



Fantázia is kell hozzá

„A Műút a könyvtárba vezet” címmel tavaly ősszel második évadát kezdte meg a Műút folyóirat és a miskolci II. Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár közös rendezvénysorozata. Alább a Kocsis Zoltánnal, kétszeres Kossuth-díjas zongoraművésszel, karmesterrel, zeneszerzővel, a Nemzeti Filharmonikusok főzeneigazgatójával folytatott, 2009. október 10-i beszélgetés szerkesztett változatát olvashatják.

Jenei László: *Akkurátusan könyveled a fellépéseidet. Azt tudod-e, a mostani hányadik miskolci szereplésed?*

Kocsis Zoltán: Harmincadik. Én ezt is annak veszem, színpadra lépés, valahol ez is egy színpad.

JL: *A fellépéseken túl is kötődsz Miskolchoz. Apai nagyszüleid miskolciak voltak.*

KZ: Igen, dédszüleim, az egész Doleschall, Diószeghy család, sokan vannak eltemetve az avasi temetőben.

JL: *Szeretném, ha az alkotóművész és az előadóművész problematikájával kezdenénk. Az alkotóművészek mintegy hátravetve érzik magukat. Írtál a Holmiban erről egy nagyon érdekes esszét, Dohnányi és Bartók kapcsán.*

KZ: Nekem kialakult véleményem van ebben az ügyben. Azt a fajta különbséget érzem, amit... mondjuk például Horowitz és Rahmanyinov játéknál. Lehet, hogy abban a dimenzióban, ahol Horowitz játszik, már nem lehet tovább jutni, de nem csak az a dimenzió létezik. Az a véleményem, hogy egy alkotóművész lényegre törése többet jelent minden szinten, nekem legalábbis, mint egy előadóművészi szempontból tökéletesen iskolázott előadó csúcsteljesítménye.

JL: *Ha egy alkotóművész lép fel előadóművészként, abban az esetben az alkotóművész életműve ott áll mögötte. Hitelesíti azt, amit a zongora mögött ülve csinál.*

KZ: Igen. De itt is vannak óriási különbségek, mert például ahogy Bartók zongorázott, az azért hihetetlenül ritka, mert ő ugyan minden stílusban otthon volt, de olyan erős egyéniség volt, hogy még Chopin-t is bartókosan játszik. Fönnmaradt Chopin *Cisz-moll noktürnje* Bartók előadásában, és olyan erős akcentusokat használ, és annyira fontos neki minden hang, pontosabban egy hang fölött sem siklik el, hogy bartókosnak tekinthető a Chopin-előadásmódja. Ugyanakkor ha Rahmanyinov játszik bármit, az is hihetetlenül egyéni és rahmanyinovos, de ő nincs otthon minden stílusban. Miért? Mert kevésbé volt európai, mint Bartók.

JL: *Egy kört vonjunk be még a beszélgetésbe. Zongoraművész és karmester. A zongoraművész, akinek készen van a fejében, látja, ismeri a művet, amit előad, amit játszik, tudja azt is, hogy a zenekari mű hogyan néz ki. És tulajdonképpen nem tud tovább lépni, nem tud igazán kibontakozni, mert nem úgy játszik a zenekar, ahogy ő akarja. Ez lenne az első készítés a karmesteri pálya felé?*

KZ: Hát erről sokat lehetne beszélni. A világ is változott. Még száz éve is egy karmester tisztességesen tudott játszani egy csomó hangszeren. És egyet úgy, hogy koncerten is kiállt vele. Mert

például Mahler akármennyire karmesterként ivódott be a köztudatba, ő mégis csak úgy zongorázott, hogy azt lemezre lehetett venni. Bármennyire is zeneszerzőnek tekintjük Debussyt, ő egy abszolút képzett zongorista volt, és a felvételein egyetlen hangot nem üt mellé. De sorolhatnám a többieket is. A „karmester-korrepetitor-később zongoraművész” folyamatnak a legszebb példája a már említett Rahmanyinov, aki nem zongoristaként kezdte, hanem korrepetitorként, sokáig vezényelt a Bolsojban, emigrált, és akkor rájött, hogy zongoraművészként tud a legtöbb pénzt keresni. Elkezdett egész komolyan gyakorolni, és a többi az történelem vagy zenetörténet. Ő a 20. század legnagyobb zongoraművészeinek tekinthető. Miért mondom ezt? Mert manapság elég sokan vannak karmesterek, kollégáim, akik nem tudtak tisztességesen elsajátítani egy hangszert. Egyszóval élniük kell azt az életformát, hogy hadonásznak a zenekar előtt és vagy megszólal, vagy nem szólal meg. Viszont ez nekem egy kicsit olyan, mint hogyha az ember üvegen keresztül nyálná a mézet. Ugyanis közvetett módon eredményeket elérni, az már egy áttétel, tehát soha nem lesz olyan a hangzás igazán, amelyet ő szeretne. Ha egyáltalán van elképzelése, mert hát olyannal is találkoztam, akinek semmiféle elképzelése nem volt, aki számára a karmesterség az vagy egy megélhetési forrás, vagy a zsarnoki hajlamának a kiélése, vagy társadalmi szerepvállalás volt. Én azért kerültem ebbe bele, mert mindig is szerettem volna egy nagy egészet megragadni. A zongora minden kétséget kizáróan a legjobb hangszer. Ezt én minden zenekari próbámon el is mondom. Zongorán mindent el lehet játszani. Nincs még egy hangszer, még az orgona sem, amin mindent, amit az ember szeretne, meg tud szólaltatni. Tehát zenekari színeket vagy faktúrákat. A zongorában hihetetlen lehetőségek rejlenek. Igen ám, csakhogy az irodalma hiába annyira széles, mégis azt lehet mondani, hogy a zenekari irodalom még szélesebb és érdekesebb. Most nem szólván az operákról, ha már a vokális kultúrát is bekapcsoljuk. Én valahol mindig kitekingettem a saját utamról. Amikor arról volt szó, akkor zenekari művekből készítettem zongoraátiratokat, vagy ennek az ellenkezője.

JL: *Azt mondtad egyszer, hogy nem nagyon látsz fantáziát a vendégkarmesterkedésben. Saját egyéniségedet a saját zenekaron keresztül tudod csak kifejezni.*

KZ: Igen. Ha az ember valóban akar valamit, akkor az csak tartós munkával lehetséges. Ugyanannak az embernek ugyanazzal az együttessel folytatott állandó munkájáról van szó. Ugyanis ez adja meg egy együttes profilját. Profil nélkül pedig nem sokat ér az egész, és sajnos korunkban a példák túlnyomó többsége negatív. Régebben, még a két háború között is, a zenekarok a vezetőjükkel voltak azonosíthatók. A vezetőjük zeneiségével, zenéhez való viszonyával, azzal a tömördek munkával, amit beletettek. Ha az ember a Concertgebouw zenekart hallotta, akkor Mengelberget hallotta, ha a Berliini Filharmonikus Zenekart, akkor Furtwänglert hallotta, ha az NBC zenekart, akkor



Toscaninit. És sorolhatnám. Manapság? Amikor Carlo Maria Giulini elvállalta a Los Angeles-i Filharmonikusok vezetését, szerződése szerint négy hetet kellett évente a zenekarral tölteni. Én 35 hetet töltök évente a saját zenekarommal. De meg kell mondjam, kezd is már úgy szólni, mintha zongoráznék. És ez azért nagyon fontos, mert az ember hangszerjátékban is és a zenekarral való foglalkozásban is ugyanazokat az ideákat tartja szem előtt. A zenéhez való viszonya nem változik csak azért, mert hadonászik és nem hangszeren játszik.

Persze rengeteg minden van e mögött. Ugyanis a zenekari zenésznek az a tragédiája, hogy ő csak saját szólómat ismeri. Meggyőződés, hogy ha minden zenekari zenész tökéletesen ismerné a partitúrát, és ezzel együtt pontosan tudná a saját helyét a hierarchiában, akkor jobban szólna a zenekar. De hát ezt nem lehet elvárni attól, akinek már a próba közepén azon jár a feje, hogy a Tescóban mit fog vásárolni délután. Ergo: a vezető karnagynak kell nagyon pontosan, nem bőbeszédűen, lehetőleg zenével illusztrálva megmutatni a szándékát. De hát mi van akkor, ha nem tud illusztrálni? Én nagyon gyakran leszálok a pódiumról, odamegyek a zongorához és eljátszok a zenekarnak egy részletet, hogy ezt így szeretném, és csodálatos módon sokkal jobban megértik ilyen módon, mint amikor verbálisan közlöm velük a szándékaimat. Miért? Mert azért annyira jó zenészek, hogy a zenei szubsztanciából értsenek.

JL: *Asaját zenekarnál szakítottalak félbe. A Nemzeti Filharmonikus Zenekarról van szó. Teljesen mindegy, melyik világlapból idézek: „A NFZ ma a világ egyik csúczenekara” – itt még szerepel a megkötés, hogy az „egyik”. „Bartókot illetően Kocsis Zoltán és az általa vezetett NFZ világlap”. Rendben van, én ezt értem. Maga a zenekar az elsők között van. Ha Bartókról van szó, akkor veled a zenekar világlapja.*

KZ: Nem nekem a feladatom, hogy megítéljem, de az tény, hogy én Bartók valamennyi zongoraművét eljátszottam, és majdnem minden olyan művét, amelyben zongora előfordul. Ez még önmagában nem elég. Ugyanis sokkal mélyebben kell ezzel a stílussal foglalkozni. Bartók egy nagyon jó példa egyébként arra, hogy lemérjük egy zenész kvalitásait. Ugyanis rettentő sok dolgot kell tudni ahhoz, hogy az ember Bartókkal foglalkozhasson. A magyar nemzeti romantikát, Liszt stílusát, a kelet-európai népzeneiket, a francia impresszionisták stílusát. Sztravinszkijban sem árt, ha nagyon képzett az ember, mielőtt Bartókkal elkezd foglalkozni, és így tovább. Szóval Bartók művészete nagyon sok mindent egyesít. Na most ez még mindig nem elég. Mert vannak a Bartók-zenének korunkban pusztuló rétegei, és itt kifejezetten a szerzői utasítások maximális betartásáról, megfejtéséről és szintetizálásáról beszélek, metronómszámok, dinamika, tempók. Plusz arról az idiomatikus megközelítésről, amitől

mondjuk a Bartók-zene mégiscsak jobban át van itatva népzenei elemekkel – hangsúlyozom, nem csak magyar, hanem román, szlovák, török, arab, bolgár stb. népzenei elemekkel –, mint például Kodályé.

Mert mit csinál például Kodály? Zseniális módon földolgoz egy népdalt, de az egy földolgozás. Adott esetben még azt is meg merem kockáztatni, hogy nagyobb telitalálatokat ér el, mint Bartók. Bartók ezzel szemben mit csinál? Ír népdalfeldolgozás címén egy Bartók-művet, amelyben ürüggyé válik a népdal, hiszen olyan erős az egyénisége, hogy neki a népdal, a népzenei kultúra asszimilálása is mást jelent, mint mondjuk egy másik zseniális zeneszerzőnek.

Tehát nagyon nehéz Bartókkal foglalkozni. Nagyon sokat kell hallgatni például az ő zongorajátékát ahhoz, hogy az ember alkotó módon tudjon vele kapcsolatba lépni. De mutatok is példát a zongorán. *Este a székeleknél*, ami ráadásul nem is népdal, csak népi stílusú darab: *[zongorázik]*. Ezt például megtanítani egy japánnak iszonyatos nehéz feladat. Mert a kelet-európai nyelvek, vagy ha úgy tetszik, a magyar nyelv dikciója neki idegen. És látja a kottát, ami így szól: *[zongorázik]*. Na most ez, ugye, így semmi. Mit mond erre maga Bartók? „Kottairásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését...” Az előadó feladata, hogy kitalálja a leírt kottából, hogy mit akart a szerző. Ezt a fajta agogikai rendszert, amit az előbb bemutattam, lehetetlenség leírni. Erre én egy japánnak nem tudok receptet adni, csak annyit, hogy tessék hallgatni Bartók zongorajátékát.

Nem hiszem egyébként azt sem, hogy ez nyelvi kérdés. Mert például Bartók zenéjének nagy része – akár hiszik, akár nem – román népdalfeldolgozás. Mellesleg ha nem is egy kalap alatt, de mindenféleképpen egymás rokonaként kezeli a kelet-európai népzeneiket, tehát minden kapcsolatban áll egymással, és ez így is van, mert rengeteg szlovák vagy román dallam bukkan elő magyar szöveggel, és vice versa. Azt gondolom, hogy ezek a hatások, ha nem is konglomerátummá, de mindenféleképpen egy olyan heterogén stílussá szintetizálódtak benne, hogy a végén már akármit ír Bartók, át és át van itatva népzenei elemekkel. Gondoljunk a *Hegedűverseny* kezdetére. Ugye, van az a 24 hárfakkord, de utána jön a főtéma, és az egyáltalán nem népi dallam, de minden eleme annyira népi, mintha az is lenne. Bartók az egyedüli lehetséges módon, a legkisebb elemtől a legnagyobbig asszimilálta a népzeneit. Ráadásul rengeteg minden mást is. Például olyan műve is van, az *Improvizációk op. 20*, ami az ő Schönbergékhez való közeledésének közepén keletkezett, és magyar népdalfeldolgozás – kérdezhetnénk, hogy jön össze Magyarország és Schönberg? Hát, mondhatnánk, úgy, hogy Schönberg apja a Nógrád megyei Szécsényben született, ez is igaz, de: összejön. És *A csodálatos mandarint*, ami alapjában véve atonális mű, azt is valahol magyarnak érezzük. Pedig még a téma sem magyar, de mégis ott van benne. Tehát azt hiszem, hogy a bartóki életpálya olyan széles, annyira az európai népműzenék minden szegmensét magában foglalja, hogy nem olyan

nagyon könnyű ezt elsajátítani. Az sem elég, ha valaki Bartók valamennyi művével foglalkozott, mert ez minden magyar zenetudósnak a kisujjában van, és mégsem előadók. Miért? Mert más is kell hozzá. Fantázia is kell hozzá. A bartóki agogikai megakcentuálási rendszert, az idővel való bánásmódot alkotó módon kell asszimilálni, nem lehet azt utánozni.

JL: *Amikor ezekhez a művekhez hozzányúl az ember, átdolgozza vagy átíratot készít belőle, áthangszereli, meghangszereli, akkor ez valami olyasféle folyamat – írtad is –, mint a műfordítás az irodalomban. Mennyire vagy ilyenkor szabad, mennyit lehet megtenni, milyen belső fékek vannak?*

KZ: Egy kicsit úgy érzem, hogy ez olyan... tulajdonképpen *objet trouvé*-nek érzem ezt az egészet. Olyan dologgal az ember nem foglalkozik, amiben nem látja a lehetőséget. Mint ahogy egy szobrász sétál az utcán, meglát egy követ, és abban már látja a szobrot.

Hangsúlyozom egyébként, hogy ez az egész hangszerelési dolog nálam egy pótcselekvés, a zeneszerzést pótolja, ugyanakkor mégiscsak szükséges, több szempontból is. Az egyik a zenekar. Például azt figyeltem meg, hogy a zenekar jóval szabadabban nyúl egy olyan darabhoz, amit nem terhelnek tradíciók vagy áltradíciók, vagy torzulások, mint egy olyan remekműhöz, amelyben már nem mernek egy hangot sem szabadon játszani, mert ettől így hallották, attól úgy. Gondolok itt egy Mozart *Kíséji zenére*, vagy Schubert *Pisztrángötöstre*, Bartók *V. vonósnyegysére*, amit csak elszűrni lehet, mert annyira meg van már terhelve mindennel. Érdekes, hogy egy Debussy-dalciklusom után, amelynek én írtam a zenekari hangszerelését, jóval szabadabban és alkotóbb módon tudott a zenekar mondjuk egy *La Mer*hez nyúlni, amit nagyon is terhelnek a tradíciók.

Rendelésre ilyet soha nem csinállok, mindig csak saját szabad akaratomból. Azt hiszem, nem nyúltam soha egy olyan darabhoz sem, amiben ne láttam volna a más hangszeres kombinációban való megszólalás lehetőségét. A zongoraátiratoknál is ez van. Vannak olyan darabok, amelyeket át se kell írni, a szónak abban az értelmében, amit a munka jelent, egyszerűen le kell írni a hangokat, mert megszólalnak.

JL: *Tehát vagy pedagógiai céllal születnek az átíratok, vagy eleve a műből származnak az inspirációk.*

KZ: Igen, én tulajdonképpen azért kezdtem el zongoraátiratokat csinálni annak idején, mert népszerűsíteni akartam egyes, érdekes szerint méltatlanul keveset játszott darabokat, illetve zongorázási lehetőséget láttam a dologban. Ezt is tudom példákkal illusztrálni. Lehet, hogy küzdelmesnek hat, de például Wagner *A nürnbergi mesterdalnokok* nyitánya az én átíratomban így hangzik, persze csak az eleje: *[zongorázik]*.



És ez ugye nem zongorafaktúra, mert Wagnernél például azt érzem, hogy particellát se fektetett föl, hanem egyenesen hangszerelt. Nem is tudott jól zongorázni, nem is lehetett túl nagy baj Liszt mellett. Benne van ez az attitűd is ebben a zenében, és én pontosan a zongoraátíratom készítése közben jöttem rá – a mesterek témájáról van szó –, hogy ezek, ugye, konzervatív mesterek, nehézkesek természetesen, mint ahogy ez az opera cselekményéből is kiderül, és éppen ezért ha zenekarnak dirigálok, akkor se rohanok vele, ilyen tempóban csinálom. Meg is rótt érte a kritika, hogy túl lassú. Hát persze, mert ott vannak a karmesterek, akik, most már sokadszor mondom, hogy nem tudtak tisztességesen elsajátítani egy hangszert, hát persze, rohannak, mert fogalmuk nincs arról, hogy mit jelent áttétel nélkül egy zenei anyagot életre kelteni.

JL: Megróttak érte? Pedig mindig azt halljuk, hogy épp te vagy a gyors. Aki olyan tempóra kényszeríti a zenekart...

KZ: Akkor, ha a zeneszerzői előírás azt kívánja... Hát elnézést, ha Beethoven leírja, hogy *prestissimo*, akkor úgy gondolom, hogy gyors. De legyen egy másik példa: Mozartnál az *allegro assai*. Sok *allegro assai* tétel van, kettőt emelnék ki belőle, az egyik a *K. 488-as A-dúr zongoraversenynek* a harmadik tétel: [zongorázik]. Ez a főtéma. Nem olyan nagyon gyors. Mert ugyancsak *allegro assai*, ugyancsak *alla breve* négynegyedes tétel, *G-moll szimfónia* utolsó tétel: [zongorázik]. Hát hogyha ezt lassabban játszom: [zongorázik],



akkor ez egy lassú tétel. Miért alakult ez így? Egyetlen egy fagottszóló miatt, amit az *A-dúr zongoraversenyben* soha nem tud a fagottos eljátszani, s ez így szól: [zongorázik].



Ezt nem tudták a fagottosok eljátszani, ezért lelassult a tempó az évtizedek folyamán. De ugyanaz az *allegro assai* tempó már normálisnak tűnik a *G-moll szimfóniában*, tehát nagyon vigyázni kell erre, mert rengeteg körülmény torzíthatja el a tradíciót.

Például sok félresikerült olvasat hozzájárul ahhoz, hogy az ember azt gondolja, ha a másik lassabban játsza, akkor én is, minék törjem magam a gyakorlással, nem igaz? Vagy ott van például Bartók, akinél pontos metronómutasítások vannak. Na most az, hogy valaki nem tud valamit egy bizonyos tempó fölött eljátszani, és ez technikai kérdés, azt még megértem. De az ellenkezőjét már nem értem meg. Ott van például a *Szabadbannak* a *Barcarollája*. Ezt szoktuk hallani: [zongorázik]. Holott a helyes tempó: [zongorázik].



A bartóki – pontozott negyedre 88–96 – metronóm szerint. Másik példa, a *Zongoraszonáta* második tétel. Hogy szoktuk hallani: [zongorázik, de megszakítja], máris unom. Mert mi a helyes tempó? A 84-es: [zongorázik],



csak hát akik az előbbi tempóban játsszák, azok elfelejtették megnézni a metronómot, vagy bedőlnek a „kortársak” visszaemlékezéseinek, akik ugyanúgy beszéltek háromszor Bartókkal, mint ahogy Ivan Ivanovics Leninnel. És hogy Bartók metronómja rossz volt!? Ezt is annyit hallottam már... Most már Beethovenről is hallom, pedig Beethoven a Maelzel-metronómot ismerte meg a Maelzellel való barátsága folytán, míg Bartóknak lengő metronómja volt. A lengő metronóm viszont nem romolhatott el, mert azt nem rugó szabályozta, hanem a kihúzás mértéke. Az olyan volt, mint ma egy mérőszalag.

Zeneművészeti értelemben ezek büntények, mert egyszerűen nem járt utána száz százalékig a dolgoknak az illető.

JL: A Bartók-kották revíziója jelenleg is folyik. Viták vannak, melyik a helyes...

KZ: Bartók Péter csinálja. Péter nem zenész. Van neki egy Nelson Dellamaggiore nevű embere, aki a zenetudományi értelmű munkákat elvégzi helyette és megcsinálja a kottákat. Nagyon gondos

munkát végez. Azt hiszem, hogy a Bartók Péter-féle kiadványokat nem lehet egy majdani Bartók-kottaösszkiadás elkészítésénél figyelmen kívül hagyni. Adott esetben a revízió úgy hangzik, mint az *op. 14-es szvit* esetében, hogy: „a kutatómunka során nem találtunk sajtóhibát”. Mert tényleg, Bartók olyan gondosan végezte el a korrektori munkát annak idején, hogy az *op. 14-es szvit* kottája hibátlan. De vannak hibáktól hemzsegő kották is, vannak kérdéses dolgok: a *Kossuth-szimfónia* első fuvolatémája például évtizedeken keresztül egy rossz hanggal került publikálásra egy Magyarországon élő holland zenetudós áldásos tevékenysége folytán, aki egyszerűen rosszul olvasta el a kottát. Egy rendes zenésznek ez gyanús, mert hát elhangzik a téma rögtön a darab elején a helyes formában, csak hát meg kéne nézni a kéziratot. A kézirat zárólva volt nagyon sokáig, és én voltam az első, aki ezt megnézhettem, és rögtön láttam, hogy a helyes hang van ott, de a zeneműkiadó a mai napig nem javította ki azt a hangot. Még ötven ilyen esetet tudok elmondani. Nota bene, amikor a *Viráglányok jelenetét* írtam át a *Parsifal*ból, akkor én az összkiadásból dolgoztam, tehát a Schottnál futó Wagner-összkiadásból – csak abban a kis részben, ami a darabnak az egyharmincad részét teszi ki, negyvennél több sajtóhibát találtam.

JL: Nem Bartók-összkiadás tehát, hanem Új Sorozat...

KZ: Igen. Nem merjük összkiadásnak nevezni, mert ez polémiákat váltott ki már rögtön az elején. Azért tartom nagyon fontosnak, mert nagyon gondos kutatómunka előzi meg a felvételeket, zenetudományi jellegű kutatómunka, kéziratok összehasonlítása, a meglévő hibák feldolgozása stb., és elég időnk van arra, hogy megfejtsük azokat a jelzéseket is, amelyeket eddig nem fejtettek meg. Mondok példákat. Az előbb említett *Kossuth-szimfónián* kívül elkezdtünk foglalkozni az *I. szvittel*, a *II. szvittel*, és az a helyzet, hogy megközelítőleg sincs olyan előadás, amely teljesen reprezentálná a bartóki szándékokat. Egyszerűen egy másik darabot hall az ember, hogyha a mi felvételünket teszi föl.

JL: A 2009-es miskolci Operafesztiválon Schönberg Mózes és Áron című darabját vezényelted.

KZ: Ami itt az Operafesztiválon volt, az nekem részben tetszett, részben meg nagyon nem tetszett. Azért nem akarok Giorgio Pressburgerre, a darab rendezőjére rosszat mondani, mert ő is legalább olyan elkötelezett híve Schönbergnek, mint én. Schönberg nevét a legtöbb zenerajongó ha meghallja, akkor az ellenkező irányba elfut. Pedig nem kéne, mást kéne tenni: a keletkezésük sorrendjében úgy megismerni a műveket, hogy az atonalitás megjelenése ne okozzon sokkot. Mert az egy természetes folyamat volt.

A nagy átmenet egyébként az az *Op. 11, no. 2-es zongoradarab*, amely így hangzik: [zongorázik].



Van olyan ismerősöm, aki ezt d-mollban hallja. Tényleg van egy olyan d-mollos íze. Az első Schönberg-darab volt, amit Bartók megismert, és Bartóknak a már említett *Op. 14-es szvit* negyedik tételében, bevallva Schönberg hatását, ez így jött le: [zongorázik].



De ezek a Bartók akkordjai! Schönberg egy kicsit más. Aki keresztülment Schönberg romantikus korszakának művein, illetve az azokban megfigyelhető stílusfejlődésen, annak ez már nem lesz idegen, mert hiszen már a *Pelleas és Melisande*-ban (nem tévesztendő össze Debussy operájával) vannak olyan részek, amelyek az atonalitás határát súrolják, az *1. vonósnégyesben* pedig egyértelmű a kitérés a tonalitásból a kromatikán keresztül, meg néha az egészhangúságon keresztül is. A *Kamaraszimfóniában* már egész komoly atonalis részek vannak.

De mondok én meglepőbbet is: Richard Straussnál is vannak atonalis részek, hiszen például az *Alpesi szimfóniában*, amikor az eltévedésről van szó, akkor a hegymászás közbeni elté-

vedést – eltévelyedést – az atonalitással illusztrálja. Más kérdés persze, hogy ő Schönbergről azt mondta, hogy jobban tenné, ha havat lapátolna.

Nagyon téved az, aki azt hiszi, hogy külön lehet a kettőt választani, tehát hogy van egy még élvezhető stílus és egy már élvezhetetlen stílus. A hallást lehet fejleszteni. Nem kell, hogy abszolút hangmagasságérzéke legyen annak, aki fejleszti a hallását. Mutatok a *Mózes*ből is tonális részt, c-mollok vannak abban is. Például ahogy a *Mózes* főmotívumában kezeli Schönberg a tizenkét hangot, az számomra tonális központú: [zongorázik].



Tehát van egy akkordunk egy bővített kvartból és egy tiszta kvartból, és van egy terc-szext-akkordunk, és ezt a hat hangot egészíti ki a másik hat hang. Úgyhogy a kisszekund-érintkezés és a transzpozíció lehetsége is ki van zárva, olyan tökéletes a motívum.

Vagy egy másik megjelenési formája: amikor a főpap mondja, hogy ne menjenek a pusztába, mit fognak ott találni, s erre Mózes azt mondja, hogy a lelketek fog táplálékot találni ott. Itt például így kezeli a tizenkét hangot: [zongorázik]. Abszolút tonális. Az egyik esz-dúr, a másik h-moll. Tegnap Farkas Feri bácsinak egy darabját dirigáltam, a *Cantus Pannonicus*, és az is dodekafon, csak a Dallapiccola-féle módszerrel használja a dodekafóniát. Sokféle felhasználási módja van a tizenkét hangnak. Schönberg *Mózes*ének a harmadik felvonásban sikerült az előbb említett törvény-témát úgy felhasználnom, hogy csupa egészhangú akkord keletkezett belőle, és mégiscsak szigorúan dodekafon, horizontálisan és vertikálisan is.

JL: *Térjünk rá arra a bizonyos „harmadik felvonásra”, a Schönberg-opera „befejezésére”.*

KZ: Amikor Miskolcon nyáron előadtuk a *Mózes*t, nekem nagyon nem tetszett a harmadik felvonás prózában, hiába írja egy helyütt Schönberg, hogy adják elő így.

Van egy elméletem egyébként arról, hogy miért nem fejezte be a *Mózes*t. És ez nem is az én elméletem, csak elfogadok egy másikat, méghozzá Lukin Gábor barátomét, aki Los Angelesben él, és nagyon komoly összeköttetésben van a Schönberg családdal. Ő írta egyszer nekem, hogy fontoljam meg, elhiszem-e vagy sem, hogy Schönberg a *Mózes*t valamiféle agitprop ügynek tekintette. Ugyanis volt egy angoloktól induló terv a 30-as évek elején, hogy a zsidóságot Ugandába vagy Madagaszkárra telepítsék. Ennek a tervnek voltak nagyon komoly hívei, de voltak nagyon komoly ellenzői is. Ez utóbbiak közé tartozott Schönberg,

aki ezért írta meg először nem is az operát, hanem a *Bibliai út* című drámát, amiben pontosan erről van szó. Ezt is előadták itt, Miskolcon, csak én nem voltam jelen, mert készültünk az operára. Az opera pedig azért íródott, hogy az *exodust* megelevenítendő megmutassa azt, hogy a zsidóknak igenis Palesztinában a helyük. Na most miután véget ért a háború, és valóban megkapták a zsidók Palesztinát, okafogyottá vált az opera tovább írása.

Az viszont nagyon érdekes, hogy a második felvonás Mózes erkölcsi bukásával, legalábbis pillanatnyi megingásával zárul, mert hiszen egy pillanatra elbizonytalanodik, egyrészt hogy vajon azok a kőtáblák, melyeket ő kapott Istentől, azok nem anyagi természetű képei-e az eszmének, tehát megsemmisítendőek – meg is semmisíti őket. Másrészt hogy esetleg nem Áronnak van-e igaza, aki gyakorlatilag a lefordíthatatlan eszmét próbálja meg anyagi természetű dolgokra lefordítani. Miután az opera nem végződhet Mózes erkölcsi bukásával, sőt, éppen ellenkezőleg – én nagyon fontosnak tartom a három felvonásos változatot. Mindezt zenével illusztrálva, mert mondom, az a prózai megoldás szerintem nem vált be, amit itt nyáron produkáltunk.

JL: *Két hónap alatt meg is írtad a zenét.*

KZ: Igen, pont tegnap kaptam meg a Schönberg család engedélyét ahhoz, hogy előadjuk, talán ők maguk is itt lesznek. Büszke vagyok arra, hogy két hónapig Schönberg zeneszerzés-tanítványának tekinthettem magam. Mert most abszolút úgy érzem, mintha nála tanultam volna zeneszerzést.

Utánanéztam Schönberg vázlatainak, és nagyon keveset találtam, amely kimondottan a *Mózes és Áron* harmadik felvonásához készült. Miután meglehetősen jól ismerem Schönberg stílusát, és hát alkotói szabadság is van a világon, úgy gondoltam, hogy megírom a saját zenémet. Természetesen a schönbergi szabályok, tehát a tizenkét fokúság legszigorúbb szabályai szerint. Nem tudtam elkerülni, hogy korábbi, tehát első, második felvonásbeli operarészleteket ne használjak föl, amire egyébként van is utalás az operában, mert például a zsidók vonulása előtti zene mindkét felvonásban, méghozzá ugyanúgy, előfordul.

Vagy vannak kifejezetten olyan ütemek, motívumok vagy témák, amelyek többször fordulnak elő a darabban. Evidens, hogy ennek a harmadik felvonásban is helye van, mert hát végeredményben a harmadik felvonás sem szól másról, mint az *exodus*ról, csak hát közben Áront elítélik, meghal, de ők azért tovább vonulnak.

A másik buktatót sem tudtam elkerülni, de őszintén szólva nem is nagyon akartam, jelesül azt, hogy berges vagy bartókos legyenek. Az én akkordjaim mások persze, a tizenkét fokú zenének nagyon-nagyon sok kombinációja van. A lehetőségek kimeríthetetlenek, és az ember ízlése, illetve a zenéhez való viszonya dönti el, hogy milyen akkordokat használ. Hogy milyen akkordkapcsolatok mögött érzi az emóciót. Mert hát Schönberg több helyütt nagyon hangsúlyozza, hogy meglehetősen emocionális zenét írt. Egyáltalán nem az a száraz stílus, amit általában

Schönberggel azonosítani szoktak, de én még tovább is mentem, mert nálam különféle tonális központok is kialakulnak a tizenkét hang egyenrangúságának meghagyásával. Mint ahogy Schönbergnél is vannak erre kezdeményezések, nagyon komoly dúr és moll akkordok vannak az operában, ami ugye papíron összeegyeztethetetlen a dodekafóniával. És mégis... Szóval úgy jellemezhetném az én harmadik felvonásomat, hogy folytatja az első két felvonás zenéjét, líraibb formában.

JL: *A „teljessé vált” művet elhozzátok majd a miskolci operafesztiválra?*

KZ: Nem Bátor Tamástól függ, s nem is tőlem. Viszont az elképzelhető, hogy a bemutatóra eljön a család, és megadja a további előadásra is az engedélyt. Akkor természetesen Miskolcra is elhozzuk.

Van azonban egy hosszabb lélegzetű tervünk: azokat a Richard Strauss-operákat fogjuk elővenni, amelyeket még nem adtak elő Magyarországon. Straussnak hat-hét ilyen operája van, ezekből biztos, hogy hozunk ide is. Valószínű, hogy egy Schönbergnek és Straussnak szentelt fesztiválon.

2009-ben egyébként sok volt a „modern” Miskolcon. Hol van még egy fesztivál a világon, ahol a *Mózes*t, a *Lulut* és a *Wozzecket* egy ciklus keretében előadják. Szerintem sehol.

A fesztiválnak nemzetközi rangja van. A közönségről beszélhetnénk, hogy mennyire stabil vagy állandó, és hogy mennyire jönnek be azok a „bátor” ötletek, amelyekkel a fesztivál igazgatója időről időre előáll, de egy biztos, hogy ha végignézzük az elmúlt évek szereplőgárdáját, és hogy milyen színvonalú előadásokat produkáltak, az a világszínvonal. Miskolc joggal lehet büszke erre.

