

BODNÁR DÁNIEL

Vashegyi Györggyel

1970-ben született Budapesten. A fiatal karmesternemzedék egyik legtehetségesebbje. Első hangversenyét 16 évesen vezényelte. A Purcell Kórus és a korabeli hangszereken játszó Orfeo Zenekar alapítója és vezetője. Műsorukban elsősorban 17–18. századi zeneszerzők művei szerepelnek. Több CD-t is kiadtak, legutóbb Mozart Requiemjét és Haydn Salve Regináját tolmácsolták. A historikus zene interpretálása mellett Vashegyi György gyakran vezényel „hagyományos” műsorokat is, szimfonikus zenekarok élén.

Ön nem zenész családból származik. Hogyan lett végül mégis zenész?

Édesapám mérnökember, édesanyám textilművész. A Marcibányi téri Kodály Zoltán ének-zenei általános iskolába jártam, amely szuperiskola volt, rengeteget köszönhetek az ottani tanároknak. Ott szerettem bele a zenébe. Különböző hangszereken tanultam, de abban még egyáltalán nem voltam biztos, hogy hivatásos zenész akarok lenni. Mehettem volna a konziba, ám végül a piarista gimnáziumot választottuk. Édesapám a mosonmagyaróvári piaristákhoz járt az államosításig, és nagyon jó emlékei voltak. Én is örülök, hogy a pesti piaristákhoz járhattam, különös szeretettel és tisztelettel gondolok Fórián-Szabó Zoltán osztályfőnökömre. A gimnázium alatt egyébként párhuzamosan zenei tanulmányaimat is folytattam, s az érettségi előtt nem sokkal határoztam el véglegesen, hogy muzsikus leszek.

Volt-e valami meghatározó élménye, ami segített a döntésben?

Bach *Máté-passiója* döntötte el számomra, hogy zenész, mégpedig — ha lehet — karmester szeretnék lenni: ezt a csodálatos művet mindenképpen szerettem volna elvezényelni. (15 évi, többé-kevésbé türelmes várakozás után 2000-ben sor is került rá.) Fő hangszerem amúgy az oboa volt: a legendás tanáregyéniség, Varga Elemér tanított, akitől valóban rengeteget lehetett tanulni, s mindig emlékezni fogok a tőle kapott sok kiváló zenei tanácsra. A Zeneakadémián karmester szakra jártam: Lukács Ervin és Gál Tamás voltak a tanárain.

Mi vonzotta a régi zenéhez?

Gyerekkoromban sok barokk zenét hallgattam: Vivaldit, Telemannt, Bachot, rajongtam Czidra László lemezeiért. Meghatározó volt számomra Helmuth Rillinggel találkozni: tizenhat évesen hallottam őt először élőben koncerten, de Bach-sorozatát már régóta ismertem. Az igazság az, hogy akkoriban éjjel-nappal kantátákat hallgattam. Nagyon sokat köszönhetek Rillingnek, aki ragyogó zenész, és emellett szeretetre méltó ember is — sokat segített nekem.

Negyedik gimnáziumi évem őszén elkéredzkedtem egy hétre az iskolából, hogy elmehessek Lipcsébe Rilling karmesterkurzusát hallgatni. Nagy élmény volt.

Több nyelven beszél. Úgy tudom, mindig akkor kezdett el tanulni egy nyelvet, amikor egy-egy zenei korszakkal megismerkedett.

Tizenkét évvel ezelőtt az Ön vezetésével alakult meg a Purcell Kórus, majd egy esztendővel rá a korabeli hangszereken játszó Orfeo Zenekar. Ritkaság, hogy valaki ilyen fiatalon két zenei csoport vezetője is legyen.

Így van, mindig a különféle nemzetek zenéje ösztönzött a nyelvtanulásban. Az angolt illetően főleg Dowland és Purcell zenéjével való megismerkedésem, míg a német nyelv elsajátítása egyértelműen Bachhoz kötődik. Olaszul a Zeneakadémián tanultam — ennek Monteverdi adott lendületet —, franciául pedig már a diploma után tanultam meg, elsősorban Rameau miatt.

Meghatározó élmény volt számomra, hogy még a főiskola elkezdése előtt, Rillingen keresztül Stuttgartban találkozhattam John Eliot Gardinerrel és zseniális Monteverdi Kórusával. Amikor ősszel elkezdtem „hivatásos” zenei tanulmányaimat a Zeneakadémián, már élt bennem a vágy, hogy én is valami ilyesmit szeretnék csinálni. Szerencsémre több tehetséges diáktársam akadt, s így 1990-ben, másodévesként megalapítottam a Purcell Kórust. Hamar kiderült, hogy egy historikus zenekarra is szükség lesz, így született meg egy évvel később, '91 tavaszán az Orfeo. A 17–18. századi nagy zeneszerzők, Purcell, Charpentier, Bach, Rameau, Haydn és Mozart műveinek mind szélesebb skáláját igyekszünk bemutatni. Rengeteg még a tennivalónk, hiszen hihetetlen méretű repertoár hiányzik a magyar koncertéletből, és sok a feltáratlan kincs. Jelenleg elég sokat foglalkozunk Haydnal: az ő első ötven szimfóniája közül sokat mondok, ha kettő elhangzik Budapesten egy zenei évadban. Manapság Mozart negyvenegy szimfóniájából hármát-négyet, huszonhét zongoraversenyéből négyet-ötöt, Bach majd' kétszáz egyházi kantátájából kettőt-hármát játszanak el egy szezonban. Ez előadói lustaság, kényelemszeretet. E szerzők esetében az a megdöbbenő, hogy ismert, kiemelkedő alkotásaik mellett „átlagos” műveik színvonala is rendkívül magas: ha valaki komolyan foglalkozik velük, fokozatosan felismeri a többségükben ismeretlen darabok fantasztikus értékeit is. E daraboknak komoly szellemtörténeti jelentőségük is van: egy Bach-kantáta aligha értelmezhető csupán szép zeneműként. Egy lutheránus istentisztelet meglehetősen hosszú volt annak idején, s a zene fontos részét képezte: magyarázta a bibliai textust, és ha kellett, sokkolta is a hallgatóit. Fontos tudni, hogy a zenének a szépség, az esztétikum csupán egyik összetevője, a másik valamifajta szellemi igazság, amely olykor tud riasztó és félelmetes is lenni: ha Bach a bűnről komponál, akkor azt igazán ijesztő akkordokkal fejezi ki. Zenéjében — hívő emberként — a halál és az örök élet után vágyódik, ám egészen fantasztikus, ahogy mégis oly sokszor kifejeződik életszeretete is: legszebb kantáta-tételeinek jelentős része a világ örömeiről való lemondásról szól, s egészen megrendítő szépséggel ábrázolja ezeket az örömeket.

Bach zenéje nem csupán felkavaróan szép, de teológiailag is mélyre hatol.

Feltétlenül így van. Bach egyébként maradhatott volna udvari, fejedelmi zeneszerző, nagyobb fizetéssel, presztízzsel, és kevesebb munkával: nagyobb karriert futhatott volna be, gondtalanabb életet biztosíthatott volna családjának, ha nem lesz lipcsei kántor. Itt millió megaláztatásban volt része hivatalnokok részéről, anyagi helyzete is rosszabb lett. Ő azonban tudatosan döntött így, mert úgy érezte: zenéjével Istent kell dicsőítenie és szolgálnia. A kép-mutatásról, az anyagi javakról szóló kantátái sokkolóak: a jómódú kereskedővárosban, Lipcsében nagy bátorsággal igencsak kemény dolgokat mondott zenéjével a polgárság szemébe. Mintegy 200 fennmaradt egyházi kantátája közül csupán egy jelent meg nyomtatásban, szemben a kor gyakorlatával: míg például Franciaországban minden jelentősebb szerző szinte minden műve nyomtatásban is megjelent, Bach vokális zenéje csak kéziratban maradt fenn. Zenéjével a legelmélyültebb Biblia-magyarázatot valósította meg: kivételes tehetsége mellett evidenciaszerű hitre is szüksége volt mindehhez. Irodalmi ízlésének bizonyítéka, hogy a Biblia passió-szövegeit — szemben a kor gyakorlatával — nem korabeli versbe öntve, hanem Luther eredeti német fordításában zenésítette meg. Ez gyönyörű szöveg, az irodalmi német nyelv alapja.

Bach a 18. század első felében komponált. Ön az európai zenetörténetben egy nagy törésvonalat érez az 1789-es francia forradalommal kezdődően. Mire gondol konkrétan?

A francia forradalom alapjaiban rendítette meg az addig nagyrészt a kereszténységre épült kultúrát. Tudom: iszonyatos volt akkoriban a nyomor Franciaországban, tömegek éheztek, s az uralkodó osztályok romlottsága — beleértve az egyházét is — valóban az égbe kiáltott. Mégis: a forradalom kezdetének jogos követelései mellett annak kiteljesedésével örök kétely férközött az emberek lelkébe, s az a tömérdek igazságtalanul kiontott vér és gyilkos erőszak kihatott az élet minden területére, így a művészetekre is. Minden örökre megváltozott, a zene is. Az általunk sokat játszott Haydn és Mozart még a forradalom előtti világ szerzői, ám Beethoven már visszavonhatatlanul az új kor gyermeke. Addig egyfajta organikus fejlődésben gondolkodtak a zeneszerzők — még ha ők nem is használták volna a fejlődés szót —, a forradalom viszont bebizonyította, hogy a korlátokat le is lehet dönteni. Beethoven volt az első zeneszerző és előadó, aki rendszeresen szétvert, tönkretett zongorákat. Ebben nyilván tragikus süketsége is közrejátszott, de akkor is többről, mentalitásbeli változásról van immár szó. Régebben senkinek sem jutott volna ilyesmi eszébe: evidens volt, hogy egy hangszernek — például a társadalomhoz hasonlóan — vannak bizonyos korlátai, melyeken belül illik és célszerű megmaradni. A forradalom zenére gyakorolt hatása például a modern mai vonó megteremtésén látszik a 19. század első harmadában, Párizsban. Korábban, a 17–18. században a vonós hangszerek hangjai vonásaik szerint erősen különböztek egymástól, s ezt az egyébként máig használatos vonásnem-jelölés is tükrözi. A lefelé vonás jele a kis n-betű maradványa, mely a nobilis, azaz nemes hang jele

volt, szemben a felfelé játszott, kis v-vel jelölt vilis, azaz hitvány, értéktelen hanggal. Nos, ezzel az új, forradalmi és romantikus vonóval immár minden hangot egyenlő erővel és súllyal lehetett megszólaltatni — mivel az emberek egyenlők, legyenek a hangok is azok! Ennek 20. századi betetőzése Schönberg 12-fokúsága, ahol szigorú szabályok hivatottak megakadályozni, hogy bármelyik hang a másikhoz képest uralkodóvá váljon. Ez sokak szerint — miképp a társadalomban, itt is — maga az anarchia.

És valóban az?

Schönberg óriási zeneszerző volt, s aki annyira tehetséges, mint ő, az mindenből ragyogót tud alkotni. Fiatalkori művei zseniálisak, s huszoneves korára már tényleg szinte mindent tudott. Számomra teljesen hiteles, hogy ezután elindult valamilyen más irányba, új utakat keresni. Ha tetszik, továbbfejlődött: nem biztos, hogy dodekafóniájával egyetértek — lehet, hogy fel sem tudom fogni, mit és miért csinált —, de fiatalkori remekművei, az azokban megtestesült szakmai tudás és tehetség őt biztosan feljogosította a kísérletezésre. Más kérdés, hogy ezt az ún. modern művészet ünnepelt képviselőinek jelentős része nem mondhatja el magáról: néha mintha hiányozna a szakmai tudás... A reneszánszban sok mai festőt kinevettek volna: akkor ugyanis nem lehetett rosszul — azaz egy bizonyos, magas technikai szint alatt — festeni. Mélyen elsajátított szakma nélkül „csak” a kiindulópont hiányzik mindenfajta kísérletezésből: ne felejtjük el, hogy Dali és Picasso mindent tudott a festészetéről, epigonjaik viszont olykor szinte semmit sem. De hát sokszor így volt, főleg a 20. századi művészetben: egy-egy hiteles, nagy zeneszerző, festő vagy író epigonjai annál rosszabbak, minél jobb a mester, akit „követnek”, csupán külsőségekben hasonlítanak rá, de hiányzik belőlük a belső, szellemi tartás és mondanivaló. Egyszóval nincs szakmai alap, amelyre építhetnének — így pedig, sajnos, sokszor még a meglévő tehetség sem ismerhető fel.

Van olyan ismerősöm, aki rajong a zenéért, de modern zenét nem hallgat, mert hiányolja belőle a dallamot.

Sajnos nagy gondok vannak a modern művészetben, így a zenében is. Sokan figyelmen kívül hagyják, hogy sem az ember, sem a természet törvényrendszere nem változott szinte semmit az elmúlt néhány évezredben. A dodekafóniával szembeni legnagyobb kételem oka, hogy a felhangrendszer természeti törvényeit nem helyezheti hatályon kívül az ember: ha leütünk egy hangot, akkor annak felhangjai — minden központi bizottsági döntés ellenére — bizony megszólalnak, s így az azután következő hangok máris „tisztességtelen hátrányba” kerültek. Nem működik az egyenlőség — hál' Istennek a beszédben sem egyforma minden szótag —, s a felhangrendszer örökre bizonyos preferenciát biztosít az oktávnak, a kvintnek, a dúrtercnek. Egyszóval már kész is egy dúr akkord, amelyet ma abszolút korszerűtlennek ítél az ortodox zene.

De még mennyire az, hiszen majd' negyven éve ugyanaz számít modern, állítólag avantgarde zenének! Ennyi ideig ugyanazzal az egy ötlettel nem lehet valaki folyamatosan modern vagy haladó — hacsak nem válik ortodox modernné és ortodox haladóvá... Kicsit befulladtak a kezdeményezések, s ezt sok ember, zenehallgatók s az egyéb művészeti ágakat figyelemmel kísérok egyaránt pontosan érzik. A zenében egyáltalán nem a disszonanciával van a baj: szükség van rá, mindig is volt és lesz, s ez így van jól. De számomra felvetődik a kérdés: mi a zene célja? Sokan vitatták a katarzisz létjogosultságát — némely mai zeneszerző egyenesen demagógiának tartja —, ám ennél jobb, a művészi hatás lényegét kifejező fogalmat szerintem még nem találtak ki. Egy alkotónak, előadóművésznek fel kell tennie a kérdést: van-e célja a zenének? Akarunk-e hatni valamilyen formában a nézőre, a hallgatóra, meg akarjuk-e őt változtatni? Ha igen, akkor ennek — tetszik, nem tetszik — mindig van emocionális vetülete is, s ha valaki épp ezt próbálja a zenéből kiirtani, akkor nagyon furcsa eredmény születik. Hogy a régi esztétikai alapelvek ma is mennyire életképesek, azt számomra az egyik általam különösen szeretett filmes, a spanyol Pedro Almodovar remekművei is bizonyítják: mozarti mélységű filmeket csinál, a Mozart–Da Ponte-operák súlya, feszültsége és katarzisa van meg bennük. A régi esztétikai alapelvek az ember vonatkozásában elsősorban annak szenvedélyeire épülnek — Almodovar esetében általában hihetetlenül megkonstruált nagy mű a végeredmény. Sok minden változott ugyanis a világban, ám az ember alig-alig: még mindig a legérdekesebb, szinte az egyetlen téma a művészet számára. Ha komponálnék — ígérem, nem teszem —, valószínűleg drámai programzenét próbálnék írni, egy költeményt, regényt vagy drámát szeretnék zenével kifejezni. A közelmúltban egyébként a fantasztikus tehetségű Gyöngyösi Levente barátom Babits *Gólyakalifájából* készült operáját vezényeltem. Nagy mű — van szakértő, aki szerint Bartók *Kékszakállúja* óta nem született ilyen jelentős magyar opera. Van, aki támadja, amiért dalmot, ritmust és harmóniát tartalmaz, tonális zene és sok szempontból konzervatív és eklektikus műalkotás. Valóban az, de olyan hallatlanul kifejező, hogy nagyon örülök, hogy elvezényelhettem.

Hallani olyan véleményeket, hogy már a komolyzene is elüzletiesedik.

Világszerte hatalmas problémák vannak ezzel kapcsolatban, kétértelmű sokféle veszély fenyeget, de ezek nem mindegyike vonatkozik ránk, mert nálunk — több mint tíz évvel a békés politikai és brutális gazdasági változások után — még mindig nem zajlott le a rendszerváltozás a kulturális életben. Eddig sajnos szinte semmi nem változott: ugyanolyan értelmetlenül átpolitizált például a kultúra, mint mindig is az volt, ha ugyan nem rosszabb. Nagy dolog lenne, ha valamilyen üzleti struktúra létrejönne: szponzorálási rendszerre, világos és átlátható viszonyokra, jó értelemben vett piacodásra gondolok. Mivel a kultúra mindig is nehezen finanszí-

rozta magát, nagy szükség van az állam jelenlétére. A művészet-történet jelentős műalkotásainak többsége egyébként központi segítséggel jött létre, nevezzük bár a szponzort pápának, fejedelemnek, arisztokratának vagy akár államnak. A fertődi Eszterházy-kastély annak idején állítólag — mai pénzre átszámítva — mintegy 260 milliárd forintba került: ezt csak olyan arisztokrata engedhette meg magának, akinek éves jövedelme — szintén mai szinten — 150 milliárd körül volt. Az pedig, hogy a mecénás bizonyos feltételeket szab, teljesen természetes dolog.

A komolyzene gyakori diszkósítását miként értékeli?

Ez zömében nem más, mint ritmikai eltorzítás és harmóniai egyszerűsítés. A klasszikus zenének szerintem nem erre van szüksége, hanem arra, hogy igazán jól játsszák el, úgy, ahogy megírták. Más kérdés, hogy egyes „komolyzenészek” is tehetnek a dologról: sok unott, elcsökevényesedett előadás után úgy érezheti az ember, hogy „fel kell dobni” a művet — pedig csak jól kellene előadni.

Mennyire nevelhető a közönség zeneileg?

Úgy vélem, nagyon nagy mértékben nevelhető. Ha folyamatosan színvonalas produkciót lát és hall — mindegy, milyen műfajból! —, akkor egy idő után már nem fogadja el a rosszat.

Az Orfeónak ma már állandó közönsége van. Minek köszönhető ez?

Néha magam is meglepődöm azon, milyen sok embert érdekel a historikus zene, de természetesen nagy öröm, hogy ennyien kíváncsiak ránk. A repertoárunk igen széles: hangszeres és vokális kamarazene, kantáta és concerto, opera és oratórium egyaránt szerepel műsorainkon. Szomorú viszont, hogy a sokszor csak jelképes, 600–1000 forintos koncertbelépő is mekkora gondot okoz éppen azoknak, akiknek ez a zene tényleg mond valamit. Szívesen adnánk sok ingyenes koncertet, de sajnos finanszírozásunk egyelőre teljesen megoldatlan. Minket senki nem támogat, minden produkciónk önmagát tartja el, s ez már középtávon is sok mindent megnehezít. Nagy szükségünk lenne támogatásra, hogy saját tervezésű műsorokat is színvonalasan megszólaltathassunk. Mint említettem, a zeneirodalom telis-tele van értékes, ám kevésbé ismert művekkel, s ezek közül szeretnénk minél többet bemutatni.

Úgy tudom, Önnek vannak elképzelései a régizene finanszírozásával, fejlesztésével kapcsolatban. Elmondaná ennek a lényegét?

Jó volna, ha lenne egy régizenei központ. Ez a historikus előadói irányzatot azáltal támogatná, hogy rendszeres, jól megfizetett és magas színvonalú munkát biztosítana az ezt valóban magas színvonalon művelő, elsősorban fiatal magyar zenészeknek. Egyfajta produkciós irodát képezek el, amely koncerteket és kisebb-nagyobb fesztiválokat szervez, segít a szponzorszerzésben, posztgraduális tanulmányi lehetőségeket, kurzusokat biztosít, hangszereket építtet és vásárol, kutatói munkát és publikációs lehetőséget ad az erre felkészült zenetudósoknak, hangfelvételeket készít és terjeszt, műveli a közönséget. A hagyományos szimfonikus zenekarokra jelentős összeget áldoz a költségvetés — mi nem ezt szeretnénk elvenni, de

míg Nyugat-Európában az 1800 előtti repertoár zömét historikus, régi hangszeres együttesek szálaltatják meg, addig e terület Magyarországon központi forrásból máig egyetlen forintot sem kapott. Pedig úgy vélem, mi is kiváló előadókkal rendelkezünk e területen: a magyar régizene-játszásban éppúgy benne van egy nagy nemzetközi sikertörténet lehetősége, mint például a Fesztiválzenekarban — csupán ezen irányzatnak is gazdája kell hogy legyen.

Mi a véleménye arról, hogy az utóbbi időben néhányan igyekeznek kibővíteni a karmester szerepét?

Igen, valóban megjelent Lebrecht *Maestro!* című könyve, amely sok-sok (és valószínűleg igaz) pletykát tartalmaz, ám következtéseivel — amennyire vannak ilyenek — nem tudok egyetérteni. Az tény, hogy szörnyűséges alakok működtek és működnek ezen a pályán, s egy rossz karmester olyan mérhetetlen károkat okozhat minden produkciónak, hogy annál tényleg minden más jobb megoldás. Egy jó karmester viszont sokat tud segíteni, s ebben a dirigensekkel szemben gyakran sokkal szkeptikus zenekari muzsikusok is egyetértenek velem. A karmester feladata, hogy kívülről hallja az egész zeneművet, és egységesítse az előadásmódot: egy zenekar soha nem demokratikus intézmény, szükség van vezetőre. Egy tökéletesen kivitelezett, amúgy csak közepes koncepció sokkal többet ér, mint sok félig megvalósított zseniális ötlet. A karmestert sok szempontból az egész produkcióért felelősség terheli, ezt azonban csak úgy viselheti, ha hatalommal rendelkezik — ez nem öncélú hatalom, mert az ügy érdekét szolgálja. A dirigensnek rendkívül felkészültnek kell lennie, pontosan tisztában kell lennie minden hang zenei jelentésével és technikai kivitelezésével egyaránt: hadd tegyem hozzá, hogy ezt véleményem szerint a legjobban a 17–18. század zenéjén keresztül lehet megtanulni. Így a karmesterséget — ha létezik szakmaként — sem lehet Beethovennél kezdeni, s Puccini mégoly csodás műveitől is bajos visszafelé haladni a korban. A zeneműveket leginkább szigorú időrendi sorban értheti meg egy hivatásos muzsikus: a zene nyelv, ám szavainak jelentése sokkal homályosabb, s ezért számomra izgalmasabb, mint mondjuk egy színdarab szövege. A *Hamlet* szavai, mondatai egyértelműek, s ezeket végtelenül különböző hangsúlyokkal, hangerővel, hangszínekkel adhatja elő a színész. Egy zenei partitúra ezzel szemben sokkal bonyolultabb, ráadásul ahogy meggyünk visszafelé az időben, a mű kottája egyre olvashatatlanabb, ha valaki nem birtokolja a kulcsot, vagyis nem beszéli a sajátos zenei nyelvet, amely mindig arra a bizonyos korra, a zeneszerzőre, esetleg egy-egy városra jellemző. Ha valaki Richard Strauss nevelkedik, alig értheti meg Mozartot, Bachot még kevésbé. Monteverdit pedig olvasni sem tudja. Sok olasz tempójelzés jelentése hihetetlenül nagyot változott — nem ritkán az ellenkezőjére fordult — az elmúlt 300 év alatt! Mindig a mű az elsődleges persze, de azt csak minél teljesebb kultúrhistoriai háttér ismeretében tudjuk megérteni, s csak akkor dönthető el, mit adhatunk hozzá

előadásban a partitúrához. Mindig is mesterkéltnek éreztem az ún. „kottahű” és „partitúrától” elrugaszzkodó, szabadon szárnyaló karmester-típusok szembeállítását. Mire alapozva rugaszkodhatunk el, ha nem vagyunk hűek a partitúrához, hangjaihoz és szelleméhez? Csak ekkor tudhatjuk, hogy hol a határ — szerencsére sokszor jóval messzebb, mint azt gondolnánk! Sokat tanultam Gardinertől: stílusban, zenei elképzelésekben, következetességben, zenekar-és kórusépítésben, az énekesekkel és zenészekkel való alkotó munkában. Karmesteri példaképem ugyanakkor Wilhelm Furtwängler. Az általa képviselt erőszakmentes erő és szuggesztivitás számomra a legmagasabbrendű érték az előadóművészetben. Hozzá hasonlóan hiszek abban is, hogy egy műnek minden megszólalásakor újra kell születnie.

Az imént említette, hogy hisz a közönség nevelhetőségében. Kocsis Zoltán viszont egyszer úgy nyilatkozott, nem szeretne olyan világban élni, ahol a zenészek már nem játsszák Bachot...

Vagyis, hogy annyira elsekélyesedne az ízlés? Olvastam Zolinak ezt a nyilatkozatát, szerintem épp nagyon sötétben látta a világot, amikor így vélekedett. A helyzet azért nem ennyire rossz, legalábbis nagyon sok múlik a nevelésen, a műveltség továbbadásán. A média például sokat segíthetne ebben — ha valami, ez maximum a közszolgálati feladat lenne. Sajnos tény, hogy rengeteg a kulturális szemét, ráadásul az oktatás és nevelés területén is nagy gondok vannak. Soha életemben nem értettem például, hogy mit jelent a sokat hangoztatott „értéksemlegesség” kifejezés. Ez a nyelvtani értelemben hibátlannak látszó szóösszetétel azt sugallja, mintha az emberi értékek bármilyen formában ellentmondának egymásnak, hiszen semleges álláspontot csak egymásnak ellentmondó, egymással szembeszegülő fogalmak között lehet kialakítani. Ezzel szemben mondjon nekem valaki egy olyan általánosan elfogadott emberi értéket, amely kizárja vagy akár csak megnehezíti egy másik általánosan elfogadott emberi érték birtoklását... Ilyen nincsen. Amikor valaki „értéksemlegességet” hirdet, akkor — mivel az értékek egymással soha nem kerülnek ellentmondásba — valójában az értékekkel szemben foglal állást, sokszor ráadásul büszkén. Az „értéksemlegesség” így az én olvasatomban csak értékmentességet és értéktelenséget, sőt értéktelenséget jelent; olyan pusztító nihilt, amely egyre csak terjeszkedik a létező értékek területe felé. A Tízparancsolat jelentős része az emberi társadalom sok ezeréves együttélési alapszabályait foglalja össze, s így — független attól, hogy hívő-e valaki — mindenki számára érték: létfontosságú, hogy alapja legyen mindenfajta nevelésnek. Meggyőződésem, hogy az erkölcsi és esztétikai érzéket minél korábban ki kell fejleszteni a gyermekben. A zenei nevelés hatása pedig óriási: az én életemben a zene volt az, amely egyfajta hitbeli bizonyítékként, alaptételként szolgált — Purcell, Bach, Mozart és Haydn hite mindig követendő példa volt számomra. Irigylem azt a természetességet, mely Istenhez való viszonyukat jellemezte.