következtében, és az intendáns többszöri próbálkozása ellenére – újra és újra halasztást szenvedett, míg a standard színházi praxis hétköznapijaiban végleg el nem felejtődött.

– *Térjünk vissza az általad kiásott zenei anyagra.*

– A főiskola növendékeivel rendszeresen tartottunk nyilvános hangversenyeket a feltárt művek bemutatására; ezeket egy-egy mottó köré szerveztük. Ma a hannoveri lakásomban egy nagy szekrény a források filmjeivel és fénymásolataival van tele. Ebből az anyagból időnként sajtó alá rendezek valamit, ha nem is sokat, mert ez a munka meglehetősen időigényes, és eléggé elvonja az embert a zenéléstől meg a kíváncsi továbbkutatástól. Ráadásul van a közreadói munkában valami „utánavágás” jelleg – bár fontosságához nem fér kétség, így azután az eredetileg teljesen ismeretlen korabarokk anyagoknak pontosan azok a legfontosabb darabjai jelentek meg lassanként itt is, ott is, amelyeket magam szerettem volna közreadni, csak éppen a kellő időben nem volt rá időm vagy kedvem.

– *A korai barokkon kívül milyen stíluskörökben folytattál még forráskutatást?*

– Nagyon fontosnak tartottam a Corelli előtti olasz triószonáta-irodalom feltárását, megismerését és előadását. Ezen belül állandóan kerestem – és például Legrenzinél megtalálni is véltem – a Vivaldi-féle lapidáris ritornellhangvételnak legalábbis az egyik gyökerét. A ritornellel való formálás eredete persze nagyrészt máshol keresendő. A kulmináció itt is a bachi formaképzés, amelynek a hihetetlenül szerteágazó tematikus-motivikus hálózat kialakítása lett úgyszólván a „munkaeszköze”. Bach ritornelltechnikája a kantátákban emellett a hangszeres és a vokális idióma dualitásával is operál. Mindez a hangszeres és a vokális szólamkötegek karakterbeli rétegződésével és szédületes kontrapunktikus feltornyozásával jár, mindig a dramaturgia és a retorikus koncepció jegyében. Lám, megint Bachig kalandoztam el, de úgy érzem, éppen ezek a dolgok lehettek azok, amelyek annak idején, az emlékezetes Klemperer-próbán tudat alatt is szikraként gyújtották fel érdeklődésemet.

– *Ismét Bachra hivatkozol - az eddig elmondottak mégis arra utalnak: Bachnál nem ér véget az érdeklődésed.*

– Valóban. Különben éppen Bach az, aki a zenészt a legjobban képes nyitottságra, széles látókörre inspirálni és nevelni. Orgonajátékosként is sokféle későbbi zenét adtam elő, és végeredményben a zene mindenfajta irányzata foglalkoztat, a maiakat is beleértve (visszaugorva ki kell itt emelnem a régi németalföldiek izgalmas polifóniájának tanulmányozását és interpretációját is). Szép fortepianómon (egy késői Walter-kópián) nagyjából az 1810-ig terjedő irodalmat játszom, az utóbbi időben még verbunkos-zongoraletétek bevonásával is. A középpontban azonban továbbra is a csembalójáték áll, a 17. és a 18. század egész zenéjével és azon belül Bachhal.

– *Úgy tudom, hogy nagyobb apparátusra írt egyházi kompozíciókat is előadtál.*

– Az egyházzenei hagyományok feltárása, értékes, de ismeretlen művek előadása mindig szívügyem volt. Sohasem sajnáltam a nagy előadó-apparátusok által megkövetelt időrabló munkát – eközben mindig a billentyűs hangszereken történő gyakorlás biztosított kellő változatosságot. Sokáig a velencei (eredetű) *musica sacra* tartott izgalomban. Ezen a nyomon haladva a velencei születésű, de legtöbbit Bécsben működő Caldarával is sokat foglalkoztam, bécsi könyvtárakban kutatva utána. Ez részben küzdelmes dolog volt, mert Caldara afféle *vielschreiber*, aki sok rutinosan közepszerű, sőt vizenyős művet komponált, ám ugyanakkor rendkívül izgalmas darabokat is, amelyek harmóniailag például már a bécsi klasszika hangvételt előlegezik meg, főleg az Adagiókban. Eközben pedig a kései Bachhal is rokonságban állnak.



Kamaraest a feleségével a berlini Schauspielhausban

Véleményem szerint a nagy olasz és osztrák egyházi zenét – a hozzávetőlegesen 1680-tól 1760-ig terjedő időszakra gondolok – teljesen méltánytalanul hanyagolják el. És míg az előadók és a zenetudomány is állandóan az időszak operáival foglalkozik, én unom és helytelenítem azt a ma is virulens nézetet, hogy a kor egyházi zenéje az akadémikus polifónia és a közepszerűség gyűjtőmedencéje. Sürgető volna meglátni, hogy e korban stiláris szempontból az egyházi zene a leguniverzálisabb, olyan univerzalitás, amely speciálisan Isten dicsőségéhez kívánt méltónak bizonyulni, evégett pedig a lehető legmodernebb, sőt jövőbe mutató eszközökkel is élt. Az operát sohasem író Francesco Durante egyházi zenéje például sokkal többel járult hozzá a gálás stílus kialakulásához, mint az egész Vivaldi-életmű, operástul. Vagy hadd említsem meg a pisai Giovanni Carlo Maria Clarit, aki sokoldalúsága és döbbenetes technikai készsége révén a kor legmagasabb rendű alkotói közé tartozik. Clari-gyűjteményem egyik zenekaros-kórusos Credójából készítettem is egy rádiófelvételt – ehhez fogható misetételt alig találtam az egész 18. században. (Bachot kivéve, persze, őt sohasem szabad senkivel sem összehasonlítani, és Bárdos mondására is mindig emlékezni kell: „Bachnál minden van”.) Vagy itt az osztrák Matthias Georg Mann, akit sajnos szokás Haydn előtti „köttösvet”-ként elintézni. Pedig 1740-ből származó, óriási C-dúr miséje a későbbi bécsi szimfonikus misekompozíciós stílust vetíti előre, és már nem különálló számokból építkezik. (Hogy el ne felejtsem, egyik Mann-felvételünkön a kiváló magyarországi csellistával, *Máté Balázssal* dolgoztam együtt a legnagyobb örömmel.) Eléggé nagy súlyt fektettem továbbá a közvetlenül Fux utáni bécsi zene megismerésére és előadására is. Ebből a repertoárból is készítettem néhány CD-t az együttesemmel az *EMI* és a *Virgin* cégnél.

– *Ki tudnád választani számos felvételed közül az öt-hat legkedvesebbet?*

– Nincs kedves felvételem – talán azért, mert a kedvencem még nem készült el. Régebben egyébként nagyon furcsának találtam, hogy majdnem minden újonnan létrejött barokk együttesnek rögtön lemezt kell csinálnia. Én a lemezkészítéssel eredetileg egyáltalán nem is törődtem. Az említett két neves cég felkérésére azután mégis készítettem néhány felvételt a barokk zenekarommal — szigorúan tematikus mottóhoz kapcsolódó műsorral. Most azonban, hogy főiskolai kötelezettségeim a nyugdíjba vonulásom miatt megszűntek, nagyon élvezem, hogy hozzákezdhetek egy csembaló-CD-sorozat elkészítéséhez, amely a Goldberg-variációkkal fog kezdődni. Ezt a művet azután 2000-ben, a Bach-évben sok hangversenyen fogom eljátszani.

– *Bár sűrűbben csak az utóbbi egy-két évben jársz haza Magyarországra, sok magyar zenésszel vagy kapcsolatban. Milyen kép alakult ki benned a magyar régi zenei életről?*

– Először is úgy látom, hogy a régi zene itthoni képviselőin meglátszik a hagyományosan magas értékű és alapos zenei képzés. Ez több dolgot is jelent, mindenekelőtt azt, hogy interpretációjuk komoly hangszeres tudáson alapul, és azt is, hogy jól megalapozott és ösztönzött művészi ízlés és ismeretkör fűti őket. A kettő közül – főként régebben – Nyugaton gyakran hiányzott valamelyik, vagy éppen mind a kettő. Mély benyomást tesz rám ezenkívül a magyar zenetudomány e téren is nagyértékű munkája. A historikus zenei gyakorlatot megvilágító, nyitott szemléletű elemzéseivel (és itt szeretném Somfai László nevét kiemelni) a muzikológia nemzetközi viszonylatban is példa értékű segítséget nyújt az előadóművészeknek. Egyébként, ha nem tévedek, akkor az üres és hiú akcionizmus sem jellemző a magyar régizene-előadókra.

– *Mit nevezel akcionizmusnak?*

– Mindig is rettentően zavart, ha egyszerűen a régi zenei körökben való állandó jelenlét igénye áll a középpontban olyan zenészek esetében, akik azt sem tudják, hogy mi az a „kontraszobjektum” vagy a „ricercar”.

– *Helyesnek, szükségesnek tartanád egyház- és régizenei tanszak létrehozását-mondjuk a Zeneművészeti Főiskolán?*

– Ami az ezzel kapcsolatos nehézségeket illeti, eszembe jut, hogy külföldön – főleg Németországban – ugyancsak szinte évtizedekbe tellett, amíg az illetékesek belátták, hogy az ottani főiskolákon szükség van ilyen tanszékekre. Az a tompa passzivitás, amely Magyarországon e tekintetben érezhető, külföldön is létezett, annak ellenére, hogy ott bőven lett volna rá pénz. Az anyagiak problémája viszont Magyarországon nyilván nehezíti a megoldást. Ha szabad azt mondanom, egy zeneileg ennyire élenjáró nemzet, mint a magyar, jobban megérdemelné az eddigi mulasztások orvoslását, mint szinte bármelyik másik ország.

– *Tanítasz, tartasz előadásokat, kurzusokat itthon is?*

– Álláspontom az, hogy ezzel én nem tolakszom, mert itthon tényleg nagyon sok a jó zenész, akik nem kapnak elég lehetőséget. Annál kevésbé szabad tolakodnom, mert valaha én távoztam el ebből az országból. E beállítottság ellenére nagyon örülök, ha bemutatathatok valamit abból, amit tudok. Őszintén

szólva örömet játszánám el a Goldberg-variációkat a Bach-évben Magyarországon is. Hozzáteszem, hogy ezenkívül még egy elemző és interpretációs kurzust is nagyon szívesen vezetnék e művel kapcsolatban. A koncerteken kívül egyébként interpretációs kurzusok tartására is mindig rendelkezésre állok.

– *Hadd kérdezzem meg végül, mintegy beszélgetésünk konklúziójaként: van-e felfogásod szerint a zenei interpretációnak valamilyen kiemelt jelentőségű „titka”?*

– A titok fogalmától kissé talán eltávolodva azt gondolom, hogy az interpretáció végső (vagy azt közvetlenül megelőző) célja a mű karakterének eltalálása és plasztikusan kidomborított közvetítése, amikor is szubjektív árnyalatok, sőt adalékok nem csupán elkerülhetetlenek, hanem egyenesen létfontosságúak. A gyakorlati megvalósításnak valóban sok titka van, ezek közül szerintem a gazdag és árnyalt dinamika a legnevezetesebb. (A jó artikulációnak és a logikának ugyanis megint csak az a titka, hogy mindkettő eszköz a dinamika szolgálatában. Amikor dinamikai árnyalásra nincs mód, akkor ezekkel az „aleszközökkel” helyettesítjük – s éppen ez az orgona-és csembalójáték fő titka!) Szép és megszívlelendő szólás az, hogy „a régiek semmit sem utáltak annyira, mint amikor két egymás utáni hangnak ugyanaz az erőssége”. A mondás talán arra a titokzatos jelenségre is rámutat, hogy a zenei-emocionális dinamika (a „karakterdinamika”) a „metrikai súlyrend” objektív természetes fundamentumára épül – legalábbis a régebbi zenében. A „metrikai súlyrend” a hangoknak – metrikus helyzetükből adódó – látens hangsúlykülönbsége. Ez eredetileg nem hangzó, ám hangzó realizálásra is irányuló jelenség, amely végső soron nem ismer két egymás után következő, azonos erősségű hangot. Régi (17-18. századi), igen találó latin neve: *quantitas intrinseca notarum* (a hangok belső mennyisége vagy mértéke). A hangzó megvalósítás mikéntjének megint csak van egy „titka” (szinte hihetetlen, hogy ez titok!): a metrikai súlyrendet nem szabad „rövidlítő” módon csak az ütemvonalakon *belül* látni (ez minden ütem egyenlő hangsúlyozásának elviselhetetlen és zeneietlen gyakorlatát eredményezi), hanem rajtuk *kívül* is, az ütemcsoportok különböző súlyú ütemeinek szintjén is – bár erről tudtommal nem írnak a régi traktátusok. Még a romantika idején is *a quantitas intrinseca* muzikális realizálása jelenti a zenélés magvát! Megbízható, kifinomult és spontán kezelése normális körülmények között csak hosszú évek következetes munkájával válik vérükké. Ez nyílt titok – legalábbis azok számára, akik törődnek vele. Az interpretációnak talán titka, talán rejtélye az *ordentliches Fortgehen* elve, amely néhány alapvető fontosságú

18. századi traktátusban bukkan fel. Eszerint ha a kottában nincs legato-ív (és rendszerint ez a helyzet), akkor mindig „rendes – vagyis »normális« – előrehaladás”-t tételezünk fel, ami azt jelenti, hogy a hangok elvesztenek valamit értékükből (azaz rövidebb-hosszabb szünetek választják el őket egymástól). E gyakorlat mai valósága – a korabeli források bizonyos ellentmondásaitól, továbbá a zenei és az akusztikai szempontok keveredésétől eltekintve is – igen irritáló. „Rendes előrehaladás” gyanánt nagyon is rendetlen hangzást és szétzilált összefüggéseket lehet hallani, de nemritkán annyira *rendeset* is, hogy a hangok gondosan kimért pedantériája minden illetlen emóciót eleve elfojt. Annak ellenére, hogy saját artikulációs praxisomban a „rendes előrehaladás” gyakorlatát akaratlanul is számtalanszor érintem, a teljesen kötés nélküli játék számomra túl merevnek, sterilnek tetsző (vagy csak hiányosan megfogalmazott?) alapelve sok gyötrelmet okozott nekem. Számtalanszor tettem fel magamnak a jól ismert kérdést: ki a hülye, én vagy a többiek? És egyszer váratlanul történt valami: egy áttöprengett éjszakán az öreg Bach megjelent álmomban. Ha már így alakult, megkértem, hogy egy dolgot, csak egyetlenegyet hadd kérdezzek tőle. Miután igent intett, fel is tettem a kérdést: mi a helyzet az ordentliches Fortgehennel? Így válaszolt:

*Wer zu viel schleift, ist dumm.*

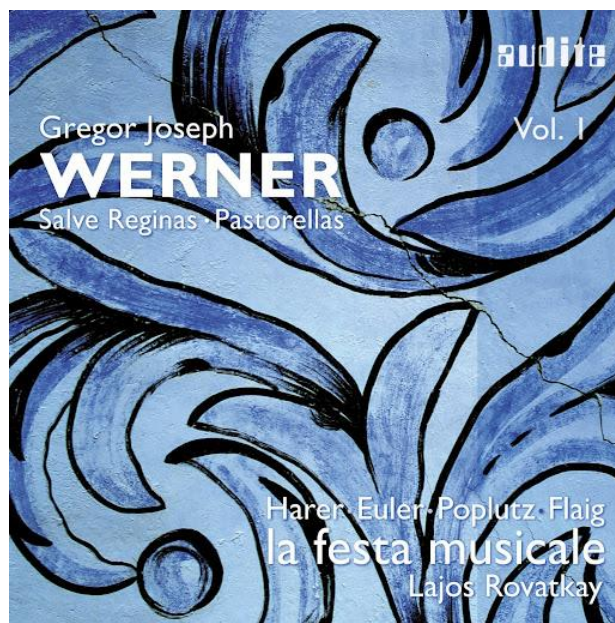
*Wer zu wenig schleift, ist herzlos.*

*Jedwedem ist aber für einen Musicus gar schlecht.<sup>2</sup>*

---

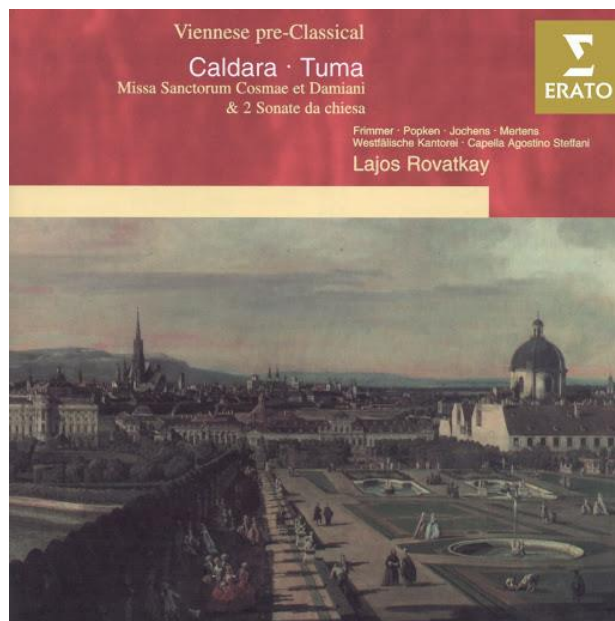
<sup>2</sup> Aki túlságosan sokat köt, az ostoba. Aki túlságosan keveset, annak nincs szíve. Ám egy muzsikusként számomra ugyancsak nagy baj mind a kettő.

## FÜGGELÉK



[Teljes lejátszási lista megtekintése \(51 felvétel\)](#)

© audite Musikproduktion



[Teljes lejátszási lista megtekintése \(32 felvétel\)](#)

© 1991 Warner Music Group Germany Holding GmbH / A Warner Music Group Company