

„Nem a tagadást kell tagadni, hanem állítani kell.”

Szabados György életművéről
Ráduly Mihály beszélget Bognár Bulcsuval¹

III. rész. Tonális centrum és avantgárd.
Az utolsó korszak zenéje és a zenei nevelés kérdése

Bognár Bulcsu (B. B.): Amilyen határozott és sarkos véleménye volt Gyurinak a közpolitika dolgairól, és amilyen szigorúsággal és keménységgel ostromozta mindazokat a politikai történéseket, amelyek ennek az autentikus rendnek a rombolását eredményezték, olyan hihetetlen emelkedetten és odafordulóan tudott minden dologhoz viszonyulni. Tehát sokáig nem lett ebből valami görcsös befelé fordulás.

Ráduly Mihály (R. M.): És nem is lett ebből csalódás, hanem tényleg az a felülemelkedettség, aminek a nem e világból való szemlélet szolgáltatta az alapját.

B. B.: Szerintem ehhez kapcsolódik a kései vagy az utolsó korszaka zenei nyelvének a változása is. Az utolsó időszaknak a határkötő kijelölő darabja a három Babits-versnek a megzenésítése. (*Három ének /Kantáta Babits Mihály verseire*)

R. M.: A Kantáta.

B. B.: Igen. A *Kantáta*. Volt annak aztán mindenféle címe. Nem is tudom, hogy melyiket szánta véglegesnek.

R. M.: *Majd apád kideríti (nevet).*

¹ A beszélgetésre 2016. február 18-án Budapesten, Ráduly Mihály interjúsorozata keretében került sor annak érdekében, hogy e dialógusok alapján átfogóbb képet kaphassunk Szabados György zenei és emberi világáról azon emberek visszaemlékezésein keresztül, akik hosszabb ideig ismerték őt mint zenészt és embert. Az interjúsorozat elérhető az alábbi címen: <http://gyorgy-szabados.com/the-world-of-georgy/in-the-words-of-others/raduly-mihaly-beszelget-bognar-bulcsu/>. Köszönjük az újraközlés lehetőségét Ráduly Mihálynak és Rudolf Krausnak.

B. B.: Reméljük. Szóval az utolsó korszak. Zenei munkásságában ez abszolút erről a felülemelkedésről és a jézusi hatásról árulkodik. Egyrészt, hogy explicit módon vissza kell térni a szakralitáshoz, és ezt Jézus személye jeleníti meg. Másrészt pedig vissza kell térni a szigorú értelemben vett tonalitás nyelvéhez.

R. M.: *A tonalitás egyfajta gravitációs központot jelent a zenében, amely köré csoportosulnak a hangok és hangzatok. És ha szabad úgy fogalmaznom, akkor azt mondanám, hogy Gyuri életének „tonalitása”, súlypontja a hite volt, vallási és személyi értelemben is – e köré helyezkedett el minden az ő életében.*

B. B.: Ő az a ritka fajta zenész volt, aki zenetörténeti és zenetudományos tájékozottsággal is rendelkezett, és aki nagyon jól ismerte a bartóki hezitálást a tonalitás-atonalitás vonatkozásában. Bartók állandóan kísérletezett a zenei formákkal, és a pályája elejétől Schönbergtől függetlenül, majd Schönberg hatására maga Bartók is foglalkozik az atonális komponálás lehetőségével.

R. M.: *A hegedűduók a legközelebbiek...*

B. B.: *A Hegedű-zongora szonátákra gondolsz?*

R. M.: *Igen.*

B. B.: A két *Hegedű-zongora szonáta* feltétlenül ide tartozik, de említhetnénk a 3. és 4. vonósnégyest is, mivel ezeknek a műveknek a technikája elég közel áll a schönbergi elvekhez. De Bartók már jóval Schönberg elméletének megismerése előtt kísérletezett a tonalitás határainak a feszegetésével. Gondoljunk csak az 1908-as *14 bagatellre*, az itt alkalmazott bitonalitásra, vagy arra, hogy a zongoradarab egyes disszonanciái (legjobb példa erre a *10. Allegro tétel*) már nem feloldhatók a hagyományos akkordtan elvei mentén. A tizenkétfokúság elveinek beépítése aztán jóval később, a neoklasszicista korszak után is folytatódik, tetten érhető ez a *Hegedűversenyben* és a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című darabban is. Teljesen távol állt Bartóktól azonban az az adornói dogmatizmus, ami egyedüli lehetséges útként a schönbergi dodekafóniát tekintette haladónak, és minden egyéb megközelítést a modern barbárság megnyilvánulásaként értelmezett.² A bartóki elvnek talán nem is az a leglényegesebb pontja, hogy a népi zenén alapuló komponálási technikát összeegyeztethetetlennek gondolta a tizenkétfokú atonalitással. Ennek az Adornóval szemben megfogalmazott bartóki kijelentésnek azért sem szabad túl nagy jelentőséget tulajdonítanunk, mert Bartók a közép-kelet-európai népzének (dór, fríg, líd, stb.) hangsorainak móduszaival maga is alapvetően tágitotta a tonalitás határait, és bizonyos móduszkombinációkkal eljutott a tizenkétfokúsághoz. Nem hagyta azonban, hogy a doktrínává merevedett racionális komponálási elvek határozzák meg a zenéjét. Ehelyett a népzene élő és mégis archaikus dallamkincsét és ritmusképleteit tekintette alapnak, amelyek az archaikus zenéből kiindulva voltak haladók és modernek, miközben zenéje valamilyen formában mindig megőrizte a tonális

² Lásd: Theodor W. Adorno: *Zene, filozófia, társadalom. Esszék*. Budapest: Gondolat, 1970; úó *Írások a magyar zenéről*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1984.

karakterét. No, és minden Lendvai Ernő-féle zeneelméleti hókuszpókusz ellenére (amely Bartók komponálási technikájában matematikai szigorúságú szerkesztési elveket, „tengely-rendszert és aranymetszést” vélt felfedezni)³ egyre világosabb az is, hogy az improvizáció alappeszta volt a bartóki zeneszerzésnek. Mindezek az alapelvek Gyuri számára egyértelmű iránymutatást és követendő példát adtak a zeneszerzés, a zeneelmélet és a társadalomfilozófia vonatkozásában is.

R. M.: Bartók maga is azt mondta, hogy nem tonális zene nem is létezik. Tudjuk, hogy létezik, és másrészt meg nem létezik. Mert mindennek van valami tonális centruma.

B. B.: Hát igen. Schönberg a legtöbb művében, talán legsikeresebben a *Mózes és Áronban*, arra tett kísérletet, hogy ezt a tonális centrumot teljes mértékben kimetssze, és valahogy mégis zene, ami ebből megszületik. Egyébként nagyon megkérdeztem volna a *Mózes és Áronról* Gyurit, aki azért ezt az egész szigorú atonalitást elutasította. Ez a mű ugyanis befejezetlenségével együtt is izgalmas darab.

R. M.: Évekig küszködtem vele.

B. B.: Kocsis Zoltán egyébként pár éve befejezte.

R. M.: Hallottam róla. Még nem hallgattam meg a befejezett verziót. Állítólag nagyon jó.

B. B.: Izgalmas, érdekes. A schönbergi zenéhez illeszkedő befejezést írt eredeti módon.

R. M.: Az én fülem hozzászókkott a nem tonális zenéhez, de a Mózes és Áront évekig hallgattam, és csak az első lemezig jutottam. Már a második lemezt sem fordítottam meg egészen addig, amíg a Metropolitanben (Metropolitan Opera, New York) meg nem hallgattam egy előadást, ami teljesen érthető volt. Teljesen érthető, zeneileg is.

B. B.: Én a Boulez-féle felvételt hallgatva éltem át ugyanezt.

R. M.: Én tudod mire emlékszem? Jazzről csak alig beszélünk. Volt egy pár közös zenehallgatásunk. Kifejezett élmény volt a Vajda Sanyinál vagy a Kimmelnél (Kimmel „Apó” László), mikor újabb zenéket hallgattunk. Azt hiszem, az Expressiont (John Coltrane – Expression, 1967) is együtt hallottuk először, de a klasszikus zenészek között Krzysztof Penderecki neve számomra teljesen ismeretlen volt abban az időben. Gyuri mesélt a Lukács passióról (Passio Et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam) meg egy-két más darabjáról is. Aztán hogy meg is hallgattuk-e? Nem, szerintem jóval később, csak Amerikában hallottam először.

B. B.: Penderecki fontos név, meg Witold Lutosławski is. Nem véletlen ez a lengyel szál. Pendereckinél megvan a kísérlet a jazz bevonására is (*Don Cherry/Penderecki – Actions, 1971*), és ezek a zenei kísérletek meglátásom szerint fontos előképei például a *Homoki zene* világa-

³ Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1993, ill. uő.: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1996.

nak. De főleg a kései időszakban Gyuri számára a legfontosabb kortárs zenész Lutosławski volt. Valami nagyon személyes viszonya volt Lutosławski zenéjéhez. Ezt azzal magyarázom, hogy Lutosławski úgy kezdte használni az aleatorikus szerkesztést, hogy nem csinált belőle darmstadti iskolás szeriális zenét. Szerintem ez Gyuri számára nagyon fontos volt. Szóval nem követte a darmstadtiak, Stockhausen és mások által irányított – akármilyen furcsán is hangzik – azon zsdanovi szellemét, ami egyrészt nagyon bízott a racionális tervezés kínálta szűk keretekben, másrészt pedig minden tőle különböző megközelítésre mint idejét múlt, retrográd elemre tekintett és száműzni akarta a zenei világból. Gyuri, azt hiszem, nagyon világosan látta ennek és a bartóki, lutosławski irányynak, mint világlátásnak a különbségét. (Itt jegyzem meg, hogy a Gyuri által nagyra tartott Ligeti az elsők között ábrándul ki a darmstadtiak dogmatizmusából, és ő az, aki már korán hangoztatja a schönbergi, weberni dodekafónia elavultságát.)⁴ Stockhausenék a darmstadti iskolában megpróbálták Schönberg tizenkétfokúságából építkezve a racionális zenei építkezés logikáját továbbvinni. Gyönyörű kottaképekkel, de azt hiszem, hogy kevés érzelmi töltéssel rendelkező zenékkal. Másrészt Lutosławski és Penderecki azok, aki a közép-kelet-európai léttel magától értetődően szívjuk magukba a megtervezett, mérnöki alkotásokkal szembeni szkepszist, és akik a tonális csomópontokat zömében nem elhagyva a szakralitás világát is megjelenítik zeneileg. Ők lesznek Gyuri számára a tájékozódási pontok.

R. M.: *Valószínű, hogy éppen emiatt.*

B. B.: Éppen emiatt. Nem hiszem, hogy Gyuri ebből eredendően ideológiai kérdést csinált volna, hanem az egész zenéjének a világa fejezte ki ezt a választást.

Volt közös koncertélményünk, amikor Pendereckinek nem tudom hányadik szimfóniáját hallgattuk meg a Zeneakadémián, amit maga Penderecki vezényelt. Nem tudom, mennyire követed Penderecki munkásságát, már jó ideje visszatért a teljes tonalitáshoz, és tegyük hozzá, hogy nagyon szép, de igencsak izgalom nélküli zenéket ír.

R. M.: *És elég hideg is. Mesterséges.*

B. B.: Mestermunkákat gyárt, amelyek nem különösebben érdekesek. Úgy látom, hogy Penderecki korai kompozíciói, az *Anaklasis*, a *Polymorphia*, különösen pedig a *Fonogrammi* és a *De natura sonoris No. 1–2*. azonban erős hatást gyakoroltak Gyuri zenéjére. Az első jazz kísérletei (*Actions*) után pedig nyilvánvalóan Penderecki volt az ő legfőbb tájékozódási pontja, aki jazz-zenei formákon keresztül is kereste az improvizáció lehetőségét a kortárs zenében. Rátalálni, újra felfedezni azt az improvizációt, ami a tradicionális zenének is alapvető sajátossága. Nemcsak a rubato jelleg, a zene kötetlen belső ritmusa, hanem a zenei képletlen túl annak megjelenítése, ami minket éppen érint és foglalkoztat.

R. M.: *Dallamfordulatok, amik közvetlenül vezettek az improvizációhoz...*

B. B.: Igen, hogy ezt megjelenítse. Úgy látom, hogy ennek a formanyelvnek a lehetőségét találja meg az aleatóriában. Ezt Lutosławskiék mutatják meg neki. Emellett a tonális formák

⁴ Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv.* Budapest: Osiris, 2005.

újabb és újabb bővítésének a lehetőségét is, és az ezen túllépő disszonanciákat is, amivel már maga Bartók is zseniálisan kísérletezett. Azt hiszem, innen van a nagyon erőteljes pozitív viszonyulása. Mellesleg szerintem a kései Lutosławski-művek zseniálisak. A darabok, amiket Anne-Sophie Mutternek és másoknak írt Lutosławski hetven nem tudom hány éves korában. Szenzáció! *A Partita, a Chain II, a Zongoraverseny*, ezeket Gyuri nagyon szerette Lutosławski Bartók tiszteletére írt gyászzenéje (*Musique funébre*) és a klasszikus aleatorikus korszaka (*Jeux vénitiens, Vonósnégyes* stb.) mellett. Ezekről sokat beszélünk. Azt hiszem, Gyuri megtalálta Lutosławskiban azt a fajta zenei rokonságot is, amiről az előbbi összefüggésben szó esett, meg azt a fajta bölcsességet, hogy úgy tud teljességet kifejező kortárs zenét csinálni, hogy zömében nem engedi el teljesen a tonalitást. Lutosławskinak még a dodekafóniával kísérletező műveiben is tetten érhető annak a közép-kelet-európai népzenei hagyománynak a hatása, amely a legmodernebb zenei formák alapjául szolgálhat. Végképp nem megy bele a darmstadti iskolának a hangfoszlányokkal kísérletező világába, amibe egyébként meglátásom szerint az *Új Zenei Stúdió* végül is belefutott Magyarországon. Lehet, hogy ez nagyon kategorikus és felületes nézőpont a részemről, de úgy látom, hogy érdekes kísérletek ezek, de nem születtek ebből igazán nagy művek.

Mindenesetre van egy progresszív kísérlet a '70-es időszakban, Jeney Zoltánnal és másokkal (alapító tagjai: Sárosi László, Jeney Zoltán, Eötvös Péter, Vidovszky László és Kocsis Zoltán, később csatlakozott: Dukay Barnabás, Serei Zsolt, ifj. Kurtág György, Csapó Gyula és Wilhelm András), ami a Kodályék által negligált Darmstadt szellemét kívánta közvetíteni. Az *Új Zenei Stúdió* experimentális zenéje ugyanis a nem zenei rendszereken alapuló manipulációkat építi bele a komponálás folyamatába. Az általuk alkalmazott hangfoszlányokat olyan technikaként használják, amelyek lehetőséget kínálnak a hagyományos zenei nyelv alapelemeitől való elszakadásra. Arra törekedtek, hogy ezáltal maga teremtette zenei rendszert hozzanak létre. Ez magától értetődően részleges vagy teljes szakítást jelentett a zenei hagyománynál. Lényegében azon kívül helyezkedve próbálták megújítani a kortárs zenét. Mondanom sem kell, hogy Gyuri erős fenntartásokkal viseltetett e zenei formanyelv és a mögötte lévő, a tradíciók kívül helyezkedő világlátással szemben. Nem véletlen, hogy az egyetlen közös zenei kísérlet az *Új Zenei Stúdió* tagjaival kudarcba fulladt és nem lett folytatása.

R. M.: Mit tudsz erről?

B. B.: 1976-ban a Bercsényi Klubban kerül sor arra a koncertre, amelyen a Stúdió részéről Jeney Zoltán, Sárosi László, Vidovszky László és Wilhelm András, másrészt pedig Kathy Horváth Lajos és Szabados György muzsikált együtt. Ennek körülményei azóta már jól dokumentáltak. Szitha Tünde, a Stúdió monografikusa szerint már a próbák alatt kiderült, hogy a zenei elképzelések annyira különbözőek voltak a Stúdió és Gyuriék között, hogy nem voltak egymáshoz közelíthetők. Így aztán „Vidovszky és Wilhelm meg is beszéltek, legfontosabb instrukcióként, hogy a legfontosabb, hogy ők legyenek a hangosabbak...”⁵ (nevet)

Gyuri számára természetesen nem volt meglepő, hogy ez a két zenei irány nem összehasonlítható, de azt meglehetősen rosszul élte meg, hogy az akkor az avantgárdot megjelenítő és később a komolyzenei intézményrendszerben jelentős pozíciókat betöltő stúdiósok

5 Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió*. (Doktori értekezés.) Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014: 89.

– darmstadti szűk látókörűséggel – később sem adtak teret a tőlük különböző, de világszínvonalú zenei törekvések számára. Beszélgetéseink során többször előjött, hogy ha nem is sértődött, de keserűen vette tudomásul, hogy megközelítésbeli és ideológiai válaszfalak miatt negligálták a muzsikáját és mindazokat a zenepedagógiai törekvéseit, amelyek Bartók szellemében igyekeztek volna a hazai kortárs zenét megújítani. Teszem hozzá, Gyuri munkássága akkor és azóta sem létezik az intézményesült honi kortárs zene számára. Légüres térbe került tehát, ahol a komolyzenészek számára jazz-zenész, a jazz-zenészek számára pedig kortárs zenész.

Visszautalva a korábbiakra, egyébként az is mutatja, hogy az új technológia által kínált eszközöknek milyen nagy hatása volt, hogy a kortárs zeneszerzők többsége hosszabb ideig nagy lehetőséget látott a hagyományos zenei nyelvvel szakító hangfoszlányokban, amelyek talán képesek teljesen új kiindulást adni a zenei építkezésnek. Leginkább a kölni elektroakusztikai műhelyben vagy annak hatására Stockhausentől kezdve (pl. *Gesang der Jünglinge*) Luigi Nonon (pl. *Omaggio a Emilio Vedova*), Xenakis (pl. *Persepolis*) át Pendereckiig (pl. *Psalmus hangszalagra*) sokan készítenek hangfoszlányokból építkező kompozíciókat, hogy aztán ezeket a törekvéseket az *Új Zenei Stúdió* létrejöttével itthon is lekövezzék. Gyuri érzékenységét mutatja, hogy a '60-as évek végén, a '70-es évek elején ő is kísérletezik hangszalagokkal. De aztán kidobja ezeket a darabokat. Különben nagyon meghallgatnám ezeket a felvételeket, mert biztos izgalmasak. Mindenesetre Gyuri zsákutcának tartotta őket már a hetvenes évek legelején.

R. M.: De ezek csak futó kísérletezések voltak, ugyanúgy, mint a kapcsolatkeresése az úgynevezett minimalista zenével. Az a Kassák-érában (Kassák Klub) volt már, és ott szét is szakadt az a bizonyos kezdeti társaság.

B. B.: Igen, csak rövid ideig létezett. A 180-as Csoporttal...

R. M.: A 180-as Csoporttal, így van.

B. B.: Gyuri megmerítkezett ebben a világban, de az ő saját formanyelvét itt sem hagyta el. Ennek szerintem jó példája az *Idő-Zene*, amiben egy csomó minimálzenei zenei megoldás van, de nem a minimál zenének a rövidre zárt izgalomnélküliségével.

R. M.: Mondtam már valamelyik interjúban, hogy számomra az Idő-Zene sokkal időtállóbb, mint a legtöbb minimalista zene, nagyon kevés kivétellel. Steve Reichnek és John Adamsnak van egy-két ilyen darabja, és nem is olyan sok. Amikor először hallottam, nekem az Idő-Zene abszolút nem tetszett, mert ez minimalistának, és nem Szabados-zenének tűnt. De számára ez is csak egyfajta kitérő volt, ami aztán aktualitását veszítette, de mint zene, a mai napig érvényes.

B. B.: Igen, és megnevesítette a minimálzenei irányzatot. Gyuri meglátásom szerint a műfaj egyik legjobb kompozícióját írja meg. Legyen a világ baja, hogy nem tud erről. A Steve Reich- és Philip Glass-féle zenével szemben azonban – ezzel is párhuzamokat mutatva Ligeti értékelésével – kifejezetten elutasító volt. Kissé talán kategorikusan fogalmazva ezt veszélyes propagandának tekintette. Vagyis érzékenyen reagált a zenei szövetek és a zenei megoldá-

sok mögötti világlátásra. Gyurinak nagy érzékenysége volt erre. Úgy látta, hogy a barokk concertók kis egyszerű hármashangzatának a bontogatásából építkező zene a maga látszólagos mélységével valójában rendkívül felszínies és sivár világlátást közvetít a sok kis precízen megszerkesztett képletével. Gyuri Apáczaira hivatkozva gyakran mondta ilyenkor: tisztán logikus, tisztán számár. Ez a minimalizmus Gyuri nézőpontjából azért volt veszélyes ideológia, mivel mindazt a zeneiséget kérdőjelezte meg, ami az általa megcélzott autentikusságot kifejezhette volna. Másrészt megmutatta a maga módján, hogy olyan „minimálzenét” is tud alkotni, ami megőrzi a zenei nyelv mélységét és komolyságát.

Szóval Penderecki és Lutosławski volt elsősorban fontos számára. Másrészt csipelődő megjegyzéseimre reagálva, amelyekben Bartókot nagyon sokra tartottam és Kodályt kevésbé értékeltem, azt is megfogalmazta, hogy teljesen egyenrangú személyként tekintett a két zeneszerzőre.

R. M.: *Mint zeneszerző?*

B. B.: Azért ilyet nem mondott (*nevetnek*), de sokra értékelte Kodály kórusműveit, és Kodály pedagógiai munkásságát Bartók zeneszerzői zsenialitásával egyenrangú teljesítményként értékelte. Én mindig pikírt megjegyzéseket tettem a *Psalmus Hungaricusra* is, meg az összes közismert, népszerű Kodály-darabra, a *Missa brevisre* meg a többiekre.

R. M.: *Én is azt tenném, de teljesen felesleges* (nevet).

B. B.: Ezek a darabok a bartóki formanyelv teljessége szempontjából nézve hát mégiscsak egy konvencionálisabb, a 19. századi akadémikus képletektől kevésbé elszakadó, helyenként posztdebussyánus, alapvetően népi zenei formákkal vegyített zeneként is értelmezhető, ami a bartóki zenéhez mérve nem olyan nagyszerű. Gyuri ennek kapcsán mindig arra irányította a figyelmet, hogy Kodály egész munkássága, vállalt és konzekvens konzervatívsága, amivel szembe tudott helyezkedni a létező szocializmus zenei világával, volt az alapja és lehetősége annak, hogy ez a zenei gondolkodásmód és a magyar zenei hagyomány tovább élhessen.

R. M.: *Ez így van.*

B. B.: Kodály volt a garancia arra, hogy a Lisztől induló, Kodályon, Bartókon keresztül folytatódó magyar komolyzene tovább létezhesen a kommunista időkben is. Ebből a szempontból különösen fontosnak tekintette Kodály munkásságát, és ez magyarázza, hogy miért ostromozta annyira azt az ideológiai változássort, ami Kodály halála (1967. március 6.) után a hivatalos magyar komolyzenében bekövetkezett.

Kodály itt marad a kommunista hatalomátvétel után, és a rendszernek valamit kezdeni kell vele. Mindkét félnek kompromisszumot kell kötnie, Kodálynak is, meg a rendszernek is. Kodály akkora autoritás volt, hogy miatta nem lehetett teljes mértékben elsöpörni azt a magyar zenei hagyományt, ami a kommunisták számára nagyon idegen világlátást tükrözött. A tiszta forrásból építkező, autentikus létet megteremteni akaró világnézetet Kodály konzekvensen képviseli. Gyuri úgy fogalmazott, hogy addig van magyar komolyzene, amíg ennek a lehetőségei megvannak, és Kodály halála után ez intézményes vonatkozásban nagyon beszűkül.

R. M.: *Vagy a darmstadti iskola átvétele...*

B. B.: Igen, Kodály halála után felerősödnek a hazai kortárs zenében is az ész mindenhatóságába vetett hittel operáló zenei megoldások, amivel Gyuri mindig is szemben állt. Bizonyosan ezzel is összefügg, hogy a hivatalos komolyzenei körök egész pályája során negligálták őt. Zeneileg sokkal gyengébb darabokat emeltek az égbe, miközben Gyuri világszínvonalú munkái lényegében visszhangtalanok maradtak. Emlékszem, amikor Csonka Feri barátom a kilencvenes években felvetette a szombathelyi *Bartók Fesztivál* budapesti szervezőinek, hogy érdemes lenne Szabados Györgyöt meghívni, csak álltak az egyik lábukról a másikra. A folyamatos elutasításban meglátásom szerint erős szerepet játszottak ideológiai megfontolások.

Miközben Gyuri nem tett egyebet, mint a meglévő magyar zenei hagyományokból építkezve nagyon eredeti, modern zenét komponált. Gyuri Ligeti iránti osztatlan lelkesedése összefügg azzal, hogy – a darmstadti iskolás kitérője után – hasonló gondolati építkezést vélt felfedezni benne. Ha nem lennék elfoglalt és túlságosan lusta, a Ligetivel készített '93-as interjúmat érdekes lenne írásban megjelentetni. Ligeti akkor, abban a politikai közegben, ahol ő egyébként határozottan állást foglal az akkori Antall-kormányval szemben, nagyon világosan kifejti azt, hogy ő zeneileg a magyar tradícióból és a magyar hagyományból építkezik, és magát ebben az értelemben is magyar zeneszerzőnek tekinti. Gyuri Ligeti zenéjéből teljesen egyértelműen kiérezte ezt.

Kodályra és Gyuri kései alkotói korszakához visszatérve azt gondolom, a Babits-versek megzenésítése (ősbemutató: Művészetek Palotája, 2006. március 30.) egy hitvallásnak, credónak a kifejeződése, amivel Kodály szellemiségét akarta továbbvinni. Most félig tréfásan fogalmazva, a sok disszonanciával jellemezhető „kaotikus reszelés” után az utolsó nagy opusban visszatér a szigorú tonalitás világához, és ahhoz a kodályi zenéhez, ami modern módon, de mégiscsak a hagyományunkat és ezáltal önmagunkat kifejezve szólal meg. Mind ezt szándékoltan közérthető módon megfogalmazva, már amennyire egy szabadosi zene közérthető lehet. Mindenesetre semmiféle olyan zenei megoldást nem használ, ami „elidegeníthetné” (megint egy fontos műszó az 20. századi társadalomfilozófiából) a hallgatót a zene üzenetétől. Másfelől a hitbeli credónak a megjelenítése annak a Babitsnak a versein keresztül történik, akinek a költészete egész életében iránytűül szolgált, és aki visszatérő hivatkozás volt a számára a beszélgetéseinkben.

R. M.: *Milyen kérdések jöttek még elő Szabados életének utolsó időszakában a beszélgetéseitek során?*

B. B.: Két témakör jut még az eszembe. Az egyik a közpolitikához fűződő viszonya, a másik – ezzel szorosan összefüggően – a zene és a zenei nevelés kérdése. Ő ugyan a pártpolitika szintjén nem akarta magát exponálni, tehát nem akart politizálni, de azt hiszem, hogy valami gyermeki hittel vagy naivsággal várt arra, hogy egyszer a nagypolitika felismeri majd mindazt, amit ő képvisel. Merthogy Gyurinak kidolgozott koncepciója volt a zenei nevelésről is. Ahogy Johann Sebastian Bachnak volt egy víziója arra nézve, hogy a zenei nevelésen keresztül hogyan tudunk eljutni a teljességhez, ezzel kapcsolatban Gyurinak is megvolt a maga elképzelése.

R. M.: *Bizonyára megvolt, de maradt ebből valami akár vázlat szerűen? Hogyan valósította volna meg ezt a zenei nevelést?*

B. B.: Az életművet összefoglaló első esszékötetben van erről valami.

R. M.: *Igen, most, hogy mondod.*

B. B.: De nem kidolgozott módon.

R. M.: *A művelődési miniszterhez írt levele.*⁶

B. B.: Így van, én is erre gondoltam. Ő nagyon várt arra, hogy ezzel kapcsolatban megkeressék.

R. M.: *De aztán felismerte, hogy ebben aligha bízhat. Az én meglátásom szerint azonban ez semmilyen gondot nem okozott neki. Én '94 és 2001 között nem voltam itthon, van tehát pár év, ami kiesett a találkozásunkból. 2001-ben a politikáról azonban már szó sem esett, azt egy olyan dolognak tekintette, amivel nem kell foglalkozni.*

B. B.: Ez érdekes.

R. M.: *Így summázta a politikából való kiábrándultságát. Ami bizonyára nagyon idealista lehetett, és ami megvalósíthatatlan, főleg ilyen kereteken belül.*

B. B.: Azt hiszem, hogy mindenhol azt mondanák, hogy ezek megvalósíthatatlanok, mert annyira zárt struktúrákat kellene teljes mértékben újragondolni, hogy ez lehetséges legyen, de Gyuriban azt hiszem, tényleg volt egy gyermeki hit, hogy ez mégiscsak lehetséges. Nem volt benne tehát kétely, hogy a társadalmi viszonyok alapvetően átfordulhatnak. Ő a 2010-ben hatalomra kerülő jobboldali erőben nagyon erős szakrális erőt látott. Gyuri erre az új politikai kurzusra azzal a hittel és bizalommal tekintett, mint amely képes lesz ezt a kifordult világot a helyes irányba kormányozni. 2011-ben meghalt, így nem nagyon láthatta, hogy ez hogyan és miként valósult meg vagy számolódott fel.

R. M.: *Ebben is csupán az ő optimizmusa volt.*

B. B.: Mindenesetre ezekről a dolgokról igencsak nagy hittel beszélt minden alkalommal. Azért azt tegyük hozzá, hogy ez már erősen a betegség és a betegséggel való napi küzdelmek időszakában történik. Így aztán még a nem feltétlenül előremutató történések kapcsán is erős hittel bízott abban, hogy a dolgok mégiscsak abba az irányba mozdulnak el, amit ő egész életében képviselt. Ebből fakadt, hogy nagy hittel fordult a fiatalokhoz is. Nagymaroson is minden helyi civil kezdeményezést új teremtő erőként és hosszabb távon működő új szerveződések alapjaiként szemlélte.

⁶ Szabados György: Levél a kulturális miniszternek. In uő *Írások I. Tanulmányok, esszék*. Szombathely: B. K. L. Kiadó, 2008, 282–286.

R. M.: *Igen, ehhez kell egy alapvető naivitás és egy veleszületett optimizmus is, hogy mindennek dacára a jövőt lehet még jobb alapokra helyezni, bármilyen kisebb közösséggel kezdve is.*

B. B.: Azt hiszem, hogy ez gyakran a pályáját és életét lezáró nagy alkotóknak a világlátása. Ekkor az ember minden kis apró történésben, legyen az egy nagypolitikai vagy egy helyi civil kezdeményezés, erőteljesebben véli felfedezni az ő szándékát tovább vivő tartalmakat. Említetted, hogy nem nagyon lehetett vele politikáról beszélni.

R. M.: *Nem mintha akartam volna.* (nevet)

B. B.: A mi beszélgetésünkben viszont nagyon erőteljesen jelen volt. Van egy határkő a magyar közpolitikában, és ez az őszi beszéd (Gyurcsány Ferenc beszéde Balatonőszödön 2006. május 26-án). Ez a 2006 őszi (2006. szeptember 17-én) napvilágra került beszéd olyan szinten eltalálta Gyurit, hogy volt egy időszak, amikor nem is lehetett vele másról beszélgetni. Ez kimozdította abból a sztoikus, mindenfelülemelkedő nyugalomból, ami őt korábban jellemezte. A beszéd nagy intenzitással foglalkoztatta, és Petőfi János vitézének zsványok tanyája metaforáját hozta elő benne. A beszédet, azt hiszem, világlátásának, teremtő akaratának, teljességre törekvésének és a szakralitásnak a totális tagadásaként értelmezte. Hatvanas éveiben járva, ezer kiszolgáltatottságon, ezer kiszorítottságon, nehézségen és értetlenségen túl, azt hiszem, ez már túl sok volt neki.

R. M.: *Hát, hogy a dolgok ennyire nyilvánvalóvá váltak...*

B. B.: Igen.

R. M.: *Feltört a szennyvíz...*

B. B.: Igen, ő ezt így élte meg. Meg hogy most megmutatkozott ennek a politikának és világnézetnek az igazi arca. Szinte apokaliptikus méretű víziókat hozott elő benne. Biblikus párhuzamokat, hogy az utolsó időkben az ördög sokkal erőteljesebben mutatkozik meg. Ez nagyon rátelepedett, és ebben nyilván sok féltés mellett szerepet játszott a sok meg nem értésnek az élménye is. Nekem meggyőződésem, hogy a daganatos betegségének elhatalmasodásában ez jelentős szerepet játszhatott. Természetesen vice versa is érvényes a dolog, tehát a betegség is eredményezhette azt, hogy ennyire felfokozottan reagált egy közéleti történésre.

Másrészt sokat beszélgettünk arról, hogy mennyire fontos lenne a fiatalok nevelése és zenei formanyelvének a közvetítése a többiek számára. Erre ő több kísérletet tett. Korábban szerette volna ezt szervezett formában is elindítani, akár a Zeneakadémián vagy máshol. Nyilatkozik is erről, hogy Földes Imre ezzel kapcsolatban akképpen igazította útba, hogy ezekkel a zenészekkel már nem lehet mit kezdeni, ezek már el vannak rontva. „Gyuri, hogyha te akarsz valamit, akkor azt építsd fel magad.” A Kassák Klubban, azt hiszem, többé-kevésbé erre tesz kísérletet. Hogy Földes tanár úrnak mennyire igaza volt, azt szerintem az *Idő-Zenének* a magyar hangfelvétele is jól mutatja.

R. M.: *Hogy érted?*

B. B.: Az *Akadémiai Szólisták Kamarazenekara* játszotta ezt, és Gyuri elmesélte a próbák menetét. Ő megjelent ott és megpróbálta betanítani a zenészeknek a darabokat, akár ütemszinten is. Ekkor derült ki, hogy nem lehetett velük érdemben együttműködni, mert az egyik próbán megjelentek tizenketten, a másik próbán aztán nyolcan voltak, de egészen mások. Vagyis nem lehetett épeszű munkát végezni. Ez a megszólaltatott zenében hallatszik is, hogy ugyan többé-kevésbé ott van a szabadosi lejtés, a kotta szerint hibátlanul, csak hát az azzal a vékony hangzással, amiben nincsen hozzátevé a zenészek személyes részvétele. Így csak érezhető a felvételen, hogy körülbelül milyen is lenne ez a zene, ha nemcsak kvalitásos, de elkötelezett zenészek játszanák. Aztán Gyuri halála után a Hollerung vezette *Budafoki Dohnányi Ernő Szimfonikus Zenekar* is eljátssza ezt a darabot. Ők a darabot másképp herélik ki és Kancheli-típusú posztmodern zenét csinálnak belőle. Lehet, hogy sarkosan fogalmazok és talán bántóan is, de igazából nem talált olyan zenésztársakat, akikkel zeneileg szabadosi magasságokban tudott volna együtt dolgozni. Ennek sokféle oka volt.

R. M.: *De ez nemcsak a klasszikus zenészekre érvényes...*

B. B.: Ez mindenkire érvényes.

R. M.: *Minden téren. Örült, hogy talált olyan zenészeket, akikben volt lehetőség és szándék a közös játékra.*

B. B.: Igen.

R. M.: *És lehet, hogy nem is mindig ők voltak a legjobbak. Legalábbis a kezdeti időkben, amikor elkezdtek vele játszani.*

B. B.: Meg aztán ez később is probléma volt. Ahogy a Roscoe Mitchell elfújja a *Jelenésben* a maga szólóját, azt hiszem, azt nem fújta volna el senki itthon a '90-es években. Emlékszem a nyolcvanas években a MAKUZ (*Magyar Királyi Udvari Zenekar*) próbáira, ahol visszatérő nehézség volt Gyuri számára, hogy a zenészek egyszerűen nem tudták rendesen eljátszani a darabokat. Semmiképpen sem szeretném azonban ezt a problémát a technikai felkészültségre, a hangszeres tudásra szűkíteni, hiszen alapvetően nem ezen van a hangsúly. Zömében hiányzott a muzsikosokból az a széles zenei tájékozottság, ami a népzeneitől kezdve a klasszikus és kortárs zenén, kiemelten a bartóki formanyelven keresztül a jazz sokirányú törekvéséig több dolognak a birtoklását és invenciózus, alkotói alkalmazását kívánta volna meg. Kiszorítva a komolyzenei világból és intézményes jogosítványok nélkül az a lehetetlen feladat nehezedett tehát Gyurira, hogy ezt magának kellett volna megtanítania. Miközben neki komponálnia kellett volna, amikor neki üzemorvosként, háromgyermekes családapa-ként is helyt kellett volna állnia. Miközben verseket is ír, követi a közéletet, stb.

R. M.: *Az a csoda, hogy annyi mindennel és olyan mélységben tudott foglalkozni. A környezetvédelemtől kezdve és még hosszan folytathatnám.*

B. B.: Igen. Aztán ezekkel a zenésztársakkal végül is többé-kevésbé létre tudta hozni a nagyzenekari kompozíciókat olyan színvonalon, amilyen színvonalon azok megszólalnak.

De hogy mennyire nem sikerült magasabb szinten belsővé tenni ezt a zenei világot, arra két erőteljes példám van. Az egyik az *Adyton*. Váczi Tamás írt az egész műről *A zene kettős természetű fénye* kötetben egy remek elemzést.⁷ Bámulatos érzékenységgel figyel föl arra, hogy mi történik a darabbal, amikor a zenészeknek, ha csak rövid időre is, de Gyuri zenei irányítása nélkül kell muzsikálniuk. A darab utolsó harmadában ugyanis van egy nem egészen kétperces rész, amikor Gyuri nem játszik a zenekarral. Váczi Tamás leírja, hogy abban a pillanatban elveszik és háttérbe kerül a zene sajátos jellege, a muzsikának az a szabadosi lejtése, ritmusa és szervezése, amit egyébként a darab zseniálisan képvisel. Váczi úgy fogalmaz, hogy „ha ezt a szakaszt kivágtatban hallanám, bátran gondolhatnám amerikai zenének is...”⁸

Abban a pillanatban tehát, hogy nincs ott Gyuri, a többiek akármennyi közös próba, akárhány Kassák Klub-os gyakorlás ellenére sem tudják megvalósítani ezt a zenei világot. Hogyha valóban egyenrangú társak muzsikálnak (mint mondjuk Miles Davis korszakos jelentőségű két kvintettjében), akkor nem kell a zenekarvezetőnek a zongorán keresztül folyamatosan instruálnia a csapatot, hogy ez sikerülhessen.

A másik számomra nagyon szomorú példa a Gyuri temetése utáni fonós (*Fonó Budai Zeneház*) búcsúztatás, amikor a Szertartászenéből (*Szertartászene királyunk, a Nap tiszteletére – Ceremony Music in Honour of Our King, the Sun*) egy részletet eljátszik a MAKUZ zenekar.

R. M.: *Ott voltam.*

B. B.: Mi történik ott? Kobzos Kiss Tamás remekül recitálja a maga énekes részét, és utána a zenekar belekezd egy közös improvizációba a *Szertartászene* szabadosi zenéjéből építkezve. Majd azonnal szétcsúszik a zene, többperces tanácstalanság következik, aztán mégis egymásra találnak a muzsikusok és meglesz egy értékelhető zenei zárása a produkciónak, de immár teljes mértékben az amerikai avantgárd jazz zenei nyelvén keresztül. Szerintem ennél jobban és világosabban nem mutatkozik meg, hogy a mester szellemisége ott van, a muzsikusokon ragadt, fölismerhető a zenei megnyilvánulásaikban, de ez az egész világ, amit Gyuri olyan erővel és hitelességgel képviselt világszínvonalon, az nem sajátja a zenésztársaknak. Vagyis a saját zenei közegében is meg kellett küzdenie az értetlenséggel. Csak nehezen találták meg a többiek a kapcsolódást a parlando-rubatóból építkező, az ő zenei nyelvét a jazz formanyelvével és improvizációval megeremtő, de egyúttal a klasszikus és kortárs zenéből is építkező zenei világhoz. Nyilván nagyon sokrétűek az okok, hogy ez zömében miért nem sikerült. Én legalább 6-7 olyan kvalitású zenészt is meg tudnék nevezni, magától értetődően téged is beleértve, ahol ennek a kapcsolódásnak és ennek a kiteljesedésnek a lehetősége megvolt, de valahogy mégis mindig úgy történt, hogy ez nem tudott szárba szökni.

R. M.: *Ennek így kellett lennie.* (nevet)

B. B.: Nem tudott teljesen egyenrangú viszonyra válni. Ebben a vázolt „történelmi helyzeten” túl az is közrejátszhatott, hogy Gyuri erős személyisége mintha sokszor feszélyezte volna a zenésztársakat. Dresch Misi is nyilatkozta, hogy állandóan kisebbségi érzése

⁷ Váczi Tamás: Szabados György és az *Adyton*. In Szabados György és Váczi Tamás: *A zene kettős természetű fénye*. (JAK füzetek 49.) Budapest: Magvető Kiadó, 1990, 159–173.

⁸ I. m. 172.

volt Szabadossal szemben. Meg lehet ezt érteni, mert Gyurinak karizmatikus ereje volt, és ez nemcsak megperzselteti az embert, hanem akár össze is tudja nyomni. A karizmája azonban felkiáltójel is volt, hogy gyere és próbálj meg felemelkedni ezekbe a magasságokba, ahol kevesek és csak a legnagyobbak tudnak létezni.

Ezzel kapcsolatos máskülönb az én félelmem is. Minden tisztelem Grencsó Pisti bámulatosan szeretetteljes szándéka és egész tevékenysége iránt, amivel a szabadosi örökséget megpróbálja továbbvinni. Ha azonban ez a szabadosi nyelv nem tud mélyen a sajátunkká válni, akkor nehéz lesz Gyuri szellemiségét akárcsak a zenében is folytatni. Ez a nyelv egyébként Pozsár Máténak sem sajátja.

R. M.: Igen. Igaz.

B. B.: Nem tud érdemben kapcsolódni a szabadosi nyelvhez, viszont nagyon színvonalas, az amerikai avantgárd jazzből építkező zenét csinál belőle.

R. M.: Ami illik is a zenéhez és jó!

B. B.: Ami illik is a zenéhez és jó is. Le a kalappal Pozsár Máté előtt, kiváló zongorista. De pont annak a zenei hagyománynak a birtoklása nincs meg a zongorázásában, amiért Gyuri az egyetemes zenei világnak kikerülhetetlen és zseniális alkotója volt.

R. M.: Hát ez hosszúra nyúlna, hogyha most elkezdenénk taglalni, hogy miért és hogyan. (nevet)

B. B.: Fontos lenne azonban, hogy a szabadosi zenei mélységet és teljességet tovább tudnánk adni, vagy ti zenészek tovább tudnátok vinni, mert én csak a hallgató közönséghez tartozom.

R. M.: De legalább így is tovább van víve, és a cél, a feladat az, hogy egyre több fiatal megismerje Szabados zenéjét. Remélhetőleg ebben segít Rudolf Kraus honlapja is, Grencsóék jelenléte ezen a pindurka kis színpadon. Akár a Szabados-tábor (2015-től nyaranta Adyton Együttlét – Szabadzene Műhely Nagymaroson) vagy bármiféle exponáltság, amivel elő tudunk rukkolni.

B. B.: Igen, ez nagyon jó. Mert végül is Gyuri is úgy vette föl a bartóki vonalat, hogy a személyes vagy intézményes kapcsolódás egyáltalán nem állt fenn. Egyszerűen csak rátalált arra a nyelvre, amit Bartók is keresett a maga vonatkozásában.

R. M.: Bartóknak is beletellett egy jó idejébe, mint ahogy Gyurinak is.

B. B.: Így van.

R. M.: Bulcsu, nagyon örülök, ez tényleg egy rendkívül gondolatgazdag, teljes interjú volt. Nagyon sokszor megálltam, hogy ne szakítsalak félbe, mert érdemesebb téged hallgatni. Ez mindenképpen egy kimerítő beszélgetés volt. Én ugyan nem merültem ki. (nevet) Reméljük, hogy majd elolvassák páran.

B. B.: Bízom benne.

A felejtés mintázatai

Keszei András:

Felejtés, társadalom, történelem

Gyáni Gábor:

A felejtés mint politikai mítosz

Kövér György:

Tiszaeszlár „felejthetetlen” emlékei

Bögre Zsuzsanna:

A „szelektív” felejtés és a „szelektív” emlékezés dinamikája egy trauma feldolgozása kapcsán

Hidas Zoltán:

Az emlékezés kultúrája és a felejtés rendszere

Gerhard Péter:

Jogszerű kampánykiadás vagy választási visszaélés? Egy peranyag tanulságai

Birkás Anna:

A gazdaságpolitika története mint párttörténet. Berend T. Iván és a párttörténetírás a hatvanas évek közepén

A Korall szerkesztőségének elérhetőségei:

terjesztes@korall.org, korall@korall.org, www.korall.org
1113 Budapest, Valkói u. 9.

Előfizetési szándékát kérjük, jelezze a szerkesztőségnek, és valamennyi idejű számunkat postázzuk Önnek. Az éves előfizetés ára 4500 Ft, egy szám ára 1250 Ft.

A Korall Társadalomtörténeti Folyóirat 2017. évi tematikus számai:

- 68. Etnikai együttélés a Kárpát-medencében
- 69. Színház és történelem
- 70. Országgyűlési követek és képviselők