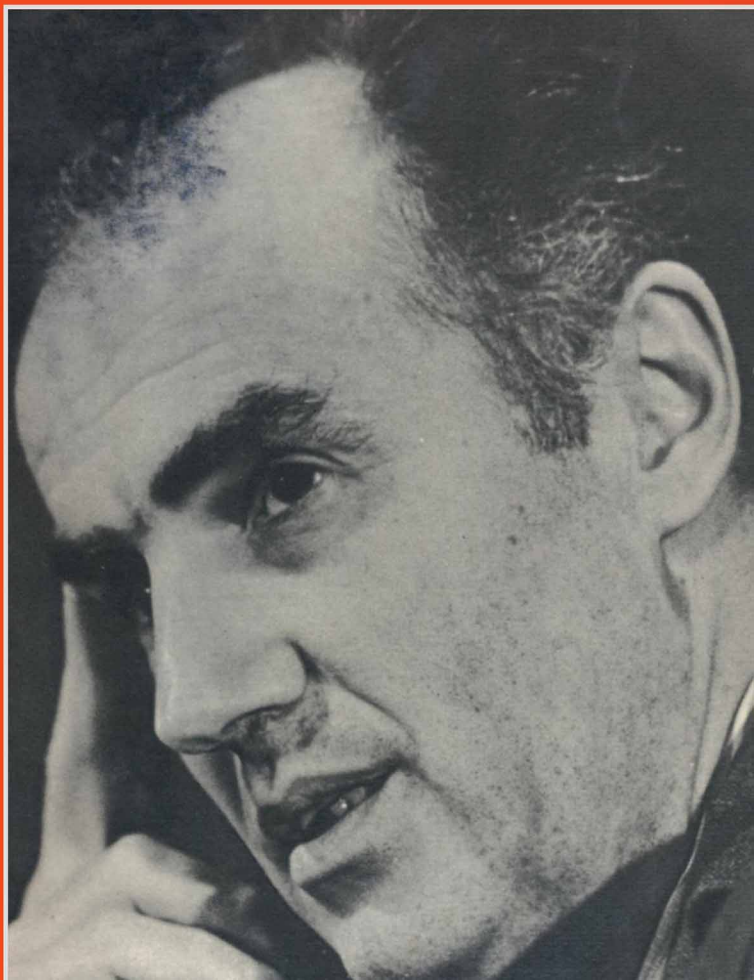


LUIGI NONO



VÁRNAI PÉTER

BESZÉLGETÉSEK
LUIGI
NONÓVAL



ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST 1978

**A kottapéldák közlésének engedélyezéséért
az Ars Viva Verlag, Mainz kiadónak mondunk köszönetet.**

**A borítón felhasznált fénykép
Joachim Thurn, Berlin
felvétele.**

© 1978 Várnai Péter

ISBN 963 330 282 x

**Felelős kiadó a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója.
Felelős szerkesztő Czigány Gyula. Műszaki szerkesztő Demel Annamária.
Műszaki vezető: Blaskó Nándor.
Megjelent 1300 példányban, 6,8 A/5 ív terjedelemben. (Z. 60028)
78/26297 Zeneműnyomda, Budapest. F. v.: Kormány Imre.**

BEVEZETÉS

(...OBJEKTIVEN)

Luigi Dallapiccolával folytatott beszélgetéseim könyvformájú kiadásának előszavában írtam: „Olyan zeneszerzőt mutatnak be a soronkövetkező fejezetek, aki úgyszólván ismeretlen a magyar közönség előtt – noha világhírű.” Ha ez a megállapítás vonatkozhatott – sajnos – Dallapiccolára, vonatkozik még nagyobb mértékben Luigi Nonóra. Nono neve eléggé ismert, különböző tanulmányokban gyakran olyan komponistaként hivatkoznak rá, aki a legelkötelezettebb alkotói magatartást, a harcos baloldaliságot egyezteti össze a legmaibb zenei kifejezőeszközökkel. Ezt az alapállást mindenki, aki csak mai zenével foglalkozik Magyarországon, mintapéldaként említi. Ám ezzel a Nonóra vonatkozó ismeretek ki is merülnek. Művei a Rádió éjszakai programjaiban időnként felhangzanak, nyilvános hangversenyen azonban még egyetlen műve sem került nálunk előadásra.

A kommentár, úgy hiszem, felesleges...

A kötetünkben foglalt beszélgetésből az olvasó sok mindent megtud Nonóról, a zeneszerzőről, az elkötelezett művésről, az emberről. Hogy a következőkben mintegy lexikoncímszóként felsorakoznak a pályafutásával kapcsolatos adatok, annak csakis az a célja, hogy az olvasó jobban megértse a beszél-

getéseket, illetve, hogy az interjú menetét ne kelljen magyarázó széljegyzetekkel megszakítani.

Luigi Nono 1924. január 29-én született, Velencében. Nagyapja korának eléggé ismert festőművésze volt, apja mérnök. A gimnáziumi tanulmányok elvégzése után Nono a padovai egyetemen jogot tanult, de már gimnazista kora óta foglalkozott zenével is. Mestere – már akit ő vall mesterének – az első években Gian Francesco Malipiero volt. A nagy velencei komponista tanácsára lett később Bruno Maderna, majd Hermann Scherchen növendéke. Scherchen volt első bemutatójának karmestere is: az ő vezényletével hangzott fel 1950-ben Nono opus 1-e, a *Kánonikus variációk Schönberg op. 41-ének tizenkétfokú sorára*, Darmstadtban. A következő évtől kezdve – egészen 1959-ig – Nono kezdetben hallgatóként, majd tanárként állandó résztvevője volt a darmstadti Internationale Ferienkurse für Musiknak. Sőt, egészen hamar nemzetközi feltűnést is keltett. Az 50-es évek közepén, Stockhausennel és Boulezzel együtt, mint a darmstadti „szentháromság” harmadik tagját emlegetik. 1956 őszén kerül sor arra a bemutatóra – Kölnben –, amely Nonónak a nagy kiugrást hozza meg, mondhatni, első világsikerét: felhangzott az *Il canto sospeso*, a halálraítélt ellenállási harcosok búcsúleveleiből vett szövegekre komponált nagyméretű kantáta.

Nono az op. 1-től kezdve a schönbergi dodekafónia hívének vallotta magát. Az 1955-ben írt *Incontri*ban alkalmaz először egy olyan sort, amely – Bach e-moll orgonafügájának témájához hasonlóan – egy központi

hangból kiindulva és onnan kisszekundonként tölcser-
szerűen felfelé és lefelé tágulva foglalja magába az ösz-
szes hangközt. Ez az *Allintervallreihe*



négy éven keresztül (1955–58) minden művének alapja. Az *Il canto sospeso*-ban viszont egy olyanfajta szövegkezelési technikát honosít meg, amely teljesen újszerű. A szöveg szótagjait – sőt, néha magánhangzóit is – a különböző kóruszólamok között osztja meg; távolról ugyan, de ez a technika emlékeztet a Notre Dame-iskola „hoquetus”-aira. (2. kottapélda, l. 8. old.)

1959-ben került sor a Darmstadt-tal való szakításra. Ebben az évben Nono előadást tartott a Ferienkurse hallgatói részére *Történelem és jelenkor a mai zenében* címmel. Az előadás nyílt hadüzenet volt az aleatória, John Cage és a Cage-hatást magukba szívó komponisták ellen. Nono ekkor már évek óta kombattáns tagja az Olasz Kommunista Pártnak; elveinek centrumában természetesen a zene társadalmi szerepe és ebből következően a technika és a tartalom egyenrangúsága állott. Ez a meggyőződés természetesen ütközött össze az akkori darmstadti irányzatoknak mind mindent megkötő „totális determinációjával”, mind pedig ennek látszólagos ellentétével, Cage és követői mindent a véletlenre bízó aleatóriájával.

2. kottapélda

Nº 2
2/4 ca. 60-66

Sopr.
Cello
Ten.
Basso

1960-ban fordult Nono egy számára újfajta, de azóta sem elhagyott zenei eszközhöz, az elektronikus muzsikához. Ugyanebben az évben készült el, és a következő évben bemutatásra is kerül első operája, az *Intolleranza 1960*. A velencei bemutató hatalmas botrány közepette zajlik le, ám a közönség füttyei és kiabálásai ellenére a mű sikert arat. A darab egy idegenbeszakadt olasz vendégmunkás sorsáról szól, aki a legkülönbözőbb megpróbáltatásokon megy keresztül, megjárja a kízókamrákat és a börtönöket is, majd hazafelé tartva egy folyó áradásában vesztí életét.

Már 1954-től kezdve, Nono műveinek elsőprő többsége vokális muzsika. Az 1959-ben bemutatott *Diario polacco*ig születnek ugyan hangszeres alkotások is, de később úgyszólván minden darabja szöveges. A szilárd elvi alapokon álló és a zene társadalomformáló erejében hívő zeneszerző esetében ez teljesen magától értetődő. Éppen úgy, mint szövegválasztása. Már első jelentős műve, a García Lorca emlékéét felidéző három *Epitáfium* a forradalom mellett tesz hitet. Majd az Éluard versére készült *La victoire de Guernica*, természetesen az *Il canto sospeso*, aztán a Cesare Pavese, Giuseppe Ungaretti és Antonio Machado verseire írt jelentős kórusművek folytatják a sort. Az 1964-es *La fabbrica illuminata* szöveganyagában egy Pavese-vers mellett a genovai Italsider vasműben felvett munkásmegnyilatkozások kapnak helyet. A 60-as években Nono több ízben látogatást tett Kubában és Latin-Amerika más államaiban; ezeknek az utazásoknak és élményeknek zenei lecsapódása a *Contrappunto dialettico alla mente*, az *Y entonces comprendió* (többek közt Che Guevara szövegére), a *Como una ola*

de fuerza y luz, valamint második operájának, az *Al gran sole carico d'amore*-nak egyes részletei. A 60-as, 70-es évek darabjainak céljáról, funkciójáról és Nono világnézetéről tanúskodnak azok a nevek, akiknek a zeneszerző a műveket ajánlotta: a Vietnami Felszabadítási Front, a venezuelai partizánsereg vezére, Che Guevara emléke, Angela Davis, Luciano Cruz chilei költő stb.

A művekről, azok tartalmi és szigorúan véve zenei kérdéseiről a beszélgetések során sok szó esik. Itt még csak annyit, hogy Nono ma is Velencében él, felesége – 1955 óta – Schönberg legfiatalabb leánya, Nuria. Két gyermekük van, Silvia és Bastiana, mindkettőnek egy-egy művet ajánlott a zeneszerző. Nono az elmúlt években nemcsak zeneszerzőként tevékenykedik; aktívan résztvesz a Kommunista Párt vezette kulturális munkában is.

* * *

(...SZUBJEKTIVEN)

Idő: 1958. szeptember 5, délután. Helyszín: a varsói „Múcsarnok”, a Zachęta. A II. Varsói Ősz rendkívüli, az eredeti programban nem szereplő eseményére kapunk meghívót: Emilio Vedova kiállítására, valamint a kiállítási teremben felhangzó magnetofon-koncertre, melyen Nono művei szerepeltek. Jelen van a festő is, a zeneszerző is. Vedova (Nono egyik legjobb barátja, ugyancsak velencei), a kétméteres, szakállas óriás és Nono, aki nemcsak zenéjével, hanem valóságos filmsztár-szépségével, nyelvtudásával és lenyűgözően

szerény és kedves magatartásával is sikert arat. Ekkor hallottam először az *Il canto sospeso*t; a Varsói Ősz zene-özönében, igen sok kitűnő alkotás között is (ebben az évben volt például Lutoslawski Bartók-Gyászzenéjének bemutatója, ekkor hallottam először Schönberg *Egy varsói életbenmaradottját*) óriási hatással van a darab minden jelenlevőre. Még ezen a délutánon közelebbi kapcsolatba kerültünk egymással. Ennek köszönhetem, hogy a következő évben ott lehettem Darmstadtban, és többek között tanúja lehettem az említett Nono-előadás parázs vitájának, Nono és Stockhausen eléggé magas dinamikai fokon lezajló szakításának.

Aztán hosszú évekig nem láttuk egymást. 1977-ben találkoztunk újra, Reggio Emiliában. Ez a nem túl nagy ipari város arról nevezetes, hogy pár év óta minden esztendőben megrendez egy olyan fesztivált, melynek fő célja az információ-átadás. 1977-ben a magyar zene megismertetése volt a téma. Nono, aki az olasz párt zenei vezérkarában természetesen benne van, egyik spiritus rectora ezeknek a rendezvényeknek. A kapcsolat felújulása szerencsésen találkozott a Zene-műkiadónak azzal a tervével, hogy egy Nono-kötettel folytassa a könyvalakban megjelentetett interjúk sorozatát. Különleges aktualitást ad ennek, hogy a kötet akkor jelenik meg, mikor Budapesten először hangzanak fel szerzői est keretében és a szerző jelenlétében Nono reprezentáns művei.

Így került sor 1978 tavaszán a beszélgetésekre, Nono velencei otthonában, a Giudeccán. A magnetofonra felvett anyagot tartalmazza kötetünk; stilizálásra, szerkesztésre úgyszólván nem volt szükség, a soronkövetkező fejezetek beszélgetéseink teljes egészét tartalmazzák.

Köszönet illeti Nono két kiadóját, a Ricordi céget és az Ars Viva Verlagot, valamint a Wergo hanglemezgyárat munkám előkészítésének segítségével, valamint a Kulturális Minisztérium illetékeseit és a Zeneműkiadót utazásom lehetővé tételéért.

*„És ha ezt a világot igazságtalanságaival
együtt elém tárják, nem azért teszik,
hogy hidegen szemléljem, hanem hogy
felháborodva megelevenítsem, leleplezzem
és a maga természetében, tehát mint igaz-
ságtalanságot és visszaélést újraalkossam.”*

(Jean-Paul Sartre: Mi az irodalom?)

ÉLETÚT – FEJLŐDÉS

– Első kérdésem életútjára vonatkozik. De nem azokra az adatokra vagyok kíváncsi, amelyek minden lexikoncikkben megtalálhatók. Sokkal inkább azok a hatások érdekelnek, melyek befolyására pályája, életelvei, művészi és emberi hitvallása kialakult. Hatások; s ide értem ifjúságának történelmi eseményeit is: a fasizmust, az ellenállási mozgalmat.

– Nagyapám, Luigi Nono – akinek a nevét viselem – a múlt század végi velencei festőiskola tagja volt. Ez az iskola, melyben nagyapám mellett például Favretto és Ciardi tűnt ki, bizonyos jelentőségre tett szert az olasz festészet történetében. Így a családi körben megvolt az érdeklődés a művészet, természetesen mindenek előtt a festészet iránt. Apám, a középpolgári családból származó mérnök valóságos kultuszszal vette körül nagyapám és barátai művészetét. Tehát már gyermekkoromban olyan neveltetésben részesültem, melyben jelentős része volt a századforduló velencei művészeti életének. Tanulmányaimat is human gimnáziumban végeztem.

Ebben az időben Olaszországban a fasizmus volt uralmon. Gimnáziumi éveimben, tehát 1939–40–41 táján kaptam az első jelzéseket arra vonatkozóan, hogy a fasizmussal kapcsolatban *másképpen* is lehet

gondolkozni... Ezeket az ösztönzéseket olyan osztály- és iskolatársaimtól kaptam, akik szocialisták fiai voltak, és természetesen e barátaim szüleitől maguktól.

Tudjuk nagyon jól, mit jelentett a fasizmus a kultúra, a humanizmus vagy akár a gazdasági élet terén. A háború alatt aztán mindehhez hozzájött Velencében is a náci-német megszállás. De ezzel együtt jelentkeztek azok a tettek, amelyeket a Resistenza velencei csoportjai hajtottak végre. A gimnáziumi tanulmányok után a padovai egyetem jogi karára iratkoztam be. Ennek az egyetemnek a vezetője ebben a korszakban Concetto-Marchesi professzor volt. A görög–latin irodalom e nagyjelentőségű tudósa kommunista volt, s így a padovai egyetemi környezet erősen antifasiszta lett. Mondhatni, az antifasizmus egyik központja volt Olaszországban. Concetto-Marchesi rektornak csak kishíján sikerült elkerülnie, hogy a fasiszták elfogják.

Ilymódon mind az egyetemi élmények, mind bizonyos velencei barátságok hozzájárultak ahhoz, hogy magam is másképpen kezdjek gondolkozni, s magam is ellenségévé váljak a fasizmusnak. Ez a fejlődés, főleg a háború után, felgyorsult, komolyabbá, megalapozottabbá vált. De már a háború utolsó éveiben, 1943-tól kezdve tapasztalhattam az ellenállás, a Resistenza különböző jelenségeit, melyeket nagyon erősen jellemzett a politikai és kulturális elem rendkívül szoros kapcsolata. Az egész olasz ellenállási mozgalomnak fő karakterisztikumai közé tartozott, hogy abban munkások, parasztok és értelmiségiek egyaránt résztvettek. Ugyanezt tárta fel aztán mindnyájunk előtt Antonio Gramsci elméleti tanítása. Gramsci – mindezekelőtt a *Börtönfüzetekben* – a gazdasági, társadalmi,

politikai, kulturális és morális-etikus fejlődés egyenrangúságát, a közöttük levő kapcsolat szükségességét hirdette. Nemcsak ő, hanem olyan nagyjelentőségű politikusok – nagyjelentőségűek az olasz és a nemzetközi történelem számára egyaránt –, mint Togliatti, vagy akár a nem-kommunista-marxista, hanem liberális, sőt katolikus államférfiak vagy tudósok.

– Résztvett az ellenállási mozgalomban aktívan? Vagy még túl fiatal volt hozzá?

– Ez nem kor kérdése, hiszen a Resistenzában 14–15 éves ifjak is résztvettek. Kiemelkedő példa rá Curiel vagy Pintor, akik nagyon fiatalon adták életüket az ellenállási mozgalomért. (Curielt a háború utolsó napjaiban ölték meg a náci Milánóban.) Én csak egy kis velencei antifasiszta csoportnak voltam tagja és ebben végeztem minimális tevékenységet.

– Zenész pályája hogyan indult?

– Gimnazista éveimben kezdtem el foglalkozni komolyabban a muzsikával. Rendkívüli jelentőségű esemény volt ebből a szempontból számomra, hogy megismerkedhettem Gian Francesco Malipieróval, aki abban az időben a velencei Benedetto Marcello konzervatórium igazgatója volt. Ugyan már nyolcéves korom óta magánövendéke voltam a konzervatóriumnak, később Malipiero egyik tanítványa volt a tanárom a zeneszerzésben, de mindennél fontosabbak voltak azok a beszélgetések, amelyeket Malipieróval folytathattam. Ő hívta fel a figyelmemet az olasz Cinquecento-zenére, mindenekelőtt a velencei mesterekre. Ő ébresztette fel bennem az érdeklődést e korszak iránt, mégpedig nemcsak a muzsika, hanem a Cinquecento elméleti traktátusai iránt is. Malipieróval heten-

ként találkozhattam. Ezek az órák nem leckeórák voltak, nem a zeneszerzés technikáját tanultam tőle. Sokkal inkább zenés beszélgetéseknek nevezhetném, melyek különböző korszakokra terjedtek ki, a Cinquecentótól ... Schönbergig. (Malipiero jó barátságban volt Schönberggel, vendégül is látta asolói házában.) El tudja képzelni, mit jelentett ez a nemzetközi kitekintés, amit Malipierótól kaptam éppen a faszizmus és a nácizmus korszakában, amikor minden elől fallal voltunk elzárva. Malipiero körül azonban valóságos nemzetközi baráti kör volt: Schönberg, Webern, Alban Berg, Bartók, Stravinsky, még Debussy is. Ma is úgy látom, hogy ez a pályakezdés az alapja további fejlődéseimnek. S már kezdettől fogva ide értendő az emberi, a történelmi és a művészetfejlődési megismerés kölcsönhatása, kapcsolata. Tehát két párhuzamos vonalon zajlott le fejlődésem: a társadalmi és a kulturális elemzés – mindig összehasonlító-viszonyító elemzés! – párhuzamosságában. Ezt az utat követtem ma is.

– S a háború után?

– A háború végeztével egyrészt megszereztem a jogi doktorátust, másrészt folytattam zenei tanulmányaimat a velencei konzervatóriumban és Malipieronál. Ám egyre inkább történelmi fejlődésünk került érdeklődésem középpontjába. S itt vissza kell térnem arra a rendkívüli fontosságra, amely nemcsak számomra, hanem rengeteg más olasz számára is Gramsci műveinek 1946–47–48-ban való első közreadásában megnyilatkozott. Azaz, mi fiatalok is felfedeztük Gramsci mind gazdasági, mind kulturális vagy történelmi elemzéseit. Mindez, mondhatni, a legnagyobb ellenhatás

volt az akkor még uralkodó Croce-i idealista tanítással szemben. Ehhez járult hozzá Olaszország politikai pártjainak fejlődése 1948-ig, mindenek előtt a baloldali, tehát a szocialista és a kommunista párté. Igen fontos állomás volt a népszavazás, amely a monarchia ellen és a köztársaság mellett döntött, majd az 1948-as választások. Olaszországban akkor még létezett a szocialisták és kommunisták népfrontja, viszont a választásokat a jobboldal, a Kereszténydemokrata Párt nyerte meg. Ami az én egyéni fejlődésemet illeti, egyre világosabbá vált előttem az a kapcsolat, amely szubjektív fejlődésem és a társadalmi mozgásban való részvételem között kialakult, mindig szorosan összekapcsolva a történelmi-társadalmi és a kulturális-alkotói elemet, egységben, kapcsolatban tartva azokat. Valahol ebben is Gramsci tanítása nyilvánul meg, amely soha nem buzdított tradicionalizmusra vagy modellek átvételére.

Zenei vonatkozásban rendkívüli jelentőségű volt számomra, hogy 1946-ban találkoztam Bruno Madernával. Maderna akkor már egy éve Velencében élt, még hozzá igen nehéz körülmények között. Maga mögött hagyta már karmesteri csodagyermek-korszakát, igen komoly zenei tanulmányokat folytatott. Malipiero sok mindenben segítette, ő is hívta Velencébe. És Malipiero volt az, aki Madernához utasított; tőle kérjem el Hindemith tankönyvét, mely nagyon érdekelt. A Madernával való találkozás éppoly döntő jelentőségű volt számomra, mint később Hermann Scherchen megismerése. Megmutattam neki munkáimat. Fontos pillanat volt ez: Maderna világosan meg-

mondta, hogy hétéves zenei tanulmányaim a konzervatóriumban fabatkát sem érnek, dilettáns vagyok.

– Vonatkozik ez a Malipieróval végzett tanulmányokra is?

– Dehogya. Mondtam már, hogy Malipieróval nem zeneszerzés-technikai stúdiumokat folytattam, hanem történetieket. Ám azok a tanulmányok, amelyekben a konzervatóriumban az a bizonyos Malipiero-tanítvány részesített – katasztrofálisak voltak. Tehát előről kellett kezdenem mindent. Már az első pillanatban nagy bizalmat és csodálatot éreztem Maderna iránt, aki a szó legtágabb értelmében rendkívüli fontosságú egyénisége volt nemcsak az olasz, hanem a nemzetközi zenei fejlődésnek is. E bizalomtól és csodálattól vezettetve és Maderna ösztönzésére otthagytam a konzervatóriumot. Az ő vezetésével teljesen más módszerrel fogtam hozzá a zenei tanulmányokhoz, a valóban technikai, valóban megismerő és analitikus stúdiumhoz. Sok időt töltöttünk a Biblioteca Marcianában, együtt tanulmányoztuk előbb a gregoriánnumot, majd lassanként eljutottunk a Cinquecentóhoz. Egyáltalán nem akadémiai tanterv szerint; hanem például tanulmányoztuk a ritmus problémáját, mégpedig egyszerre Machaut és Webern műveiben. (Webernt akkoriban kezdték megismerni.) Aztán összehasonlítottuk Beethoven és Schönberg variációs technikáját. Mindekenelőtt a flamandok zeneszerzési módszereit tanulmányoztuk, a misekompozíciók különböző technikáit, analizáltuk a különbséget, ha gregorián dallam vagy profán ének szolgáltatja a tenort, a kánonkompozíciókat, a struktúrákat, például a gregorián vagy a szabad invencióból született dallamok hangköz-

struktúráit. És mindezt egybevetve a Coussemaker közreadásában megjelent elméleti traktátusokkal. Az az egyidejűleg vettük figyelembe a teóriát és a praxist. Szembeállítottuk a különböző korszakokat. Tehát – ismétlem – ez a stúdium minden egyéb volt, csak nem akadémikus, már csak azért sem, mert állandóan figyelemmel kísértük azokat a kapcsolatlehetőségeket, melyek – mondjuk – 1200–1300 zenéje és a mai muzsika közt kimutathatók. Emlékszem, mily fontos volt számunkra Padre Martini traktátusainak olvasása; és természetesen ugyanezekben az években ismertem meg igazán a bécsi iskolát, Schönberget. Ebben az oktatási módszerben Schönberg vagy Webern felfedezése az én számomra nem Schönberg és Webern öncélú tanulmányozása vagy munkásságuk modellszerű átvétele volt, mint oly sok más muzsikussá számára. Nem, számunkra a történelmi folyamat, a mentalitás, a különböző hangzó anyagok vizsgálata volt a lényeg, tehát a kompozíciók folyamata. Nem másoltuk Schönberget, Webernt vagy Berget, mint ahogy sokan tették például Darmstadtban – rendkívül felületi módon. Maderna számára alapvető volt a zenei gondolkodás rekonstrukciója a történelmen, a különböző korszakokon és anyagokon, a különböző zenei koncepciókon keresztül.

– Ha zárójelben megkérdezhetem: milyenek voltak a Madernával folytatott tanulmányok előtt írt kompozíciói?

– Valahogy ez is jellemző arra a zeneszerzés–oktatási rögtönzésre, melyben a konzervatóriumban részesültem. Irtam egy oratóriumot, teljesen a Malipierostílus nyomán, egy 1200-ból származó sacra rappresentazione szövegére – ez is tipikusan Malipiero-ha-

tás –, természetesen sokkal korlátozottabb képességekkel a részemről. Akkor azt hittem, hogy „komponáltam” valamit. Malipiero megnézte, és azt tanácsolta, küldjem el a darabot a Modern Zene Nemzetközi Társaságának, zsűrizésre és előadásra. Ez 1945-ben volt. Két évvel később ismertem meg Luigi Dallapiccolát. Malipiero ismertetett meg vele. Ez volt az első találkozásunk, s ettől kezdve egészen Dallapiccola elhunytáig közvetlen és nyílt baráti kapcsolatban álltunk egymással. Kezdetől fogva, mikor még gyakorlatilag senki sem voltam. Emlékszem, ezt mondta nekem: „Hát te vagy az, aki ezt a darabot írtad? Átnéztem, s megértettem belőle, hogy vannak gondolataid, vannak lehetőségeid, de még sokat kell tanulnod.” Csak ismételni tudom: Dallapiccola első találkozásunktól kezdve nagy emberi megértést tanúsított irántam, s ez bennem mély csodálatot és – úgy tűnik, kölcsönös – baráti szeretetet ébresztett.

– Ezt tanúsíthatom. Amikor élete utolsó interjóját csináltam vele, nagyon dicsérte az Ön műveit.

– Ez is része annak a döntő jelentőségű szerepnek, amelyet Malipiero töltött be életemben. Megismertetett a Cinquecentóval és a mai zenével. Lehetővé tette tanulmányaimat. Megismertetett Madernával, Dallapiccolával. És megismertetett Hermann Scherchennel, mikor Scherchen az 1948-as Biennale alkalmából Velencében nemzetközi karmester-tanfolyamot tartott. Ezek fejlődésemnek, mondhatni, sarokpontjai.

Ezzel a zenei éréssel időben egybeesnek azok a tanulmányok is, melyeket egyedül, illetve barátaimmal és elvtársaimmal közösen folytattam társadalmi–elméleti–gyakorlati–politikai téren. Ezzel kapcsolatban is

felmerül Maderna neve, aki partizánként vett részt Verona környékén az ellenállási mozgalomban. Találkozásunkban tehát mindaz megtestesült, ami egyéniségem kibontakozását elősegíthette: a társadalmi és a specifikusan zenei momentum.

1948 tehát újabb döntő év volt számomra: ekkor találkoztam Scherchennel. Őrá is Malipiero hívta fel figyelmemet, ő beszélt arról a fontos szerepről, amelyet Scherchen a nemzetközi zenei életben betöltött. Scherchen, a vele végzett technikai stúdiumokon túl, közvetlenül adta át nekem Schönberg, Berg, Webern, Bartók és Stravinsky ismeretét, hiszen valamennyivel személyes jó kapcsolatban volt, s e mesterek számos művét is ő mutatta be. Scherchen nemcsak karmester volt, hanem rendkívül sokoldalú muzsikus. 1948-tól kezdve szoros barátság kapcsolt minket össze, később meghívott Beromünsterbe – Zürich mellett –, ahol vezető karmestere volt a rádiózenekarnak. Vele tartottam több hangversenykörútján, és ott voltam azokon a helyeken is, ahol néhány hónapig letelepedett. Így tehát folytonosnak volt mondható a stúdium, a mester–növendék kapcsolat.

Scherchen volt az, – nagyon jól emlékszem erre –, aki először beszélt nekem a weimari Németországról, arról a korról, amelyet ő Berlinben élt át 1933, a náci hatalomátvétel előtt. Beszélt az akkori társadalmi-politikai küzdelmekről, melyekben ő is résztvett. Őtöle hallottam először azokról a nagy kulturális tettekről, amelyek a weimari köztársaság idején megvalósultak, nagyrészt a szociáldemokrata és a kommunista párt vagy a Spartakusbund érdeméből.

– Ha nem tévedek, Scherchen ebben az időben kommunista volt.

– Németországban töltött éveiben igen. Megtaláltam azokat a dalait és egyéb műveit, melyeket munkáskórusok számára írt. Ő is vezetett munkáskórusokat, akárcsak Webern Ausztriában.

– Beszélte a szovjetunióbeli zenei életről is? Hosszú ideig működött ott...

– Természetesen. Olyan személyes tanúságtétel volt ez, amely hozzájárult ahhoz, hogy megismerjem – nemcsak én, mások is – a forradalom előtti és utáni Oroszországot. Scherchen sokszor adott hangversenyt a Szovjetunióban, főleg Leningrádban. S amikor a 60-as, 70-es években én is Leningrádba látogattam, még találkoztam az ottani Scherchen-koncertek, például Mahler-tolmácsolásainak emlékével, visszhangjával. De voltak olyan muzsikuskok is Leningrádban, akik még emlékeztek arra a háború előtti Schönberg-túrnerára, melynek során a *Pierrot lunaire*t mutatta be a szerző...

– Elmondható tehát, hogy Scherchen hatott politikai fejlődésére is?

– Igen. Ő is hozzájárult. S mindig az említett kettős fejlődés értelmében. Ugy, hogy ez a fejlődés össze legyen kötve új technikák, új kifejezőeszközök, új közlési módok használatának szükségességével, tehát új formák és új nyelvezet létrehozásával. S ez azért volt fontos számomra, mert ugyanezt olvashattam Gramsci elméleti fejtegetéseiben.

– Beszéljen még Scherchenről...

– Még 1948-ban Scherchen vezényelte Velencében Mahler X. szimfóniájának (azaz e szimfónia Adagiójá-

nak) olasz bemutatóját. Minden növendéke számára kötelezővé tette a mű tanulmányozását. Ezzel egyidejűleg elemeztük Bach *Kunst der Fugé*ját is, mely szintén szerepelt Scherchen koncertprogramján. A kurzus során, a történelmi, informatív és esztétikai tanítás mellett így tehát tanulmányozhattuk egy mentális folyamat (Bach) és egy kompozitorikus folyamat (Mahler) közötti kapcsolatot. Végighallgattam Scherchen összes Mahler-próbáját is. Eleinte határozottan elutasítottam magamtól Mahler muzsikáját, hiszen, mint minden akkori fiatalember, telve voltam minden vonatkozású romantikaellenes előítélettel. Ám minél többször hallottam a darabot, annál inkább lelkesedtem érte. Ennek ellenére úgy éreztem, valahogyan ellentétben áll ez a muzsika a mi korunkkal, tehát érzéseim ellentmondottak egymásnak. Egy órán aztán egyenesen fel is tettem a kérdést Scherchennek: miért van ez így? Emlékszem, Scherchen gyönyörű előadást tartott Mahlerről, zenéjéről, európai kultúrájáról, oeuvre-jének nagy fontosságáról, például azokról az akusztikus anyagokról, melyeket műveiben felhasznált. Így Scherchen nyitotta meg számomra ezt az ismeretlen világot, és azt hiszem, ez volt a kezdete annak a kapcsolatnak, amely azóta egyre erősödik bennem, a Közép-Európához fűződő viszonyomnak. Azóta rajongok Mahlerért.

– Vajon hozzájárul-e, oka-e ennek a szeretetnek az, hogy Mahler olyan komponista, akinek számára a zene szószerű, amelyről az egész emberiséghez beszélhet?

– Ezért is szeretem. De főleg azért, mert olyan változatos zenei anyagokat használ, mint laktanyák

trombitajelei, a kor tánczenéje stb. (Mindezt akkor értettem meg igazán, amikor elektronikus stúdióban kezdtem dolgozni.) S ahogyan ezeket a különböző anyagokat összeolvasztja harmóniai, kontrapunktbeli és hangszínbeli újításaival!

Valahogy mindebben, úgy vélem, ott van az a nagy tanítás, amelyet nem technikai, hanem – így mondanám – emberi, morális és magatartásbeli vonatkozásban Luigi Dallapiccolától kaptam. Belejátszik mind ebbe származásunk is. Dallapiccola az Istria-beli Pisinóban született, én Velencében. Őrá hatott gráci és bécsi tartózkodása, ott bekövetkezett zenei érése, mely ellentétes a római, milánói vagy ferrarai iskolával mind zenei, mind társadalmi-politikai téren. A Velencei Köztársaság viszont híd volt a Kelethez, mind Közép-Európához, mind az arab Kelethez. A Velencei Köztársaság segítette az eretnekeket (itt élt Galileo Galilei, Giordano Bruno – mielőtt máglyára vetették – és Sarpi): tehát ugyanaz a non-konformista, nem-dogmatikus katolikus gondolat volt az uralkodó, mint Dallapiccolában. Nos, abban is Dallapiccola hatását – hatását vagy az azonos helyzetet? – érzem megnyilvánulni, hogy mindketten megértettük és elmélyítettük a Közép-Európához fűződő kapcsolatunkat, egy olyan világgal való kapcsolatunkat, amely különbözik az úgynevezett klasszikus vagy olasz vagy latin világtól.

DARMSTADT

– Nos, azt hiszem, elérkeztünk Darmstadthoz...

– Miután négy évig tanultam Madernával, 1950-ben írtam egy darabot, amely fejlődésem tanubizony-sága is akart lenni. A mű a *Kánonikus variációk* Schönberg Napóleon-ódájának tizenkétfokú sorára. A darabban számos olyan eljárást alkalmaztam, melyeket Madernával folytatott tanulmányaim során a flamand mesterek munkáiban figyeltem meg; persze mindezt mai eszközökkel valósítottam meg. Művem nemcsak Schönberg Reihéjének jellegzetes hangköz-struktúrájához, hanem annak diktatúraellenes mondanivalójához is kötődik. Mind Maderna, mind Scherchen azt javasolta, küldjem el a darabot a darmstadti zsűrinek. Ez volt első ottani jelentkezésem (Maderna már egy évvel korábban szerepelt Darmstadtban zeneszerzőként). 1950-ben tehát mindketten elmentünk Darmstadtba. Ott volt Scherchen is. Ez volt első találkozásom a Ferienkurse für neue Musikkal, s ez volt ugyanakkor a fiatal generáció első találkozója is. Ott volt Stockhausen, meg több más, kevésbé jelentős zeneszerző. 1950-től 1959-ig folyamatosan vendége voltam Darmstadtnak; mi fiatalok kezdetben hallgatók, majd később tanárok-előadók voltunk. Rengeteget vitatkoztunk. A Ferienkurse magán viselte egy rend-

kívüli egyéniség, Wolfgang Steinecke bélyegét. Valóban nagytudású, újtípusú ember volt. Fontos szerepet játszott, hogy igen jó viszonyban volt a város szociáldemokrata vezetőségével. Elérte azt, hogy nemzetközi központot tudott létrehozni, ahol a fiatal muzsikuskok minden előítélet nélkül találhatták meg a részvétel, a bemutatás, a vendégül látás, a találkozás, tehát a megismerés és a fejlődés lehetőségeit. Nagyjelentőségű Darmstadt lépcsőzetes fejlődése. Az első években a náci uralom alatt betiltott művek, majd Hindemith állt az érdeklődés középpontjában. Nem sokkal utána kezdődött a bécsi iskola megismerésének nagy korszaka. 1950-ben Edgard Varèse jelenléte volt a legfontosabb esemény, Varèse-é, akit sem Európában, sem az Európán kívüli zenei világban – néhány különleges centrumot kivéve – mondhatni senki nem ismert. A Varèse-zel való találkozás jelentőségét csak később fogtam fel. A Kánonikus variációk darmstadti bemutatása után Varèse beszélni akart velem; megvitattuk a partitúrámban alkalmazott struktúrákat, az ütőhangszerek használatát stb. Mint mondtam, csak évek múlva ismertem fel e találkozás jelentőségét, éppúgy, mint ahogy sajnos csak lassan döbbsentem rá Edgard Varèse történelmi szerepére a mai zene kialakulásában. Ma már tudom, hogy bizonyos fokig hatott rám: harmóniavilágának tömb-koncepciójával és más stiláris karakterisztikumaival.

Tehát 1950 és 1959 között minden nyáron létrejött a darmstadti találkozó. Készültünk rá, lelkesen vártuk. Tagadhatatlan Darmstadt jelentősége Európa zenei fejlődésében. S itt nemcsak a Nyugatra gondolok, hanem a szocialista országokra is: lassan-lassan eljöttek

ugyanis a szocialista országok zeneszerzői és zene-tudósai is. Miben állt ez a jelentőség? A konfrontáció módszereiben: a tisztán technikai vitákban, az esztéti-kai és zenetudományi elemzésekben (ezek nemcsak a jelenre, hanem a múltra is kiterjedtek), s a saját műveink fölötti vitákban. Mindez, azt hiszem, már a múlté...

– Húsz év után ebben összegezi véleményét?

– Igen, de csak az 1959-ig terjedő korszakra vonat-kozólag. Mert Darmstadtban kapcsolatban szerintem más tényeket is figyelembe kell venni. Már az első évektől kezdve igen erős különbségek nyilvánultak meg közöttünk, fiatalok között. Például egyrésről Maderna és én, másrésről Stockhausen, harmadrésről Boulez között. Aztán megint más jelenség volt Berio, nem beszélve John Cage-ről. Az a véleményem, hogy az egész Darmstadt-korszakot elemezni kellene: Olasz-országban ez a munka – új módszerekkel – részben már meg is kezdődött. Az elemzésnek mindenekelőtt ezekre a már kezdettől fogva megnyilvánuló kontrasz-tokra kell súlyt helyeznie. Így például azt hiszem, hogy a német zenekritika Darmstadtot idealista és egysége-sítő módon magasztalja fel. Mindennek próbaköve az volt: hatott-e valakire Darmstadt vagy nem. Ez pedig nem más, mint kulturális önkényuralom, kultu-rális monopólium. A magam részéről sohasem értettem egyet a német kritika szállóigéjével, amely a „darm-stadti hármakról” beszélt, egy kalap alatt említve Boulezt, Stockhausent és engem. Hiszen Boulez gon-dolkodási, emberi és zeneszerzői metódusai teljesen mások voltak a Stockhausenénél, teljesen mások, mint az én módszereim. Darmstadt elemző kritikája tehát még megírásra vár.

– De Darmstadt ténye, jelentősége ma is fennáll?
– Szerintem igen. Történelmi ténynek kell tekintenünk egészen 1956–57-ig. Ez volt konfrontálódó fejlődésünk korszaka. Később, főleg 1959-től kezdve egyesek monopolisztikus módon foglalták el Darmstadtot, mindenekelőtt John Cage, majd Stockhausen, Kagel és mások. Ez időtől kezdve ahelyett, hogy a különböző kiindulások, a különböző vélemények alapvető vitaközpontja lett volna, Darmstadt egy rendkívül körülhatárolt, egységesített és exkluzív elképzelés központjává vált.

De hadd térjek még vissza az 1959 előtti évekre. Meg kell emlékezni még egy számomra nagyjelentőségű találkozásról: a müncheni zeneszerzővel, Karl Amadeus Hartmann-nal való megismerkedésemről. Miért volt jelentős? Egyrészt a kettőnk között kialakult nagyon humánus kapcsolat miatt (hasonlított ez a viszony arra, amely Dallapiccolához fűződött, noha Hartmann teljesen másfajta komponista volt, mint Dallapiccola), másrészt Hartmann szocialista család sarja volt, olyan családé, mely a náciizmus alatt részt vett az ellenállásban; nemcsak a család, maga Hartmann is. Őbenne is megvolt a kettős fejlődés, melyben egyesült az elméleti-politikai választás a zenei nyelv megújításának választásával. 1950-ben ismerkedtünk meg, s ez a kapcsolat Hartmann haláláig tartott, egyre mélyebbé, barátabbá, intenzívebbé válva. Nagyjelentőségű volt müncheni tevékenysége is: a bajor rádióban – nagy nehézségek legyőzése árán – megszervezte a Musica Viva hangversenysorozatot, melynek során évenként 4–5 koncerten mutatta be a fiatal generáció, az úgyszólván ismeretlen fiatal zeneszerzők műveit,

gyakran ősbemutatóként. Azt hiszem, ritkán találhatni ennyire mindenre nyitott, a más muzsikások önállóságát ennyire tisztelő művészt. Hiszen a zenei élet organizátorai általában ehhez vagy ahhoz a klikkhez kötődnek. Hartmann semmiben sem hasonlított ahhoz a sok komponistához, akik bezárkóznak önmagukba, exkluzivisták, s csak azzal törődnek, hogy önmagukat érvényesítsék.

– Ez volt barátságuk alapja?

– Azt hiszem, igen. De hiszem, hogy ennek a barátságnak nemcsak zenei alapja volt. Mindig és mindenkor olyan kapcsolatokat kerestem, amelyekben kiegészíti egymást a specifikusan zenei és az emberi vonatkozás. Azt hiszem, ennek hiánya volt – sok más mellett – legfőbb motívuma annak, hogy barátságom Stockhausennel megszakadt.

Darmstadt más barátságokat is hozott. Ezeknek, valamint Steineckének és Hartmann-nak köszönhetem, hogy tanulmányozhattam bizonyos könyveket, melyeket megmenekítettek a náci pusztítás elől. Tehát megismerhettem a weimari köztársaság korszakának kulturális fejlődését és különböző művészi megnyilvánulásait. Ezek között igen nagy jelentőségű volt számomra megismerni a Bauhaus mozgalmat és Berlin különböző színházi (Piscator!), irodalmi és filmművészeti vívmányait. Ismét csak azon a kapcsolaton gondolkodhattam el, ami abban a korban a társadalmi és a kulturális fejlődés közt fennállt. Azidőtájt jutottam hozzá – részben itthon, részben az NSZK-ban – az orosz kultúrára vonatkozó kiadványokhoz. Sok olyan könyv jelent meg, mely az eredeti szövegeket adta közre újra, vagy a 20-as évek szovjet festészeté-

nek nagy alkotásait reprodukálta, Lissitzky, Malevitch, Kandinsky, Chagall képeit. Megismerhettem azt a hatalmas alkotói fejlődést, amely megelőzte az 1917-es forradalmat, s mely aztán a szovjethatalom alatt robbant ki teljes egészében. Ennek a kreativitásnak számos kapcsolódó pontját fedezhettem fel a náciizmus előtti Berlin művészeti mozgalmaiban. Meg azt is, hogy ugyanarra a történelmi fonalra fűzhetők fel – bármennyire is ellentmondásos jelenségek esetleg – a tudomány eredményei, új nyelvezete (például az orosz formalisták és strukturalisták), az új elemző és vizsgáló koncepciók, a Bauhaus, a szovjet film, a német színház (főleg Piscator), Alban Berg és Schönberg operái.

– Hogyan hasznosította mindezt a tanulmányt saját alkotói tevékenységében?

– Ugy, hogy rájöttem: a muzsikusként is szüksége van a rendkívül széles kulturális alapra. Hiszem, hogy mind saját korunk, mind a múlt kritikus megismerése: egy életre szóló feladat. Mondhatom, hogy ez volt a kiindulópontja annak, ami csak a 60-as években és később vált igen jelentőssé életemben: miután megtaláltam kapcsolódási pontjaimat Európában, lehetővé vált számomra más, Európán kívüli kultúrák vizsgálata, elemzése, összehasonlító tanulmányozása. Kiléphettem tehát az eurocentrizmusból. Az Európán kívüli kultúrák, a keleti, ázsiai, afrikai, latin-amerikai vagy akár az egyesült államokbeli műveltségek történelmi, eszmei és alkotói megismerése teszi csak lehetővé azt, hogy szembenézzünk a saját valóságunkkal.

– És 1959-ben – hogy visszatérjünk a témához – bekövetkezett a Darmstadt-tal való szakítás...

– Ennek több oka volt, melyek kapcsolatban állnak egymással. A köztünk fennálló zenei fejlődésbeli különbségekről már beszéltem. Emlékszem egy 1952-es hangversenyre, amely ezeket a különbségeket nagyon tisztán feltárta: Boulez kétfonórás *Structures*-jei, Stockhausen *Kreuzspiel*e és az én *España en el corazon*om szerepelt a műsoron. Három teljesen különböző gyakorlati és elméleti felfogás. Vagy: sohasem értettem egyet azzal a fajta analízissel, elemző kritikával, amelynek 1953 és 1957 közt főleg Stockhausen, majd Pousseur vetette alá Webern és Schönberg műveit. Ez ugyanis nem volt egyéb, mint Webern kijátszása Schönberg ellen (Bergét akkortájt alig-alig vették figyelembe). Webern volt az egyetlen, az abszolútum. S ez az elemzés teljességgel statisztikus volt, teljesen hiányzott belőle magának a jelenségnek az analízise, amely a zeneszerző specifikumainak, kompozíciós elveinek vizsgálatából kiindulva eljuthatott Webern, Schönberg vagy Berg egyéniségének, mentalitásának komplex megközelítéséig. E meghatározó jellegű különbségek mellett hadd említsek még meg valamit: az elektronikus eszköz abszolutisztikus használatát. Még Scherchen vitt el magával Párizsba egyszer és ragaszkodott hozzá, hogy ismerjem meg Pierre Schaeffer konkrét-zenei stúdióját. Nem nagyon érdekelt, de Scherchen továbbra is ösztönzött ebben az irányban. Közben 1953-ban Olaszországban, Milánóban már megalakult Berio és Maderna vezetésével a Studio di Fonologia, az első olasz elektronikus stúdió. Kezdtem kapcsolatba kerülni tehát az elektronikával, de 1960–61-ig kellett még várnom, hogy komolyan tanulmányozzam. Már az 50-es években

voltak elektronikus zenei kísérletek, mindenekelőtt a Stockhausenéi. De ennek az új eszköznek a használata engem egész más konklúziókhoz vezetett, mint Stockhausent. Őszerintük az elektronikus zene jelentette *az* avantgardizmust, s a zenekart, a hangszereket teljesen elavultnak tekintették. Aztán persze megváltozott ez a vélemény.

Ám a szakításnak legfőbb oka John Cage és az aleatória megérkezése volt Darmstadtba. Nem annyira John Cage jelenségét, az északamerikai kultúrában betöltött szerepét hibáztatom, mint inkább azt az akadémizmust, amelyet kiváltott. Például azt az elméleti játékot, amely így állította szembe a dolgokat: Cage és a szabadság – vagy a néhány kritikus által totális determinációnak nevezett módszer rabszolgasága. Ez szerintem elméleti kitalálás. Ahogyan néhány zeneszerző akadémikus módon vette át Schönberg és Webern formuláit – mintha csak egy konzervatórium-ban másolták volna Beethoven, Schumann vagy Brahms stílusát –, ugyanúgy számos fiatal alkalmazta teljesen formális és absztrakt módon Cage bizonyos szkémáit. Ez pedig a történelmi folyamattal szembenálló felületesség és dilettantizmus kirobbanása volt. Ezeket a fiatalokat egyfajta örület fogta el, anélkül, hogy ismerték volna Cage teozófikus, filozófiai és társadalmi alapmotívumait. Ez utóbbiak korlátait már akkor láttam, és azt a veszélyt is, amit az új akadémizmus jelentett. Nemcsak kulturális, hanem mondhatnám, általános emberi vonatkozásban is. Hiszen mindenek felett döntő jelentőségű a választás, az elhatározás, a megismerés és átalakítás állandó folyamata – amivel polárisan szembenáll a Cage-i aleatória. Ebben

az évben, 1959-ben analizálta Stockhausen teljesen hamis, teljesen formális és statisztikus módszerekkel a Canto sospeso-t...

– A szakításnak tehát csak művészeti, zenei okai voltak?

– Nem. Teljesen különböző módon láttuk a világot, amelyben élünk. 1952 óta vagyok tagja az Olasz Kommunista Pártnak, akkor kezdődött bennem az érés folyamata. Az érésé, mely mindig figyelembe vette a kettős-egységet, az eszmei és a társadalmi alkotóelemek egységét. A nagy példa Majakovszkij volt Sztanyiszlavszkij vagy Gorkij ellenében, meg a 20-as évek szovjet festői és filmművészei, a Bauhaus és Berlin impulzusai. Ez volt az én alapom. Szakadék választott el Stockhausentől abban a vonatkozásban is, ahogy a muzsikust elhelyeztük a társadalomban. Az én álláspontomról beszéltem már. Ő – erről nagyon világosan szólnak írásai, műveinek bevezetői – a muzsikust valamiféle demiurgosznak tartja, aki a népekhez elviszi a zene ismeretét. (Egy interjúban hevesen támadta azokat a fiatalokat, akik résztvettek a Vietnáért, Afrikáért, Latin-Amerikáért folytatott nemzetközi küzdelmekben. Csak a felsőbbrendű ember és a tömeg közti konfliktusról tudott beszélni.)

Mindehhez hozzájárult a német zenei élet belső funkciójának megváltozása. Kiadóm, a Schott Verlag egyre inkább kritizálta szövegválasztásaimat, s ugyanígy a német kritika is lassanként csakis műveim címéből ítelt, és nem a zenéből. Tehát egy jellegzetesen ideológiai kiindulású, apriorisztikus kritikával kerültem szembe. Az Intolleranza szólamanyagát például Schötték kezdetben nem is akarták kinyomatni.

Azt állították, hogy az általam választott szövegek nem érdeklik az NSZK-beli közönséget, tehát őket sem. Ez aztán oda vezetett, hogy 1963–64-ben Schottékkal is szakítottam.

ZENE ÉS POLITIKA

– Mint az előbb mondta, 1952 óta tagja a pártnak. A következő kérdés talán kényes: milyen volt pozíciója a párton belül, az akkori sztálinista időszakban?

– Nagyon érdekes a kérdés, mivel lehetővé teszi számomra, hogy egy olyan személyes ügyről beszéljek, amely nem is egészen személyes. 1952-ben a párton belül teljes egészében elítélték a dodekafóniát, és magasztalták a szocialista realizmust. A kommunista zenekritikusok a dodekafónia ellen voltak, Dallapiccola ellen voltak. Jelen voltam Dallapiccola *Prigionierójának* vagy a *Canti di prigionia*jának ősbemutatóin. Csodáltam ezeket az alkotásokat, viszont az Unità kritikusa támadta azokat, mint kaotikus muzsikát, amelyből semmit nem lehet megérteni.

Amikor 1952-ben a pártba való felvételemet kértem, természetesen sor került a területi első titkárral való beszélgetésre. Nyíltan megmondtam, hogy muzsikás vagyok, megvilágítottam: miért kérem felvételemet, és kifejtettem, hogy mindazt, amit a zene területén csinálok, hivatalosan ellenségesnek, negatívnak, polgárinak, imperialistának stb. tekintik. S íme, 1952-ben a velencei területi párttitkár válasza ez volt: „Te a magad harcát mint muzsikás vívd meg. Ne törődj a hivatalos állásfoglalással, menj előre, fejleszd

ki minden elgondolásodat.” Ez a válasz minden egyéb volt, csak nem dogmatikus állásfoglalás, pedig sokszor vetik az OKP szemére ezeknek az éveknek a dogmatizmusát. Már akkor érvényre jutott a nagyobb differenciálás. Nem volt egyedül üdvözítő vélemény, amely mindenkre nézve kötelező lett volna. A helyzet tulajdonképpen az volt, hogy csak a hivatalos kritikusok írtak bizonyos dolgokat, de ez nem volt egyenlő a kötelező állásfoglalással. Így volt ez a festészet terén is, bár igen kemény harc folyt az olasz realisták és absztraktok közt akkoriban. De mindenképpen harc, vita és konfrontáció. Ugy vélem, ezek nagyon fontos tények.

– Így tehát a párton belül sohasem volt része negatív elbírálásban?

– Nem. Sőt, amikor néhány más muzsikuspárttaggal, kritikusokkal és zeneszerzőkkel, mint Pestalozza, Manzoni, Fellegara és mások, elkezdtük munkásklubok, szakszervezeti vagy pártszervezetek meghívására a zenei vitákat és ismeretterjesztő tevékenységünket (1962–63 táján), akkor sem találkoztunk semmiféle a priori véleménnyel vagy állásfoglalással. A későbbi években aztán megszilárdult ez a muzsikuscsoport, és tagjainak többsége ugyanazt tekintette kiindulópontjának: Schönberget és a bécsi iskolát. A csoporton belül persze nagy szubjektív különbségek voltak. De a zenei mozgalom egyre jobban fejlődött, és ezáltal saját körünkön belül új ismeretek, új vita-motívumok alakultak ki. A mából, 1978-ból visszatekintve az elmúlt évekre, azt hiszem, elmondhatjuk, hogy e maroknyi muzsikusi igen jelentős módon járult hozzá az olasz zene fejlődéséhez azáltal,

hogy a bécsi iskolát – összes pozitívumával és negatívumával – alapvető történelmi tettnek tekintette. S ez az eredmény megnyilatkozik nemcsak az elméleti vitákban, szervezeti kérdésekben, az alkotás vonalán, hanem abban a speciális helyzetben is, hogy ma az olasz muzsikuskok, előadóművészek és kritikusok többsége – fiatalok és nem-fiatalok – baloldali fel fogású, különböző árnyalatokban persze. Hiszem, hogy ez annak a folyamatnak eredménye, amely pártunkon belül zajlott le, és nem tűrte semmiféle vonatkozásban az elzártságot.

– Hadd ugorjam előre egy másik, de ezzel rokon témára. Egy nyilatkozatában azokról az élményeiről és tapasztalatairól beszélt, amelyeket munkásklubokban szerzett, többek között a *Fabbrica illuminata* című művével. Beszélt arról az érdeklődésről, amelyet ez az elektronikus darab a munkások között felkel tett, a megnyilvánuló technikai és szövegre vonatkozó érdeklődésről. A kérdés mármost az: találkozott-e olyan véleményekkel a munkások körében, hogy a zene feladata csakis a szórakoztatás, a kikapcsolódás elősegítése?

– Persze, hogy találkoztam, hiszen az egyes vitákban az érvek rendkívül különbözőek voltak. Gyakran került szóba ez a téma: „A zene és a munkásosztály”. Ám ez a fogalmazás szerintem erősen idealista. A munkásosztály ugyanis nem kanti kategória. A munkásosztály olyan realitás, amely folyamatosan alakul: társadalmilag, kulturálisan és emberileg különböző módokon. Elég, ha csak azt a viszonyt vesszük szemügyre, amely ma a technikusok és az új technika közt kialakul, azt a mentalitás-változást, amelyet az auto-

matizálási technika, a számítógépek, az automatizálásnak a gyárakba való bevezetése okozott. S ez a változás vonatkozik a kultúra befogadására éppúgy, mint a gyáron belüli küzdelmekre. Ma a munkásosztály harcai – évek óta már – nem kizárólagosan a gazdasági felemelkedéshez kötöttek. Egyre inkább láthatjuk, hogy ezek a harcok célkitűzéseikben kitágulnak: vonatkoznak a munkaidőre, a termelési döntésekre, a fejlesztési döntésekre, a termelési módszerek megváltoztatására, az iparosítás fokozására, mégpedig mind Északon, mind Délen. Mindezen túl a dolgozók magukra vállalták a társadalom általános problémáit is. Nemcsak a gyárét, hanem a diákokkal való viszony vagy az urbanisztika kérdéseit, a környezetvédelmet, az egészségügynek, az iskolának, az egyetemnek a problémáit. Mindehhez még Gramsci mutatott utat: ő helyezett súlyt a kulturális és gazdasági hegemonia egyidejű megvalósítására. Azaz: vitákon, konfrontációkon és önmagunk állandó ellenőrzésén keresztül eljutni ahhoz, amit a legtágabb körű egyetértésnek nevezünk. Tehát nem szabad, hogy sematikus módon önmagunk szolgái, választásaink prédái maradjunk; a viták révén állandóan gazdagítanunk, tágítanunk, szélesítenünk kell szándékainkat, terveinket. Míg csak el nem jutunk oda, hogy egyetértően vegyünk részt minden döntésben.

– Térjünk vissza a munkások közti tapasztalatokhoz...

– Természetesen hangoztatták az Ön által említett véleményt is. Természetesen, hiszen a kultúra befogadásában sincs egyedül üdvözítő, a munkásosztályra nézve sematikusán alkalmazható kategória. De voltak

olyan munkások is, akik igen komolyan kritizálták zenémet, például annak a viszonynak szempontjából, amely az én általam alkalmazott akusztikai anyag és az általuk megszokott hangzás közt fennáll. Voltak mások, akik az elektronikus kompozíció révén – de természetesen annak zenei vonatkozásában is – felfedezték munkakörnyezetük ártalmasságát. Azt a veszélyt, ami egy gyárban, főleg egy vasműben a munka zaja miatt a hallást fenyegeti, s aminek következtében a hallás egyre romlik. Mások viszont valóban azt tartották szükségesnek és értékesnek, ha a muzsika csakis a kikapcsolódást, a szabadidőbeli szórakozást szolgálja. Ismét mások egyaránt szükségesnek tartották a komoly kultúrát és a kikapcsolódást.

– Nézzük az érem másik oldalát. Az olyan zeneszerző, mint Ön, *kizárólag* elkötelezett, osztályharcos vagy mondjuk így: politikus zenét írhat? Az Ön számára problémátlan, önmagáért való muzsika nem létezik? Komoly zenére gondolok, nem táncmuzsikára vagy hasonlóra.

– Nem értem egészen, mondjon egy példát...

– Beethoven igazán elkötelezett zeneszerző volt, de művei közt vannak zongorára írt rondinók vagy ott van a *Für Elise*, akár néhány vonósnégyes-tétel, amelyekben hiába is keresnénk az emberiség nagy problémáit – ezeket nevezném önmagukért való zenének.

– Mindez talán kompozícióim egyes fokozatain található meg. Darabjaimba nemcsak a nagy problémákat tárgyalom. Egy marxista sohasem tévesztheti szem elől a bensőséges, érzelmmel telt privát-szférát, akár a legegyszerűbb kapcsolatokat sem. Van két

darabom, az egyiket (*Canciones para Silvia*) az egyik lányom első születésnapjára, a másikat (*Per Bastiana*) a másik megszületésekor írtam. Ezekben természetesen annak az érzésnek adok kifejezést, amit egy új emberi lény megszületése okoz, az öröm és a jövő érzelmeinek; s ezek önmagukban létező érzelmek. S ezeket persze teljesen másként kell megközelíteni, mint mondjuk a kubai forradalmat. Ebben az értelemben igennel válaszolhatok.

– Csakis ebben az értelemben? Az én véleményem szerint a *Per Bastiana* elkötelezett és nem intim muzsika.*

– Intim, de nem a régi értelemben. A *Per Bastiana* egy karakterisztikus korszak karakterisztikus szülötte. A Machado-versekre írt *Para Silvia* viszont...

– ... ezt a darabot, a *Liebeslied*-et vagy a *La victoire de Guernica* középészét nevezném én intim zenének. Ez a zenei típus, azt hiszem, a *Canciones para Silvia* óta ismeretlen életművében.

– Ezzel egyetértek, de azzal a fenntartással, hogy életművemben különböző momentumok vannak. Sokat beszélnek az elkötelezettségről; ha tetszik, néha én is beleestem a sematikus elkötelezettségbe. Ám az elkötelezettség gyakran az emberi érzelmekkel való kapcsolatban nyilvánul meg. Például utolsó operámban, az *Al gran sole carico d'amore*-ban ott van két nőalak, Tania és Deola, akik a kétségekkel,

* A darab zenéjének anyaga az ismert kínai „Vörös Kelet”-dalból épül fel. A mű alapgondolatában tehát benne foglaltatik az újszülött Bastiana társadalmi jövőjének képe is, a dalnak általánosított, semmiképpen sem konkretizált értelmezésében.

a bizonytalanságokkal, a kérdésekkel való kapcsolatot jelentik, és mindazokkal a más összetevőkkel, melyek részei annak a prizmának, melyet mindig igyekszem szem előtt tartani. Nem lehet sematikus, apriorisztikus módon közelíteni az élethez.

– Hagyjuk most a sematikus elkötelezettséget. Am az *Al gran sole* globálisan nézve elkötelezett mű. S az említett részletek, jelenetek, alakok benne foglaltatnak az opera globalitásában...

– Természetesen. De más megvilágítást adnak a problémának. Itt az egyidejű gondolatok és egyidejű problémák koncepciójáról van szó, arról, hogy e gondolatok és problémák gyakran szimultán módon hatják át egymást: a határozottság együtt a kétséggel, a remény a bizonytalansággal, a halál a természettel.

– Egy idevágó másik probléma: egy nyilatkozatában azt mondta, hogy egy forradalmár zeneszerzőnek nem kötelessége tömegdalokat írni. Rendben van, egyetértek: nem elsőrendű kötelessége, nem legfőbb feladata. De egyáltalán nem? Hadd hivatkozzam Eisler példájára. Ezek a tömegdalok, ezek a népszerű énekek, azt hiszem, segítik a mozgalmat.

– Eisler idejében igen.

– És ma nem?

– Sokat vitáztam erről a kérdésről, vitáztam és vitázom ma is róla, például a Német Demokratikus Köztársaságban. Véleményem szerint Eisler állásfoglalása egy olyan korszaké, amelyet teljesen túlhaladottnak tekinthetünk mind elvi – tehát szövegi –, mind pedig zenei szempontból. Elvi szempontból: egy olyan szöveg, amely azt mondja: „Egységeseeknek kell lennünk” vagy „Harcolnunk kell ezért meg ezért”,

véleményem szerint nem egyéb frázisnál, amelynek sokkal közvetlenebb funkciója van egy gyűlésen, egy beszédben vagy egy manifesztumban. Azt hiszem, ma sokkal inkább az a kötelességünk, hogy elmélyítsük azt a folyamatot, amely mindnyájunkat egységesbé tesz. Zenei szempontból: hiszem, hogy a zene feladata ma nem az, hogy sematikus eszköze legyen a munkásosztály forradalmának, hanem az, hogy az ismeretek bővülésének, a kulturálódásnak eszközévé váljék. Így tehát az a véleményem, hogy ma sokkal fontosabb például a tömegkommunikációs médiumoknak felhasználása a kultúra új módon való terjesztésére, megismertetésére, mint az, hogy politikai szövegű dalt írjunk. Itt vannak például az olasz cantautorék.* Szövegeik teljesen agitprop-stílusúak, zenéjük semmitmondó. Vagy a múlt zenéjéből vesznek át bizonyos sablonokat, fordulatokat, melyek nemcsak tonálisak, hanem néha a varieté-zenére emlékeztetnek, vagy teljesen sematikusak; erre applikálják aztán a szöveget. Véleményem szerint ez is kulturális tevékenység, megvan a maga funkciója, de ez nagyonis korlátozott.

– Sokszor említette, hogy általában szeretjük magunkat Európára korlátozni. Nos, ne legyünk eurocentristák, vannak más földrészek is. Más tájak, ahol a harcot illegalitásban, fegyverekkel folytatják. Ezekben az országokban nincs szükség új dalokra a régiék helyett? Egy új Internacionáléra, egy új Ça irá-ra? Ha igen, ki írja meg ezeket? A cantautorék?

* A fogalom körülbelül a polbeat-énekekkel azonos, aki saját maga írja dalainak szövegét és zenéjét.

– Kubában például van egy olyan mozgalom, amely magát *La canción nuevának*, Új dalnak nevezi. Ezek is cantautorék, akik a tömegkommunikációs médiákat, az elektronikus eszközöket tanulmányozzák, hogy megtalálják azt az új nyelvi struktúrát, amellyel az új tartalmakat közvetíthetik. Ezt a tényt rendkívül fontosnak tartom a világ mai zenei panorámájában. Ami Eislerrel illeti, korlátait abban a merev kettéválasztásban (dichotómiában) látom, amely Eisler saját alkotására vonatkozó elméletében megnyilvánul. Egy helyen azt írja, hogy élete főműve tömegdalai voltak, minden más alkotása másodrangú. Véleményem szerint ez marxista felfogásként és gyakorlatként nagyon is vitatható.

– Ugyane problémának másik oldala: nézzük a *Fabbrica illuminatát*; munkások számára írt zene...

– ... nemcsak munkások, mindenki számára. Annak a közönségnek számára is, amelyet sematikus módon polgárinak szoktak nevezni.

– Ugy véli, úgy hiszi, hogy egy ilyen zene, anélkül, hogy ismernék a szövegeket – melyeket egyébként elektronikusan modulálnak, manipulálnak, feldolgoznak –, tehát egy ilyen zene sikeres lehet, hathat *mint muzsika*? Vannak tapasztalatai ebben a vonatkozásban?

– Persze, rengeteg.

– Tehát az a közönség, amely nem ismeri a szövegeket és nem is értheti meg azokat, hiszen elektronikusan manipuláltak...

– Álljunk meg egy pillanatra. Kérdésében olyan állásfoglalást érzek, amely...

– ... provokatív.

– Igen, különösképpen a szövegre vonatkozóan. Mindenek előtt azt hiszem, hogy le kell győznünk a zene indusztrializálásának módszerét, tehát azt, hogy a muzsikát önmagáért adjuk, mint egy láda paradicsomot. Azaz, véleményem szerint a kulturális tevékenység a maximális informálást is magában foglalja. Zenére vonatkoztatva: nem minden oldható meg a koncerten, az előadásban, szükséges hozzá a kultúraterjesztés rendkívül széles szervezetsége is. Ennek csak egyik része maga az előadás. Ezt ki-
mondva, ugyanakkor az a véleményem, hogy a szöveg is olyan akusztikus anyag, amit meg kell komponálni. Azaz, nem szükséges, hogy a szöveget úgy kelljen érteni, mintha egy színész, egy felolvasó vagy egy bemondó mondaná el. A zeneművön belül a szöveget le kell fordítani a zene nyelvére.

És ebben látom az elemző kritika, mind a zenei, mind az általános kritika egyik gyengéjét: nem veszik figyelembe a kialakuló zenei struktúrát. Ebből következik, hogy a zenét kizárólag a választott szöveg alapján ítélik meg. Ez történt a szocialista országokban: ha a szöveg Leningrád ostromáról szól, vagy ha Lenint idézi, ez a tény önmagában véve garantálja, hogy a muzsikát mindenki el fogja fogadni. Anélkül, hogy figyelembe venné az igazi, autentikus, valóban alkotói strukturális tényeket, tehát azt: hogyan fejez ki egy zene valamit.

– A múltból veszek egy példát. Ha nem is értem a IX. szimfónia szövegét, akkor is megértem a muzsikát, *a szöveg diktálta értelemben.*

– Ez ma is így van. Csak éppen különböző jellegű késésekben vagyunk, amelyeket elemezni kellene.

Ismerünk olyan írásokat Beethoven korából, amelyek a szimfónia kezdetét – az üres kvintet – érthetetlennek tartották. A Kilencediket hosszú ideig, még Beethoven életében, elhibázott darabnak mondták. Amit az előbb említett, azt másfél évszázad távlatából mondjuk, mivel megszoktuk Beethoven tipikus zenei jelentésánát, fordulatait. A mai zenének az a nehézsége – és ez valóban nehézség –, hogy gyakran nem is ismerik. Nem tanulmányozzák eléggé (ez tulajdonképpen pedagógiai probléma). Nincs új módszereket alkalmazó kultúra-terjesztés. Ezért van, hogy gyakran nem értjük meg egy zene szövegét, vagy pedig kizárólag emocionálisan reagálunk rá.

– A *Fabbrica illuminata* komponálásakor mi volt a célja?

– A kompozíció megkezdése előtt – és ez a tény, azt hiszem, mond valamit – három napot töltöttem el a genovai Italsider vasműben. Beszélgettem munkásokkal, szakszervezeti vezetőkkel, hogy lássam, milyenek az életfeltételeik, hogy szalagra felvegyem szavaiikat és akusztikus környezetük hangjait, s hogy előre megvitassuk kompozíciómat. Aztán, ezzel az anyaggal felszerelve következett a kidolgozás munkája, előbb íróasztalom mellett, majd az elektronikus stúdióban, végül maga a komponálás. Célom többféle volt. Előjáróban: úgy tűnik számomra, hogy gyakran hajlamosak vagyunk kizárólag az eredményt figyelembe venni, és nem törődünk azzal a mentális folyamattal, amely azt létrehozta. Nos, amit akkor megkíséreltem: megmutatni, hogyan lehetséges zenei eszközökkel nemcsak interpretálni, hanem teljességében megismertetni a munkást, sőt, ezen túlmenően magát az embert.

Nem a munkások életéről akartam képet adni, hanem általánosságban bemutatni – a zenei kompozíció szintjén – munkájukat, életüket, impresszióikat, pszichikai, pszichológiai, akusztikai és eszmei reakcióikat. Tehát darabom segítségével ki akartam szélesíteni az eszközök táráát, amellyel meg lehet ismerni a munkáséletet.

– És mik voltak ezek az eszközök? Eszmei eszközökre gondolok, nem technikaiakra.

– Nem értek egyet azokkal, akik direkt módon ilyen és ehhez hasonló célokat tűznek ki maguk elé: „Zeném célja az, hogy provokáljon, hogy támogassa a forradalmat”. Az ilyen kijelentést a magam részéről hihetetlenül lejáratott agitprop-szólamnak tartom. Az én célom az volt, hogy önmagamat szembesítsem mai társadalmunk valóságának egy részével, és munkámban szerezzem meg beigazolását annak, amit ma elkötelezettségnek nevezünk: a társadalom megismerését és az annak megváltoztatására irányuló törekvést.

– Nos, akkor leveszem az álarcot: számomra a *Fabbrica illuminata* egyike az Ön főműveinek. Mindent elfogadok, amit mondott: kérdéseimmel egy kissé provokálni akartam. Hogy miért tartom chef d’oeuvre-nek? Kontrasztjai miatt. Ugy érzem, hogy az első rész dokumentáris szövegei és elektronikus hangzásai, valamint a zárószakasz szoprán szólós Pavese-megzenésítése közt jelenünk és jövőnk, vagy ha tetszik, hétköznapiaink és nagy pillanataink kontrasztíve feszül. Jól látom?

– Bizonyos szempontból igen. Szavait elfogadom mint elemzést, értékelésként azonban nem. Ebben a darabban egy állandó célom is benne foglaltatik:

az, hogy ne legyek soha sematikus. Kontrasztokról beszél. Igen, el akartam érni, hogy egyrészt saját magamat, a saját magam átalakulását megismerjem, másrészt, hogy a zenén keresztül az ellentmondások, a mai kontrasztok tényét bemutassam. S mindezt nem azért, hogy egy „vonalat”, egy direktívát, egy exkluzivista, pozitív-optimista-sematikus irányvonalat kövessék. Hanem azért, hogy nekivágjak új eszközökkel az analízisnek, olyan új eszközökkel, amelyek nagyobb tudást, nagyobb alkotói fantáziát, nagyobb és újszerűbb lehetőségeket hoznak létre.

– Megelégszik-e azzal, ha egy olyan közönség, amely az eszmék, az elvek elemzésének erre a pontjára eljutott, csakis ezt a nagy kontrasztot érti meg?

– Persze, hogy nem elég. De logikus, hogy művem hallgatói közt lesznek olyanok, akik azt csakis esztétikai, és mások, akik csakis strukturális szinten értik meg. És lesznek olyanok, akik az élettel való kapcsolat szélesebb vonatkozásaiban. Olaszországban és Olaszországon kívül azonban a legtöbben valamiféle apriorisztikus ellenzékiességgel hallgatták a darabot. „Munkásokról beszél, de azért érdekes”. Volt persze azonos világnézetből kiinduló reakció is. Az ilyenek ezt kérdezték hogyan lehet zenei eszközökkel a munkáséletéről beszélni, mit tud a szerző ilyen módon többet vagy mást mondani erről a témáról, anélkül persze, hogy kívülről fújná Marx, Gramsci vagy Lenin szavait vagy a párthatározatokat...

– Kérem, értsen jól most. Ebben a pillanatban nem érdekel a technikai, a kompozitorikus oldal, csakis az, amit egy elcsépelet szóval így határoznék meg: mi volt ennek a műnek az *üzenete*?

– Talán jobban megértjük egymást, ha most átugrunk egy más korba és egy más művészetbe. Nyilván ismeri Tintoretto *Gran Paradiso* című képét a Dogepalotában. Nyilvánvaló, hogy ezt a festményt többféle módon lehet szemlélni. A századok távlatából – azt hiszem – az egyik alapvető és ma is érvényes, sőt, elgondolkodtató dolog az, hogy ha összevetjük Tintoretto festői zsenialitását, „üzenetét” azzal az eljárással, amellyel átalakította a katolikus ikonográfiát. Addig a négyzetes-háromszöges ikonográfia volt uralkodó, de Tintoretto ezen a képen az ellipszist használja. Éppen Tintoretto életében fedezték fel az égbolton is az ellipszist. Nos, íme az az újfajta megismerés, amely az alkotóművész számára újfajta eszközöket biztosít az üzeneten belül.

– Ez technikai kérdés. Tintorettótól nem tudom megkérdezni, mi volt e képnek az üzenete; Öntől meg tudom kérdezni.

– A *Fabbrica illuminata* 1964-ben készült. Ez az év a rendkívül kemény munkásharcok esztendeje volt Olaszországban. Igen erős volt mind a politikai, mind a gazdasági elnyomás. Ezekben az években olyan belügyminisztere volt az országnak, aki lövetett a munkásokra. Elnyomták a szakszervezeteket is. Mi volt az üzenetem? Azt szerettem volna, hogy a munkásság legyen teljesen tudatában ennek a történelmi pillanatnak, abban az évben, amely bizonyos szempontból a mi gyengeségünk éve is volt. Hogy zenében tegyem mindezt tudatossá és kivetíthessem a jövőbe. A gyengeségnek e pillanatában meg akartam keresni a megismerés pillanatát. Ezt a funkciót mi, olaszok „történelmi emlékezetnek” nevezzük. A nehéz hely-



zetekben a történelmi emlékezet segítségünkre van, támogat minket, abban az értelemben, hogy ezt a nehézséget történelmi jövőnkbe vetítjük, akár az utópikusba is, és ezáltal erőt nyerünk.

– Más szavakkal: 1964 konkrét történelmi szituációjából kiindulva bármely eljövendő korszak emberiségének komponált?

– Nincsenek ilyen nagy ambícióim. Nem az örökkévalóságnak írok. Sokkal közelebb érzem magamat Bach vagy a Gabrielik korának alkotói mechanizmusához, amikor hétről hétre, ünnepről ünnepre kellett a műveket megírni.

– Igen, de Bach *Karácsonyi oratóriuma* minden korban érvényes. Az 1964-es helyzet ma nem érvényes.

– Persze, hogy nem. A *Fabbrica illuminata* ma nem más, mint zenébe foglalt történelmi dokumentáció, történelmi emlékezet.

STÍLUSRÓL, ESZKÖZÖKRŐL

– Szeretnék ma délután visszatérni stiláris fejlődési útjára; de ezúttal a szorosan vett zenei stílusfejlődésre. Jól látom-e, hogy eddigi alkotói útjának első periódusa a *Variazioni canoniche*től körülbelül az *Incontri*ig tart (ez a szeriális korszak), a második mondjuk a *La victoire de Guernicá*val kezdődik és a *Sul ponte di Hiroshimá*ig tart (ez lenne a nagy kórusművek korszaka). A harmadik mindenképpen az *Omaggio a Emilio Vedová*val kezdődik, első elektronikus művével, és talán még nem is ért véget. Negyedikként a nagy szintézis művét, az *Al gran sole carico d'amoré*t említeném. Természetesen mindez átfedésekkel, nem szigorú határvonalakkal.

– Stílis fejlődésben alapvető jelentőségű volt a németalföldi és a velencei mesterek változatos, rendkívül komplex és differenciált technikája. (Pár év óta mindenekelőtt Giovanni Gabrielit tanulmányozom.) Ebben a technikában számomra a legfontosabb a hangzó anyaghoz való viszony. Erre alapoztam a magam kompozíciós elveinek differenciálását is. Magától értetődő példával: mikor a Madernával folytatott tanulmányok idején egy gregorián dallammal foglalkoztam, az teljesen más volt, mint amikor az – Ön által említett – első periódusban egy Reihét

alkalmaztam. Egyébként kezdetben különböző sorokat választottam, egyszer Schönbergtől vettem át, máskor Webern-elemzéseim alapján a hangközökre építettem. (Erről jut eszembe: ebben a vonatkozásban is erősen különböztünk egymástól Stockhausennel, már Darmstadtban. Véleményem szerint Webern nagy tanítása nem a hangban, a hangmagasságban, a hangszínen, tehát a különböző paraméterekben keresendő. Azt hiszem, Webernnél a legfontosabb a hangköz. Stockhausen viszont Webern műveiben csakis a hangokat analizálta, saját magukban, tehát elszigetelve.) Aztán kiszélesítettem a Reihe alkalmazását, mígnem az *Incontri*tól kezdve gyakorlatilag egyetlen sort használtam csak, azt a bizonyos tölcseírszerű Allintervallreihét.

– Melyik volt az utolsó műve, amely erre a sorra alapult?

– A *Canciones para Silvia*; ebben azonban már más-képpen szerepelt. Fokozatosan alkalmaztam ezeket az elveket az énekhangra, a kórusra. Mindez természetes folyamat volt. Hozzájárult azután magának az énekhangnak – később az elektronikának – a tanulmányozása, azok az eredmények, amelyeket a hangadás, a szövegmondás, a különböző országok éneklésmódja megfigyeléséből nyertem. Az említett Allintervallreihe lehetővé tette számomra, hogy rendelkezsem a teljes harmonikus spektrummal, az összes hangköz-lehetőséggel, és ennek segítségével valósítsam meg állandó folyamatban a differenciálást. Nem engedtem soha, hogy az anyag határozza meg a művet.

Más momentumok is közrejátszottak. Például az *Epitaffio per García Lorca* komponálása idején külön-

bőző spanyol és marokkói táncritmusokat tanulmányoztam, tehát a ritmikus paramétert, esetleg bizonyos dalokhoz kötve. Már második darabom, a *Polifonica—Monodia—Ritmica* — ezt kevesen tudják — egy brazil dallamra épült, amelyet 1948-ban tanultam a Scherchen kurzusán résztvevő brazil csoporttól. Ő és Maderna magyarázta meg nekem a Matto Grosso törzsei ritmusvilágának gazdagságát, állandó variativitását; ritmikus sejtekről van szó, amelyek állandóan permutálódnak. Később ugyanezt állapíthattam meg, mikor néhány afrikai nép zenéjének ritmikus struktúráit vizsgáltam. Ezt a módszert követtem tehát a *Polifonica—Monodia—Ritmica*-ban. Az első Lorca-epitáfium alapjában viszont ott van a *Bandiera Rossa*. A *Bandiera Rossa* azonban csak ritmikus vonatkozásban tűnik elő, míg egyébként itt is a flamand technikát alkalmaztam, azaz strukturálisan használtam fel a dalt alkotó hangközöket. Ezek az intervallumok támasztópillérei a műnek.

— A *Bandiera Rossa* hangközei? Hogy lehetett ezeket összeolvasztani a Reihével?

— Megkíséreltem, hogy a *Bandiera Rossa* hangközeinek kiválasztásával építsem fel a sort (a *Guernicában* ugyanezt tettem az Internacionáléval).

— De a *Bandiera Rossa*-ban nincs meg a tizenkét hang...

— Jogos a kérdés. Az első *Epitáfiumban* és a *Guernicában* nem tizenkéthangos sorokat alkalmaztam, hanem 4–5–6 hangúakat. Egyébként ez is egyik következménye a Scherchennel végzett tanulmányoknak, ő ugyanis dallamokat konstruáltatott velem 3 vagy 4 hangból. Ebben is különböztem a darmstadti

akademizmustól, amely csak 12 hangú sorokat engedett. Én viszont követtem Schönberg tanítását, aki szerint maga a sor már dallami szintre való rávetítés. Tehát lehetőség, amely a mű során különböző módokon valósul meg. Ha a sort kiindulásnak, sejtnek tekintjük, akkor mindegy, hogy 12, 4 vagy 6 hangból áll.

Később igen fontosnak tartottam az énekhang kezelését...

– ... honnan erednek a szövegkezelési kísérletek, az a bizonyos szótagelosztás a szólamok között? A hoquetus-technika kísértette?

– Nem egészen, mert a hoquetus-technika mindig szünetekkel is él. De a középkori és renaissance zene tanulmányozásából, mikor láttam, hogyan alkalmazták akkor a szöveget. Elemeztem Gesualdo, Bach, Mozart, Beethoven műveit. Madernával Josquint, Okeghemet és Schönberget. Ekkor figyeltem meg, hogyan helyezik egymásra a szöveg szótagjait, sőt, mennyire gondot fordítanak a vokálisok és a hangmagasság, valamint a hangadási lehetőségek viszonyára. Ennek eredményeként alakítottam ki egy olyan technikát, amelyet a „vokális mezők” technikájának neveznék, a „harmonikus mezők”, „impulzus mezők” analógiájára. Például megszólal egy vokális *egy bizonyos* hangmagasságban; ha most megváltoztatom a hangmagasságot, vigyázni kell arra, hogy a magas regiszterben az *i* vokálist úgyszólván lehetetlen megszólaltatni, míg az *a*-t könnyű. Ez szabályozza, hogyan használom ugyanazt a vokálist a magas vagy a mély regiszterben. Mindez valahogy a németalföldiek technikájához hasonlatos.

– Melyik művel hagyta el a szerialitást?

– Meglehetősen lassú folyamat volt ez. Gondolom, észre lehet venni, hogy a *Canciones para Silviá*ban már nem a hangmagasságok a fontosak, hanem a hangközök. Itt tehát már nincs tizenkéthangú sor, hanem egy bizonyos intervallum-választék az alapanyag. Az már aztán az én kompozíciós tervemtől, választásaimtól függ, hogy a hangköz felfelé vagy lefelé nyílik-e, hogy eredeti vagy megfordításos alakban alkalmazom-e. Bizonyos pontokon ezek az alapelemek határozzák meg – de választásaim szerint – a többi paramétert. Ezt a módszert tehát a *Canciones para Silviá*ban kezdtem, és alkalmaztam egészen addig, amíg el nem kezdtem az elektronikus zenei gyakorlatot.

CANTO SOSPESO

– Hadd szakítsam itt meg beszélgetésünk tematikáját. Szeretném, ha alaposabban tárgyalnánk a *Canto sospeso*t, amelyet számos kritikus és muzikológus eddigi főművének tart.

– Ez utóbbi kérdésben döntsenek a kritikusok... Ami engem akkor legfőképpen érdekelt, ami ennek a műnek az alapja, az egy újabb kísérlet volt. Adva vannak bizonyos szövegek, melyeknek igen erős a politikai-humánus töltése, nemcsak az én számomra, hanem mindenki számára. Nos, azt a feladatot tűztem magam elé, hogy akkori képességeim maximumát igénybe véve megtaláljam azt a zenei nyelvezetet és technikát, mellyel adekvát módon tudom e szövegeket muzsikában visszaadni. Ahogy most visszaemlékszem, főként két dolog foglalkoztatott. Elsősorban az a cappella kórusok, tehát a szövegkezelés problémái, a szöveg szótagjainak szólamokra való szétoztása, nem azért, hogy felbomlasszam a szöveget, ellenkezőleg, azért, hogy akusztikailag, zeneileg érthetőbbé tegyem a hangregiszterek, a dinamika és a kapcsolatok révén, hogy egy újfajta térhatást érjek el. A másik kérdés, ami nagyon foglalkoztatott, a IV. tétel volt, ez a csak zenekarra írt darab. Nem egyéb ez, mint egyetlen folyamatos hangnyaláb, egyetlen harmonikus

mező, melyben a sornak gyakorlatilag már alig van fontossága. Fontossá a bizonyos regiszterekben rögzített hangok válnak, melyek nem annyira a Reihe rendjében kerülnek sorra, mint inkább egy harmonikus, hangszínbeli és dinamikai csoportosítás interrelációjában. Ez volt az első alkalom, hogy ilyen harmonikus nyalábot alkalmaztam.

Egy másik jellegzetesség: a III. tétel szólista-tercettjében három textus „összekomponálása”, azaz a három textust nem egymásutánban, hanem egyszerre alkalmaztam, ami által egy új irodalmi kompozíció keletkezett. Eljárásomat egyrészt a szövegek nyelvi struktúráira, másrészt jelentéstartalmukra alapoztam. (Később ugyanezt csináltam a *La terra e la compagna*-ban.) Az egymásra helyezett szövegekből így sokkal szélesebb értelmű új textus áll elő.

Végül a finálé kérdése. Ebben a zárókórusban benne van a jövőbe vetett hit, anélkül azonban, hogy bármiféle optimista, demagóg triumfalizmust alkalmazna: pianissimóban végződik. Egy-két művem kivételével soha nem alkalmaztam harsogó finálé-formulát. A *Canto sospeso* megszakad, de folytatni kell. Ezért befejezése semmiképpen sem lehet újjongó, optimista, szónokias.

– A műről szóló minden ismertetés megemlíti, hogy a címben foglalt „sospeso” szónak két értelme van: félbenmaradt és lebegő. Mind a két értelmezésre gondolt, vagy csak az egyikre közülük?

– A címet Julius és Ethel Rosenberg utolsó költeményéből vettem, melyet a villamosszéken való meggyilkolásuk előtt írtak gyermekeiknek. Fejből tudom idézni: „Gyermekeink, mindig hallani fogjátok »sospeso« énekünket.”

– Tehát a szó értelmezése: félbeszakadt?

– Nem; mind a kettő. Tehát „sospeso”, mivel félbeszakadt, és „sospeso” abban az értelemben is, hogy e búcsúlevelek íróinak dala ott lebeg a mi korunk levegőjében is, és zengeni fog a jövőben is.

STÍLUSRÓL, ESZKÖZÖKRŐL

(FOLYTATÁS)

– Beszélgetésünk kezdetén mondta, hogy ellentétbe került a darmstadtiakkal az elektronika vonatkozásában. S aztán, nem tudom hány év után, Ön is elkezdte alkalmazni az elektronikus eszközöket. Nincsen ebben ellentmondás?

– Nincs. Akkor ugyanis sok zeneszerző mutatott be Darmstadtban elektronikus műveket, melyek úgy készültek, hogy otthon megkomponálták a partitúrát, és aztán azt *realizálták*. Én Darmstadtban nem az elektronika ellen voltam, hanem alkalmazási módját kifogásoltam. Ez a „realizálás” szerintem rendkívül formálisan veszi igénybe a stúdiót, mert hiszen az elektronikus apparátus mindenekeelőtt a hangzás megformálásának, átalakításának, a paraméterek, a ritmikus és a harmonikus spektrum átalakításának megismerésére ad lehetőséget. Azaz, lehetővé teszi a különböző kompozitorikus elemek tudományos tanulmányozását. Szerintem az elektronikus stúdióban alapvető az, amit a computer-technikában real time-nak neveznek, tehát az azonnali lehallgatás lehetősége. Kialakítottam magamnak egy saját technikát. Nem elkészített partitúrával megyek a stúdióba, hogy azt ott „realizáljam”, hanem arra használom fel a stúdiót, hogy elképzeléseimet a gyakorlatban tanulmányoz-

zam. (Az előbbi eljárás, azaz a „realizálás” ugyanolyan folyamat, mint mikor a megírt partitúrát a zenekar szólaltatja meg.) Ha valaki elektronikus zenét akar írni, mindenekelőtt tanulmányi időszakra van szüksége, s ez bizony meglehetősen hosszú is lehet. Meg kell érteni a gépek mechanizmusát, a különböző változtatási lehetőségeket, meg kell keresni a kompozíció új elveit. A munkafolyamat maga aztán egészen más, mint a hagyományos kompozícióé. Éppen az említett rendkívüli lehetőség, az azonnali meghallgatás lehetősége eredményezi, hogy egy zenemű terve és megvalósítása közt állandóan ellentétek és ellentmondások lépnek fel. Éppen ezért munkám során gyakran tapasztaltam, hogy terveim néhány részlete megghiúsult. Ezek a tervrészletek ugyanis más eszközök ismeretére, más eszközök megszokására épültek, vagy pedig az elektronikus gépek egyszerűen más megoldást diktáltak. Szerintem az elektronikus stúdiónak ez adja a nagy jelentőségét: megismerhetjük a zenei anyag és az elektronikus apparátus folyamatos dialektikáját. Ezért álltam ellentétben a darmstadtiakkal, akiknek számára a stúdió nem volt más, mint a realizálás eszköze, s akiknek számára nem volt fontos, hogy konfrontálódjanak önmagukkal, elveikkel, megszokásaikkal, sőt, hallási és appercipiálási képességükkel. Az állandó dialektikus folyamat – ami pedig nagyon ösztönző valami – teljesen kimaradt koncepciójukból.

– Elektronikus műveiben – miután túljutott az anyag megismerésén, a transzformációkon, manipulációkon, átdolgozásokon, mikor tehát készen áll a „nyersanyag” – strukturálva van-e a zenei matéria, s ha igen, hogyan?

– Ez műről műre változik. Például mikor első elektronikus darabomat, az *Omaggio a Emilio Vedovát* írtam, kizárólag generátorokkal előidézett hangzásokat alkalmaztam. Meg akartam ismerni ezt a fajta anyagot. Ezért technikám – s ez jelzi akkori ismereteim határait – nem állt másból, mint a felvett hangzások különböző megvágásából és ezeknek össze-montírozásából. Egyébként ennek oka abban is kereshető, hogy a milánói stúdiónak azidőtájt nem volt olyan korszerű apparatúrája, mint most. (Ma a stúdió-nak számítógépek állnak rendelkezésére, van 4 négy-sávós, 2 kétsávós és 2 mono lehetősége, tehát összesen 22 sávval lehet dolgozni. Ha ehhez hozzáveszem a 17 különböző bemenetet, elképzelheti, hogy mennyi anyagot lehet a külön-külön kidolgozás után egymásra vagy egymáshoz montírozni, egyenként vagy csoportosan manipulálni. A milánói stúdióban ma Michelangelo módszerét lehet elméletben alkalmazni; ő ugyanis egy nagy márványtömbből indult ki és lefáragással, tehát az anyag egyes részeinek elhagyásával haladt előre.)

– A struktúráról, a formáról kérdeztem az előbb....

– A forma darabról darabra, az anyag szerint változik...

– Meghatározott formaelképzelései vannak vagy hallására hagyatkozik?

– Nagy részben a fülé, a hallásé az utolsó szó a döntésekben. A kompozíciós elv az akusztikus jelenség szerint alakul.

– Tehát nem paraméterenként strukturál?

– Soha.

– Kissé furcsa kifejezéssel: „emócionális struktúrákat” használ?

– Ketté kell választani a folyamatot. A paraméterek szerinti szerkesztést, strukturálást már az előkészítés, az anyagformálás és választás, az elemzés során végrehajtom. Ugyanekkor kerül sor egy minimális kompozíciós munkára is.

– Mit nevez ebben az esetben kompozíciós munkának?

– A kompozíció maga az előkészítés során már megtörténik, és ez az, ami nálam a leghosszabb időt vesz igénybe. A végleges megalkotás folyamata rendkívül gyors, hiszen ekkor már olyan anyagok állnak rendelkezésemre, amelyeknek megvan a maguk elve és funkciója. Tehát arról van szó, hogy egyre inkább elmélyedjek ezeknek az anyagoknak fenomenológiai megismerésében, funkciójában, valamint kompozitórikus kapcsolataikban.

– És milyenek ezek a kapcsolatok? Hangszínbeliek, dinamikaiak, ritmikaiak vagy emocionálisak?

– Azt mondanám, hogy az előkészítés munkája a tudományos folyamat, és a végleges kompozíció az emocionális folyamat.

– Beszéltünk már korábbi műveinek tölcsérszerű Allintervallreihéjéről, mely akkor sok darabjának strukturális alapja volt. Van-e ma ilyen kompozíciós alapképlete?

– Igen sematikusan így mondanám: vannak olyan elemek műveimben, melyeket harmonikus anyagoknak neveznék. Ezek az elektronikus generátorok rendkívül változatos lehetőségei szerint elrendezett mikrointervallumokra épülnek. Szó lehet akár 2–3 herz különbségű harmonikus mezőkről is. Gondosan ügyelek arra, hogy a tonális hangközökre jellemző viszo-

nyokat elkerüljem. Ezeket a harmonikus mezőket aztán a különböző modulátorokkal úgy alakítom, hogy rendkívül komplex anyagok jönnek létre. Egy másik jellegzetes anyagfajtát monodikusnak neveznék, akár generátorokkal állítom elő, akár emberi énekhangra írom őket. Bizonyos elvek szerint a tempó-modulátorral egymásra helyezem ezeket, akár nyalábban, akár úgy, hogy az egyik ilyen monodikus anyagot a másik, illetve a többi körülfonja. Gyakran használom a különböző tempóváltoztatási lehetőségeket: marad a tempó és a frekvencia változik, vagy fordítva.

– És ha hangszeres vagy énekes anyaggal dolgozik, amely nincs elektronikusan manipulálva?

– Itt több módszer lehetséges, de általában mindig a hangközviszonyokra építek. Mind a hangszeres, mind az énekes szólamokban ez a legfontosabb. Akár harmonikus mezőről, harmonikus nyalábról van szó, akár elektronikus, akár hangszeres zenéről: mindig a hangközviszonyok differenciált használata a leglényegesebb számomra.

– S ezeket a hangközviszonyokat mindig előre meghatározza?

– Inkább műről műre kiválasztom azokat. És természetesen a művön belül változhatnak is.

– Tehát egy művön belül előre meghatározottak, de permutáltak?

– Igen, vagy pedig ha elektronikus műről van szó, igen gyakran az anyagok egymásra helyezéséből fakadó következményekből származnak.

– Tehát mindig a hallás kontrollja...

– Igen, a hallás kontrolláló szerepe a fontos, de egy konstruktív jellegű, fizikai-akusztikus, racionális kontrollal együtt.

– Szeretnék egy más témakörre áttérni. Gyakran említette a velencei komponistákat, a renaissance kor madrigalistáit, a Gabrieliket, Gesualdót. Kérdésem a következő: vannak-e műveiben „madrigalizmusok”, azaz olyan elemek, karakterisztikumok, amelyek hagyományos értelemben véve expresszívek? Kedvelt példámat felhozva világítanám meg jobban a kérdést: nem ismerek olyan misekompozíciót, melyben az „ascendit in caelum” zenéje ne valamiféle felfelé haladó skálamenet lenne.

– Tehát a retorikai elem iránt érdeklődik...

– Inkább ábrázolásnak mondanám.

– Érdekes a kérdése; gyakran vitatkoztam Bachról vagy a madrigalistákról éppen ebben a vonatkozásban. Ugy látszik, ez a vita most megismétlődik. Igaz, hogy ezekben a művekben vannak pillanatok, amelyekben megtalálható az ábrázolás zenei módja. De szerintem nem ez a kompozíciók lényege.

– Ha Bachról beszélünk, ellenvéleményen vagyok. Állítom, hogy ha egy Bach-kantátában nincsen meg az ábrázoló jelleg a szöveg és zene kapcsolatában, biztosra vehetjük, hogy paródiáról van szó.*

– Nem vagyunk egy véleményen. Azt hiszem, ilyen jelenségekkel legfeljebb a XVIII. század vége felé találkozhatunk. De a madrigalisták korában...

– ... de hiszen ezeknek a retorikai formuláknak az elnevezése, a „madrigalizmus” fogalma is a XVI–XVII. századra utal. Monteverdinél a dallamvonal a legszorosabb kapcsolatban áll a szöveggel.

* Paródia: meglévő zene átszövegezése.

– Ezt én is tartom, de szerintem a kapcsolat másra vonatkozik: a dallamvonal inkább a beszéd, a beszélt nyelv bizonyos módjaival áll kapcsolatban. Tanulmányoztam és tanulmányozom most is a mai olasz beszélt nyelv különböző módjait: a művelt, az úgynevezett nem-művelt beszédet, a színházi dikciót, a francia akadémikus iskola vagy Strehler vagy Brecht hatását, a milánói polgárság beszédmódjának, bizonyos munkásrétegek nyelvhasználatának hatását stb. (Mindezeket elektronikus stúdióban is analizáltam.) S ennek alapján állítom, hogy Monteverdi dallamvonalai az akkori beszédmód bizonyos modulációihoz kapcsolódnak.

– Csak megismételhetem: ellenvéleményen vagyok. De térjünk vissza az eredeti kérdéshez: vokális műveiben van-e kapcsolat a zene és a szövegtartalom között?

– Nem hiszem. Legalábbis, ha most visszagondolok rá, sokkal többet jelent számomra a szövegnek magának mint kompozíciós struktúrájának a tanulmányozása. Másrészt ugyanilyen fontos a hangzók, a magán- vagy mássalhangzók „elhelyezkedésének” stúdiuma. Aztán a fonetikai megfigyelések: hogyan formálódnak a különböző hangzók, milyen következményei vannak ennek a formálódásnak a hangmagasságokra vagy hangadásra vonatkozóan.

– Hogy másképp definiáljak: mi a fontos az Ön számára? A fonetika vagy a szemantika?

– A kettő együtt.

– Akkor megkérem, mondjon példát arra az esetre, mikor a szó vagy a szöveg szemantikája volt kiindulópontja zenéjének.

– Olyan példát említek, amelyet latinamerikai előadásaim során gyakran felhoztam. A „béke” (pace) és a „halál” (morte) szavakról van szó. Számomra a morte szó karakterisztikuma mindenekelőtt a *rt* hangzás. A másik jellegzetessége a szókezdő *mo*, ahogy ez kinyílik, majd hirtelen robban, s a szó vége lehatnyatlik. A pace szó teljesen más. Sokkal kevésbé kemény. A szókezdés ugyanúgy nyit, mint a *mo*, de a *pa* határozottabb. Az *a* hangzás sokkal világosabb, mint az *o*, viszont a *ce* összehasonlíthatatlanul gyengébb, mint a *rt*. Számomra tehát a szemantikai jelentés szigorúan kötve van egy-egy szó struktúrájához. A szemantikai momentum éppúgy önálló elemzést követel, mint a fonetikai. Ha aztán az anyagot szemantikailag is, fonetikailag is tanulmányoztam, megtalálom a kompozíció zenei megoldását, annak eszközeit: a szótagok elválasztását, a mássalhangzók használatát stb.

– S ha például egy Ön által megzenésített szövegben előfordul a „morte”, halál szó, az előbb említettek mellett gondol-e arra, hogy ennek a szónak zenéje a mély regiszterben legyen?

– A jellegzetesen barokk vagy akár Verdi-fordulatokra gondol, ugye? Hadd említsek egy érdekes dolgot. Amikor a *Como una ola de fuerza y luz* című művet komponáltam, abban az időben nagyon kedveltem a mély regisztert. Annyira, hogy arra gondoltam: írok egy darabot nagybőgőkre, kontrafagottra, basszusklarinétra, basszustubára, a zongora mély regiszterére stb., tehát írok egy „basszus-kompozíciót”. Vajon miért támadt ez a gondolatom akkor? Gondolja meg: ha nem is lehet általánosítani, de valahogy mégis kimondható, hogy az orosz muzsika

általában a mély, az olasz a magas regisztert kedveli, míg a német a középregiszter felé tendál... Ismétlem, ezeket a tendenciákat nem lehet abszolutizálni, de mégis jelen vannak. A saját műveimben is megfigyeltem, hogy szívesebben alkalmazom a magas és egész regisztereket. És íme, a *Como una ola* korszakában a basszusból akartam kiindulni, s onnan a hangszeres szakaszokban eljutni a legmagasabb, már-már füttyszerű hangzásokig. Így is tettem. Nos, mi derült ki az olaszországi kritikákból? Mivel ez a mű egy halott költő emlékének lett dedikálva, azt írták, hogy a hagyományos, például Verdi-féle módszert alkalmaztam. Halálról van szó, tehát mély regiszterről.

– És nem így van? Talán tudat alatt...

– Lehetséges. Az azonban bizonyos, hogy a művet a basszuszregiszter iránti akkori nagy érdeklődésem determinálta. Értelmezhetik a darabot így is, úgy is, az én szándékom mindenesetre sokkal inkább akusztikai kiindulású volt, semmint történelmi. Mindezek ellenére nem zárom ki az említett értelmezési módot.

– S mit akart mondani a magas regiszterbeli szakasszal?

– Hadd hivatkozzam Luigi Pestalozza értelmezésére, amivel egyébként egyetértek. Ő az egész darabot valamiféle lassú menetelésnek nevezte, a mélyből a magasba. Ez is egyfajta retorikus, madrigalista koncepció. A mélyből a magasba, a magasban való elhaláshoz: ha akarom, ebben benne van a katolikus, a buddhista, a zsidó gondolat is. A basszus: a pokol, a magas regiszter: a paradicsom; vagy akár: halál és élet. Ami engem illet, semmi ilyesmire nem gondoltam.

– De nem zárja ki ezeket az értelmezési lehetőségeket?

– Természetesen nem. De nem ezekben a fogalmakban gondolkodtam; szempontom zenei-akusztikus volt. Az egész mű tritonus-kapcsolatokra épül, egy olyan harmonikus mezőre, amely lassan-lassan emelkedik felfelé. Állandóan átalakul, míg eljut a legmagasabb, hat kislevelel „füttyölő” szakaszhoz, hogy aztán kirobbanjon a szalag és a teljes nagyzenekar fortissimója. Hogy mire gondoltam programatikus szempontból? A folyamatosságra. Számomra, akár ritmusokról, akár dallamokról van szó, az a fontos, hogy ezeket feszültség-viszonylatokban fejlesszem. Ebben a műben tehát egy állandóan felfelé haladó feszültségről van szó, mely hangszínekben differenciálódik.

– Azt hiszem, mindebben a hagyomány tudatalatti továbbélése nyilatkozik meg.

– Egyáltalán nem tagadom a tudatos vagy a tudatalatti hagyományt. Csak éppen állandóan ellenőrizni kell, hogy hatnak-e rám – tudatosan vagy nem – a múltnak olyan formái és jelenségei, amelyek a mai zenei anyaggal ellentétben állnak.

– Ugy érzem, ebbe a problémakörbe tartozik következő kérdésem is: az idézetek. Beszéltünk már az első Lorca-epitáfiumbeli *Bandiera rossa*-citátumról. Ez és néhány más hasonló idézet, mondhatni, absztrakt citátumok, hiszen vagy csak az ismert dallam ritmusa, vagy hangközei kerülnek felhasználásra. Hogy jutott el ezektől az *Al gran sole carico d'amore* konkrét dallam-idézetéig?

3. kottapéllda

7
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

138 ca. 120

1. 2. 3. 4.

Piatti sospesi

1. 2. 3. 4.

T.m.

1. 2. 3. 4.

T.m.

1. 2. 3. 4.

T.m.

1. 2. 3. 4.

Tamb. s.c.

1. 2. 3. 4.

Tomb.

1. 2. 3. 4.

Tomb. c.c.

1. 2. 3. 4.

Tomb. c.c.

– A *Guernicában* benne foglaltatik az *Internazionale*; ezt azonban senki nem hallja, pedig a dallam hangközeiből áll össze az egész darab. Az első Lorca-eptiáfiumban a *Bandiera rossának* csak ritmusát használtam, az ütőhangszereken. (l. a 70. oldalon!) Az *Al gran soléban* egy-egy dallamot különböző paramétereiben dolgozok fel. Néha a melódiát kissé megváltoztatva és más szöveggel. Máskor a dallam ritmusát, ismét máskor a hangközöket szuperponálom magára a dallamra.

– Igen, de a teljes dallamidézet mindenképpen feltűnik. A közönségre gondolok. Ha tetszik, esztétikai, ha tetszik, ideológiai vonatkozású a véleményem: a ritmikai vagy csak hangközi idézetek, hogy úgy mondjam, a zeneszerző magánügye. Ha azonban a közönség a teljes, jólismert dallamot hallja, ez már nemcsak a zeneszerző ügye, hanem a publikumé is.

– Ez igaz. De vegyük példának az opera első jelenetének egy részletét. A zenekar negyedhangos struktúrája felett az üstdobon szólal meg a *Non siam più la comune di Parigi* kezdetű ének. Itt tehát ellenpontos módon használok a dallamot. Ez szükségszerűen bizonyos fokú apperpciálási problémát is jelent. Vagy egy másik ismert olasz dal is szerepel, az *O fucile, tu amato compagno*. A dallamot kissé megváltoztatva és szövege nélkül alkalmazom, Rimbaud *Jeanne-Marie* című versének textusával. Itt tehát eszmei egység van az eredeti dallam melodikus vonala és a vers között, mely Jeanne-Marie-ről, a fegyvert fogó kommunár-lányról szól.

– Rendben van. De nem tud meggyőzni arról, hogy az *Internationale* vagy a *Dubinuska* mindenki által ismert dallamának idézése ugyanabba a kategóriába esik, mint az eddig említett, általam absztraktnak nevezett idézettechnika. Ha jól tudom, egyetlen művében sem alkalmazott eddig ilyen konkrét dallam-idézeteket.

– Valóban: soha.

– Akkor miért tette itt?

– Mert a darab rendezője, Jurij Ljubimov mindenképpen azt akarta, hogy az adott jelenetben egy ilyen ismert dallam tűnjék fel. Ez volt a rendezői igénye, mert így képzelte el a jelenetet. Ezt mondta: „Gigi, itt melódiájában kell idézni az éneket!” Való igaz, hogy nagy fáradságomba került, míg megoldottam.

– És ez a rendezői igény nem áll ellentétben zeneszerzői elveivel, kompozíciós módszereivel?

– Tudni kell mindehhez, hogy az *Al gran sole* „kollektív” mű; Ljubimov, a vezénylő Abbado, a tervező Borovszkij és én együtt beszéltünk meg mindent. Voltak olyan részletek, amelyeket Jurij igényelt, voltak, amelyeket én, voltak, amelyeket Claudio. Tehát négyszemélyes munka volt.

– És a zeneszerző, a muzsikus hallgatott...

– Bizonyos pillanatokban kényszerültem elfogadni...

– Megtenné még egyszer, egy más műben? Vagy ez a konkrét idézési módszer éles ellentétben áll elveivel?

– Nézze, nagyon sokat gondolkoztam ezen. De aztán láttam a gyakorlati eredményt, mi lesz a dolgok-

ból drámai szempontból, szcenikusan vagy akár zenei szempontból... és már nem is tűnt olyan nagynak az elvi ellentét. Azt hiszem, egy igen feszült drámai pillanat jött létre ennek az eszköznek segítségével. Nem olyan ez, mintha negyedhangokból álló struktúra felett váratlanul egy gregorián dallam szólalna meg.

– Majdnem olyan...

– Hát igen, majdnem olyan... Sokat fáradoztam vele...

– Ezért gondolom, hogy az *Al gran sole*val új stílus-korszak kezdődik.

– Valóban. Az a mű, amit most készítek elő, teljesen más világ. Tanulmányozom éppen, mi is a computer, az elektronikus számítógép, fel tudom-e használni vagy nem stb. Amit eddig zenei alkalmazásáról tudok, azt negatívan értékelem. Teljesen más dolgokra gondolok, mint azok, amik az *Al gran sole*-ban voltak, másfajta szövegekre stb. Tanulmányozom a fafúvó-hangszerek új játéktechnikáját, a szimultán hangzásokat, Bartolozzi és mások metódusait. És tanulmányozom a különböző kontakt-mikrofonokat is. A zenekar nagyrészt kislétszámú lesz, és teljesen más módon felhasználva, mint eddig; ugyanez vonatkozik az énekhangokra, melyek valószínűleg egyáltalán nem lesznek szalagra véve, más lesz az akusztikai tér dinamikája, más a szövegmontázs...

– Mi lesz a szöveg?

– Erről még ne beszéljünk. Annyit mondhatok, hogy egy fiatal velenceivel készítem elő a szöveget, aki filozófus, közgazdász és építész; elvtársunk, és egyike azoknak, akik Olaszországban egy újfajta, sokkal szélesebb látókörű intellektuel típus mintapéldái.

4. kottapéllda

26

3 4 4

S. *ppp* Him mel *ppp*

A. *ppp* Him mel *ppp*

Coro T. *ppp* Him mel *ppp* metà a bocca chiusa ich he

B. *ppp* Him mel *ppp*

Arpa *ppp*

Timp. *ppp*

Piatti 1 2 3 4 5

*) S.A.T.B.: rispettivamente 3 con parole, gli altri bocca chiusa

37

6 8 *ca. 54*

S. *ppp* Dich Dir ist *ppp*

A. *ppp* Dich Dir ist Ru he *ppp*

Coro T. *ppp* Dich Dir ist Ru he *ppp*

B. *ppp* Dich Dir ist Ru he *ppp*

Arpa *ppp*

Vibr. *ppp*

Timp. *ppp*

Piatti 1 2 3 4 5

*) S.A.B. metà a bocca chiusa

5. kottapélda

L'Espresso

Maurice Strakosky

Fl.

Xil.

Marimb

Vibr

Cel.

Arpa 1

S

A

T

B

Coro

et de... du... rée dans leurs yeux purs
temps et de luit par dans leurs yeux purs
bassez d'ailleurs

- És mi az új darab műfaja? Opera?
- Igen, az. Még fogalmam sincs, hogy milyen lesz, hiszen, mint mondtam, az *Al gran sole* olyan szintézis, amely egyidejűleg befejez és elkezd valamit. Annyit tudok csak, hogy az új darab teljesen más lesz.
- Mai beszélgetésünket egy olyan probléma megválasztásával szeretném befejezni, amely eddigi, stíláris eszközöket érintő vitánkhoz tartozik, ugyanakkor azonban továbbvezet holnapi témánkhoz. A *Liebeslied* és a *Guernica* középső szakaszának melodikájáról volna szó. (l. 74. és 75. old.)

Ezek a dallamok szerintem teljesen hagyományosak. Kérdésem ez: ez a két eset egyedül áll eddigi életművében, vagy volt-e folytatásuk? Ha nem, mi volt az oka ennek a fajta melodikának?

– Jól látja a dolgot, én is így éreztem. Abban az időben rendkívüli mértékben volt rám hatással Monteverdi madrigáljainak retorikus deklamációja. Mivel a *Guernica* középrésze egyfajta lamento, ez a Monteverdi-hagyomány, a kromatikus félhangokkal, méginkább szembetűnik. En másként elemezném az esetet: nem választottam így, hanem egy olyan alkotói pillanatról van szó, amelyben a hagyomány és tanulmányaim fölébe kerekedtek saját egyéni invenciómnak.

- Tehát tévedés volt?
- A baj inkább ott volt, hogy önkritikai képességem nem volt olyan erős, invencióm sem, hogy észrevegyem a tévedést. Mindebből az a nagyon is lényegbevágó tanulság vonható le, hogy a zeneszerzés mentális folyamatában állandóan és folyamatosan jelen kell lennie a kritikának.
- Ennek az útnak tehát nem volt folytatása...
- Nem.

A MÚLT MESTEREIRŐL

– Ezen a mai estén a múlt különböző mestereiről, főleg az olaszokról vallott véleményét, gondolatait szeretném megismerni. Nem a befogadott hatásokra gondolok; egy mai zeneszerző véleményét szeretném ismerni a régi mesterekről.

– Mindenekelőtt: meg vagyok győződve arról, hogy a lehető legalaposabb módon és állandóan kell tanulmányozni a múlt zenéjét. Mind a velencei, mind az általános olasz, mind az európai zenét, mind pedig – mint már többször említettem – a nem-európai kultúrák muzsikáját. Ez egyet jelent a történelmi és technikai analízis képességének állandó bővítésével, új analitikus módszerek alkalmazásával. Ezek az új módszerek, melyek folyamatosan jelentkeznek és fejlődnek, lehetnek zenetudományiak, de alkalmazhatják a különböző társtudományokat is, ideértve a pszichológiát, a szociológiát és más tudományágakat.

– A velencei mestereket említette elsőként. Mi hát a véleménye, mint muzikusnak, a velencei mesterekről, mondjuk, a Gabrieliktől Vivaldiig?

– Egyre inkább foglalkoztat Giovanni Gabrieli. Meg kell mondanom, hogy Olaszországban egyetlen idevágó komoly tanulmány nincs. Míg az USA-ban és Angliában kitűnő könyvek jelentek meg, Olasz-

országban a két Gabrieli úgyszólván teljesen ismeretlen. Van néhány átírat – főleg Madernától – és most van folyamatban az összkiadás is, melyet még Malipiero kezdeményezett.

Giovanni Gabrieli több szempontból is érdekel (természetesen Andrea is). Ha az ő műveiket tanulmányozom, az nem a múlt passzív átélése, azokat az értékeket akarom felfedezni, amelyeknek ismerete hozzásegít a művészet mai problémáinak megvilágításához. Ha például a két Gabrieli kórusműveit elemzem, nagyon érdekes megfigyelni, mennyiben változik a kompozíciós technika, ha egy, két vagy több kórusra írták a műveket. Kétségtelenül különösen figyelembe vették a hangzó tér viszonyait. De rendkívül izgalmas megfigyelni, hogyan változik a technika – például Giovanni Gabrieli *Sacre sinfonie* című sorozatában –, ha páros vagy páratlan szólamszámú a kórus, ha tehát 4, 8, 12 vagy 5, 7, 9, 11 szólamról van szó. Változik az anyag, a technika, a kompozíciós elv. Megállapítható a különbség a szimmetrikus viszony (4, 8, 12) és az aszimmetrikus (5, 7, 9) között stb. Azt hiszem, mindezt kapcsolatba hozhatjuk néhány velencei festővel, mindenekelőtt Tintorettoval.

– Milyen módon?

– Ha megfigyeli Tintoretto képeit, láthatja, hogy vannak geometrikus típusú festményei, melyek bizonyos hagyományos, hierarchikus ikonográfiát követnek, más képeken viszont a perspektíva teljesen meg van bontva.

– Olyan képekre gondol, mint például az *Ut a Kálváriára* a Scuola San Roccóban?

– Igen, meg olyanokra is, mint a *Tengeri vihar* vagy a *Szent Márk csodája*. Ezeken már nem egyetlen képi központ van – amelyet kapcsolatba hozhatnánk a négyszólamú kórusokkal –, hanem több önálló központ. Azt hiszem, két különböző koncepció egyidejű létezését tanulmányozhatjuk itt ugyanazon művész világában: egy szimmetrikusat és egy aszimmetrikusat, illetve egy olyant, amely követi a renaissance perspektíva-törvényeit, az egyetlen centrum elvét, és egy másikat, amely ezzel szakít.

– Azt hiszem, hogy ez az aszimmetria közös nevezője a teljes velencei művészetnek, beleértve az építészetet és az urbanisztikát is.

– Ugy van, illetve az építészetben és az urbanisztikában teljes mértékben, a festészetben talán kevésbé. Való igaz, hogy az egy Palladio kivételével – aki klasszikus felfogást képviselő építész volt – a teljes velencei építészet aszimmetrikus. Maga a Piazza di San Marco is, a paloták, a templomok is. Még a Dogepalota is, amely geometrikusan szimmetrikusnak látszik...

– ... de amelynek minden ablaka különböző...

– ... a szimmetriáját különböző elemek megtörik.

– Nem tudom már, hol olvastam, hogy mindez a laguna egyhangúságának következménye, mármint a vízszintes egyhangúságnak. Tehát minden, ami függőleges, aszimmetrikus, mert maga a laguna mindig és minden körülmények között vízszintes.

– Ugy van; de más megfigyeléseket is tettem. Tudom, hogy ma mások a közlekedési eszközök, mint a múltban, ám gondoljon arra a korra, amikor nem motoros, hanem evezős csónakok voltak. Ha tehát egy

ilyen evezős bárkán van a Bacino di San Marcóban, mindenekelőtt a perspektíva, a panoráma dinamikája tűnik fel. Ez a folyamatos dinamika...

– ... amely mindig aszimmetrikus...

– ... a Szent Márk-öbölben a felület dinamikus mozgásának aszimmetriájával egyenlő, hiszen minden mozog. Vesse ezt most össze Tintorettóval vagy a páratlan szólamszámú Gabrieli-kórusokkal! Hiszen a Szent Márk-öbölben a figyelmet magára vonja a többi bárka is, nincsen „egyetlen központ”. Mindez Velence természetes elemének dinamikusságából fakad: a vízből, a vizen való mozgásból. Ám ott van ennek az állandó mozgásnak az ellentéte is, hiszen a vizen mozogva van fix pont is: maga a város. Ezt aztán össze lehet vetni a klasszikus formával, Palladióval vagy a páros szólamszámú Gabrieli-kórusokkal.

– Térjünk át most Monteverdire.

– Az igazat megvallva, bár állandóan azt hallom, hogy a Monteverdi-hagyomány benne él műveimben, azt hiszem, hogy sokkal inkább hatott rám a két Gabrieli.

– Miért nem szereti Monteverdit?

– Nem arról van szó, hogy nem szeretem. Inkább arról, hogy a Monteverdi-hatást akkor éltem át, amikor Malipiero barátja voltam. Így is mondhatnám: Malipiero iránti csodálatom kísérő tünete volt. Gabrielit viszont magamnak fedeztem fel. Olyan elem ez, amely belejátszhat Monteverdiről alkotott véleményem kialakulásába. Ami mostanában nagyon érdekel Monteverdiben, az az *Orfeo* drámai formája.

– Milyen értelemben? A recitativo és a zárt számok váltakozásának vonatkozásában?

– Ebben is. De inkább abban, hogy hogyan való-
sítja meg a drámaiságot (a számok váltakozásának
segítségével is), más módon, mint például Verdi. Tehát
fel lehet fedezni benne egy másfajta drámai lehető-
séget, mint a XIX. század óta ismertet. Mint ahogy
mindig nagy nosztalgiám volt az egyik *sacra rappre-
sentazione*, a *Ludus Danielis* iránt, melyben állandóan
azt látom, hogyan lehet nagyon kevés eszközzel elérni
a drámaiságot, teljesen más módon, mint Verdi állan-
dó emocionális töltésével.

– Visszaérkeztünk régi vitánkhoz: én a magam
részéről Monteverdi műveiben a szinte túlfeszített
érzelmi töltést fedezem fel. Akár az *Orfeóban*, akár
a *Poppeában*. Nem vagyunk egy véleményen, de ez
egy másik vitát, egy másik könyvet érdemelne. Tér-
jünk át más nagyokra, például Vivaldira.

– Az instrumentális Vivaldi nagy felfedezése után
– amely aztán bizonyos csoportok „fogyasztási mo-
nopóliuma” lett – éppen ezekben a napokban fede-
zem fel Vivaldi nagy vokális műveit. Ezekben a napok-
ban, amikor Velence város tanácsában a Vivaldi-em-
lékünnepeket szervezzük, melyek fő célja Vivaldi
kritikai-történeti-zenei újraértékelése.

– Vokális művekről beszélt; Vivaldi operáira vagy
egyházi műveire gondolt?

– Mostanáig csak egyházi zenéjével foglalkoztam:
a motettákkal, amelyek Olaszországban egy-kettő
kivételével szinte teljesen ismeretlenek. Nálunk általá-
ban az a vélemény, hogy Vivaldi operái érdektelenek;
engem viszont kezdenek nagyonis érdekelni. Az a vé-
leményem, hogy Vivaldi munkásságának ez a negatív
vagy körülhatárolt megítélése egyfajta mentalitás tör-

ténelmi korlátozottságának eredménye. Vivaldiból az utóbbi évtizedekben a zenei kikapcsolódás konzum-cikke lett; engem viszont az utóbbi hónapokban folytatott tanulmányaim során egyenesen megdöbbentett Vivaldi hatalmas újításainak ténye. Mégpedig mind instrumentális, mind vokális vagy formai téren. Azt hiszem, Vivaldi valamiféle átmenet a vokális és instrumentális írásmód között. Monteverdi után és éppen Vivaldival, a vokális írásmód egyre inkább instrumentálissá vált. Tartini éppen ezért kritizálja. Rendkívüli fontosságúnak érzem azt is, hogy Vivaldi operáinak és oratóriumainak recitatívóitól szinte egyenes út vezet Mozartig. Pár nappal ezelőtt tértem haza az NDK-ból, ahol többször is találkoztam Rudolf Eller professzorral, és voltam a drezdai könyvtárban is, ahol bepillantást nyerhettem Vivaldi kézírataiba. Így most már mélyebben ismerhettem meg Vivaldi technikai újításait. Például a hegedű-írásmódban; egy concertójában egészen a 12. fekvésig jut el. Aztán ott van Vivaldi formatechnikája: motívumhasználata, reprisei, melyek a concertókban a ciklikus formára utalnak. Ezek a visszatérések nem variáltak, mint később a Haydnéi, és sajátos funkciójuk van a Vivaldi-művek tömörségében. Aztán nagyon érdekel Vivaldi vokális írásmódja, a különbség a szólisztikus vagy a kórus-írásmód között. S akkor még nem beszéltem Vivaldi velencei funkcióinak sokrétűségéről: zeneszerző, tanár, szervező, impresszárió volt, még hozzá nemcsak Velencében, hanem egész Itáliában, sőt Itálián kívül is. Valóságos regényalak...

– Menjünk tovább: beszéljünk a nagy olasz operairodalomról, az Ottocentóról, elkezdve Rossininél.

– Hosszú évekig – főleg húszas éveimben – benem is megvolt az az antiromantikus attitűd, amely Olaszországban mindenekelőtt az Ottocento ellen fordult.

– Nemcsak Itáliában...

– Dallapiccola egy velencei előadása fedeztette fel velem Verdit, az az előadása, amelyben az *Álarcosbál* egy jelenetét elemezte. Ez volt első közeledésem Verdihez, melyet Dallapiccola hatalmas elemző készsége indított meg. Zenei szempontból aztán Claudio Abbado vitt közel Verdihez. Amikor Abbado pár évvel ezelőtt a Scalában a *Don Carlost* vezényelte, ez az este valóságos reveláció volt számomra. Abbado Verdi-interpretálásában azt fedeztem fel, hogy ő az a karmester, aki tiszteletben tartja Verdi minden egyes előadási utasítását. Lehet, hogy elfogult vagyok vele szemben, de Claudio nemcsak karmester, hanem zenetudósnak is tekinthető. Mindig tanulmányozza az eredeti kéziratokat is, és rendkívül nagy gondot fordít a szerzői utasításokra. Tudjuk, hogy Verdinél szinte túltengenek az énekes számára adott utasítások: „voce cupa” (foitott hangon), „mezzavoce”, „sotto voce”, egy *p*, két *p*, *mf*, egy *f*, két *f* stb. Általában az olasz Verdi-előadásokon mindent forte énekelnek, teljes hangon, tehát meghamisítva. Abbado tolmácsolása viszont mindezt tiszteletben tartja. A többi olasz előadásban, amelyet csak hallottam, a Verdi-művek szörnyen banálissá váltak mind éneken, mind a zenekarban. Azt szólaltatták meg ezekben a tolmácsolásokban, amit Olaszországban egy időben nagyon sokat emlegettek: Verdi tudatlanságát, paraszti mivoltát, a rézfúvós bandákhoz való kötöt-

ségét, tehát a kultúra nélküli Verdit. Ez pedig valóságos sértés Verdi nagy kultúráltságával szemben.

– Vigyázat, ő maga írta és mondta magáról, hogy „műveletlen paraszt”...

– Igen, de ugyanakkor tudjuk azt is, hogy könyvtárában ott voltak a Bach-, Beethoven-, Mozart-partitúrák és szinte a teljes kortársi zeneirodalom. Tisztában vagyunk azzal, mit ismert, mit tudott. Ismétlem, Claudio Abbado tolmácsolásaiból fedezhettem fel Verdit.

– Azt hiszem, most éljük át a második Verdi-renaissance-ot. Az első a 20-as, 30-as években kezdődött Németországban, Fritz Busch-sal, Werfellel és másokkal. Most pedig érkezett a második. Abbadóval, Carlos Kleiberrel, Gavazzenivel. De ezt a mai Verdi-renaissance-ot általában nem az olasz művészek teszik naggyá. Legalábbis énekes vonatkozásban a németek és az amerikaiak a jó Verdi-előadók.

– Ami Carlos Kleibert illeti, felmerül egy olyan kérdés, amiről érdemes beszélni. Mind őrá, mind Abbadóra vonatkozik, hogy nemcsak stílusismeretük segíti őket, hanem az is, hogy benne vannak a modern zenében. Például a Carlos Kleiber által dirigált *Otello*-ban olyan piano és pianissimo vonóshangzásokat hallottam, amelyek szerintem Kleiber Alban Berg iránti affinitásáról tanuskodnak.

– Milyen értelemben?

– A hangzás minőségére, feszültségére gondolok, erre a nem „all’italiana” hangzásra, melynek egészen sajátos töltése van, mivel technikailag egy Bergre jellemző módon szólal meg. Ez a játékmód Verdi muzsikájában is érzelmgazdagabbá válik annál, ahogyan ezt a zenét általában játszani szokták.

Miután végighallgattam a *Don Carlost* Abbadóval, néhány évvel ezelőtt tanulmányoztam az eredeti partitúrát, és sokat beszélgettem a témáról Claudióval. És ez talán váratlanul másfelé fordítja beszélgetésünket. Ugyanis mikor végre áttanulmányozhattam Muszorgszkij *Borisz Godunovjának* eredeti változatát, megdöbbenett egy párhuzam: akárcsak az Ottocento zenészeinél általában, Muszorgszkijnál is felfedezhető, mennyire nagy gondot fordított dinamikai téren a hang árnyalatokra. De nemcsak ott: a zenekarban is megvan a differenciálás, nincsen általános dinamika, hanem különbséget tesz fák, rezek és vonósok között...

– ... akárcsak Mahler...

– ... akárcsak Mahler, Verdi vagy Schönberg. Olyan zenei koncepció ez, amelyet az előadások igen gyakran teljesen figyelmen kívül hagynak.

– Olvasni kell tudni a partitúrát.

– Igen, de az eredeti partitúrát, és nem a különböző közreadásokat.

– Ahogy például Abbado teszi csodálatos *Sevillai borbély*-lemezén. Az eredeti partitúrát szólaltatja meg, és ez teljesen más hangzást eredményez, mint a megszokott.

– Igen. Most kerül sor Rossini műveinek kritikai kiadására. Másfél évszázad során megváltoztatták Rossini vokális technikáját, egyszerűsítették azt, s mind az énekesek, mind a karmesterek hozzátettek egyet s mást. Most derül csak fény az igazságra, mikor kiadásra kerülnek az eredeti verziók. Azt hiszem, ugyanezt az eljárást kell követni Vivaldi esetében is.

– Ismeri Rossini opera seriáit?

– Nem, sajnos. Abbado is állandóan sérteget, hogy miért nem tanulmányozom ezeket. Bellinit saját szakállamra tanulmányoztam, anélkül, hogy komoly, számottevő előadásban hallottam volna a műveit. Főleg a dallamkitaláló Bellini érdekel, akinek melódiai sohasem ismétlődnek, mindig invenciózusak és mindig tovább, tovább, tovább fejlődnek.

– És Puccini?

– Semmiféle kapcsolatom nincs Puccinival. Azt hiszem, szükséges, hogy újra értelmezzük, mert a Puccini-művek korunkbeli előadása véleményem szerint hasonlatos ahhoz, amit Csajkovszkijjal kapcsolatban tapasztaltam. Ahogy Nyugat-Európában, à la Hollywood, Karajan módján tolmácsolják Csajkovszkijt, az számomra elviselhetetlen. Amikor viszont négy évvel ezelőtt a Leningrádi Filharmonikusok és Mravinszkij előadásában hallottam Csajkovszkijt, az valami teljesen más dolog volt. Puccinival kapcsolatban bizonyos körülhatárolt érdeklődésem van a *Turandot* harmóniavilága és hangszerelése iránt. Azt hiszem, ebben a műben nemcsak a maga korlátai közt nézett széjjel, hanem figyelembe vette azt is, ami a zenében rajta kívül történt.

– Véleményem szerint ezt mindig figyelembe vette... Térjünk most át azonban más országokra, a múlt más nagy mestereire, Bachra például...

– Mint már említettem, Scherchen volt az, akinek segítségével 1948-ban Velencében felfedeztem magamnak Bachot. Scherchen akkor nemcsak dirigálta *A fuga művészetét*, hanem át is tanulmányoztatta velünk. Ekkor már mögöttem voltak a Madernával folytatott stúdiumok, a flamand mesterek techniká-

jának megismerése. Így meglehetősen könnyű volt számomra megérteni *A fűga művészetét*. Ám Scherchennek köszönhetek számos nagy felfedezést ezzel kapcsolatban, és remélem, hogy ezeket munkásságomban hasznosítani is tudtam, természetesen képességeim határai közt. Ekkor fedezhettem fel ugyanis, *A fűga művészetében*, miként lehetséges egy igen egyszerű zenei anyagot állandóan továbbfejleszteni, eljutni Schönberg vagy Webern egyszerűségéhez, vagy akár a nem teljes, hanem csak 4 vagy 5 hangú sorokig. Felfedezhettem, hogyan lehet a különböző kettős és megfordításos ellenpontok legnagyobb kompozitorikus szigorát az érzelmi töltés legmagasabb szintjével egyeíteni. Bach-tanulmányaim állandó tárgya ez volt: megfigyelni, hogyan uralkodik az emberi érzelem a nagyszabású kompozitorikus, strukturális és architektonikus törvények közepette.

– S most beszéljen arról a múltbeli zeneszerzőről, akiről akar, akit nagyon szeret.

– Nagyon szeretem Muszorgszkijt. De előbb hadd mondjam el, hogy nincsenek különleges kedvenceim; érdeklődésem vagy személyes érzelmeim szerint változik ez, foglalkozom ezzel vagy azzal a mesterrel, s például Wagner régóta eltűnt számomra. Ez nem azt jelenti, hogy nem tartom nagyra, csak éppen mostanában nincsen rá szükségem. Muszorgszkij viszont nagyon sokat ad nekem. Gyerekkoromban ismertem meg a *Boriszt*, és már akkor mindenkinél jobban hatott rám. Ez a szeretet azóta csak nagyobb lett. Muszorgszkij áll bizonyos szempontból utolsó operám, az *Al gran sole* kórushasználata mögött. Alapvető szerepe van itt a kórusnak, mint személyiség-

nek, mint a nép változó helyzetei kifejezőjének. Nem népieskedő, sem pedig demagóg módon. És ezt tulajdonképpen Muszorgszkij hatalmas alkotói fantáziájának köszönhetem, amely a nép ábrázolására nem idézeteket vagy collage-okat alkalmazott, hanem kitálált erre a célra egy sajátos nyelvezetet, amely már meglévő elemekből indul ki. Ebben is erős rokonságot látok Muszorgszkij és Bartók között.

– Ha már Bartókról van szó: mit ismer a magyar zenéből?

– Nemrégiben mutatta be Maurizio Pollini Liszt Olaszországban teljesen ismeretlen késői zongoradarbjait. Nagy hatással volt ez rám, mert ezekben a művekben már felidéződik Debussy, Schönberg, Bartók. Pollinival beszélgetve, ő magyarázta meg nekem Liszt késői műveinek nagy jelentőségét. Azóta nagy vágyat érzek rá, hogy megismerjem Liszt teljes életművét, mind a szimfonikus, mind a kórusműveket.

– És Bartók?

– Megint csak Madernáról kell szólnom. Maderna ugyanis 1946–47-ben igen nagy mértékben állt Bartók hatása alatt. 1948-ban írt egy versenyművet két zongorára és ütőkre, mely strukturálisan, ritmikában és hangszínben egyaránt a Bartók-hatást tükrözte. Engem mindenekelőtt a kézzongorás *Szonáta*, valamint a *III.*, *IV.* és *V. vonósnégyes* fogott meg. De nemcsak zenéje, hanem élettörténete miatt is tiszteltem Bartókot. Hány olyan történelmileg nagyjelentőségű muzsikust ismerünk, akik éppúgy elhagyatottan, „figyelmen kívül” haltak meg, mint Bartók! Vivaldi, Schönberg, Webern, Alban Berg, Mahler szinte teljes közöny közepette hunyt el. Nagyon

hatottak rám ezek a történeti tények, befolyásolták életfelfogásomat. Talán innen ered, hogy szükségét érzem a kor konzum-törekvései elleni harcnak, és hiszek az olyan újításokban, amelyek nincsenek a közvetlen „fogyasztás” lehetőségeihez hozzákötve.

– Bartókhoz érkezve megszakítanám a múlttal foglalkozó beszélgetésünk menetét, és arra kérném, szóljon a folklórról – muzsikusként, emberként és zeneszerzőként.

A NÉPZENÉRŐL

– Nagyon bonyolult probléma ez, ha általánosságban tekintem. Hadd induljak ki Olaszországból. Azt hiszem, hogy napjainkban mi, olaszok nem ismerjük saját népzenénket. Folklórtudományunk legnagyobb alakja kétségen kívül De Martino; rajta kívül kizárólag Carpitella végzett kutatásokat, ő az amerikai Lomax-szal együtt. Ők hárman – az etnológus, a szociológus és a muzsikus – beutazták az egész országot. Feltárták, szalagra vették és jegyzetelve kiadták az anyagot. Ezekből a kiadványokból derült ki, milyen hatalmas az olasz népzene változatossága: tele van ma is élő arab, török, albán, görög, német, délszláv és francia hatásokkal.

Néhány év óta nagy viták folynak, magam is résztveszek bennük. Azokkal vitatkozunk, akik politikai dalok szerzésével foglalkoznak, s akik mindig a népzeneire hivatkoznak. Miért kell vitatkozni? Azért, mert szerintem ezek a népzeneire hivatkozó barátaink, mint említettem, nem ismerik folklórunkat. Folklóron általában bizonyos ma is élő, múlt század végi dallamokat értenek. Ennek a tévedésnek megvan a magyarázata: a népzene kutatást az olasz állam, a különböző kormányok soha nem támogatták. Az osztálytársadalmak kormányzó szerveinek klasszikus magatartása

ez, amely nem törődik az általa alantasnak, másodlagosnak tartott kultúrával. Ha rajtuk múlna, népzeneünk eltűnne a feledésben. De Martino és tudóstársai milánói intézete privát kezdeményezés, semmi támogatást nem élvez. A vitákban természetesen támogatom azokat a fiatalokat, akik saját erejükből, saját iniciatívájukból megtalálták a kapcsolatot a népzenehez, még hogyha ez a népzene – mint mondtam – csak a múlt század végi legegyszerűbb dalokból, általában munkadalokból tevődik is össze. Az említett kiadványok ismeretében azonban úgy vélem, hogy népzeneünket – éppen gazdag változatossága miatt – még tanulmányozni kell. Komoly stúdiumokat kell folytatni ezirányban, csakúgy, mint hogyha valaki Verdit, a Gabrieliket, Monteverdit vagy Francesco Landinót vizsgálná tudományosan. Ez a gazdagság, változatosság nemcsak a különböző kultúrákból származó hatásokban nyilvánul meg, hanem a hangadás, a lélegzetvétel vonatkozásában is. Ezt tudva, aligha csodálkozhatunk azon, hogy például Verdi – mint már beszéltünk róla – olyan nagy gondot fordított a különböző hangvételekre. Azt hiszem, még arra is gondolhatunk, hogy ezek az előadói utasítások a különböző országrészekben használatos népi ének-módokra vezethetők vissza. Távol áll ez a népi éneklés a tanult, „akadémiai” énektől.

Mindennek ellenére nem hiszem, hogy a folklórkutatás egy új, fejlődőképes kultúrát eredményezhet. Véleményem szerint ez az egész ügy a történelmi kutatás területére tartozik. Személyes meggyőződése, hogy a népzeneből nem vonhatók ki műzenében felhasználható kompozitorikus elemek. Valami olyas-

miről van itt szó, mint Schönberg, egy japán Nô-játék vagy a tibeti lámazene tanulmányozása. Történelmi tanulmány ez, melynek eredményei ma nem alkalmazhatók. Véleményem szerint ezért nem helyes például Messiaen eljárása, aki hindu ragákat dolgoz fel egy azoktól teljesen különböző mentalitás szerint és teljesen más funkcióval. Ez a módszer szerintem olyan eklekticizmus, amely megerősokolja a zenei anyagot. Egyébként, mint érdekességet, hadd jegyezzem meg: a folklór mai kialakulását is megfigyelhetjük. Érdeemes megvizsgálni azt az utat, amelyet 1968 diákmozgalmainak harci kiáltásai bejártak (Párizsban, Berlinben, Itáliában). Ezek a kiáltások, főleg ritmusok, a mindennapi zenei nyelvezetbe integrálódtak. Behatoltak még a futballmeccsek közönségének körébe is: ugyanazok a dallamfordulatok, ugyanazok a ritmusok szólnak meg egy meccsközvetítés során a tévében, mint amiket – valóságos „harci folklórként” – 1968-ban hallottunk.

– Tehát Ön, mint komponista, nem tud a népzeneire úgy gondolni, mint ami képes lenne ma a zeneszerzőnek felhasználható elemeket nyújtani.

– Így van.

– És történelmileg nézve a helyzetet, Muszorgszkij, Bartók vagy Janáček szerepére gondolva? Túlhaladott álláspont?

– Szerintem igen. Ugy vélem, Muszorgszkij funkciója elválaszthatatlan a cári időktől; amit tett, az része volt a nemzeti öntudat felfedezésének. Része volt annak a küzdelemnek, amelyet az elnyomott osztályok folytattak az elnyomók ellen. Azt hiszem, ugyanez Bartók és részben Janáček szerepe is. Azokban

az időkben, amikor idegenek uralkodtak egy országban, amikor az osztályelnyomás a legnagyobb volt, a népi alapokon álló zeneszerzés az egység gondolatát szolgálta. Ma viszont ennek az egységnek túl kell lépnie az országhatárokat, és az elnyomott vagy szabadságukért küzdő osztályokat és nemzeteket nemzetközi szinten kell egybefognia.

– Dallapiccola szerint a művészeti folklorizmus Napóleonnak köszönheti létét...

– Természetesen, hiszen akkor alakult ki a nemzeti gondolat.

– Az Ön szavai mögött azonban valami ellentmondást érzek...

– ... az sok van bennem...

– A *Lorca-epitáfiumok* spanyol ritmusaira, a *Per Bastianában* alkalmazott kínai dalra, a Vörös Keletre gondolok. Mi ennek az ellentmondásnak a feloldása?

– A Lorca-darabokban a spanyol népi ritmusok alkalmazása nem zenei, hanem irodalmi motivációból történt. Mikor írtam, arra gondoltam: Lorca-szövegeket zenésítek meg, Lorca költészete igen sokat merített a spanyol cigányok dalaiból, tehát nekem is tanulmányoznom kell ezeket a cigány ritmusokat. A motiváció itt tehát irodalmi vagy méginkább így mondanám: intellektuális. Ami a *Per Bastianában* felhasznált kínai dallamot illeti, itt két momentum is „feloldja az ellentmondást”. Az egyik indíték az elvi szempontú rokonszenv volt. A másik talán jelentősebb a megítélés szempontjából: felhasználtam ugyan a dallam hangközeit – sok a műben a kvart, a nagyszekund –, a darab harmonikus spektruma e jellegzetes hangközökre épül, ám maga a dallam soha nem hallható.

– Igen sok nyilatkozatában tett hitet amellet, hogy a mai zeneszerző nem lehet eurocentrikus szemléletű. Ám, ha nem vagyunk eurocentrikusak, mi a teendő? Az Európán kívüli muzsika legnagyobb részében népzene...

– Állításomnak két alapja van. Az első az a teljesen természetes követelmény, hogy tanulmányozzuk és ismerjük meg más kultúrák zenéjét. A másik alapállásom az, hogy kötelesek vagyunk szembeszállni a különböző európai, főleg nyugati zenei szervezetekkel, amelyek igen nagy mértékben eurocentrikusak. Azaz, az ő véleményük szerint a mai, kortársi zenében az európai, nyugati muzsika a lényeges. Ezért hallunk olyan keveset például a szocialista országok fiatal komponistáiról, a fiatal magyar, szovjet, NDK-beli zeneszerzőkről. (A lengyelek szinte megtagadták magukat, és „beléptek” az előbb említett szervezetekbe; saját karakterisztikumait is elnyelték a nyugati hatások.) Szerintem viszont nagyonis szükséges, hogy felfedezzük és megismerjük a szocialista országok fiatal komponistáinak eredeti jellegzetességeit. Természetesen azokra gondolok, akik nem tartoznak az úgynevezett „hivatalos” komporisták közé. Azaz, például Sosztakovics és Prokofjev, e két igen értékes zeneszerző mellett vannak a Szovjetunióban megismerésre nagyonis méltó fiatalok: Snitke, Deniszov, Szlonyimszkij, az egész leningrádi iskola, a tbiliszi, a novoszibirszki fiatalok. Tudok olyan ifjú zenei alkotóművészekről is, akik az Uralban születtek.

– És mit csinálnak ezek a fiatalok?

– Mindenekelőtt figyelemre méltó stílusuk különbözősége. A jobb megismerés érdekében túlléptek

az akadémikus tanulmányokon, vagy azon, hogy bizonyos stílári fejlődéseket magukévé tegyenek. Amennyire ismerem őket, stílárián és technikai szempontból rendkívül széles sugarú zenei kreativitást képviselnek.

– Nem-európai zenét írnak?

– Olyan zenét írnak, amelyben saját országuk karakterisztikumai feltalálhatók, mint ahogy az enyém-ben az olasz. Azt hiszem, új utakat nyitnak. Ám ezek a fiatalok, éppúgy, mint azok, akiket Uruguayban, Argentínában, Chilében, Venezuelában és mindenek-előtt Kubában megismertem – a mi köreinkben, az említett európai szervezetekben ismeretlenek.

– Azt hiszem, különböző malmokban örölünk. Én azokra a nyilatkozataira gondoltam, melyekben kifejtette, hogy egy európai zeneszerzőnek nem szabad eurocentrikusnak lennie. De egy olasz, német vagy francia komponista hogyan, mily módon *ne* legyen eurocentrikus? Ha ismeri ezeket a latinamerikai vagy szovjetunióbeli fiatalokat, azzal még nem ért el semmit...

– Ugy látszik, különböző módokon értelmezzük az eurocentrizmus fogalmát. Vegyen egy ilyen példát: egy európai komponista elmegy Japánba vagy Kubába, és egyetlen törekvése az, hogy sajátmagát exportálja.

– Mit importálhat?

– Hozzájárulhat – csak ennyit mondok: *hozzájárulhat* – ahhoz, hogy megszűnjék ezeknek az országoknak az izolációja, hogy megszűnjék az a történelmi szemlélet, amely az Európán kívüli kultúrákat lenézi, és e más országbeli, más világrészbeli zeneszerzőkben felfedezheti az eredetiséget.

– Úgy látom, félreértettem. Eddig azt hittem, hogy az Európán kívüli muzsika hatásának elfogadásáról szólt.

– Erről is, de teljesen más módon, mint ahogy például Messiaen teszi. Nem azért utaztam többízben Kubába, hogy bizonyos kubai dallamok vagy ritmusok karakterisztikumait munkámban felhasználjam. (Mint ahogy Beethoven tette a Razumovszkij-kvartettek idézeteivel.) Ez ma már nem időszerű. Sokkal nagyobb szükség van viszont arra, hogy megismerjük egymás elemzéseit, tanulmányait, azt, amit én mentális folyamatnak nevezek. Eurocentrizmuson én azt a kulturális gyakorlatot értem, mely szorosan kötődik a politikai gyakorlathoz, amely szerint a világban csakis az a fontos, ami Európában, mindenekelőtt Nyugat-Európában történik („Nyugat-Európa” fogalmába itt most beleértem az Egyesült Államokat is). Ennek a gyakorlatnak további jellegzetessége, hogy az „európaít” exportálni akarja, kötelezővé akarja tenni, összekapcsolva a gazdasági nyomással. Én így értem az eurocentrizmust.

– Tehát félreértettem...

– Hogy jobban megvilágítsam: számos latinamerikai utam során, ottani barátaim körében megtanultam, hogy a mi európai zenei hagyományunkat történelmi felépítménynek tekintsem. Ez rengeteget ad nekem, fejlődésemhez hozzájárul, kreativitásomat segíti. De gyakran el is nyomhat. Ezért van szükségem arra – emberi-társadalmi és érzelmi helyzetemben –, hogy máshonnan származó elemeket is felvegyek magamba.

– Elvieket vagy zeneieket?

– Mindkettőt. Itt van például az az erőfeszítés, amelyet a kubaiak kifejtettek azért, hogy megszabaduljanak előbb a spanyol, majd az északamerikai uralom kulturális felépítményétől, és megtalálják, felfedezzék saját magukat a mai követelmények világában. Ebből megtanultam azt, hogy nekem is minden erőfeszítést meg kell tennem, hogy alkotásomhoz új elemeket, új elveket – természetesen zeneieket is – találjak. Innen származik nagy érdeklődésem az énekhang különböző lehetőségei iránt; általánosságban, minden vonatkozásban és nemcsak a kiművelt énekekre vonatkozóan.

– De direkt zenei hatásokat nem vesz át.

– Nem, vagy ha igen, akkor tudatosan. Nehéz probléma ez. Példa: említettem már, hogy a computer, az elektronikus számítógép zenei alkalmazásával foglalkozom, azt tanulmányozom. A computer music eddigi fejlődése lényegében az USA-ban játszódtott le. Ez azonban semmiképpen sem ok a sematikus előítéletre: minden, amit ott csinálnak rossz és hamis. Nem, először meg kell nézni önmagában ezt az eszközt, meg kell vizsgálni a lehetőségeit. Aztán meg kell vizsgálni, hogy eddig korlátok közt alkalmazták-e vagy nem. Végére kell annak is járnom: mi az oka annak, hogy végtelenül szegényesnek tűnik számomra minden computer music, amit eddig hallottam. Ideológiai szinten a vulgáris dogmatizmus ezt mondaná: természetes, hogy az, hiszen olyan országban jött létre, ahol a technológiai fejlődés a legfontosabb, az alapvető. Vagy ezt: géppel helyettesítik be az emberi értelem képzeletgazdagságát, eladják az emberi értelmet a gépnek. Ez a legrosszabb sematizmus.

Az a kötelességem, hogy magát az eszközt tanulmányozzam, és rájöjjek arra, vajon az eszközben magában vannak-e a határok, vagy pedig eddigi alkalmazási módjában.

– Visszatérnék még az eurocentrizmus problémájára. Miért elvetendő, ha egy olyan zeneszerző, mint Messiaen, nem eurocentrikus; miért baj az, ha – *horribile dictu!* – egy Cage régi kínai elméleteket és módszereket alkalmaz? Ez semmiképpen sem eurocentrizmus, hát akkor mi? Miért más, mint amire Ön gondol?

– Szerintem Cage is eurocentrikus bizonyos módon. John Cage jelentősége azokban a kísérleteiben revelálódik, melyekben megpróbálta a hangverseny, a hangversenyterem fogalmát, jelenségét eliminálni. Ez viszont társadalmi jelenség. Fontosak azok a kísérletei is, melyekben a mai tömegkommunikációs médiumok vagy napjaink zörejei vannak felhasználva (ez utóbbit viszont már Varèse és néhány más muzsikussal más módon megtette). Cage korlátait jelenti viszont, hogy mindezeket a kísérleteket olyan filozófiai koncepciókra alapozza – például az *I-Kingre* –, amelyek teljesen más korszakban, más történelmi körülmények között, más országban születtek, és csak is abban a korszakban, abban az országban és abban a történelmi szituációban volt funkciójuk. Ma ezek teljesen túlhaladottak.

– Nem akarom megsérteni, de az Ön által oly sokat emlegetett flamand mesterek vagy a Gabrielik, akiktől annyit tanult, akiknek eszközeit – természetesen mai áttételekben – átvette, ezek nem egy teljesen más történelmi korban éltek?

– Mégegyszer vissza kell térnem a Madernával folytatott tanulmányok rendkívüli jelentőségére. Ezek nem akadémikus stúdiumok voltak, nem modellek másolásából álltak; az volt a fontos, hogy megértsük a kompozitorikus eljárásokat.

– És az *I-King* nem tekinthető kompozitorikus eljárásnak?

– Dehogynem. De követése ugyanazt jelenti, mint ha ma átvennénk Gabrieli bizonyos szkémáit, amelyeket a történelem túlhaladott, „elemésztett”. Nagy vitatéma ez, melyben, azt hiszem, az a legfontosabb, hogy tisztázzuk a dolgokat. Köztudott, hogy Nyugat-Európában az ifjúság bizonyos köreiben nagy népszerűségnek örvendenek bizonyos hindu vagy kínai filozófiák, életszemléletek, magatartásformák: a *Zen*, a *Tu*, az *Égi Ut* stb. Nemrég a berlini Palast der Republikban vettem részt egy vitán. Egy hamburgi fiatalember így szólt: „Ön arról beszél, hogy fel kell ébreszteni a munkások öntudatát, hogy meg kell változtatni a világot. Én viszont azt mondom, hogy a *Tu* az igazi út, s ennél fogva nem igénylem azt, amit Ön.” Világos, hogy mindkettőnk részéről választásról van szó. A hamburgi fiatalember azonban olyan életszemléletet választott, amely egy két-háromezer évvel ezelőtti ország, rítus és nép sajátja volt. A magam részéről viszont meg vagyok róla győződve, hogy a történelemben a *fejlődést* kell tanulmányozni.

AZ ÚJ ZENÉS SZÍNHÁZ

– Ha nincs ellenére, foglalkozzunk ma az új zenés színházzal. Kérem, beszéljen tapasztalatairól, a különböző problémákról és eddigi operáiról.

– Hadd szóljak először a színház iránti érdeklődésemről és idevonatkozó tanulmányaimról, melyek során eljutottam előbb az *Intolleranzához*, majd az *Al gran sole carico d'amoréhoz*. (Ugyan már 1954-ben írtam Tatjana Gsovsky-nak egy balettet, a nyugat-berlini opera számára, *A piros köpeny* címen, Lorca *Don Perlimplínjére*, de ezt nem tartom sikerült műnek.) Kulturális érdeklődésem során módot találtam rá, hogy századunknak nemcsak zenei, hanem prózai színházával is foglalkozzam, a prózai színháznak különböző kísérleteivel. Összehasonlítva, egybevetve ezeket a kísérleteket, hamar megtaláltam az összefüggéseket, a fővonalakat. Megismerve a francia színházat Jean-Louis Barrault-ig, az angolt Peter Brookig, Strehler milánói Piccolo Teatro-ját – ami mindebben engem egyre inkább érdekelt, az a színpad kompozíciós elemeinek új felfogása, új használata volt. Ezek őseit egyrészt Mejerholdban, majd a Mejerhold–Majakovszkij és Mejerhold–Majakovszkij–Tatlin kapcsolatban látom. Másrészt Piscator kísérleteiben, melyek során az akkori telekommunikációs eszközök-

ket használta, a Bauhaus és benne legfőként Moholy-Nagy működésében. Mindehhez járultak azok a tanulmányaim, amelyeket a XVII–XVIII. század színházával kapcsolatban folytattam. Mindezekben számomra a szcenikus tér teljes kihasználása – mindhárom dimenzióban – a lényeg. Egyikük sem alkalmazza a ma elterjedt koncepciót, mely kizárólag a színpad síkját használja, és nem követik a renaissance perspektíva elvét sem, annak statikus díszleteivel. A barokk színpadon már mindez megvolt, gondoljon csak a híres színpadi gépekre, repülő masinákra vagy azokra a vetítésekre, melyek rejtett fényforrás segítségével alulról különböző figurákat, főleg jelenéseket varázsoltak a színpadra. Ezzel szemben a XIX. században, akár csak ma, a vízszintes sík a legfontosabb. Ezért érdekelt nagyon Mejerhold, Piscator és a Bauhaus, egyidejűleg az elektronikus gyakorlattal, mely több hangforrással éppúgy a teljes totalitásban használja fel a teret, mint az említett színpadi megoldások. Nagyjelentőségű történelmi példák ezen a téren Schönberg színpadi művei. A *Glückliche Hand*, melyben színvetítés van előírva – a partitúrába bevezetve! – és különleges a kórus használata is, mivel nemcsak statikus kórusként, hanem fényforrásként is szolgálnak. Vagy ott van a *Jakobsleiter*, melyben Schönberg elképzelése szerint a színpad mögötti kórusok hangszórók révén vannak összekötve a különböző, térben elhelyezett hangforrásokkal (Schönberg még telefonokról beszél). Végül a *Mózes és Áron*, a maga sajátos viszonyával a zenekarban elhelyezett szólista-kórus és a színpad mögötti kórus között. Mindezekben a dinamikus térhasználat a lényeg. Felesleges hangsúlyoznom, mennyi

rokoni kapcsolatot lehet találni mindezen elképzelések és egyrészt a „cori spezzati” technika, másrészt az elektronikus zene térkihasználása között.

Színpadi műveim kialakulásában alapvető élmény volt a Schönberg-műveken kívül Muszorgszkij és Dallapiccola operáinak megismerése (utóbbitól főleg *A fogoly*), valamint Malipiero késői színpadi művei. Ezek a késői Malipiero-operák – melyeket ma is alig ismernek még – arról nevezeteseek, hogy a jelenetek hihetetlen gyorsasággal követik egymást: egynek-egynek az időtartama 3–5–7 percnyi. Nem kell mondanom, mennyire egybevág ez a technika – akárcsak Berg *Wozzeck*jében vagy *Lulu*jában – a filmmontázs-szal. (Dziga Vertovra vagy a számomra nagyon fontos Jean-Luc Godard-ra gondolok.)

Tehát: olyan kompozíciós módszer lebeg előttem, amely nemcsak a zenekarral és az énekesekkel számol, hanem a különböző vizuális, akusztikus, térbeli elemekkel is. Amikor 1958-ban először láttam Prágában Kaslík és Svoboda *Laterna Magicá*ját, és beszélgettem velük, az ő módszereik felhasználása nagymértékben járult hozzá első operám, az *Intolleranza* koncepciójához. Mikor 1961-ben sor került a velencei biennálén a premierre, ragaszkodtam az ő részvételükhöz. Közreműködött ebben az előadásban Emilio Vedova is.* Így alakult ki különböző, egymást ellenpontoszó elemekből a kompozíció.

- Egy újfajta Gesamtkunstwerk...
- Igen, annak bizonyos módja, mindazokkal a veszélyekkel, melyeket magában rejt. Ezt az elképzelést

* Vedova tervezte az *Intolleranza* vetített díszleteit.

vittem tovább az *Al gran sole carico d'amore* esetében is. Azzal a különbséggel, hogy míg az *Intolleranza*nak először megírtam a partitúráját, és aztán került sor Vedova, Svoboda és Kaslík közreműködésére, az *Al gran solénál* azt akartam, hogy mindnyájan együtt kezdjük a munkát. Hogy a különböző összetevők, a muzsikusi, a karmester, a rendező és a díszlettervező specifikumai kezdettől fogva együttesen alakítsák ki a művét.

– Ezzel a módszerrel mennyi idő volt szükséges a mű elkészültéhez?

– 1972-ben utaztam először Moszkvába a darab ügyében. Akkor már megírtam egy részt, de a Ljubimovval és Borovszkijjal való első megbeszélésem után rájöttem, hogy előlről kell kezdenem mindent.

– Újraírta a zenét?

– Egy részét eldobtam, mást megtartottam, ismét más részeket átírtam. Így hát újrakezdtük, méghozzá egységes módon a munkát. Megvitattuk a szöveg-választást, a jelenetek sorrendjét vagy szimultaneitását, majd Claudio Abbado bevonásával az egyes jelenetek színpad–zene, szöveg–zene, elektronikus szalag–zene–kar–szólisták kapcsolatait. 1972 és 1975 között többször találkoztunk, hol Moszkvában, hol Milánóban. Félévenként megmutattuk egymásnak, meddig jutottunk el a munkával.

– A szöveg is ily módon, kollektív munkával született?

– Igen. A kiinduló ötlet az enyém volt. Az *Al gran sole* alap gondolata: a Nő állandó jelenléte a forradalmi harcban, a párizsi Kommüntől napjainkig. A végleges szöveg kiválasztás azonban Ljubimov és az én közös

munkám. Ilymódon folyt a mű elkészítése, állandó megbeszélés és viták közepette, egészen az 1975 tavaszi bemutatóig. Még a próbák közben is végrehajtottunk változtatásokat. Például az elektronikus zenei szalagokat különböző időtartamokra vágva készítettem elő: volt 5 vagy 10 perces, félórás. Abbado, Ljubimov és én aztán együtt döntöttük el, hogy 30 másodpercet, 2 vagy 7 percet stb. használunk-e fel; mindig a színpad igényei szerint. Így tehát a különböző kompozíciós elemek között állandó interakció jött létre.

– A kollektív munkának ezt a módszerét a jövőben is folytatni akarja?

– Új darabomról csak annyit árulhatok el, hogy ami a szöveget illeti, ugyanilyen módszerrel dolgozom Massimo Cacciari filozófus barátommal. Tavaly egyhónapos kísérletsorozatot folytattam Pratóban, Luca Ronconi „színházi laboratóriumában”. Ronconi hívott meg, hogy mint muzsikussal vegyek részt a laboratóriumnak elsősorban a prózai színpad problémáival foglalkozó munkájában. A Prato-környéki kis falvakat jártam sorra, hogy megfigyeljem az ottani „bandák” munkáját. A zenekari tagok nagy része műkedvelő paraszt vagy munkás; öregek és fiatalok egyaránt, akik a régi olasz hagyományt követve egyesültek a fúvóegyüttesekben.

– Ha megkérdezhetem: szerepelnek majd új színpadi művében bandák?

– Még nem tudom. Ebben a kísérletben az érdekelt, hogy megfigyeljem a különböző elemeket, a különböző technikai színvonalakat. A felhasználás lehetőségeit kutattam, a bandáktól az elektronikus stúdióig, a Scala muzsikusaiig. Az ének szempontjából

viszont az érdekelt, milyenek e lehetőségek például a pratói gyermekkaroktól a műkedvelő felnőtt kórusokon át olyan szólista-énekesekig, mint Slava Taskova. És adva volt az a lehetőség is Pratóban, hogy dolgozhattam Ronconi laboratóriumának fiatal színész-növendékeivel. Ismétlem, szándékosan kiterjesztettem, kiszélesítettem kísérleteim tárgyát; nem a technikai színvonal egysége vezetett – mint amikor az ember hivatásos zenekar, kórus, szólista számára dolgozik –, hanem azt figyeltem meg, hogyan lehet a különböző technikai tudás lehetőségeit *egy* munkán belül felhasználni.

– Igen érdekes. Nem tudom, helyesen gondolom-e, de a bandák felhasználásáról természetesen azonnal Verdi és a múlt századi olasz opera jutott eszembe. Ujabb szál ez az olasz hagyományhoz?

– Lehetséges. Pratói kísérleteimnek egyik legérdekesebb része az ottani gyerekkarussal való munka volt. (Bartóknak tökéletesen igaza volt, fedeztem fel újra.) Elképesztő készségük volt a gyerekeknek a rögtönzéshez és ahhoz, hogy tonalitáson kívül énekeljenek. Ez ellentétben áll persze mindazzal, amit – gondolom, nemcsak Olaszországban – a konzervatóriumokban állítanak, azaz, hogy a tonalitás az énekhang természetes birodalma; nagy tévedés ez. Mint mondtam, ezekben a gyerekekben hihetetlen készséget találtam; a már „megnevelt” felnőttekben sokkal kevesebbet.

– Atonális vagy negyedhangokig eljutó énekléssel kísérletezett?

– Bizony, még a negyedhangoknál is messzebb jutottunk, a mikrintervallumokig. De nemcsak az

énekelt hangadásról volt szó, hanem a különböző más megszólalási módokról is: a suttogott, mormolt, nevető hangadásról, s nemcsak a kiengedett, hanem a beszívott levegő felhasználásáról. Ezek önmagukban is megérik a tanulmányozást.

– Tehát körülbelül olyan dolgokról van szó, mint amilyeneket a *La fabbrica illuminata* szopránszólistájának írt elő.

– Igen. És ezeket a módszereket akarom felhasználni új operámban is.

– Mindez számomra egyfajta teljességi igény mellett tanuskodik, mely magában foglalja a computert éppúgy, mint a gyermekkórust és a műkedvelő fúvós-együttest. De hadd kérdezzek mást. A színpadi elképzelésnek ez az új, mondjuk így, a teret dinamikusan felhasználó formája befolyásolhatja-e – szabad-e, hogy befolyásolja – a hagyományos operák színpadra állítását? Ha Ön operaigazgató lenne, megengedne-e ilyen kísérleteket?

– Azt hiszem, igen. Gondoljon Shakespeare-re: hányféle módon játsszák ma!

– Igen, de egy opera esetében maga a muzsika a rendezőpéldány!

– Az opera esetében is van már ilyenre példa. Láttam Svoboda számos díszlettervét hagyományos operákhoz. Aztán itt van Mejerhold operarendezői tevékenysége a múlt századi és az ő korabeli dalművek terén. Megnéztem a moszkvai Színházi Múzeumban a hatalmas Mejerhold-archivumot; a reprodukciók, fényképek bizonyítják, hogy Mejerhold is szembe-került ezzel a problémával.

– Nem tudom, ismeri-e azt a Bartók-levelet, melyben beszámol egy a Szovjetunióban látott operaelőadásról; leírja, hogy a *Sevillai borbély* színpadi megoldásában a rendező „játszó”, mozgó díszletekkel dolgozott. Ilyenekre gondol?

– Igen. Nagyonis logikusnak tartom, hogy szembenézzünk ezzel a problémával, hiszen tudjuk, hogy például Verdi maga készítette el a rendezői példányt.

– Sőt, rendezett is...

– Ez is megcáfolja a csak-muzsikus Verdi legendáját. Pontosan megadta a mozgási utasításokat, természetesen a zenével összefüggésben.

– Nem volt megelégedve a *Falstaff*-premier rendezésével. A második bemutatóra Parmában került sor; Verdi ennek az előadásnak nem betanítója, nem karmestere, hanem rendezője volt. És ez a parmai produkció volt az ő számára a mintaelőadás.

– Ha valaki ma pontosan úgy rendezne egy darabot, ahogy Verdi elképzelte, ez mint történelmi rekonstrukció teljességgel jogosultnak volna tekinthető. Ám ugyanilyen jogosnak tartom, ha valaki a ma rendelkezésünkre álló eszközökkel realizálja Verdi színpadát.

– Mindaz, amiről eddig beszélt, egy bizonyos szempontból nem mai, hanem fél évszázaddal korábbi. Nos, mondhatjuk-e, hogy a mai továbbfejlődés *egyik* útja a 20-as évek elképzeléseihez való kapcsolódás? Mondhatjuk-e, hogy a 20-as évek stílusa, koncepciója ma ismét korszerű?

– Szerintem a 20-as évekhez való kapcsolódásnak nemcsak ez a jelentősége. Ha megismerjük az akkori elképzeléseket és tendenciákat, történelmi hiányt szüntetünk meg, űrt töltünk be. A 20-as éveket

egész Európában ignorálták vagy elpusztították; elavultnak vagy éppenséggel polgárinak, kapitalistának tartották. Szerintem nagyon fontos ez a történelmi tisztázás, az akkori dolgoknak újra-megismerése; de épp olyan fontos, hogy mindezt a mai helyzetbe, mai lehetőségeink közé és mai technikánk világába vetítsük át. Tehát nem az akkori gondolatok egzakt rekonstrukciójáról van szó, hanem azoknak mai átértelmezésű transzformációjáról.

– De létezik-e valóban új, valóban mai színház? Egy írására gondolok, amelyben beszámol a velencei Campo Sant’Angelón lefolytatott kísérletről.* Sorra kerültek-e ez után az esemény után hasonló, újabb kísérletek?

– Részben. A veronai Arénában jött létre két Európában élő, emigráns chilei folklóregyüttes, az Inti Illimani és a Quilapayun hangversenye. Nem egyszerű hangverseny volt ez. Az Arénában hatalmas vásznak voltak kifeszítve, amelyekre chilei „falraíró” brigádok festettek, volt ének és zene, különböző színpadi mozgások, Chilét bemutató vetített képek, összekötő szöveg és mindehhez az én elektronikus zeném.

– De megmaradt a színpad–közönség viszony?

– Igen, mindaz, amit elmondtam, a színpadon zajlott le. De voltak más kísérletek is, például a prózaszínházak területén az amerikai Living Theatre,

* 1963-ban Nono és több barátja ezen a velencei téren nagy szolidaritási ünnepséget akart rendezni a Franco-rezsim ellen harcoló spanyol munkások mellett. Film- és diavetítés, összekötő szöveg, versmondás, a polgárháború politikai dalai egyidejűleg és egymást váltva szerepeltek a tervben. A kísérletre nem került sor. Velence rendőrfőnöke betiltotta.

amellyel ugyancsak dolgoztam egy héten keresztül. Peter Brook színháza is megváltozott, mióta Afrikában járt. Több más színházi kísérlet is van, amely nem ismeri már a színpad és a közönség szétválasztását. Egyébként ez a kérdése is oda vezet, hogy számomra a hagyományos színházi tér már idegen. Ugyannyira, hogy új operámat a Velencében nemrég felépült Sportpalotában szeretném előadni. Itt majd „ki kell találni” a játékteret, itt semmi nem lesz adott.

– Ezt az új művet nem is lehet majd hagyományos színházépületben előadni?

– Nem hiszem. De hogy befejezzem ezt a témát, úgy vélem, állandóan gondolnunk kell arra, hogy ma az emberek – fiatalok és öregek – más helyeken jönnek össze, mint azelőtt. Szabadban, klubokban stb. Így tehát egy színpadi előadás létrejöhet a tereken vagy akár a Sportpalotában. Nem is olyan új dolog ez, elég, ha az olaszországi vagy németalföldi *sacra rappresentazione*kra gondolok...

– ... ide akartam kérdéseimmel eljutni. Arra gondol-e, hogy napjaink színháza a *sacra rappresentazione* nék új, utcákon, tereken lezajló formája? Ez valóban népszínház lenne...

– Természetesen. De a *sacra rappresentazione*kon túl gondoljon arra is, hogy a bolsevik forradalom utáni Oroszországban, főleg Leningrádban, valamint a 20-as évek weimari Németországában is hatalmas mértékben kifejlődött az utcaszínház. A háború után nálunk is próbálkoztak ilyenféle tömegszínházzal.

– Hol?

– Főleg sportpályákon. De szerintem ez elhibázott, eredménytelen kísérlet volt, mivel mechanikusan

vitték át a kőszínház stílusát a szabadterre. Ha mármost végiggondolom mindazt, amiről beszélgettünk, egyidejűleg gondolok a *sacre rappresentazione* nagy modelljére, azokra a fiatalokra, akik egy-egy nagy parkban ülnek össze, hogy ott muzsikáljanak, vagy akár azokra a tapasztalatokra, amelyeket főleg Olaszországban szerezhettünk a nagyon közkedvelt Unità-ünnepségeken. Ez utóbbiak kis- és nagyvárosokban egyaránt megrendezésre kerülnek, az utcákon, a tereken – itt, a Giudeccán is volt már. Amikor a velencei Unità-ünnepséget megrendeztük, maga az egész város volt a színpad. Mindent decentralizáltunk különböző terekre, utcákra, az ünnepélyeket éppúgy, mint a színházat, a filmet éppúgy, mint a zenét, természetesen az elektronikus muzsikát is.

– Tudja ugye, hogy ilyen jellegű rendezvényekre sor került például az NSZK-ban is. Ha jól tudom, Kupkovic zenéjével Bonnban.

– Meg a Stockhausenéval a berlini Állatkertben.

– Ez lenne hát a zenei életnek – mind az operáinak, mind a hangversenyéletnek – egy új formája?

– Miért ne?

– Ugy érzem, kapcsolódunk délelőtti témánkhoz, ha most a beszélgetést a zenei élet általános kérdéseire tereljük. Tehát a zenei életre vonatkozó véleményére, tapasztalataira vagyok kíváncsi: intézmények, hangversenyek, operaházak, közönség... mi a jelenlegi állapot, mi a fejlődés útja?

– Tény, hogy Olaszországban a zene iránti érdeklődés hatalmas mértékben megnőtt. Ugyanígy megnőtt azoknak a szervezeteknek a száma is, amelyek a hagyományos kereteken kívül foglalkoznak a zenével. Hiszem, hogy ez a jelenség mostani helyzetünk következménye mind adminisztratív, mind kulturális téren, és hogy gyökerei abból a demokratizmusból táplálkoznak, mely az antifasizmusból ered, s amely igen erősen orientálódik a szocializmusra. A vita, a konfrontáció területe és lehetősége tehát lényegesen nagyobb, tágabb, mint néhány évvel ezelőtt. Ebben is a szakszervezetek és a munkáspártok szerepének megnövekedését kell látni. Kiterjed ez a jelenség a gyárakra, az iskolákra, az egyetemekre is, s ezáltal természetesen nő a munka, sokasodnak a problémák, s velük együtt a szervezeti és operatív nehézségek. Rendkívül fontos esemény volt ebből a szempontból a regionék, az autonómiával rendelkező tartomá-

nyok létrehozása, és ezzel a decentralizáló folyamatának meggyorsulása. Ennek köszönhető, hogy a különböző városokban, tartományokban és megyékben egyre több kezdeményezés bontakozik ki. Felölelik ezek a különböző új intézményeket, például az újtípusú könyvtárakat vagy a művelődési körök új hálózatát. Zenei téren elsősorban az ifjúság igényével kell számolni. Hatalmas ez az igény, akár pop, akár jazz, könnyűzene, szórakoztató muzsika legyen a tárgya, vagy akár a komoly zene Bachtól az elektronikáig.

Az új helyzetben súlyos problémát jelent mind pénzügyi, mind szervezeti téren az ország 13 operaháza. Igen régi intézmények ezek, melyeknek gazdasági igénye aránytalan kulturális feladatukhoz képest. Éppen ezért számos operaház (például a velencei Fenice, a firenzei és a bolognai Teatro Comunale, maga a La Scala) rálépett arra az útra, hogy segítse a kulturális decentralizációt. Tehát az opera többé nem csakis opera, amely színpadi előadásokat tart és hangversenyeket rendez, hanem olyan színház, amely hozzájárul a zene propagálásához, terjesztéséhez, a zenei ismeretek bővítéséhez. Természetesen a kezdet kezdetén tart még ez a folyamat, sok nehézséget kell még legyőzni.

– Nagyon érdekelne ennek a problémakörnek a részletesebb kifejtése. Beszéljen bővebben ezekről az új tapasztalatokról, a zenei műveltség terjesztésének új módszereiről. Miben különbözik ez a hagyományos zenei élettől?

– Két példát említek Velencéből: az egyik a Fenice, a másik a városi tanácsra vonatkozik. A Fenice két éve méri fel a megye (provincia) zenei helyzetét:

a rendelkezésre álló teremlehetőségeket, az érdeklődést, különös tekintettel a fiatalokra stb. Aztán elkezdte a munkát Mestrében: a Fenicében rendezett koncerteket kivitte Mestrébe. Majd különböző típusú találkozókat rendezett iskolákban, magában a városban, a megyében. Mindehhez szükséges az a fajta szakember, akit mi itt „kultúrmunkásnak” nevezünk. Ezek számára a Fenice tanfolyamokat tartott.

– Ezek a „kultúrmunkások” tulajdonképpen az igényeket kutatják fel?

– Azt is. De tanulmányozzák politikai téren is a kérdéseket – különös tekintettel a fiatalokra, a diákokra, a munkásokra, a falvakra –, ám ugyanakkor illusztrátorok is, azaz, egy-egy zenei esemény előtt bevezető előadásokat tartanak. De sor kerül vitákra, beszélgetésekre is, például arról: hogyan működik egy operaház. Tehát a Fenice nemcsak a hangversenyt vagy az operaelőadást „exportálja”.

– Ismertetik az előadásra kerülő műveket is?

– Amennyiben hangversenyről vagy operaelőadásról van szó, természetesen ez is az ő feladatuk. De tartanak előadásokat különböző zenei témákról is: korunk zenéje, vagy – az idei évfordulóra való tekintettel – Vivaldi. Magnó, lemez vagy élő produkció illusztrálja ezeket az előadásokat. Ám az is előfordul, hogy az ismertető előadást nem követi kifejezett zenei esemény. Olyan vitákról, előadással összekötött rendezvényekről van szó, amelyek önmagukban is megállnak. A színházon kívül természetesen résztvesznek ebben különböző szervezetek, legfőképpen az Associazione Ricreativa Italiana (ARCI). Ez egy baloldali szervezet, amely Olaszországban – ha nem

tévedek – több mint kétezer teremmel rendelkezik; ezekben mozi, színházi, zenei, irodalmi, politikai és általában kulturális rendezvényeket tartanak. De közreműködnek a tanácsi és szakszervezeti alapszervek is; ám ezek munkájában még sok minden vár fejlesztésre.

A másik példa Velence város tanácsának kezdeményezése. Ennek célja a kultúra decentralizálása, bár ezt jobb lenne egyelőre még csak kezdeményezésnek nevezni, amely majd valamikor elérkezik az igazi decentralizáláshoz. Decentralizáláson azonban mi nem valamely kulturális tényező *de*-centralizálását értjük – azaz valamely eseményt egy központból más helyre átvinni –, hanem a terület társadalmi-gazdasági-politikai-emberi és kulturális megismerését és a kultúra fejlesztéséhez való hozzájárulást. Tehát nem arról van szó, hogy a Fenice egy hangversenyét mondjuk Mestrében megismételjük. Hanem arról, hogy kifejlesszük mindazokat a lehetőségeket, amelyek egy faluban, valamilyen körben vagy városnegyedben adóttak, mégpedig olyan módon, hogy a továbbiakban mindezek a lehetőségek aztán önállóan fejlődjenek tovább.

– És ezekben a kisebb helységekből, kisebb közösségekben vannak-e zenei lehetőségek? Lehet-e számítani egy-egy kamarazenekar, kórus stb. megalakulására és működésére?

– Ezen a téren igen fontos az úgynevezett zenei népiskolák spontán kezdeményezése. Igen sok ilyen iskola működik; egyrészt fel kell rájuk figyelni és fejleszteni kell őket, másrészt azonban látni kell korlátaikat is. Jelenleg ezek a népiskolák mindenekelőtt a népdalokkal és a politikai dalokkal foglalkoz-

nak; tehát a tananyagban szerepel valami minimális gitár- és énekoktatás. De mindez meglehetősen rögtönzött módon. Ez is olyan probléma, amellyel több muzsikustársammal együtt foglalkozunk, karöltve a kultúrmunkásokkal és a szakszervezetekkel. Azt kell megvizsgálnunk, hogyan lehet ezt a spontán kezdeményezést jobban megszervezni, és hozzájárulni ahhoz – mindenekelőtt új módszerekkel –, hogy minőségi, tanulmányi és fejlődési téren egyaránt komolyabbá váljanak. Valószínűleg fogja Önt érdekelni: több ilyen iskolában, helyi kezdeményezés alapján, az éneket a Kodály-módszerrel oktatják.

– És mi a helyzet a decentralizálással a másik értelmezésben? A komoly zene, hangversenyek, operaelőadások kisebb helységekre történő „exportjára” gondolkodok.

– Részben ez is folyamatban van. Van néhány színház, amely más helyekre is elviszi azt, amit az anyaépületben bemutatnak.

– A Fenice tart előadást, mondjuk, Trevisóban vagy Udinében?

– Igen, mindenekelőtt hangversenyeket. Az operaelőadások lehetősége problematikusabb, mert sok helyen olyan a színházépület, hogy a színpad sokkal kisebb, mint a Fenicéé. Ez azt a feladatot jelenti a jövőben, hogy a Fenice műsorrendjét a különböző vidéki, kisebb színházak szcenikai lehetőségeinek figyelembevételével tervezzék meg.

– Ez a decentralizálási folyamat Olaszország mind a tizenhárom nagy operaházára értendő-e, vagy csak az említett négyre?

– Eddig sajnos csak Bolognára, Firenzére, a Scalára és a Fenicére vonatkozik. A többi színháznak – például Palermónak vagy Nápolynak – sokkal nagyobb problémái vannak. Ezeken a helyeken az „import” mellett – amely érthető módon nagy nehézségekbe ütközik – a megoldás az lenne, hogy az operaházak mellett, azoktól függetlenül létrejöjjenek olyan szervezetek, csoportok, intézmények, amelyek saját maguk tudnak lábraállítani egy operaegyüttest vagy színházat.

– Van erre ma lehetőség?

– Előfordul. Néhány helyen, igen nagy nehézségek közepette. A nehézségek nemcsak anyagiak, hanem szervezésiek, vonatkoznak a rendelkezésre álló művészi és praktikus eszközökre. Fejlődésben lévő folyamat ez, amely még nagy-nagy munkát igényel – a részünkről is.

– Milyen szerepe van ebben a folyamatban a Jeunes-ses Musicales-nak?

– Erről nincsenek információim, nem kísérem figyelemmel ezt a mozgalmat, nem tudok róla beszélni. Azt azonban tudom, hogy az ifjúságnak teljesen új szerepe van mindebben. Hadd említsek egy lombardiai példát. Milánóban teljes koncertsorozatot szerveztek „Korunk zenéje” címmel, mely mai darabokat sorakoztatott fel századunk klasszikusaitól napjainkig. Ezeket a koncerteket mind Milánóban, mind Lombardia különböző városaiban egy 90 százalékból fiatalokból álló közönség látogatta. Ezzel az új, fiatal közönséggel több intézmény, többek közt a Scala is sokat törődik. Éppen a Scala határozta el, hogy a jövőben csak fiatalok számára is rendez hangversenyeket és operaelőadásokat. Mint ahogy vannak csak a szakszervezetek számára meghirdetett esték.

– Tapasztalható-e Olaszországban is az a jelenség, mint nálunk Magyarországon: a fiatalokat sokkal jobban érdekli a hangszeres zene, mint az opera. Nálunk az operának úgyszólván alig van fiatal közönsége, míg a hangversenyeket az ifjú korosztályok zsúfolásig megtöltik.

– Hadd idézzek erre ismét a Scalára vonatkozó példát, hogy lássuk, hogyan alakulnak át a hagyományos intézmények. Ez az átalakulás persze függ az intézmény vezetőitől és mindenekelőtt az általános helyzettől. Saját operám előadására gondolok, vagy akár Abbado egy Mahler-koncertjére, sőt, még a *Don Carlos* vagy más hasonló tradicionális operák előadására is. A hagyományos operák, ha jól és újszerűen adják elő őket, megragadják a fiatalságot is. Ami az én művetem vagy a Mahler-hangversenyt illeti, fiatal közönség előtt teljesen más volt a fogadtatása – lelkes, elragadtatott –, mint mikor ún. hagyományos közönség hallgatta.

– Ön szerint milyen szerepe van ebben a folyamatban a hanglemeznek vagy a magnónak?

– A hanglemez Olaszországban rendkívül nagy népszerűségnek örvend, és főképp a fiatalok körében. Mindez valószínűleg a demokrácia általános megnövekedésének egyik tünete. A fiatalok nincsenek már az iskolához vagy az egyetemhez kötve sem testületként, sem kategória szerint; éppúgy, mint ahogy a munkások sincsenek kizárólagosan a gyárhoz kötve. Mind az ifjúság, mind a munkásság arra törekszik, hogy a társadalom problémáinak megvitatásában, sőt, a határozathozatalokban része legyen. Ez természetesen áll a kultúrára is.

– Hadd térjek vissza egy pillanatra a zene „exportálására”: vannak-e hangversenyek a gyárakban?

– Néha igen. Például a munkások által elfoglalt gyárak, a munkásbizottságok maguk kérték sok esetben muzsikások, színészek fellépését, úgy is, mint kulturális eseményt és úgy is, mint a szolidaritás megnyilatkozását. Ilyen szolidaritási hangversenyeken – például a Milánó-környéki Sesto San Giovanniban – Pollini, Abbado és a Scala zenekara is résztvett. És érdemes arra is figyelni, hogy a munkásbizottságok nemcsak egy bizonyos művészt vagy egy bizonyos zenekart kértek fel, hanem ők kérték magát a műsort is.

– És mit kértek például Abbadótól?

– Ha jól emlékszem, Beethovent és Mahlert; Pollini ugyancsak Beethovent játszott, de Schönberget és az én zenémet is.

– A munkások Schönberg-muzsikát kértek??

– Igen. Ez is egyik eredménye a zene terjesztéséért folytatott küzdelmeinknek. Éppúgy, mint az a példa, amit Ön is ismer, hiszen tavaly járt Reggio Emiliában. Lassú munka ez, nagy kitartás kell hozzá, és számítani kell arra, hogy teljes eredmény csak a jövőben mutatkozik majd.

– Beszéltünk már a munkásklubokról. Ezekben mifajta zene szól?

– A munkásklubok helyiségeit különböző célokra használják fel. Rendeznek bennük politikai, szakszervezeti gyűléseket, bálakat, cantautore-hangversenyeket, kulturális vitákat és velünk, muzsikussal való találkozásokat is.

– A műsorösszeállítás a muzsikussal való megbeszélés eredményeként alakul, vagy a klubvezetőség mondja meg: „ezt meg ezt szeretnénk hallani”?

– Mindent közösen beszélünk meg. Reggio Emiliában például a minden évben megrendezésre kerülő „Musica-realta” találkozót több megbeszélésen olyan muzsikussal alakítják ki, mint Pollini, Abbado, Accardo, Gazzelloni, a Quartetto Italiano, Pestalozza, Manzoni; másrészt a város, a szakszervezetek, a körzeti vezetőségek, a gyárak és az iskolák képviselői is jelen vannak. Minden szervezeti és műsorproblémát közösen oldunk meg. Így tehát egy határozat sem születhet személyes döntésből, mindegyik vita eredménye.

– S ezekből a vitákból egész évi program születik-e vagy csak egy-egy eseményé?

– Hol így, hol úgy. Reggióban egész éves a műsorösszeállítás, más helyeken, mint például Brindisiben tíznapos találkozó terve jött létre a párt, a szakszervezetek és az ARCI közreműködésével, a tíz napon belül négy-öt vitával, találkozóval. De az is előfordul, hogy egyenesen a művészhez fordul a gyári tanács, munkásklub, a szakszervezet vagy a párt: „Erre és erre a napra ilyen és ilyen vitát tervezünk; el tudsz jönni?” Az ilyen találkozót aztán néha „többszólamúan”, néha „szólóban” vállaljuk; nincs szabvány.

– A hangversenyeken csak zene van-e, vagy vannak bevezető–ismertető előadások is?

– Erre sincs szabály. Az elemzéseket vagy zene-tudós, vagy kritikus, vagy pedig az előadóművész, esetleg a zeneszerző maga tartja, néha többen is közreműködnek. Megint csak egy Reggio Emilia-i példát

szeretnék említeni. Egy ilyen találkozó-sorozat záró aktusa a budapesti Rádiózenekar Abbado vezényelte hangversenye volt, műsorán az *Eroicával* és az én *Como una ola de fuerza y luz* című művemmel. A találkozó alkalmával már beszéltünk a művekről. Azután következtek a nyilvános próbák – bárki: diákok, munkások, reggiói polgárok jelen lehettek –, s a próbák során időnként meg-megszakították Abbado munkáját, hogy felvilágosításokat kérjenek egy-egy részletre, hangszerre vagy a zenei szerkezetre vonatkozóan.

– A próbák alatt? És ez nem zavarta Abbadót és a próbamunkát?

– Bizonyos szempontból persze hogy zavarta. Ám ha mélyebbre nézünk, ha szélesebb látókörrrel ítéljük meg, ezt a „zavarást” igazolta a megmutatkozó nagy érdeklődés.

– S ezután jött maga a hangverseny, bevezető előadás nélkül?

– A hangverseny szünetében és befejezése után volt csak vita. Egy másik eset, ami rendkívül érdekes volt: Reggio Emilia környékén, egy könyvtárban Pollini adott hangversenyt; ha jól emlékszem, Schumann és Schönberg műveit játszotta. Arra kérték, hogy magyarázza meg, elemezze saját játékmódját, és tegye érthetővé a különbséget az ő és, mondjuk, Benedetti-Michelangeli, Richter vagy Rubinstein játékmódja közt. Ezek is olyan spontán kérdések voltak, amelyekre bizony meg kellett keresni a magyarázat módját.

– És Pollini maga demonstrálta, hogyan játssza ezt vagy azt a szakaszt Rubinstein, Richter vagy ő maga?

– Igen. Láthatja, hogy olyan újfajta kérdésekkel állunk szemben, amelyeket minden egyébnél lehet nevezni, csak könnyűnek nem, s amelyek a részünkről érettséget és meggondolást követelnek.

– Hát ez valóban új módszer, a zenei élet építésének új útja. S mindezek után azt állítja, hogy a helyzet még a fejlődés elején tart? Mi boldogok lennénk...

– Nagyon ki kell még szélesíteni ezt a mozgalmat. Ami Reggióban történt, az *csak* Reggióban történt. Nagy a különbség még, sajnos, Észak és Dél közt ebben is. Délen is vannak fiatalok, akik hasonló módon akarják megszervezni a dolgokat, de rendkívül nagy nehézségekkel küzdenek. Nem utolsó sorban a távolság és az idő nehézségével. Éppen ezért elhatároztuk, hogy gyakran járunk Délre.

– Tehát amit elmondott, az csak Északra érvényes?

– Nagyjából igen: Emiliára, Lombardiára, kis mértékben Venetóra, Liguria és Piemont egy-egy részére, Genovára. Ezért mondtam, hogy még a fejlődés elején vagyunk.

– Piemontban is csak részben? Piemontban, az „ipari háromszög” tartományában?* Ott még nem elég érett a közönség?

– Piemontban is vannak különböző helyi kezdeményezések, melyekben ott élő muzsikuskok, színházi és filmemberek vesznek részt. A nehézségek, a késedelmesség valószínűleg a helyi adminisztrációs szervek magatartásából származik. Ezek az emberek még nem

* A nagy ipari városok: Milánó, Torino és Genova háromszögének nagy része Piemontra esik.

érezik a kulturális munka fontosságát. De hozzátartozik ehhez az is, hogy a munkások és a szakszervezetek erejét túlságosan igénybe veszik magával a munkával kapcsolatos küzdelmek.

– Elmondható-e, hogy ott van a fejlődés, azokban a városokban, tartományokban és megyékben, ahol baloldali a vezetés?

– 1964 óta dolgozunk e téren; sok olyan helyen is voltunk, ahol a vezetés egyáltalán nem baloldali. Inkább azt mondanám, hogy a két évvel ezelőtti választások óta a muzsikusokkal való találkozás igénye megsokszorozódott.

– És Ön állandóan résztvesz ebben a munkában...

– Igen, mint annyian közülünk. S ami a legfontosabb, mindent közösen csinálunk, együttesen foglalkozunk a folklorista csoportokkal, a cantautorékkal, az énekesekkel...

– E kérdést azért tettem fel, hogy rátérhessek beszélgetésünk utolsó szakaszára, melynek témája az Ön személye.

LUIGI NONO, A MAGÁNEMBER

– Hogy zajlik mindennapi élete, a magánember élete? Hogy egy talán intim kérdéssel kezdjem: mikor és hol ismerte meg feleségét?

– Nuriát 1954-ben ismertem meg, mikor Hamburgban koncertáns formában először került előadásra a *Mózes és Áron*. Én akkor Berlinben voltam, és mindenképpen el akartam jutni erre a hamburgi Schönberg-ősbemutatóra. Hamburgban találkoztunk tehát, ott volt Nuria anyja, Schönberg özvegye is. Aztán mindketten még ugyanabban az évben eljöttek Darmstadt-ba. Ekkor a Ferienkurse résztvevői közt jelen volt Kolisch, Steuermann, Michael Gielen, Adorno, tehát Schönberg baráti köre. Nuriáék ezután lejöttek Olaszországba, majd visszatértek az Egyesült Államokba. A következő évben jött át Nuria végleg Európába, ekkor házasodtunk össze.

– Beszéljen családi életéről...

– A magánélet? Nálunk Olaszországban a magánélet és a közélet kapcsolata új szempontok szerint alakul. Állandóan megfigyelhetjük, hogyan hatol be a közéleti tevékenység a privát világba, hogy határolja azt körül, másrésről milyen módon érvényesülnek a magánélet jogai a közéletben. Ez a probléma kétségtelenül minden egyéb, csak nem egyszerű. Akárcsak

az individuális-személyes momentum és a kollektív élet kapcsolata. Elvi és gyakorlati „nyitottsággal” kell szembenézni ezzel a problémával, legyőzve a múlt sematikus beidegzéseit. A közelmúltra gondolok, amelyben a kommunisták csakis a tömegekkel kapcsolatos momentumokra voltak tekintettel, és az egyéni eltűnt vagy legalábbis az eltűnés felé tartott, arra a korra, amikor a nem-társadalmi, individuális szempont egyszerűen nem létezett. Az én mostani magánéletem – az együtt töltött napok során, ha nem is teljes mértékben, de azért tapasztalhatta – át-meg-át van szöve muzsikusi, elvtársi, közéleti életem jelenségeivel. Nuria dolgozik a helyi pártszervezetben, de egy városi nyugdíjbizottságban is. Idősebb lányom, Silvia kiállítások rendezésében vesz részt. Bastiana még csak 12 éves. Lányaimnak köszönhetem privát életem egyik legszebb vonását: éppen Silvia és Bastiana révén törnek be házamba olyan új gondolatok, új problémák, amelyeket egyébként valószínűleg nem vennék észre. Így a családi élet legintimebben érzelmi pillanataiban is jelen van egy dinamikus folyamat, amely állandó figyelmet és együttthaladást követel meg. Ha egyedül vagyunk egymás közt, például a tengeren, akkor is előfordulhat, hogy az iskola, a további fejlődés, a jövő kérdéseiről beszélünk. Silvia 18 éves, most fejezi be gimnáziumi tanulmányait; természetesen adódik, hogy a következő megoldandó probléma a továbbtanulás, az egyetem. A mai olasz helyzetben az egyetem körül állandó harcok folynak az átalakulásért, mivel az eddigi akadémikus tanulmányi rendszer előregedett, túlhaladott. Így családi körben is a vágyak, a választások, az objektív lehetőségek,

a praktikus munka problémái kapnak hangot. (Ez utóbbi Olaszországban bizonyos szempontból katasztrofális képet mutat.) Ezeket a problémákat – a kedv, az érzékenység és a kétségek figyelembe vételével – Silviával együtt kell megoldani. Bastiana teljesen más életvitelt képvisel barátaival és barátnőivel, iskolán belül és kívül. A mai gyerekek élete is feltárul így előttünk, a maga sajátos elemeivel. Ezzel is szembe kell nézni.

– Vannak generációs problémái lányaival?

– Nem, ezt nem hiszem. A családon belül, Nuriával éppúgy, mint a lányokkal, minden körülmények közt szilárdan ragaszkodunk a kapcsolat alapjához: a problémák közös megvitatásához. Tehát soha nem volt köztünk nyoma sem a „megfellebbezhetetlen parancsoknak”, soha nem fordult elő önkényeskedő büntetés. Mindig az észokokra hivatkozó magyarázat az alapállásunk. Magától értetődik, hogy voltak és vannak kivételes pillanatok, melyekben a magyarázat, az észokokra való hivatkozás a dühvel, a haraggal ütközik össze. De azt hiszem, hogy ez is természetes...

– Mindkét részről...

– Persze.

– Hobbyja van-e?

– Nem nevezném hobbynak, mert lényem alapvető elemének tekintem, s ez: a tenger. Láthatja, hogy házamból közvetlen kilátás nyílik a velencei laguna egy részére. Itt születtem Velencében, s a vizet, a tengert mintegy saját elememnek érzem. Még hozzá sok szempontból. Gyakran előfordul, hogy a változásokat figyelem meg, a színek változását, a mozgását, a dinamikáét, akár innen az ablakomból, akár a ten-

geren magán. Gyakran megállok a szobámban, vagy valahol a Giudeccán, például a rakparton, hogy hallgassam a vizen át a harangok szavát. A vizen át, ami köztudomás szerint jó vezető. Nemcsak Velence harangjait hallgatom, hanem a távolabbiakat is. (Állítólag ez felfedezhető zeném néhány vonásában is.) Aztán ott van mindaz a sok csoda, amit a tenger a képzelőerőnek nyújt. Maga a tenger, a tengeralatti világ, a felszín és a tengermély mozgása. Gyakran merülök le bűvárszemüveggel. És igen sokat úszom. De a tenger számomra a történelem egyik eleme is. Már gyermekkoromban megmozgatta képzeletemet a tenger világa, a velencei hódítások, a kalózok, a különböző korokban a tengeren lezajlott események története – akár történelmileg helytálló, akár kitaláltak voltak.

– Van motorcsónakja?

– Igen, van. De nyaranként nemcsak ezt a közlekedési eszközt használom; nagyon nagy élmény biciklin bejárni az országot.

– Mivel tölti a vakációt?

– Ez olyan kérdés, amit néha magamnak is felteszek. A személyes értelemben vett vakációt alig ismerem, ilyen nagyon ritkán fordul elő az életemben. Van Szardiniában egy házunk, ide vissza-visszatérünk Abbadóval és Pollinival együtt. Kapcsolatunk itt persze teljesen más stílusban, de továbbra is fejlődik: futballozunk, röplabdázunk, vizilabdázunk... Egyébként azt hiszem, hogy nagyon gyakori utazásaim is bizonyos szempontból teljes értékű vakációnak számítanak. Tele vannak ezek az utak élményekkel, felfedezésekkel. Ahogy mondani szokás: aktív pihenéssel telnek el.

– Szép élet...

UTÓHANG

Ahogy Velencéből hazatérve lehallgattam a magnószalagokat, ahogy előrehaladtam az anyag megszerkesztésében, egyre inkább tudatosodott bennem egy meglepő felfedezés. Tulajdonképpen ez a beszélgetés nem mutat teljes képet Luigi Nonóról, az alkotóművész egyéniségről. Kimaradt számos műve a témák közül, és talán nem is minden zeneszerzői jellegzetességéről esett szó.

Ujra elolvasva a beszélgetés anyagát, rá kellett jönnöm, hogy valami más tárult itt fel. S ez a más: napjaink alkotóművészenek egyik lehetséges portréja. Nem Luigi Nono személye került tehát a központba, hanem az a művésztípus, amelyet képvisel. Egy művészi út, egy felfogás, egy életmód, egy művészi világszemlélet. Méghozzá a legrokonszenvesebbek egyike.

LUIGI NONO MŰVEINEK JEGYZÉKE

Kánonikus variációk Arnold Schönberg op. 41-ének [Napóleon-óda] sorára (Variazioni canoniche sulla serie dell'Op. 41 di Arnold Schönberg) – zenekarra (1950)

Polifonica–Monodia–Ritmica – 6 hangszerre és ütőkre (1951)

Composizione per orchestra, No. 1 – zenekarra (1951)

Epitáfium Federico García Lorcának (Epitaffio per F.G.L.)

1. España en el corazón – szoprán- és baritonszólóra, vegyeskarra és zenekarra, Lorca és Pablo Neruda verseire (1952)
2. Y su sangre ya viene cantando – fuvólára és kisényekarra (1952)
3. Memento, Romance de la guardia civil española – narrátorra, szavalókórusra és zenekarra, Lorca verseire (1952/53)

Due espressioni per orchestra – zenekarra (1953)

A vörös köpeny (Der rote Mantel) – balettmzene Tatjana Gsovsky szcenáriumához, Lorca Don Perlimplín-jének alapján (1953)

A vörös köpeny (Der rote Mantel) – két koncertszvit az előbbi balettmzenéből, az első szoprán- és baritonszólóra, vegyeskarra és zenekarra (1954); a második csak zenekarra (1953)

A guernicai győzelem (La victoire de Guernica) – vegyeskarra és zenekarra, Paul Éluard verseire (1954)

Szerelmi dal (Liebeslied) – vegyeskarra, hárfára és ütőkre, a zeneszerző szövegére (1954)

Canti per 13 – 13 hangszerre (1955)

Találkozások (Incontri) – 24 hangszerre (1955)

Il canto sospeso – szoprán-, alt- és tenorszólóra, vegyeskarra és zenekarra, az európai ellenállási mozgalmak halálraírt harcosságainak búcsúleveleiből vett szövegekre (1955/56)

Varianti – szólóhegedűre, vonósokra és fafúvókra (1957)

A föld és a társnő (La terra e la compagna) – szoprán- és tenorszólóra, kórusra és hangszerekre, Cesare Pavese verseire (1957)

Dido kórusai (Cori di Didone) – kórusra és ütőhangszerekre, Giuseppe Ungaretti verseire (1958)

Composizione per orchestra, No. 2: Lengyel utinapló '58 (Diario polacco) nagyzenekarra (1958/59)

Édes lesz a hallgatás (Sarà dolce tacere) – 8 szólistára, Cesare Pavese verseire (1960)

„Eltört”, *Dalok Silvianak* („Ha venido”, Canciones para Silvia) – szoprán- és szopránkórusra, Antonio Machado verseire (1960)

Tiszteletadás Emilio Vedovának (Omaggio a E.V.) – elektronikus zene (1960)

Tűrelmetlenség 1960 (Intolleranza 1960) – „színpadi cselekmény” két részben, Angelo Maria Ripellino egy ötletére, Ripellino, Henri Alleg, B. Brecht, A. Césaire, Paul Éluard, Vlagyimir Majakovszkij, Julius Fucik és Jean-Paul Sartre szövegeire (1960/61)

Tűrelmetlenség (Intolleranza) – hangversenyszvit az előbbiből, szopránra, kórusra, elektronikus hangszalagra és zenekarra (1969)

Az élet és a szerelem dalai: Hirosima hídján (Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima) – szoprán-, tenorszólóra és zenekarra, Günther Anders, Jesus Lopez Pacheco és Cesare Pavese verseire (1962)

Dalok Guiomarnak (Canciones a G.) – szopránszólóra, női karra és hangszerekre, Antonio Machado verseire (1962/63)

A kivilágított gyár (La fabbrica illuminata) – énekhangra és elektronikus hangszalagra, Giuliano Scabia által összeállított dokumentumszövegekre és Cesare Pavese egy versére (1964)

A vizsgálat (Die Ermittlung) – elektronikus zene Peter Weiss színművéhez (1965)

Emlékezz, mit tettek veled Auschwitzban (Ricorda, cosa ti hanno fatto in A.) – elektronikus zene az előbbi színpadi muzsika néhány részletének felhasználásával (1966)

Az erdő fiatal és élettel telt (A floresta è jovem e cheia de vida) – három beszélőre, szopránszólóra, klarinétra, rézlemezekre, és elektronikus hangszalagra, dokumentáris eredetű szövegekre, Giovanni Pirelli összeállításában (1966)

Per Bastiana – Tai-Yang Chen – elektronikus hangszalagra és hangszerekre (1967)

Contrappunto dialettico alla mente – elektronikus hangszalagra, S. Sánchez, N. Balestrini szövegeire és dokumentumfelvételekre (1968)

Musica Manifesto no. 1: A tenger arca (Un volto del mare) – Nem vagyunk Marx fogyasztói (Non consumiamo Marx) -- beszédhangokra és elektronikus hangszalagra, 1968-ban Párizsban felvett dokumentáris szövegekre (1968/69)

Musica per Manzu – elektronikus filmzene (1969)

És akkor megértette (Y entonces comprendió) -- 6 női hangra, kórusra és elektronikus hangszalagra, C. Franqui és Ernesto „Che” Guevara szövegeire (1969/70)

Falakat ledöntő hangok (Voci destroying muros) – női énekhangokra és zenekarra, R. Luxemburg, H. Schaft, E. Snel, H. Santamaría, Celia Sánchez, Cesare Pavese szövegeire, valamint dokumentáris eredetű textusokra (1970)

A szerző a művet visszavonta, egyes részleteit a következő darabban használta fel.

Kísértet járja be a világot (Ein Gespenst geht um in der Welt) – szopránszólóra, vegyeskarra és zenekarra, Marx, C. Sánchez és H. Santamaría szövegeire (1971)

Mint az erő és a fény áradata (Como una ola de fuerza y luz) – szopránszólóra, zongorára, zenekarra és elektronikus hangszalagra, J. Huasi versére (1971/72)

Mi vagyunk Vietnam ifjúsága (Siamo la gioventù del Vietnam) – egyszólamú énekkarra, a Vietnami Demokratikus Köztársaság függetlenségi nyilatkozatának szövegére és G. Federici versére (1973)

A szeretettel teljes nagy nap sugarában (Al gran sole carico d'amore – Au grand soleil d'amour chargé) – „színpadi cselekmény” 2 részben, Brecht, T. Bunke, Fidel Castro, Che Guevara, Georgi Dimitrov, Makszim Gorkij, Antonio Gramsci, Lenin, Marx, Louise Michel, Cesare Pavese, Arthur Rimbaud, Celia Sánchez, H. Santamaría és szemtanúk vallomásainak szövegeire, összeállította Jurij Ljubimov és a zeneszerző, (1972/74)

Für Paul Dessau – elektronikus zene (1974)

... sofferte onde serene ... zongorára és elektronikus hangszalagra (1976)

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS (...objektíven)	5
(...szubjektíven)	10
ÉLETÚT – FEJLŐDÉS	15
DARMSTADT	27
ZENE ÉS POLITIKA	37
STÍLUSRÓL, ESZKÖZÖKRŐL	52
CANTO SOSPESO	57
STÍLUSRÓL, ESZKÖZÖKRŐL (folytatás)	60
A MŰLT MESTEREIRŐL	77
A NÉPZENÉRŐL	90
AZ ÚJ ZENÉS SZÍNHÁZ	100
ZENEI ÉLET – ZENEI KÖZMŰVELŐDÉS	111
LUIGI NONO, A MAGÁNEMBER	123
UTÓHANG	128
LUIGI NONO MŰVEINEK JEGYZÉKE	129

ALBRECHT BETZ

HANNS EISLER

Egy formálódó kor zenéje

Miért volt hosszú évtizedeken át „tabu” a világ számos részén Eisler, egy újfajta vokális stílus megteremtője? Hihetünk-e ma is a „vigasztaló muzsika” eszméjében? Mi lenne, ha ehelyett elfogadnánk Eisler „alkalmazott zene”-koncepcióját? Azt az elvet, amely a muzsikát a színház, a film, a politikai szövegek és dalok szolgálatára „alkalmazza”?

Ilyen és hasonló kérdéseket tesz fel magának – és az olvasónak is – Albrecht Betz, fiatal NSZK-beli muzsikus-filozófus. A monográfia történelmi keretbe helyezve világítja meg Eisler művében az összefüggést zene és politika között. Betz munkája szinte az egész világra kiterjedő kutatásainak eredményeképp összegyűjtött, részben kiadatlan dokumentumokra támaszkodik. Könyve így hű bemutatója a bécsi Schönberg-tanítvány, a Weimari Köztársaságban működő fiatal komponista, az Európában és Amerikában élő emigráns, és az NDK-ban hazatalált Eisler emberi és művészi útjának.

BREUER JÁNOS

TIZENHÁROM ÓRA KADOSA PÁLLAL

Kadosa Pál a Bartók és Kodály utáni magyar zenésznemzedék kiemelkedő képviselője, zeneszerző, előadóművész, pedagógus és közéleti személyiség. Kötetünkben életéről és sokrétű tevékenységéről vall; indulásáról, részvételéről a baloldali avantgarde művész-csoportosulásokban, Kodály tanításáról, Bartók hatásáról, művei hazai és külföldi sorsáról, pedagógus munkájáról (a már világszerte ismert, fiatal zongoraművészek java az ő osztályából került ki), a felszabadulást követő alkotói válságáról, utat találásról.

Szükszavú válaszaiból portré kerekedik: olyan ember és művész portréja, akinek hitelét következetessége, vívódása, önmaga iránti szigora adja.

A beszélgetések megjelenésével a 75 esztendő Kadosa Pált köszöntjük.

ERIC WALTER WHITE

BENJAMIN BRITTEN
élete és operái

Magyarországon első ízben jelenik meg összefoglaló kötet a nemrég elhunyt angol zeneszerzőről. Eric Walter White hiteles és rendkívül oldott, olvasmányos írói módszerrel ad áttekintést először az életútrol, majd az életmű gerincét alkotó operákról. Britten néhány gyakrabban játszott kompozícióján és négy nálunk is bemutatott operáján kívül a már lezárt életmű nem sok alkotását ismerjük. Ezt a hiányt hivatott pótolni a kötet, amely bemutatja a műveket, a művek születésének körülményeit, és kottapéldákkal illusztrált elemzést ad az operák zenei anyagáról is, melyből végül Britten zeneszerzői profilja bontakozik ki. A többszörösen átdolgozott monográfiát a szerző a most megjelenő magyar kiadás számára Britten két utolsó színpadi darabjának: az *Owen Wingrave*-nek és a *Halál Velencében* c. operának elemzésével bővítette. A könyvet teljes műjegyzék valamint az operaösbemutatók szereposztása egészíti ki, és sok eredeti színpadkép díszíti.

VÁRNAI PÉTER

BESZÉLGETÉSEK LUIGI NONÓVAL

E kötetnek – mint a Zeneműkiadó interjú-sorozata valamennyi kötetének – nem is rejtett célja, hogy a magyar közönségnek bemutasson egy olyan zeneszerzőt, akinek legfeljebb neve ismeretes zeneszerető körökben. Luigi Nono a II. világháború után porondra lépett nemzedék egyik legjelentősebb tagja. Valamikor az 50-es évek elején Karlheinz Stockhausennel és Pierre Boulezzel együtt tűnt fel Darmstadtban. El is nevezték őket „darmstadti szentháromságnak”, noha mindhárman más és más elveket követtek már akkor is, más és más felfogásuk volt a zenéről, a zene megújításáról, a zene szerepéről. Nono már akkor is elkötelezett művész volt, harcos baloldali, aki minden művével a forradalmat, a társadalmi átalakulást, a haladó eszmét szolgálta. Ez az alapállás azóta is változatlan munkásságában, melynek éppen az ad jelentőséget, hogy ezt az elvi-eszmei állásfoglalást összekapcsolja a legmaibb, legmodernebb zenei kifejezőeszközökkel. Pályája kezdetén a schönbergi dodekafónia híve, ma az elektronikus zene egyik legjelentősebb művelője. Ám sem a dodekafónia, sem az elektronika nem egyéb kezében, mint eszköz. Eszméjét és célját szolgálja az is, hogy szinte valamennyi alkotása szöveges-vokális.

ZENEMŰKIADÓ