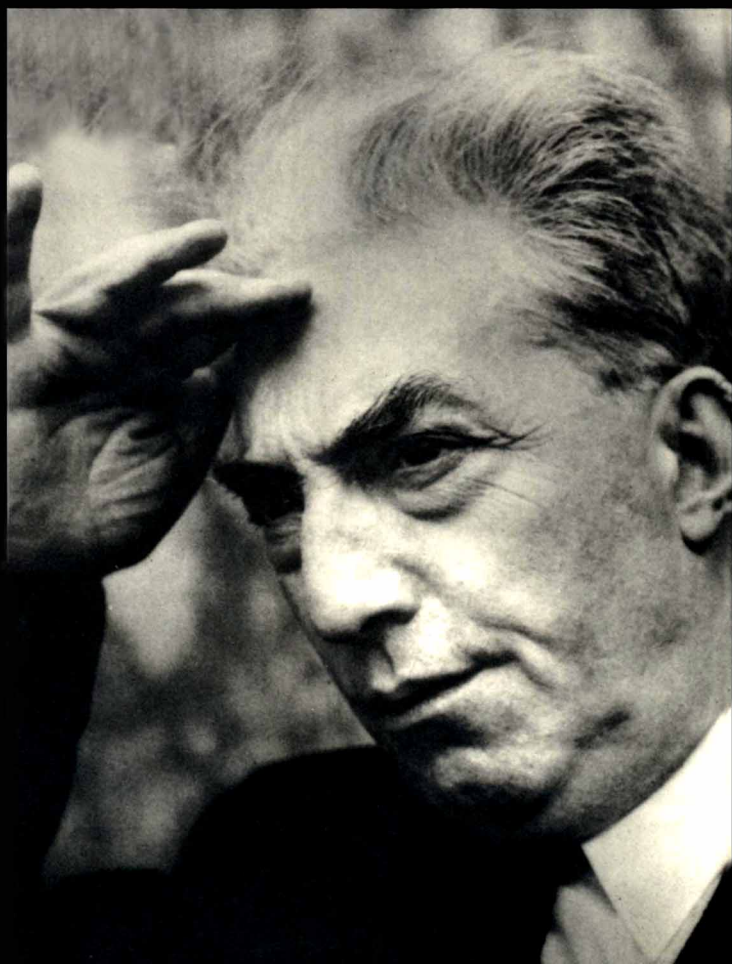


LUIGI DALLAPICCOLA



VÁRNAI PÉTER
BESZÉLGETÉSEK
LUIGI
DALLAPICCOLÁVAL



ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST 1977

**A kottapéldák közlésének engedélyezéséért
az Edizioni Suvini Zerboni, Milano kiadónak mondunk köszönetet**

**A borítón felhasznált fénykép
Foto Simone, Milano
felvétele**

© 1977 Várnai Péter

ISBN 963 330 184 X

**Felelős kiadó a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója.
Felelős szerkesztő Czigány Gyula. Műszaki szerkesztő Richter Andrea.
Műszaki vezető Blaskó Nándor. A címlapterv M. Tóth László munkája.
Megjelent 1750 példányban, 6,4 A/5 ív terjedelemben. Z. 7980.
77/23672 Zeneműnyomda, Budapest. Felelős vezető Kormány Imre.**

BEVEZETÉS

Ha e könyv feladatát egy mondatban kellene összefoglalni, a következő ellentmondásos fogalmazással kényyszerülnénk élni: Olyan zeneszerzőt mutatnak be a soronkövetkező fejezetek, aki úgyszólván ismeretlen a magyar közönség előtt – noha világhírű.

S ezt az ellentmondást, sajnos, nem lehet feloldani. Megértéséhez pillantást kell vetni az elmúlt fél évszázad magyar zenei életére. Amikor Luigi Dallapiccola első műveit írta, majd amikor ezek a darabok lassan-lassan bemutatásra kerültek Olaszországban, majd Európaszerte: nálunk még egyáltalán nem dőlt el az új magyar iskola, Bartók, Kodály és követőik elismertetéséért vívott harc. A 20-as évek végén, a 30-asok elején még számos ellenzője volt ennek a muzsikának. Mindazok a kritikusok, esztéták és zeneszerzők, akik Bartók és Kodály mellett tömörültek, e sok ellenség és az elkeseredett ellenállás láttán úgy érezték: a két mester művészetét csak akkor lehet diadalra juttatni, ha minden más stílust kirekesztenek mellőle. Minden más stílust: legyen az visszahúzó, konzervatív irányzat vagy Bartókékhöz hasonlóan korszerű, haladó, előremutató, de más elveket valló, más koncepciójú zenei szemlélet. Ennek a lényegében nagyon jó szándékú, eredményes, de mégis hibás „harcmodornak” köszönhető, hogy Magyarorszá-

gon ebben az időben ugyan elvéve előadásra kerültek Stravinsky, Hindemith, Prokofjev művei, *nagyon* elvéve a bécsi iskola néhány alkotása, – a zenei köztudat azonban úgyszólván egyáltalán nem vett, nem vehetett tudomást e stílusok létezéséről, vagy legalábbis: nem méltányolhatta azokat súlyuknak, jelentőségüknek megfelelően. A kisebb – zeneileg kisebb – nemzetek zenéjének képviselői pedig úgyszólván egyáltalán nem jutottak szóhoz. Így például a nálunk is aránylag ismert Ottorino Respighi művein kívül a század első évtizedeinek olasz komponistái: Pizzetti, Malipiero, Ghedini, Petrassi és Dallapiccola alkotásai egy-egy „hivatalos” koncerten kívül (ne feledjük: a politikai szövetség ideje volt ez a két fasiszta, illetve fasisztoid állam között) egyáltalán nem szólaltak meg. Respighi is inkább az Operaház színpadán vált népszerűvé és nem a koncertteremben.

A háború után lényegében nem változott a helyzet. Teljes erővel hatott még a fent vázolt szemlélet, majd bekövetkeztek a dogmatikus korszak elzárt évei. S mire ennek is vége lett, annyi behoznivalónk volt, hogy a műsorpolitika irányítói szinte azt sem tudták, hová kapjanak hirtelenjében. Az olasz mesterek, s köztük Dallapiccola valahogy kívülrekedtek. A magyar közönség – és nemcsak az átlagpublikum, hanem a szakmabeli is – ma sem ismeri tulajdonképpen ezeket az alkotásokat. Dallapiccola főművei közül egyszer szólalt meg hangversenyen *A fogság énekei*, a Rádió vette csak fel hangszalagra *A felszabadulás énekeit*, a Televízió nem tudom, sugározta-e kettőnél többször az *Éjszakai repülés* opera remekbesikerült magyar tévéfilmjét. Az Operaház ezideig mereven elzárkózott *A fogoly* bemu-

tatása elől. S ha ez a sorsuk azoknak a főműveknek, amelyek világszerte a koncert- és operarepertoár integrans részei, mennyivel mostohább eljárásban részesülnek a kamaraművek!

(S e sorok írója itt megálljt kénytelen parancsolni önmagának, észrevéve, hogy egy könyv előszavát írja és nem publicisztikát. Az olvasó talán megbocsátja az eddigi szenvedélyes hangot, mely óhatatlanul elragadta a szerzőt. Óhatatlanul, mert mindig kiváltja a szenvedélyes hangot, ha egy zeneszerző művészetét érdemtelenül és méltánytalanul mellőzik, élt bár a komponista régmúlt századokban vagy ma.)

Bármely alkotóművész bemutatásának kiindulópontja nem lehet más, mint környezetének bemutatása, körülnézés azon a tér- és időbeli tájon, amelyen munkássága megkezdődött.

Luigi Dallapiccola 1904. február 3-án született az isztriai Pisinóban. Szellemi kialakulásáról még lesz szó. Amikor a 20-as évek végefelé befejezi tanulmányait, olyan zenei életet talál maga körül Itáliában és különösen választott „szűkebb pátriájában”, Firenzében, amelyet nem lehet más szóval nevezni, mint provinciálisnak. Az olasz zenei életet változatlan erővel és majdnem abszolút kizárólagossággal az opera uralja, ennek is legsekélyesebb irányzata, a verizmus. Puccini nemrég halt meg, népszerűsége egyre nő, de a színpad igazi urai Mascagni, Leoncavallo, Giordano és Cilea. Az előző század nagy tradicionális operamuzsikája, elsősorban Verdi természetesen szintén él. De ez az „élés” lényegében hamisított: a kor operaművészete mit sem törődik

Verdi igazi drámaiságával (a Pucciniével se nagyon...), legfontosabb célja a hangi bravúr, a kivágott magas Cé.

Hangszeres zenéről, szimfóniáról és kamaramuzsikáról alig esik szó. S ebben a környezetben lép fel az a muzsikus, akinek köszönhető, hogy Olaszország zenei élete nem süllyedt el végleg az operai provincializmus mocsarában: Alfredo Casella. Casella működése korszakos jelentőségű Itáliában. Zeneszerzőként, előadóművészként és szervezőként egyaránt tevékenykedett, s mindhárom minőségében elérte, hogy Itália visszatérhetett az európai zene fejlődésének fő útvonalára. A zeneszerző egyfajta folklórral átítatott neoklasszicizmus zászlóvivője volt. Munkásságának súlypontja a hangszeres zenére esett, színpadi művet nagyon keveset írt (nálunk is játszották *A korsó* című balettjét). Karmesterként és zongoraművészként sikraszállt Bartók, Stravinsky, Schönberg, Hindemith és a Hatok zenéjéért, ezeket a műveket ő ismertette meg az olasz közönséggel. A szervező Casella 1917-ben megalakítja a „Modern Zene Olasz Társaságát”, ebből fejlődött ki később a Modern Zene Nemzetközi Társasága. E társaság nemcsak azt tűzte ki céljául, hogy a korszak nemzetközi nagyságait propagálja Itáliában, hanem azt is, hogy megszólalási lehetőséget nyújtson a fiatal olasz zeneszerzőknek.

Mindezt – talán mondani se kell – nem nézte jó szemmel a fasiszta kormányzat. „Internacionalistának” bélyegezték mind Casellát, mind pedig a három legerőteljesebben megnyilatkozó fiatal alkotó-egyéniséget: a sajnálatosan korán elhunyt Salviuccit, Petrarist és Dallapiccolát. Így Dallapiccola már pályakezdése korszakában is bizonyos belső emigrációba kényszer-

rült, ami később egyrészt teljessé vált, másrészt a zeneszerzőt harcos antifasisztává tette.

Fejlődését és alakját nem érthetjük meg teljesen, ha nem ismerjük – akár csak rövidrefogottan is – életútjának eseményeit. A Dallapiccola-család feje, a zeneszerző apja gimnáziumi tanár, majd igazgató volt, a pisinói olasznyelvű középiskola vezetője. Az akkor az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozó Isztriában gyanús volt minden az osztrák hatalmi szervek előtt, ami olasz szellemet árasztott. A világháború alatt, 1916-ban „politikailag megbízhatatlannak” nyilvánították Dallapiccola igazgatót és 1917-ben családjával együtt Grazba internálták, az iskolát pedig bezárták. Ez a kétéves száműzetés rendkívül mély nyomokat hagyott a serdülése legfogékonyabb korszakába lépett fiúban. Már Pisinóban is tanulgatott zongorázni, Grazban azonban módja volt az operarepertoár nagyrésztének, mindenekelőtt Wagner műveinek megismerésére. Itt határozta el, hogy zeneszerző lesz. Ez volt a grazi internálás pozitív oldala. A negatív oldal, az internálás, a szabad mozgástól való megfosztás *ténye* ugyancsak maradandó hatást tett. Ennek köszönhető Dallapiccola szenvedélyes gyűlölete mindenféle zsarnokság ellen, s ennek köszönhető – a szó konkrét értelmében – két zseniális alkotása, *A fogság énekei* és *A fogoly*.

A háború befejeztekor, 1918-ban tért vissza a család Olaszországba; Dallapiccola négy évig Triesztben tanult. Nagy nyelvismerete is ekkor alakult ki: anyanyelvén kívül folyékonyan beszélt németül, franciául és angolul, kitűnő ismerője volt a latin és görög nyelvnek. A fiatalember szellemi fejlődését három tényező determinálta: az otthoni légkörből magával hozott

klasszikus műveltség (az apa klasszika-filológus volt), a grazi élmények és Trieszt három kultúra – olasz, német és szláv – találkozóhelyén kialakult, valóban nemzetközi levegője. 1922-ben költözött át Firenzébe. Az Arno-parti város több mint fél évszázadon át, haláláig otthona maradt. Itt fejezte be tanulmányait, Ernesto Consolo és Vito Frazzi vezetésével. Zongoraművészi és zeneszerzői diplomát szerzett. Noha – mint említettük – Firenze zenei légköre ebben az időben igen elmaradott volt, mégis itt érte Dallapiccólát az a hatás, amely teljes további zenei útját döntően befolyásolta. Idézzük saját szavait: „Tudjuk, hogy egyetlen találkozás dönthet egy teljes életről, vagy legalábbis egy élet céljáról. Az én utamról 1924. április 1-ének estéjén döntöttek, amikor a Pitti-palota „Sala Bianca”-jának pódiumán Arnold Schönberg dirigálta *Pierrot lunaire*-jét. Ezen az estén a konzervatórium növendékei latinos vidámsággal, már az előadás megkezdése előtt kitüntették magukat fütyülésükkel; a közönség a maga részéről kacagott, zajongott. De Giacomo Puccini ezen az estén nem nevetett. A legnagyobb figyelemmel hallgatta az előadást, partitúrából követte a zenét, és a koncert végén arra kérte Casellát: tisztelje meg azzal, hogy bemutatja Schönbergnek. A két zeneszerző mintegy tíz percig beszélgetett a művészszoza egyik sarkában: senki soha meg nem tudta, miről folyt a szó kettejük között; de mindenkinek, aki látta őket beszélgetni, az volt az érzése, hogy megértik egymást. Olyan idők voltak azok, amikor két ellentétes irányzatot és ideált követő egyéniség még talált érintkezési pontot a művészetük iránti közös szeretetben. (...) Azon az estén éreztem, hogy

döntenem kell: tudomásul vettem, hogy még sokat kell tanulnom, hogy mesterségbeli tudásomat kell elmélyítenem. Általában úgy beszélnek rólam, mint olyan muzsikusról, aki a dodekafon technikát magáévá tette; van olyan is, aki szívesen húzza alá helyzetemnek különlegességét: magamévá tettem a dodekafon technikát, anélkül, hogy kapcsolatom lett volna a bécsi iskola mestereivel (Schönberggel, Webernrel, Berggel) vagy bármelyik tanítványukkal. Talán nem állok egyedül nemzedékemben ebben a vonatkozásban; de készségesen elismerem, hogy különleges az én helyzetem. (...) Éppen abban a korszakban, amikor senki sem beszélt atonalitásról és dodekafóniáról, akkor kezdtem szenvedélyesen érdeklődni az idevágó problémák iránt. S már zeneszerzői tevékenységem első korszakában (1934 és 1939, tehát a *Divertimento* és az *Éjszakai repülés* között) kezdenek felbukkanni – természetesen igen félénken – a tizenkétfokú sorok műveimben; néhány darabban tisztán színező szándékkal, másokban kizárólag melodikus intencióból. Ebben az időszakban nagy szükségem lett volna vezetőre, segítőtársra. Legalább egy bizalmasra vagy egy nem-fanatikus ellentmondóra. Nem találtam ilyenre. A legintelligensebbek, tehát azok, akik hajlandók voltak elismerni, hogy a dodekafónia mindenek ellenére érdekes kísérletnek tekinthető, jóindulatúan azt tanácsolták, hogy ne vesztegessenem az időmet ilyen aktualitását veszített dologra. Nálunk akkor a neobaro- rokk volt aktuális... Így egyedül maradtam. Az Anschluss után egyre nehezebben lehetett hozzájutni a bécsi iskola mestereinek partitúráihoz. Az 1925 körül megjelent kevés tanulmány hozzáférhetetlen volt,

s amit mégis megszerezhettem, az annyira sematikus volt, hogy nem kaphattam tőle segítséget. Időnként megkíséreltem néhány dodekafon mű elemzését. Igen gyakran tévedtem; máskor sikerült az analízis. Megfigyeltem, hogy egy analitikus módszer, amely bevált az egyik darabnál, nem válik be a másiknál. Nem hagytam magam elkedvetleníteni az elért eredmények szűkössége miatt, Ferruccio Busoni egy mondására gondoltam: »Kerüld a rutint. Minden művet kezdetnek tekints.« (...) Aki 1940 táján rá akart lépni a dodekafónia felé vezető útra, kizárólag saját erőire építhetett. S annyi év távlatából elmondhatom: boldog vagyok, hogy ezt a nagy erőfeszítést *egyedül* tettem meg.»

Szinte ugyanilyen jelentőségű esemény volt Dallapiccola életútjának nagy fordulópontja. „Ha serdülőként annyit szenvedtem a grazi száműzetés miatt, mert igazságtalannak tartottam – hogyan írhatnám le lelkiállapotomat ama fatális napon, 1938. szeptember 1-én délután 5 órakor, amikor a rádióban Mussolini hangján hallottam bejelenteni a fasiszta kormány fajüldöző határozatát? Tiltakozni akartam, de nem voltam annyira együgyű, hogy ne tudjam: a fasiszta rendszerben az egyén tehetetlen volt. Csak zenémben tudtam felháborodásomat kifejezni...”

Dallapiccola tiltakozása nemcsak zenéjében nyilvánult meg. Tiltakozásszámba ment, hogy ekkor vette nőül azt a zsidó asszonyt, aki már korábbi éveinek is társa volt.

S a tiltakozásból egymásután fakadnak fel a nagy művek ihlető forrásai: 1939-ben fejezi be az *Éjszakai repülés* című egyfelvonásos operát, 1941-ben *A fogság*

énekeit, s mint az események késői lecsapódása, 1949-ben készül el *A fogoly*, majd 1950-ben a *Jób* című „sacra rappresentazione” és 1955-ben a sort lezáró *A felszabadulás énekei*.

A II. világháború befejezése után Dallapiccola nemzetközi karrierje egyenes vonalban tör a világhír felé. Nemcsak műveit játsszák világszerte: őt magát is hol zeneszerzői mesteriskola tartására hívják meg, hol műveinek vezénylésére. (Itt jegyezzük meg, hogy a 30-as, 40-es években Dallapiccola jónevű koncertező zongoraművész is volt. Később főleg régi barátjával, Sandro Materassi hegedűművésszel – Hubay egykori növendékével – adott kamaraesteket.) Az életút jelentős eseményei tehát – mint a legtöbb nagy alkotóművésznél, érett korszakukban – : a művek lesznek ettől kezdve.

1975. február 19-én hunyt el firenzei otthonában.

Végül néhány szót e könyv keletkezéséről.

Verdi-kutatásaim során bukkantam rá Dallapiccola nagyjelentőségű *Alarcosbál*-tanulmányára, illetve annak ismertetésére. Levéllel fordultam a Maestróhoz, példányt kérve a cikkből. Ettől kezdve szinte állandó levelezési kapcsolatban álltam vele – 1964-ben szerencsém volt személyesen is megismerni. 1974-ben merült fel a terv, hogy könyvnyi méretű interjút készítek vele. A Mester készségesen beleegyezett, s a beszélgetésre 1974 májusában került sor. Egy hétig naponta, délelőtt és délután két-két óra hosszat ültünk a Boboli-kertre néző dolgozószobában, a magnetofon mellett. A mintegy tíz órányi, szalagra felvett anyag-

ból készült e könyv. A beszélgetéseket természetesen meg kellett szerkeszteni a nyomtatott kiadás számára. A szerkesztés munkája azonban soha nem lépi túl a stilizálás és a tárgykör szerinti rendezés határait. Amit szükségesnek láttam magyarázatként Dallapiccola szavaihoz hozzátenni (elsősorban műveinek ismertetését vagy cikkeinek kivonatos bemutatását), azt az elkülönített tipográfia jelzi.

Az utolsó beszélgetés után együtt vacsoráztunk a Ponte Vecchio tövében, egy Arno-parti trattoriában. Mikor elbúcsúztunk, nem tudtam, hogy utoljára látom, és azt sem tudtam, hogy beszélgetéseink utolsó művészi önvallomását tartalmazzák...

Hálás köszönetet mondok Luigi Dallapiccola kiadójának, a milánói Edizioni Suvini Zerboni-nak a beszélgetés technikai lebonyolításához és írásos rögzítéséhez nyújtott segítségéért, valamint a kottapéldák és Dallapiccola-szövegek közlésének engedélyezéséért.

ESEMÉNYEK – MŰVEK

– Kedves Maestro, első kérdésem az életút külső eseményeinek és a műveknek kapcsolatára vonatkozik. Sokan úgy tartják, hogy az alkotóművész életének eseményei befolyásolják a műveket, hatással vannak azok keletkezésére. Én magam nem osztom ezt a véleményt; szeretném az Ön véleményét hallani, mégpedig az Ön életéből vett példákkal. Természetesen tudom, hogy például *A fogoly* megkomponálása életének néhány eseményéből vette az indítékot. De azt kérdezem, hogy *általánosságban* érvényesnek tartja-e a tételt: egy muzsikusz életműve mélyén mindig ott vannak a gyökerek, amelyek az élet külső eseményeibe nyúlnak?

– Azt hiszem, hogy a zeneszerző semmit sem tehet „magától”, ha nem kap valamiféle ösztönzést az élet eseményeitől. Véleményem tehát ellentétben áll az Önével.

– Nagyszerű; beszélgetéseinket tehát mindjárt vitával kezdhethetjük...

– Külső eseményekről beszélt; de vannak-e egyáltalán külső események? Ezeket, véleményem szerint, senki nem veszi észre. A legfontosabb események azok, amelyek belsőkben érintenek. Hadd hivatkozzam egy példára. Hozzám eljuttatott kérdéseinek lis-

táján többek között arról kérdez: hogyan keletkezett néhány művem. Hadd kezdjem az *Éjszakai repüléssel*.

Nos, 1934 ősze volt, és kíváncsiak voltunk Stravinsky *Perséphone*-jára. Nem volt rádiónk – akkor is, most is ellene vagyunk mindannak, ami gép –, s ezért egy lakásunkhoz közeleső kis stúdióba mentünk, hogy meghallgassuk a Londonból történő közvetítést; azt hiszem, a *Perséphone* első előadása volt a párizsi bemutató után. Nem emlékszem már oly sok év távlatából, milyen benyomást tett rám a mű, élénken az eszemben van azonban az a beszélgetés, amelyet hazafelé sétálva, feleségemmel folytattam. Ezt mondta Laura: „Jó, jó, de elég volt már a papokból. Ebben a darabban is ott van Eumolpos, ez a testo-féle, s megint csak pap.” – „Úgy gondolod, másképpen is lehet oratóriumot írni?” – „És miért ne lehetne éppen süsséggel egy rádiótávírásszal a testo? Éppen nemrégiben olvastam Saint-Exupéry *Vol de nuit*-jét.” Nos, az előbbi „külső” mondatból született az opera.

– Tehát enélkül az esemény nélkül, csak a Saint-Exupéry regény hatására az *Éjszakai repülés* című opera nem született volna meg?

– Talán nem olvastam volna el a könyvet...

– Tehát az *Éjszakai repülés* mondanivalója mindössze az, hogy lehet olyan oratóriumot, drámai művet írni, melyben egy rádiótávírásszal kapja a narrátor, a testo funkcióját? Nem hiszem.

– Ez a rádiótávírásszal lassan-lassan életrekelt gondolataimban, és úgy tűnt, hogy olyan valaki lehet belőle, aki félúton áll a görög tragédia narrátor-kórusa és a *Faust* II. részének Lynceusa közt. S a mű szinte magától vált azzá, ami lett.

– Az *Éjszakai repülésre* még visszatérünk, mint ahogy szó lesz még beszélgetéseink során a különböző idegen nyelvek iránti érdeklődéséről is. Hadd kérdezzem újra: a különböző nyelvekkel való foglalkozás, amely végül is számos művének alapja lett – ez is az élet külső eseményei közé tartozik?

– Nem. Ez mindenképpen belső esemény. De egészen megzavart ezzel a „külső esemény” fogalommal. Hadd ismételjem: a külső eseményeket talán nem is vesszük észre.

– Dehogynem, hiszen *A fogoly*, *A fogság* vagy *A felszabadulás énekei* mögött vitán felül a történelem, tehát a külső élet eseményei állnak, talán egyik legutolsó műve, a *Tempus destruendi* mögött is. De a többi múnél? Mindíg valami külső dolog indítja meg a zeneszerző ihletét?

– Nem nagyon tudok felelni erre a kérdésre. De hadd hivatkozzam „Egy librettó születése” című tanulmányomra, amelyben *Ulisse*-operám szövegkönyvének forrásairól és keletkezéséről írtam. Ott megpróbáltam mindazokat az eseményeket bemutatni, amelyekből a szövegkönyv keletkezett. Mind valamilyen esemény volt, s az események minden egyénre valamiféle hatással vannak. Ám ezek a hatások nagyon is különbözőek lehetnek... Hadd mondjak el egy történetet ezzel kapcsolatban. Egy ízben a párizsi Pleyel-teremben tartottam előadást a párizsi Jeunesses Musicales részére, s minthogy az előadás után felhangzott *A fogság énekei*, főként erről a darabomról szóltam. Nos, amint Girolamo Savonarola személyét méltattam, valaki közbeszólt: „De ne haragudjék, Savonarola Botticellinek és más művészeknek számos csodálatos

képét elpusztította!” Igen könnyű volt felelnem: hiszen Savonarola, amikor a San Marco templomban prédikált, olyan közönség előtt tette, amelyet ma „jó társaságnak” neveznénk. Például soha nem hiányzott e prédikációkról sem Macchiavelli, sem Michelangelo. Michelangelo szerint Savonarola kétségtelenül ihletett személy volt és valószínűleg próféta is. Tehát mindaz, amit mond, be is fog következni. (Amikor Michelangelo 1504-ben a Sixtusi kápolnában az *Utolsó Ítélet* szörnyűségeit megfestette, mondhatni, előre látta, mi fog bekövetkezni 1528-ban, a „Sacco di Roma” napjaiban, milyen szörnyűségek történnek majd, amikor V.Károly csapatai végigdúlják és kifosztják az Örök Várost...) Macchiavellinek más véleménye volt. Szerinte Savonarola kétségtelenül ihletett volt és valószínűleg ugyanígy kétségtelen, hogy amit mond, az igaz. Ebben az esetben viszont arra a következtetésre kell jutni, hogy Isten perfid. Mivel azonban ez a kijelentés visszaborzaszt minket, arra kell gondolnunk, hogy Isten nem létezik.

Azt hiszem, mindez eléggé megvilágítja egyrészt azt, hogy milyen nagy ember volt Savonarola, másrészt – s ennél többet nem tudok válaszolni kérdésére –, hogy ugyanaz a mondat mily ellentétes hatást tehet különböző egyénekre.

PÁLYAKEZDÉS

Luigi Dallapiccola első művei szorosan kötődnek szülőföldjéhez, Isztriához. Mindenekelőtt vokális művekről van szó, mint ahogy a szerző egész életművében dominálnak az énekes-szöveges műfajok. Ezek a korai művek többségükben kiadatlanok: dalok, *Gradói dalok* női karra, mezzoszoprán szólóra és kamarazenekarra, *Jacopone da Todi két Laudája* szopránra, baritonra, kórusra és zenekarra, *A Quarnaro dala* tenorszólóra, férfikarra és zenekarra, D'Annunzio versére, *Két dal a Kalevalából*, két szólistára és kamarakórusra stb. stb. Ezekben a művekben, melyek 1925 és 1933 közt keletkeztek, a kezdet kezdetén folklorisztikus elemek jelentkeznek, majd lassan-lassan felbukkannak Dallapiccola érett stílusának első csirái.

– Maestro, zeneszerzői pályafutását a folklorizmussal kezdte. Miért érdekelte a népdal világa, és miért hagyta el ezt a stílust? Csak akkor távolodott el a folklórtól, amikor megismerkedett a dodekafóniával?

– Ezek a korai műveim legnagyobb megelégedésemre kiadatlanok. Kéziratuk ott fekszik a Carish kiadó archívumában és nagyon remélem, hogy soha-

sem kerülnek kinyomtatásra. Ha haláloamat érzem majd közelegni, meg fogom ezeket a darabokat semmisíttetni.

Egyébként nem igaz, hogy a dodekafónia távolított el az olyanfajta zenétől, amelynek folklorisztikus lát-szata lehet. Az 1933 és 1936 közt írt Michelangelo-kórusokban, őszintén remélem, semmi folklorizmus nincs már. S aztán, ne felejtse el, hogy zongoristaként kezdtem, sőt, reméltem, hogy jó pianista leszek valaha. (Tévedtem...) Több száz hangversenyt adtam, és ebben az időben nagyon kedveltem az olyan szerzőket, mint Albeniz vagy De Falla. Ebben a korszakban én is őszintén hittem, hogy a folklórral el lehet érni valamit. Aztán rájöttem, hogy Bartókon kívül, aki valóban csodálatos remekműveket alkotott mint folklorista zeneszerző is, meg talán De Fallán kívül, akit nagyon kedvelek, vége a lehetőségeknek. Őszintén mondom, nem elégitett ki többé a folklorizmus. Az egész folklorizmusnak valószínűleg az az alapja, hogy a muzsikusok félni kezdtek: Wagnerrel kimerült a zene. Új, friss erőket kerestek a folklórban. Egyébként nem lenne érthető, hogy miért keletkeztek ugyanabban a korszakban a nemzeti iskolák, az orosz, a cseh, a magyar, a spanyol, a norvég.

– Ezek a nemzeti iskolák politikai-nacionalista eszmék szülöttei...

– Úgy véli, hogy mindez Napóleon hagyatékának gyümölcse? Ő találta ki a nacionalizmust. De nem hiszem, hogy csakis ez volt az indíték. Félek tőle, hogy nagyrészt az áll a nemzeti iskolák kialakulása mögött, hogy a zeneszerzők nem bíztak többé saját erőikben.

– Visszatérve: a 20-as évek végén tehát úgy vélte, hogy a folklorizmus kimerült?

– Tisztázzuk: kimerült *az én számomra*. S ezzel azt akarom mondani, hogy számos zeneszerző folytathatta, méghozzá sikerrel, a folklorista stílust, de számomra ez már nem volt járható út.

– Miért?

– Nyilvánvalóan és egyszerűen azért, mert lelkivilágomnak már nem mondott semmit.

A neoklasszicizmus alig érintette Dallapiccolát. Talán az 1932-es zenekari *Partita*, az 1934-es *Divertimento* (szopránszólóra és öt hangszerre) és az 1935-ös *Musica per tre pianoforti* sorolható ide, kisebb-nagyobb megszorításokkal.

– Aztán jött a partiták, concertók korszaka, egyszerűbben szólva: a neoklasszicizmus ideje. Miért hagyta el *ezt az utat*?

– Mert gyűlöltem a neoklasszicizmust. Az, hogy a dodekafónia felé fordultam, ennek a gyűlöletnek köszönhető. Véleményem szerint századunk zenetörténetében ez a korszak volt a legszerencsétlenebb.

– Miért?

– Mert csúnya, meg azért, mert a neoklasszikus zeneszerző lemond a saját egyéniségéről. Véleményem szerint a neoklasszicizmus, a maga „térjünk vissza Bachhoz” elvével, egyszerűen bűn volt. Egyébként, hogy ellenszenvemnek láthatóan is jelét adjam, az 1937-ben írt *Három Lauda* című darabom harmadik

tételében egy helyen minden szólam a B-A-C-H-témával kezdődik – s e rész szövege: „Azóta van a legnagyobb szükség bűnbánatra, amióta Ádám evett az almából”.

A DODEKAFON FORDULAT

Az előbb említett *Három Laudában* (1937), valamint az 1933 és 1936 közt három sorozatban komponált Michelangelo-kórusokban mutatkoznak a dodekafónia első jelei Dallapiccola munkásságában. (Mellékesen: nem a nagy Michelangelo verseire készültek ezek a kórusok; szerzőjük Michelangelo Buonarroti il Giovane, a művész unokaöccse.)

– Ezekben a darabokban alkalmaztam először tizenkétfokú dallamokat, bár sem az egyik, sem a másik nem mondható dodekafon darabnak. Hangsúlyozni akartam álláspontomat, mégpedig 1936–37-ben, tehát abban a korszakban, amely a dodekafónia számára a legrosszabb periódus volt. Ön éppoly jól tudja, mint én, hogy akkoriban ezt a zenét egyáltalán nem adták elő. Németország már három éve Hitler kezében volt, és Ausztriának mindössze két esztendeje volt hátra, hogy az Anschluss áldozata legyen. Így például csak 1941-ben jutottam hozzá – Mario Labroca segítségével – a *Wozzeck* partitúrájához.

– Tudjuk, hogy az a bizonyos firenzei koncert – a *Pierrot lunaire*-rel – jelentette az Ön számára a döntő fordulatot. Ha erre a hangversenyre nem került volna

sor, megismerhette volna-e a dodekafon műveket?

– Könnyű felelni e kérdésre: alig lett volna rá alkalmam. (Az említett hangversenyt Casellának köszönhetjük, ő szervezte ezt a tíz koncertből álló turnét. Casella, akiről én csak jót mondhatok, mindama rossz ellenében, amit mások mondanak rá...) Nos tehát, mindössze a következő műveket hallottuk: 1928-ban Webern *Trióját* (Op.20), a SIMC sienai fesztiválján – természetesen óriási bukás volt. 1934 táján Ansermet dirigálta Rómában Berg *A bor* című koncertáriáját, Kleiber ugyancsak Rómában a *Wozzeck* három részletét. Az 1937-es SIMC fesztiválon – ezen került előadásra az én *Három Laudám* is – Peter Stadlen és egy bécsi együttes előadta Schönberg Op. 29-es *Szvitjét*. 1942-ben a római Opera négy alkalommal eljátszotta a *Wozzecket*. Ez az előadássorozat néhány olyan fasiszta műve volt – bizonyossággal tudom –, akik így lázadtak fel. A színház tele volt civilebe öltözött német tisztekkel, akik átölelték Labrocát (az Opera akkori intendánsát) és az előadás vezetőit. Megköszönték az élményt, és megígérték, hogy nem beszélnek róla.

De őszintén szólva azt is meg kell mondanom, hogy akkoriban rettenetesen nehéz volt maguknak a partitúráknak csak elolvasása is. A jelzések megértése, a szándék és a „miként” felfogása, minden. Ma természetesen mindez könnyűvé vált. René Leibowitz munkódése óta szinte túl sok analízis látott napvilágot, amelyben minden szakaszt az összes szeriális szempontok szerint kielemezték, gondosan megszámoztak stb. De amikor én eldöntöttem további utamat, nem tudtam még semmit. Döntésem ösztönös volt.

– Tulajdonképpen mi vonzotta a dodekafóniához? A szerkezet, a tizenkétfokúság, a hangzó világ, vagy mi?

– Egészen pontosan – mint ezt egy tanulmányomban elmagyaráztam – az a vegyület hatott rám, amely egyrészt Proust konstruktivizmusából, másrészt James Joyce újszerűségéből tevődik össze. Azt a keveset, amit abban az időben a dodekafon zenéről tudtam, mindenek előtt ettől a két nagyszerű írótól tanultam.

1935-ben a prágai SIMC-fesztiválon hallottam először Schönberg Op.31-es *Variációit*. Ekkor vettem észre azt, amire a konzervatóriumban nem tanítottak meg. Azt, hogy a *klasszikus* zene (a szonátaformáról beszélek, amely a klasszikus zenének talán legmagasabbrendű megnyilvánulása) és a *szériális* muzsika közti különbséget így lehet meghatározni: a klasszikus zenében a témát igen gyakran alakítják át *dallamilag*, de ritmikus szerkezete változatlan marad, míg a szériálisban a hangok *artikulációjára* vár az átalakítás feladata, függetlenül a ritmustól. És ugyanezt figyeltem meg James Joyce asszonanciáiban. Ahogy Joyce szójátékokkal él, ahogy a szavak artikulációjuk, kiejtésük vagy esetleg írásmódjuk szerint más és más értelmet kapnak. Ez döbrentett rá arra, hogy a tizenkétfokú soros szerkesztésben a leggondosabb és legtudatosabb munkát az artikulációra kell fordítani. Ugyanakkor Proust vezetett rá arra, hogy a dodekafon rendszer új konstrukcióiban és dialektikájában nagyobb kitekintésem legyen. A sorok egyes alakjait úgy lehet lassan-lassan bevezetni, szegmentumokban alakítgatni, s végül egy új formát végleges diszpozíciójában bemutatni, ahogyan Proust nagy regényében

Albertine alakját először csak futólag említi, majd sok-sok oldallal később újabb vonással ruházza fel, mígnem – csak *nyolcadik* említésekor! – meg is jelenik a színen.

– Ez volt tehát választott útja...

– Igen, de természetesen csak lassan haladtam ezen az úton, és az igazi dodekafóniához, a totális tizenkétfokúsághoz tulajdonképpen csak 1951-ben érkeztem el. Voltak már korábban is idevágó kísérleteim, már a *Három Laudá*ban vagy a Michelangelo-kórusok harmadik sorozatában. De a lényeg, mely – mint említettem – csak 1951-ben következett be, az oktávhangköz teljes kiküszöbölése volt.

– Hadd kérdezzem: létezik-e Ön szerint más út is a mai zeneszerzés számára, mint a dodekafónia? Dolgozhat-e az 1950-es évek óta dodekafónia nélkül egy zeneszerző?

– Nem. Bővítheti a dodekafóniát, hozzáadhat vagy elvehet belőle, alkalmazhatja a tizenkettes számot az összes paraméterre (ez számomra mindig egy kissé „papírzene”). Az ilyen zenét hallgatva, esetleg nem is állapíthatjuk meg, hogy mi történik benne – de hogy ma „érvényes” muzsikát lehessen írni hét hanggal, abban nem hiszek. Gondoljon csak a Perotinustól napjainkig terjedő idő legkonzervatívabb zeneszerzőjére, Stravinskyra, még ő is megtért a dodekafóniához. Utolsóként, és nem tudom, meg volt-e győződve lelke mélyén annak helyességéről, amit csinált – de ez csak rá tartozik.

– Úgy is értsem-e mindazt, amit mondott, hogy csakis a dodekafónia eredményez „érvényes” zenét, vagy el tud képzelni olyan muzsikát is, amelyben a

tizenkétfokúság csak egyike az elemeknek, más, akár tonális elemekkel vegyítve? Más szóval, tud-e hinni olyan zenében, amely egy adott pillanatban C-dúr hármashangzatot szólaltat meg?

– Nem. Ebben már nem hiszek. Tudom, hogy vannak darabok, amelyek hosszan kitartott G-dúr akkorddal záródnak. Mindig az az érzésem, hogy ez nem más, mint felhívás a tapsra. Én, a magam részéről, igyekszem a legnagyobb mértékben elkerülni minden konzonanciát.

– Tehát a C-dúr akkord az Ön számára nem létezik...

– Azt mondhatom, hogy nem: számomra egy hármashangzat a megmerevedés érzetét kelti, és a zene mozgás kell, hogy legyen.

– Mindezt azért kérdezem, mert korunkban egyre több olyan zeneszerző van, aki azt állítja: a komponista ne szűkítse, hanem tágítsa eszközeinek körét, és minden eszköz megfelelő, ha a megfelelő módon, a megfelelő környezetben és a megfelelő helyen szólaltatják meg. Más szóval, a hagyomány mintha visszatérőben volna a mai zenébe. Ezt figyelhetjük meg néhány műben Ligetnél, bizonyos mai magyar és angol zeneszerzőknél...

– Lehet. Ha ők így gondolják, csinálják így. Nem bíráskodom. Csak azt mondhatom, hogy a hármashangzat nekem nem mond semmit. De ha már felvetette a hagyomány kérdését: mindig híve voltam az aktív hagyománynak. Egyik oldalon ott vannak a tradicionalisták, akik megvetésre méltók, ám létezik aktív viszony is a hagyományhoz, és azt hiszem, ezen a téren nem tévedtem. Remélem, tanultam valamit

Verditől, éppúgy, mint Monteverditől vagy Gesualdótól.

– Mit?

– Mindenekelőtt szólamvezetést. Az, hogy az én általam alkalmazott hangközök mások, az ebből a szempontból nem érdekes, de remélem, sikerült valamit elérnem abból az integritásból, ami ebben a vonatkozásban mind Monteverdinél, mind Gesualdónál vagy Verdinél megvan. És azt hiszem, tanultam valamit Verdi hangszereléséből is.

– Maestro műveiben igen sok az ellenpontos szerkezet: kánonok, fűgák, augmentációk, diminúciók, motu contrario mozgások stb. Tekinthető-e ez a németalföldi iskola vagy a nagy-barokk hatásának, hagyományának?

– Istenem, szerettem volna valami Okeghemhez hasonlót csinálni, szerettem volna... de nem sikerült.

– Ezt majd a 2000-beli kritikusok döntsék el...

ÉJSZAKAI REPÜLÉS

A 30-as évek végefelé kezdenek előbb Olaszországban, majd Európa hangversenytermeiben feltűnni Dallapiccola művei. Jelentősebb sikert mondhat magáénak a hat Michelangelo-kórus, a *Divertimento* és a *Három Lauda*. Az első nagy siker 1940-ben következett be: az ezévi firenzei Maggio Musicale keretében a Teatro della Pergolában bemutatták Dallapiccola *Éjszakai repülés* (*Volo di notte*) című operáját. A mű alapja Antoine de Saint-Exupéry nálunk is ismert, azonos című regénye. Az *Éjszakai repülés* egyike azoknak a Dallapiccola-műveknek, amelyekben a zeneszerző a dodekafónia különböző megoldásaival, a rendszer alkalmazásával még csak kísérletezik. Előfordulnak benne helyel-közzel tizenkétfokú sorok, de például az első ütemek tiszta H-dúr akkorddal indítják az operát. Érdekes kapcsolat bukkan fel az *Éjszakai repülés* és a közvetlenül előtte komponált *Három Lauda* közt: dramaturgiailag – vagy ha tetszik, pszichológiailag – egybevágó helyeken az operában önidézetként a *Három Lauda* egyes dallamai szólalnak meg. Ez

az „ön-citátumos” módszer Dallapiccola későbbi műveiben is gyakran előfordul. A mű még egy szempontból jelentős: ez tekinthető a zeneszerző első elkötelezett darabjának, az első olyan műnek, amely – itt még a mélyebb rétegekben – politikai és antifasiszta tendenciájú.

– Beszélgetésünk kezdetén szóbakerült már az *Éjszakai repülés*. Említette az ötlet kipattanását; hogy alakult tovább a munka?

– Elkezdtem felvázolni a szöveggönyvet. 1937-ben volt először alkalmam Párizsba látogatni, ahol Domenico De Paoli barátom összehozott Saint-Exupéryvel. A megbeszélte órában elmentem hozzá, egyikébe azoknak a szörnyen modern házaknak, amelyekben maguktól mozgó falak meg hasonlók vannak. Négy vagy öt percet vártam, s közben láttam, amint egy vörösre festett körmű női kéz bezárta e falak egyikét. (Sajnos, nem ismertem meg a vöröskörmű kézhez tartozó hölgyet.) Végül megérkezett az író, és ekkor valami alapvető dolgot tanultam meg. Azóta, ha ismeretlen személlyel kell találkoznom, informálódni szoktam az illető koráról, súlyáról, magasságáról, hogy ne érjenek olyan meglepetések, mint mikor először láttam meg Saint-Exupéryt. Egy óriás adott kezet, és kézfogás közben, ha jól emlékszem, a könyökömig nyúlt. Arca a különböző légi balesetek forradásait hordozta. De Paoli már beszélt neki terveimről. „De ugye, nem operát, hanem zeneművet akar írni a regényből?”

„De igen, operát.”* A színhely leírásával kezdtem: a színpad két részre van osztva, balra Monsieur Rivière irodája, jobbra a beosztottaké, egy rádiótávíróval, jelzésekkel stb. „És minden ebben a térben zajlik le?” Mikor elmondtam neki a már a beszélgetésünkben említett gondolatot a rádiótávírász, a görög tragédia narrátor-kórusa és Lynceus keverékéről, így szólt: „Most már nyugodt vagyok, folytassa.”

(Azok számára, akik nem ismerik a regényt: a cselekmény Monsieur Rivière, egy délamerikai légitársaság igazgatója körül zajlik. Rivière elsőként vezeti be az éjszakai repülőszolgálatot, a társaság gépei éjszaka is szállítanak postát és árut. Az első repülések áldozatokat követelnek. A regényben tulajdonképpen az egyik ilyen áldozatról van szó: Fabien pilóta viharba kerül, és üzemanyag-hiány miatt a tengerbe zuhan. Rivière azonban tudja, hogy az éjszakai repülés a jövő útja, s ezért, az emberi érzelmeket hidegen mellőzve, Fabien lezuhanása után is ragaszkodik tervéhez. Alig, hogy vigasztaló szavakkal elbúcsúzik a pilóta özvegyé vált feleségétől, kiadja a parancsot az első Európába induló éjszakai postagép indítására. Az opera szöveggönyve lényegében csak abban különbözik a regénytől, hogy itt Fabien szavai a rádiótávírász tolmácsolásában hangzanak fel.)

* A dialógus értelme franciául világosabb: „Mais pas un opéra, une oeuvre évidement?” „Non, un opéra.”

– Az ötletről, a kiindulóponttól már beszéltünk. De mit akart *mondani* az operával?

– Kissé nehéz kifejezni azt, amit mondani akartam. Annyi bizonyos, hogy nem volt meg bennem Rivière iránt az a gyűlölet, amit sokan hisznek. Épp ellenkezőleg: nagyon sajnáltam. Ez talán különösen hangzik, de emlékszem, hogy amikor a főpróba után hazamentem, megkönnyeztem ezt a szegény embert, aki oly nagyra hitte magát, és aki alapjában véve oly kicsi volt. Hogy mégis mit akartam? Egy kicsit tiltakozni Rivière ellen, meg a beosztottak rabszolgasága ellen.

– Beszéljünk nyíltan: Rivière mögött Mussolini áll-e? Ahányszor hallom ezt az operát, vagy a partitúrát lapozom, mindig úgy érzem, hogy Mussolini híres „éljünk veszélyesen” mondása Rivière mottója is lehetne.

– Nem egészen. Rivière ezt mondja: „Bele kell őket hajtani az erős életbe, csak ez ér valamit.”* Nézze, Mussolini rossz tanuló volt, és valószínűleg megrészegetett Nietzsche néhány elméletétől, anélkül, hogy megértette volna, hogy Nietzsche alapjában véve végtelenül humánus valaki volt. És még valami: azokban az években Mussolini nem okozott még annyi bajt.

– Primitív kérdés, tudom: Rivière végül is pozitív vagy negatív alak?

– Mindkét elem megvan benne. Végül is terve, célja, amit tett: pozitívvá vált, ez kétségtelen. De meddig tekinthető ez a tett pozitívnak? És erre már nem tudnék válaszolni. Az a tény, hogy ma karmesterek mintegy tizenöt óra alatt Olaszországból Dél-Ameri-

* Rónay György fordítása.

kába repülhetnek – nem nyereség. Régen, amikor Olaszországban kellett maradniuk, alaposabban tanulmányozták a partitúrákat, mint most, amikor ezt a tanulmányt a repülőgépen végzik el. Nem is beszélve az énekesekről, akik stresszben érkeznek meg Kanadából egy másik klímájú országba.

– Amikor ezt az operát írta, ezek a dolgok mind nem léteztek. A mű tehát tisztán tiltakozás volt?

– Nem könnyű a felelet. Valóban tiltakozásból fakadó első művem *A fogság énekei* volt, amelyet azonban az *Éjszakai repülés* közben írtam meg. Meg kellett szakítanom az opera hangszerelési munkáját, mert úgy éreztem, hogy *A fogság énekeivel* kell erősebben tiltakoznom.

A beszélgetés úgy alakult, hogy *A fogság énekei*ről nem esett többé szó. Fogantatásának pillanatáról, 1938. szeptember 1-ének délutánjáról a bevezetőben tettünk említést.

Három világhíres fogoly imája, gondolatai adják a mű szövegét: Stuart Mária imája, Boëthius szózata és Savonarola búcsúja. E három szöveg a szerző számára nemcsak írójuk lelkiállapotát, helyzetét fejezi ki, hanem a háborútól és barbárságtól sújtott egész emberiségét. – A háromtétel mű zenei apparátusa: énekkar (az I. és III. tételben vegyeskar, a II.-ban nőikar), valamint két zongorából, két hárfából és nagy ütőcsoportból álló hangszeres együttes. A darab zenei anyaga kétarcú: a tizenkétfokú sorok mellett mindhárom tételben megjelenik a *Dies irae* gregorián témája.

Mint említettük, a tiltakozás ihlette Dallapiccola középső alkotói periódusának másik nagy remekművét, *A fogoly* című egyfelvonásos operáját is. A nemzetközi kritika általában ezt tartja Dallapiccola főművének – a Maestro elutasította ezt a véleményt. Általában minden zeneszerző egyaránt kedveli minden művét, s nem szereti, ha bármelyiket a többi rovására kiemelik. Beszélgetésünk időpontjában úgy éreztem – bár erről konkrétan nem volt szó köztünk –, hogy ha egyáltalán, akkor késői operáját, az *Ulisse*-t méltatná erre a rangra.

A FOGOLY

A mű keletkezéséről Dallapiccola hosszabb tanulmányt írt, melyet később részletesebben idézünk. A bemutató körülményeiről így beszélt:

– Életem során sok visszatetsző, sőt, undorító eset történt velem – ez egyébként minden művésszel előfordul, így tehát ezek soha nem voltak számomra sértők – ; a legvisszatetszőbbek egyike volt az az eseménysorozat, mely *A fogoly* 1950-es firenzei ősbemutatóját megelőzte. A színpadi bemutatót megelőzően az Olasz Rádió tartotta keresztvíz alá művemet, Scherchen vezényletével. Ez a végtelenül nagy egyéniségű dirigens egészében véve gyönyörű előadást produkált.

Ami a színpadi bemutatót illeti: sok volt a nehézség. Mint Maestro Siciliani, a Maggio Musicale akkori művészeti igazgatója mesélte, harmincöt igen tisztelt kollégám küldött az előadás ellen tiltakozó levelet a minisztériumnak. Néhány ezek közül névtelen volt. (Hadd meséljem itt el közbevetőleg Picasso és Cocteau esetét a névtelen levelekkel. Cocteau egyszer egy ocsmányságokkal teli levelet mutatott Picassónak, aki olvasni kezdvén a levelet, így szólt: „Hát ez egy egyszerű névtelen levél!” Mire Cocteau: „Nem, alá van írva –

de a névtelen levelet nem az teszi, hogy alá van írva vagy sem, hanem hogy milyen a stílusa.”) Nos, Siciliani az egyik ilyen levelet megmutatta nekem. Így szólt többek között a szöveg: „Szégyen, hogy Olaszországban elő lehet adni a Szent Év alatt egy olyan operát, amelyben a spanyolországi Szent Inkvizíciót sötét színekben mutatják be.” Mint a *Sevillai borbély* rágalomáriájának nagy crescendója, úgy nőtt minden oldalról a tiltakozás hulláma *A fogoly* ellen.

Ebben az időben történt, hogy egy egyetemi professzor felkereste Giulio Andreottit, a mostani hadügyminisztert, aki barátja volt és már abban az időben is magas állást töltött be. Valami megtárgyalni valójuk volt, majd a professzor távozni akart. Andreotti a küszöbről hívta vissza: „Várj csak egy pillanatra, valamit kérdezni akarok még. Te firenzei vagy, biztos ismered azt a valakit, nem jut eszembe most a neve, muzsikus, zeneszerző; Del Piccolo vagy hogyan is hívják...” – „Dallapiccola.” – „Igen, igen, Dallapiccola. Szeretném tudni, valóban olyan papfaló-e, mint ahogy hírlik.” – „Nem nagyon ismerem, de tudod valószínűleg, hogy Dallapiccolának zsidó a felesége.” – „Igen, tudom.” – „Nos, annyit tudok csak mondani, hogy minden vasárnap látom Dallapiccolát, amint a kislányát templomba viszi.” – „Hát most már aztán végleg nem értek semmit.”

Akár hiszi, akár nem, az a tény, hogy minden vasárnap elkísértem kislányomat a templomba, hozzájárult ahhoz, hogy *A fogoly* előadásra kerülhetett. A bemutató után a kritikák nem voltak kedvezőek, de hát egy meghallgatás után nem is nagyon lehettek. Alapjában véve kik is ezek a kritikus urak? Olyan fajzat, aki nem

nézte át a partitúrát, vagy legfeljebb az első oldalt, meg aztán az is hírlett, hogy a mű dodekafon, és 1950 táján Olaszországban a dodekafóniát az ördög egyfajta szinonimájának tekintették.

– Olaszországban??!! Azt tudom, hogy ebben az időben nálunk ez volt a helyzet, de Olaszországban...?

– Igen, Olaszországban is. Persze, nem a hatóságok, hiszen az olasz hatóságok olymértékben tudatlanok, hogy azt se tudják, mit jelent a dodekafónia. Az egész aljasságot kollégáim indították el. A bemutató napján egy húsz évvel azelőtti tanítványom látogatott meg. A harmincas években a megélhetés miatt zongoraórákat adtam, és ez a kedves lány nagyon szeretett engem, de aztán tíz évig nem hallottam róla hírt. Három órával az előadás kezdete előtt érkezett többszáz kilométernyi távolságról Firenzébe, csak hogy operámat meghallgassa. „Úgy hallottam – mondta –, hogy előre el van határozva: az operát ki fogják füttyülni.”

Feltétlenül el kell ismernem Maestro Siciliani érdemét: noha állását veszthette volna, megvolt a bátorsága a mű bemutatásához. A minisztérium egyik beosztottja érezte is vele ezt a veszélyt. A színházban nem volt semmi botrány, a sajtóban annál inkább. Legjobb kritikuskunk, Massimo Mila e szavakkal kezdte beszámolóját: „Luigi Dallapiccola *A fogoly* című operájának bemutatója alkalmából az a gondolatom támadt, hogy cikket írok az olasz kritika hozzá nem értéséről és rosszhiszeműségéről. Elmentem a pályaudvarra, s ahogy érkeztek az újságok, sorra megvásároltam azokat. Ekkor láttam be, hogy kitűzött céloom oly nagy, hogy nem megvalósítható, s ezért lemondtam a cikk megírásáról.”

A bajok már a bemutatót megelőző februárban kezdődtek. Ekkor érkezett meg Firenzébe a Párizsban élő lengyel Bronislaw Horowitz, akinek a darabot rendeznie kellett volna. A színház bejáratánál találkozott egy színházi tisztviselővel: „Signor Horowitz, nehogy meglássák a színházban! Menjen vissza a szállodába, és valaki majd elmegy Önhöz, a dolgokat megbeszél-ni.” A színházi emberek ugyanis rettegettek attól, hogy bezárják az intézményt, vagy valami hasonló történik. – Éppen azokban a napokban tárgyaltam a New York-i Juilliard-iskola operatanszakával: 1951-ben be akarták mutatni operámat. Emlékszem, hogy ragasz-kodtam a szerződésnek a firenzei bemutató előtti alá-írásához, mert nagyon jól tudtam, milyen kritikákat fogok kapni. Azt már nem is említem Önnek, hogy minden Rómába utazásomkor találkoztam Sicilianival, aki hol azt mondta: „Ma rosszul mennek a dolgok, be fogják tiltani operádat,” vagy azt: „Van egy kis re-mény”.

Végül is megadták az engedélyt a próbák megkezdé-sére, a szombati bemutató előtti hétfőn. Scherchen felháborodott néhány feltételen. Szerepel a darabban például néhány ütem erejéig két pap: ezek nem jelen-hettek meg pap-ruhában (Mila „XVI. századi lovagok-nak” nevezte őket jelmezük alapján); Scherchen azzal fenyegetőzött, hogy lemond. Végül is beleegyezett, és az opera bemutatója szinte siker-számba ment.

Sajnos, jellegzetesen olasz dolog volt még valami: a színház személyzete elképesztően goromba volt mind velem, mind feleségemmel. Mikor aztán az operának sikere volt – vagy legalábbis nem fűtyülték ki, ez a helyesebb kifejezés –, akkor kedvesekké váltak. Mon-

danom sem kell talán, hogy akkor meg én nem fogadtam a köszöntésüket.

Nem érdektelen, ha most hosszabban idézünk Dallapiccola egyik tanulmányából, melyben beszámol az opera megszületéséről. Rávilágít ez a naplószerű feljegyzés a zeneszerző emberi alakjára, gondolatvilágára, elkötelezett alkotói egyéniségére. Amellett példát szolgáltat arra, hogyan befolyásolják az események egy alkotás létrejöttét. (*A fogoly* esetében ugyanis vitathatatlanul a külső események adták az ihletet.)

„...nehéz meglátni azt az indítékot, amely a fantáziának az első alkotói ötletet adja. Mégis, ha ma útrakelek »eltűnt időm nyomában«, úgy látom, hogy életemben volt egy kapitális fontosságú esemény: az 1917 és 1918 közti húszhónapos grazi száműzetés. Ez az esemény, habár önmagában véve is fontos, még jelentősebbé válik, ha arra gondolok, hogy egybeesett serdülőkorom kezdetével. (...) Olaszország hadbalépésével az isztriai olasz lakosság ellen irányuló megtorlások sokkal erőteljesebbekké lettek: első ízben hallottunk a mi kisvárosunkban is koncentrációs táborokról beszélni. Ferenc József el volt tökéelve arra, hogy »megfegyelmezi« Trentino, Trieszt és Isztria olaszait; elhatározta, hogy megfékezi a szabadságszerető rebeliseket, akik annyiszor megzavarták e vidék amúgyis balsorssal terhes életét; kemény leckét kell adni a Risorgimento-mozgalom eme utolsó örököseinek. Derék polgárokat tartóztattak le és deportáltak; kémek furakodtak be mindenhová; városnevek, mint Leibnitz,

Mittergraben, Oberhollabrunn baljóslatú jelentéshez jutottak... Negyedszázaddal később más városok nevei még gyászosabb jelentőséget kaptak: Auschwitz, Dachau, Buchenwald. (...) 1916. november 21-én meghalt Ferenc József; utódja, Habsburg Károly tisztában volt a legsürgősebb problémákkal – köztük egy európai unió szükségességével. Ám túlságosan későn került a trónra ahhoz, hogy legalább megkísérelje a megoldást. Egyik első intézkedése volt az akkori civil Európában mélységes felháborodást keltő koncentrációs táborok megszüntetése. A politikailag gyanúsakat, sőt még a P.U.-kat is (politisch unverlässlich – politikailag megbízhatatlan) száműzték a határterületekről, és Ausztria belsejébe küldték. Így történt, hogy családomnak rendőri kísérettel Grazba kellett áttelepülnie. Első tíz évem nyugodt ritmusának ily hirtelen megváltozása, és mindaz, ami utána történt, kissé erőszakos volt. Az volt az érzésem, hogy igazságtalanság történt, és megaláztak.”

„Egy nap kicsi városunk parkjában sétálgatva, egy gyermekkori barátom megrendülve mesélte el, hogy aznap francia tanáruk hogyan olvasta fel és kommentálta az osztályban Victor Hugo *Az infánsnő rózsája* című versét... Azt hiszem, ettől a naptól kezdve nem távozott soha többé lelkemből annak a II. Fülöpnek képe, aki fenyegetően áll az emberek felett («sa rêverie étaít un poids sur l'univers» – álma súlyként nehezedett a világegyetemre). Ám, ha akkor párhuzamot vonhattam V.Károly fia és a Habsburg-ház zsarnokai között, nem sok évvel később úgy látszott, II.Fülöpöt más és sokkal szörnyűsebb jelenségekkel azonosíthatom.”

„1939 júniusában feleségemmel együtt még egyszer Párizsba akartunk látogatni. Még egyszer látni akartuk a számunkra oly kedves várost. Az események rohantak. Mindenki tudta már, hogy Hitler még egy provokációja a háborúval egyenlő. Az élet azonban normális ritmusában folytatódott; sem 1939 előtt, sem utána nem láttam Párizst vidámabbnak, otthonosabbnak. És a Szajna-parton, mint mindig, antikvár könyveket árusítottak. Így szereztük meg Villiers de l'Isle-Adam gróf műveit, és feleségem a hazautazás alatt felhívta a figyelmemet *A remény mint kínzás* című elbeszélésére, mint lehetséges színpadi cselekményre. A kegyetlen elbeszélés elolvasása után azonnal felmerült bennem az emberiségre ránehezedő zsarnok látomása. Lelkemben élni kezdett II.Fülöp, a zaragozai inkvizíció és néhány XVI. századi fanatikus spanyol kórusmű vérszínű koloritja.”

„1940. május 18. estéjén, az *Éjszakai repülés* premierje után elhatároztam, hogy amennyiben túlélem a háborút, előbb vagy utóbb operát írok ebből az elbeszélésből. (...) Ebben az időben olvastam el újra Charles de Coster *Ulenpiegel* című flamand eposzát, és ebben is találtam néhány olyan elemet, amelyet felhasználhatónak véltem az akkor már tervezett opera számára.”

„Múltak a hónapok, és értek az események. Egyre világosabbá vált előttem, hogy olyan operát kell írnom, amely történelmi környezete ellenére aktuális kell, hogy legyen; olyan operát, amelynek tárgya korunk tragédiája, az üldözés tragédiája, melyet milliók és tízmilliók éreznek és szenvednek. Az opera címe nem lehet más, mint egyszerűen ez: *A fogoly*. Úgy

éreztem, hogy túlságosan körülhatárolnám a problémát, amely ma már az egész emberiség közös ügye, ha elfogadom Villiers de l'Isle-Adam elbeszélésének hőseit, Aser Abarbanël rabbit.”

„Ezeknek az éveknek oly sok magányos sétája közül egy különösen hatott rám: színhelye a sötét város mozdulatlan színpada volt, fölötte a tiszta téli égbolt és a telihold. A kopár és száraz fák közt sétálva, egy pillanatra szinte meghatározhatatlan állapotba kerültem: az volt az érzésem, hogy két, holdtól megvilágított ág fonódik a nyakam köré. Csak egy pillanat volt, de elég ahhoz, hogy lássam és érezzem a Főinkvizitor ölelését, aki egy fa mögé rejtőzve várja szeretett áldozatát.”

„1943 karácsonya és szilvesztere között készítettem el a szöveggönyv első változatát. Január 4-én, San Domenicóban, Bonsanti barátom házában, néhány barátomnak fel is olvastam. A címszereplő utolsó szavait – szinte öntudatlanul, de érthetően kérdő hangsúllyal mormolja maga elé: »Szabadság?« – csend fogadta. Bonsanti törte meg: »A magam részéről merem remélni, hogy a máglyára nem mi megyünk.«”

Mindebből a sok impulzusból, eseményből és gondolatból a következő librettó alakult (mint minden operájának esetében, Dallapiccola ezúttal is sajátmaga írta a szöveggönyvet): A zaragozai inkvizíció börtönében sýnlődik az agyonkínzott, névtelen Fogoly. Anyja elbúcsúzik tőle (miután a mű Prológusában ő idézte fel II.Fülöp vízióját), a Fogoly elmondja az anyjának, hogy a Börtönőr „testvérem”-nek szólította. Távozik az

Anyá, s a megjelenő Börtönőr most már reményt is ad a Fogolynak: Flandria népe fellázadt Fülöp ellen. Van remény, megélheti a szabadulást. Az egyedülmaradó Fogoly felfedezi, hogy a börtönajtó enged keze nyomásának: a Börtönőr hagyta nyitva nyilván az ajtót. Kirohan. A félelemtől dermedten oszon végig a föld alatti börtönfolyosókon, alig tud elbújni két beszélgető pap elől. Majd hűs szellőt érez, és megtalálja a kijáratot. Az utolsó kép a kertben játszódik. A szabadba kiért Fogoly extázisban köszönti a szabadságot. Ám amikor egy nagy cédrus közelébe jut és kitárja karját, a fa, illetve a fa mögött megbújó személy viszonzza ölelését. A Fogoly a Főinkvizitor karjai között van. S a Főinkvizitor ... nem más, mint a Börtönőr. A Fogoly ebben a pillanatban döbben rá, hogy az elmúlt órákban a legnagyobb tortúrát élte át: a csalárd reménnyel kínozták meg. „A szabadság?” – kérdi, miközben a Főinkvizitor kézenfogva vezeti a háttérben fellobbanó máglya felé.

Az opera zenéje két fő forrásból táplálkozik: a zenei anyag megszervezése az egyéni módon szabadon kezelt dodekafónián nyugszik (a szerző több sort is alkalmaz, nemcsak egyet), dramaturgiája viszont az olasz opera nagy hagyományaihoz, Verdi késői műveihez és Puccinihoz nyúl vissza. Mint érdekességet jegyezzük meg, hogy Dallapiccola, akinek számára a dodekafon dallamalkotás az „igaz út”, néhány színpalack mögötti és az inkvizíciót jelképező kórus-intermezóban úgy állítja fel a sorokat, hogy a kóruszó-

lamok többnyire tiszta hármashangzatokban fónódnak össze. Azaz: a tonális hangzást állítja az elnyomó, zsarnoki hatalom ábrázolásának szolgálatába. Ugyanígy, a Börtönőr „testvérem” szavát minden alkalommal ugyancsak hármashangzatokkal támasztja alá.*

* A részletesebb zenei elemzésre igényt tartó olvasó figyelmét a „Miért szép századunk zenéje?” c. kötetben (Gondolat, Budapest 1974) megjelent tanulmányomra hívom fel. *V.P.*

AZ ELKÖTELEZETTSÉGRŐL

– Maestro, itt az ideje – ha már *A fogoly*ról volt szó –, hogy felvessem az elkötelezettség fogalmát. A nemzetközi zenetudomány Önt elkötelezett alkotóművésznek tartja. Helyesli ezt a véleményt? Miben áll elkötelezettsége?

– Akaratom ellenére váltam elkötelezetté. Tiltakozni akartam, amikor Mussolini megindította a fajüldözést. De ugyanakkor nagyon jól tudom, hogy egy ilyen rendszerben az egyes személy nem számít semmit, s így csak zenémmel tiltakozhattam. Igen, másféle tiltakozásra akkor nem volt lehetőség. Ma van, annak ellenére, hogy sok zeneszerző állítja: Olaszországban nincsen szabadság. Annyi még van, hogy az ő protestáló zenéjük előadásra kerülhet, ami a fasiszta időkben elképzelhetetlen volt. De nem ezért választottam Stuart Mária, Boëthius és Girolamo Savonarola szövegeit. Hanem azért, mert a történelmet szeretem, és nem a krónikát. Nagyon jól tudom, hogy talán ma is vannak az előbb említettekhez méltó hősök, de ahhoz, hogy valamire rezonáljak, szükségem van a történelmi távlatra. Ítélje meg ezt, ahogy akarja, ez a tény. *A fogoly* esetében szükségét éreztem, hogy a tárgyat a XVI. század második felébe helyezzem, mert – bármennyire is lehetséges lett volna – ösztönösen meg-

borzadtam attól az ötlettől, hogy Hitlert a színpadra vigyem. Ha Hitlert indirekt módon láttathattam volna, vagy ha a szörnyű Goebbelst Alba herceggként lehetne interpretálni – ez más téma. De a direktség számomra túl könnyű megoldás volt, és ezért nem is gondoltam soha rá. Végeredményben a történelem személyiségei mindig ugyanazok, összes szenvedéseikkel együtt. Átkozott módon hasonlítanak egymásra; talán csak egy nem hasonlít a többire, és az Odüsszeusz. Ő azonban oly különálló és annyira egyedülálló eset, hogy csak évekkel később gondolhattam rá.

– Ennek a korszaknak a művei: *A fogoly*, *Jób*, *A fogság énekei*, *A felszabadulás énekei* – mind nagyon is elkötelezett művek. S a következő korszak alkotásai?

– Minden műalkotás elkötelezettség; de talán nem mindig politikai. Időről időre szinte magától „ugrik ki” a politikai elkötelezettség, de számomra ez a szó egyszerűen az emberszeretettel egyenlő.

– Tehát a humanizmussal?

– A chicagói egyetem muzikológia-tanára, Lowinski professzor meghívott magához, mikor ott tartózkodtam. Igen érdekes emberek voltak jelen, többek között Enrico Fermi özvegye is. Lowinski egyszer csak így szólt: „Hát, Ön valóban különös egy ember, egyedülálló a maga nemében!” – „Miért?” – „Nem találkoztam még olyan emberrel, mint Ön, aki ötven százaléig keresztény, ötven százaléig pogány.” Először nem értettem, mire céloz, de aztán rájöttem, hogy humanista neveltetésemre. Valóban, otthon épp annyit beszéltünk Homéroszról, mint Dantéről, s ez a humanista neveltetés nyilván megmaradt bennem. Erről a fajta humanizmusról van szó.

– És mi a humanista tartalma az 50-es, 60-as években írt műveinek? A szövegválasztás? a zene? a gondolat?

– Merem remélni, hogy a zene, amelynek, ha szövege van, természetesen a szöveg befolyása alatt kell állnia. *Preghiere* című művemben Murillo Mendez szövegeit zenésítettem meg, többek között ezt a sort: „Szeretném, ha százmillió szájam lenne, hogy üvöltsek, s hogy megállíthassam a lelket és testet őrlő hatalmas kereket. Nem tudtam semmit megállítani, a világ rendületlenül megy tovább a maga útján, amely szerintem nagyon is veszélyes út.

– Gondolja, hogy az elmúlt századokban volt egyetlen művész is, aki meg tudta állítani ezt a kereket?

– Semmi kétség, hogy nem volt. A történelem nem változik. Nem tudom már, melyik francia filozófus mondta, talán Voltaire: az ember reménytelen eset.

– Azt hiszem, ez minden alkotóművész örök problémája: mindent megtesz a kerék megállításáért, azért, hogy valamit mondjon az emberiségnek – és az emberiség marad olyan, amilyen volt.

– Senki sem tehet többet, mint amennyit tud.

– Talán különös a kérdés: műveinek döntő többsége vokális alkotás; az elkötelezett művész számára elengedhetetlen a szöveg? Nem hiszem...

– Manapság a protest-zenék mind szövegesek. A mindenkinél jobban elkötelezett Beethovennek az *Eroica-szimfóniában* nem volt szüksége szövegre...

– Az elkötelezett művész – úgy vélem – az egész emberiséghez akar szólni, vagy legalábbis egy nagyon nagy létszámú közönséghez. Nos, az Ön zenei nyelve, amely olyanná lett, amilyennek Ön választotta, mi-

lyen kapcsolatban állhat ezzel a problémával? Köztudott, hogy nagy a szakadék a modern zenei nyelv és a nagyközönség ízlése között.

– *A fogság énekei* korszakában a *Dies irae* gregorián témáját alkalmaztam, remélve, hogy ezzel közérthetőbbé teszem stílusomat. A *Jóbban* ugyancsak gregorián dallamot, a *Te Deum laudamus* témáját használtam fel, igaz, hogy bonyolult dodekafon szerkezetben. Szándékom szerint ez a téma húzza alá az Isten dicséretét. Részben válasz kérdésre: egészen az utóbbi évekig rendszeresen kifütyültek Olaszországban. El kell ismernem és örömmel ismerem el, hogy a II. világháború vagy inkább 1954–55 után még az olasz közönség is megváltozott – mindenekelőtt a fiatal generációk révén. (Íradd tegyék itt egy zárójeles megjegyzést: ezek a fiatalok – ne feledjük – igen sok hanglemezt hallgatnak! Amikor 1951-ben utoljára tanítottam Tanglewoodban, és a fiatal amerikai muzikusokat az opera-problémákkal való foglalkozásra buzdítottam, meg mertem kockáztatni a kijelentést: az LP-lemez jelentős dátum a zene történetében.)

Egyébként soha nem bátortalanított el a fütty, és soha nem tett elbizakodottá a néha felhangzó taps. Így történt, nem tudom és nem is akarom megváltoztatni a helyzetet. Életem során küzdöttem az éhséggel és a nyomorral is. Egyszer keserűen mondtam feleségemnek: „58 éves koromban kezdtem komolyabban pénzt keresni kompozícióimmal”. Laura erre így válaszolt: „Goethe 60 éves korában kezdett megélni a könyveiből”. Amiből aztán megértettem, hogy jobb, ha csendben maradok.

– Hadd térjek vissza az előbb feltett kérdéshez. Véleménye szerint megoldható-e a nagyközönség ízlése és a modern zene közötti szakadék áthidalásának nagy problémája?

– Bocsásson meg, de számomra ez a probléma nem létezik, illetve, a zene egész története folyamán fennállott. S ha most az anekdoták felé fordulunk, el tudok mesélni egy olyan történetet, amelynek hallatán végigfutott a hátamon a hideg. Életének utolsó éveiben mesélte nekem e történetet Gianfrancesco Malipiero, akit minden olasz muzsikus kortársam közül a legjobban szerettem, s aki valamennyiünk közt a legnagyobb volt. Nos, az öreg Malipiero mondta el, hogy beszélgetett egyszer a Scala egy nagyon idős színpadi munkásával. Már a Falstaff-premier idején is dolgozott a Scalában, ő volt a függönyhúzó. Verdi három estén át hallgatta meg minden bemutatóját (többször nem, talán babonából). S Verdi mindhárom este öt ezüstlírát adott ennek a függönyhúzónak, ezzel az utasítással: ha *egyetlen* füttyszót hall, azonnal engedje le a függönyt. Nos, aggastyán korában Verdi nyilvánvalóan tudatában volt saját nagyságának, de éppúgy tudatában volt annak is, hogy a közönség nem tudja őt követni.

– Tehát egy zeneszerző számára ebben az értelemben nem létezik a közönség, nem létezh^{et}?

– Hadd feleljek Schönberg szavaival. Azt a levelét idézem, amellyel a hetvenötödik születésnapjára küldött jókívánságokat megköszönte. „Kissé szégyenkezem e sok dicsőítés miatt. De fel is bátorít. Mert: oly természetes-e, hogy az egész világ ellenállása dacára sem adjuk meg magunkat, hanem makacsul feljegyez-

zük, amit produkálunk? Nem tudom, a nagyok hogyan gondolkoztak erről. Mozart és Schubert elég fiatal volt, hogy e kérdéssel ne kelljen szembenéznie. De Beethoven, amikor Grillparzer a *Kilencediket* zavarosnak mondta, vagy Wagner, amikor Bayreuth terve csőddel fenyegetett, vagy Mahler, amikor mindenki trivialitással vádolta – hogyan tudtak ők tovább írni? Csak egyetlen választ tudok: olyan mondanivalójuk volt, amit el kellett mondaniuk.” Fejezzük be tehát ennek a kérdésnek a tárgyalását azzal, hogy a művészet és a közönség antinómiájának problémája mindig létezett. A magam részéről csak annyit tennék ehhez hozzá, és azt hiszem, az idézett Schönberg-levél ugyanazt mondja: számomra ez nem probléma.



STÍLUSVÁLTÁS?

– Nem tudom, egy véleményen lesz-e velem, Maestro, ha azt mondom, hogy az 50-es évek közepétől írt művei – például a *Karácsonyi Concerto*, a *Goethe-dalok*, az *Öt dal*, az *An Mathilde* – sokkal szigorúbb stílusban, sokkal szigorúbb szerkezeti törvények szerint készültek, mint korábbi alkotásai. Bocsásson meg, ha erős lenne a kifejezés: összehasonlítva e darabokat például *A fogoly*-lyal, sokkal absztraktabbnak érzem őket mind technikájuk, mind hangzásviláguk szempontjából.

– Ez részben természetes is, hiszen más eszközöket használ a zeneszerző, ha a többeszres operaközönséghez fordul, mint mikor kamarazenét ír (bár sajnos, manapság kamarazenét is ezer személyes termekben játszanak). Egyébként valószínűleg azért támadt ez az érzése, mert ebben a korszakban kezdtem el kísérletezni azzal, amit nemrégiben egy műveimet analizáló német muzikológus „lebegő” ritmusnak nevezett. Példákat is adott cikkében, így többek között az 1952-es *Quaderno di Annalibera* egyik részletét, amelyben először alkalmazom a változó ritmikus értékekből álló canon irregularist, amelyet aztán később gyakran használtam. De mielőtt a stiláris különbségekről beszélnek, hadd szóljak az egyezésekről. Például arról, hogy a

Goethe-dalokban először próbáltam meg a szavakat zenében a megszokott módtól eltérően *értelmezni*. S Ön nagyon jól tudhatja, hogy a szavak, a mondatok, a gondolatok zenei értelmezésére mily nagy gondot fordítottam azelőtt is. Nos, nem hiszem, hogy valaki is meg tudja állapítani a Goethe-dalok első számában: hol van az alapsor eredeti formája; ez ugyanis a vers egyik szavának, az „Allgegenwert’ ge”-nek említésekor tűnik csak fel, hiszen ez a „mindenütt jelenvaló” szó mutat rá arra, hogy az alapsor is mindenütt jelen van. Vagy például a sorozat ötödik dalában így kezdődik a szöveg: „Der Spiegel sagt mir: ich bin schön”. Nos, itt az említett canon irregularis-t mintegy torzító tükörként használtam: az eredeti alak hosszú hangjainak a kánonválaszban rövidek, a rövideknek hosszúak felelnek meg. Ami a szigorú szerkezetet illeti: éppen ebben a műben több helyen is szabadabb konstrukciót engedtem meg magamnak, a sor egyes hangjait felcseréltem stb. Egyébként Schönberg megengedi ezeket a cseréket, persze, nem a darab elején, hanem akkor, amikor már elképzelhető, hogy a közönség felismerte a sort. Ám ha a mélyére nézünk a dolgoknak: mit akart elérni és mit ért el Schönberg a soros szerkesztéssel? Egységet. Nem tartozom azok közé az ostobák közé, akik azt hiszik, hogy a soros szerkesztés önmagában véve garantálja a mű egységét. Egyszer azt mondtam valakinek: ha a sor maga elégséges lenne az egység garantálásához, nem alkalmaznám a dodekafóniát. Nem szeretem, nem akarom, hogy bármi is garantálva legyen. Remélem, hogy az ételek minősége garantált – nem az –, remélem, hogy a gyógyszeripar termékei garantáltak – ezek sem azok –, de művészeti kérdésekben számomra számalmas mindenféle garancia.

– Ön szerint akkor mi garantálhatja az egységet?

– A szellem, semmi más; a munka szelleme. Ne feledjük, hogy Wagner akkor kezdte igazán és elvszerűen alkalmazni a vezérmotívumos szerkesztést, amikor szétzúzta a tonalitásra épülő egységet: tehát a *Tristan*-ban.

– Visszatérve kiindulópontunkhoz: az 50-es évek műveit Ön, Maestro, maga is az előző korszakénál szigorúbbaknak tartja. Beszélhetünk-e stílusváltásról, vagy mindez csak következmény?

– Inkább a következmény-jelleg mellett szavaznék; nem hiszem, hogy nagyon megváltozott a stílusom. Talán disszonánsabb lett. Ma természetesen nem létezik disszonancia, de húsz évvel ezelőtt talán még volt. Mindenképpen, az volt a fő gondom, hogy a hangzás maga egyre tisztább legyen. Ez magyarázza azt is, miért írtam ebben a korszakban sok darabot kis együttesekre. Ebben az időben fordultam egy különös módszerhez is, ami annyira idegesítette Stravinskyt: ekkor jelennek meg partitúráimban a hangjegyekből kialakuló ábrák. A *Karácsonyi Concerto* „Amor, amor, tu se' cerchio rotondo” (Szeretet, szeretet, gömbölyű kör vagy) szavainál egymást kiegészítő félkörök (1. kottapélda) vagy az Öt dal harmadik számában a kereszt (2. kottapélda). Sőt, volt olyan amerikai kritikus, aki a *Karácsonyi Concerto* egyik partitúraoldalán egy karácsonyfa ábrázolatát vélte felfedezni; bevallom, nem gondoltam erre, de lehet, hogy igaza van. Később aztán, *Sicut umbra* című, 1970-ben írt darabomban csillagképek formái tűnnek fel. A távolságok arányát kontrolláltam a *Geographic Magazine* csillagtérképén...(3. kottapélda).

25

Fl.

Ob.

Clar.
(B \flat)

Fag.

Sax.
(B \flat)

Cor.
(F)

Tromb.
(1-3)

Celista

Vibr.

Arpa
(Armonica)

Canta

A-mor, a-mor, in cu' cor-chie ro-lande. Con dul-ze e cor-chie

I.

II.

Vla.

Vlc.

25

1. kottapélda

(poco più mosso) *u tempo*

Ott. *ppp*

Fl. *ppp*

Fl. Sol. *ppp*

Cl. piccolo *ppp*

Mib. *ppp*

Cl. Sib. *ppp*

Cl. B. Sib. *ppp*

Arpa *ppp* [CASSIOPIA]

Ccl. [URSA MINOR] SOLO *pp* [POLARIS]

Canto *p* - Llu - ve tu

Vno *ppp*

Vla *ppp*

Vc. *ppp*

Fl. *pp*

Fl. *Sol*

Cl. ploc. *Mib*

Cl. *Si b*

Cl. B. *Si b*

Cel. *pp*

Vibr. *[URSA MAJOR]*
SOLO
dolciss
ped. *molto lunga*

Vno *pp*

Vla *pp*

Vo. *pp* *pizz.* *s*

[TRIANGULUM AUSTRALE]

4. kottapélða

– Mi az értelmük ezeknek a rajzolatoknak?

– Ilymódon is megpróbáltam az előadókkal megértetni, mi történik a darabban. S olyan csillagképeket választottam, amelyek zeneileg is helyükön voltak. Így került be a partitúra megfelelő részébe a Déli Háromszög három cselló-pizzicatóban, második alkalommal három hárfahangban (4. kottapélda).

– Néhány perccel ezelőtt, a *Goethe-dalokról* beszélve, azt mondta, hogy ezekben a dalokban nem-hagyományos, nem-konvencionális módon adta vissza a zenében a szavak értelmét. Említhetne más példákat is erre a szöveg–zene viszonyra?

– Attól függ, színpadi műről vagy koncertmuzsikáról van-e szó. Világos ugyanis, hogy színpadi műben – mivel nagyobb közönséghez fordul – ennek a szöveg–zene viszonyának a hangsúlyozottsága nyilvánvalóbb kell, hogy legyen. Oly kézenfekvő okok miatt, amelyeket nem szükséges magyarázni. Milyen konkrét esetre gondol?

– Éppen én kérdeztem Öntől konkrét eseteket. Ön, Maestro, aki annyi kitűnő dolgot vett észre Verdi muzsikájában, Ön tudja, hogy Verdi műveiben az énekszólámok mindig azt a célt szolgálják, hogy a zenében értelmezzék a szavak mondanivalóját, hogy nem lehet találni Verdi egész életművében egyetlen frázist sem, amely ellentmondana a szövegnek. Ebben az értelemben kérdezem: az Ön számára is törvény-e, hogy énekes mű esetében az énekszólámnak valamilyen módon a szövegből kell megszületnie? Vagy elképzelhető-e, hogy ének és szöveg egymástól független legyen?

– A zene egy bizonyos pillanatban szükségszerűen függetlenedik a szövegtől, hiszen a zenei kifejezőmód nagyon különbözik a szöveg kifejezőmódjától. Én, a magam részéről, arra törekedtem, hogy szöveg és zene egysége – műről műre más és más módon megfogalmazva – meglegyen műveimben. De adjon nekem időt holnapig, hadd nézzek utána például az *Ulisse*-ben...

– Minthogy az *Ulisse*-t említette, hadd térjek vissza egy kérdésre. Délelőtt azt mondta, Maestro, hogy más dolog többezres közönség számára operát írni, és más kamaramuzsikát. Stílusváltásával kapcsolatban tette ezt a kijelentést. Ámde: azt is mondta, hogy az 50-es évek óta követett stílusa, ez a szigorúbb, szikárabb hangvétel a mai napig érvényben van. Az *Ulisse* viszont ugyanebben a korszakban keletkezett – és opera. Nincs itt ellentmondás?

– Soha nem gondoltam erre. Van, aki megérti, van aki nem. Nem tudok másképp írni most már, mint ebben az Ön által szigorúnak nevezett stílusban, bármely műfajról legyen is szó.

ÉNEKES MUZSIKA ÉS IRODALOM

– Eddigi életművében – nem ismerem a pontos százalékarányt – túlsúlyban vannak a vokális darabok...

– ...igen, körülbelül kétharmada darabjaimnak vokális.

– Mi az oka ennek a túlsúlynak?

– Ne feledje, hogy olasz vagyok, s hogy Olaszország legjobb zenéjének legnagyobb részét az énekhangoknak adta. Ezzel persze nem azt akarom mondani, hogy az olaszok nem tudnak hangszeres zenét komponálni. (Bár a magam részéről jobban szeretem Gesualdo da Venosa száznegyvenhét madrigálját, mint Vivaldi hatszázhuszonkét vagy még több concertóját. De ez egyéni ízlés...) Igen jó olasz hangszeres műveket is ismerek; hogy napjainknál maradjunk, itt van például Petrassi, aki mindenekelőtt az instrumentális zenében nagy zeneszerző. De nemcsak olaszágomban keresendő előszeretetem a vokális zene iránt, hanem abban is, hogy mindig sokat foglalkoztam az irodalommal.

– Hadd térjek vissza az olaszság problémájára, mielőtt tovább mennénk. Nem gondolja, hogy ez az úgynevezett népi psziché valami olyan absztrakció, ami nem mond semmit? Minden olasz énekel?

– Nem, szerencsére már nem. A tejesfiú, mikor erre biciklizett az ablakom alatt, már fűtyült. A *Pastoraleszimfónia* első tételének főtémáját, de rossz ritmusban. Egyébként a nép énekét elrontották azok a dalok, amelyeket a rádió megállás nélkül sugároz.

– És a zeneszerzők? Való igaz, hogy az ének az olasz muzsikások legfontosabb kifejezőeszköze?

– Talán az volt valamikor.

– De azt mondta, hogy Ön többek között azért ír vokális zenét, mert olasz.

– Igen. De talán én vagyok az egyetlen, aki még ebben az értelemben ír vokális muzsikát.

– Térjünk át akkor az irodalomra. Kik a kedvelt költői, és miért?

– Nem beszélhetek „kedvelt” költőkről, csak azokról, akiknek fejlődési útja hasonlít az enyémmre. Proust-ról és Joyce-ról már beszéltünk. Megzenésítettem különböző nyelvű verseket, még angolt is, pedig azt nem értem igazán. De tulajdonképpen a régi nyelvek iránt érzek nagy szeretetet. Ezért használtam fel ófrancia, óolasz és természetesen latin szövegeket. A latin egyébként nemzetközi nyelv, nincs szükség fordításra, bár országonként másként és másként alkalmazzák a kiejtést. Általában nagy nehézséget okoz számomra szövegeim kiválasztása, mert egy bizonyos típusú szövegre van szükségem. Néha egyetlen szó megragadja a képzeletemet, így talán soha nem fogtam volna hozzá *Sicut umbra* című művemhez, ha nem esett volna rá a szemem a „firmamiento” szóra, mikor Juan Ramón Jiménez költeményeit olvastam. Erre aztán tényleg nem tudok magyarázatot adni; ha az olasz „firmamento”-t látom, valószínűleg nem írtam volna meg

ezt a darabot. Vagy egy más eset: Jeruzsálem városa kért fel 1969-ben egy mű megírására. Feleségem heteket töltött a Biblioteca Nazionale-ban, hogy megfelelő szövegeket keressen nekem. Ebben az időben került a kezembe egy Jeruzsálemmel foglalkozó francia vers, amelyben a „vezérszavak” ezek: *pierre* (kő) és *murs* (falak). Ez megint nagyon megtetszett nekem – és feleségemnek is sikerült találnia egy olyan szöveget, Dermatus ír szerzetes 1095-ből származó Exhortatióját, amelyben ugyancsak a kövek és a falak szerepelnek vezérszóként.

– Hadd tegyek fel most egy talán merésznek tűnő kérdést. Tudom, hogy Ön, Maestro, hívő, „fél pogány – fél keresztény”, ahogy mondotta. Ez tény. Tény az is, hogy előszeretettel használ fel latin szövegeket. Nos, a kérdés ezek után: miért nem írt soha egyházi zenét?

– Úgy látszik, ez lehetetlen számomra. Írtam valóságos muzsikát, de egyházi zenét soha, mert szükségem van egy olyan emberi közvetítésre, amely – vagy aki? – latinban gondolkodik. Egyszer majdnem hozzáfogtam: felkértem, hogy írjak misét a Coventry-i katedrális számára, Missa sine credo-t, mivel ez minden vallásnak megfelel. Sajnos, nem fogadhattam el a felkérést, ekkor már szívvel-lélekkel benne voltam az *Ulisse* kompozíciós munkájában. A mise számomra még túl nehéz. Talán éppen azért, mert meglehetősen jól tudok latinul. A miseszöveg talán a „legelkötelezettebb” textus, amelyhez zeneszerző fordulhat. Ahányszor csak Mozart tizenhét éves korában írt miséjét hallom, azt kérdelem magamtól, vajon Mozart valaha is megkérdezte-e magától: mit is jelent az, hogy

Kyrie eleison? Talán nem tudta, vagy nem akarta tudni. Olyan muzsikát írt e szövegre, amelyet egy meghatározott történelmi periódusban ilyenre írni szoktak. A nagy fordulat Beethovennél következett be. Ő találta szemben magát először azzal a kényszerrel, hogy elgondolkozzék a kívülről ismert miseszöveg felett. Így történt, hogy minden szó misztériummá vált számára, még az „et” kötőszó is a Missa solemnis Credójában. Ez a tenorok által üvöltött „et” valóban csúnya. De Beethovennek kell lenni ahhoz, hogy valakinek legyen mersze vállalni a csúnyságot. Szóval, ezért nem írok egyházi zenét; ismétlem, túl nehéz feladat.

– Nehezebb, mint olasz szövegre vagy nem-liturgikus textusra vallásos zenét írni?

– A liturgikus szöveg olyan tiszteletet ébreszt bennem, amelyet mostanáig nem tudtam leküzdeni, amely mint zeneszerzőt elnémít.

Az említett „szigorú stílusban” készültek Dallapiccola utolsó darabjai: 1959-ben a *Requiescant*, ugyanebben az évben a gondonkára és zenekarra komponált *Dialoghi*. 1960-ban kezdte meg a munkát azon az alkotáson, melyet főművének tartott, az *Ulisse* című operán. Hét éven át tart ez a munka, de árnyékában más művek is keletkeztek. Ezek mind vokális művek: *Preghiere* (1962), Murillo Mendez verseire, *Parole di San Paolo* (1964), a korinthusiakhoz írt első levél szövegére. 1968. szeptember 29-én került sor a nyugatberlini Deutsche Operben az *Ulisse* ősbemutatójára. A nagy mű után még három darab jelezte Dallapiccola kimeríthetetlen erejét: a már

többször említett *Sicut umbra*, a *Tempus destruendi – Tempus aedificandi* című, a cappella kórusra készült diptichon, majd 1972-ben az utolsó alkotás, az egy régi lauda-szöveget feldolgozó *Commiato*. Ennek az opus ultimumnak a címe szimbolikussá vált, valóban a zeneszerző búcsúja lett.

Nincs sok értelme, hogy az alapos elemzés lehetősége nélkül beszéljünk ezekről a késői művekről. Bennük Dallapiccola veleszületett drámaisága ötvöződik a rendkívül szigorú, minden hangjában megkötött zenei szerkesztésmóddal. Érdekes módon, éppen a színpadi alkotás, a cselekménye révén sok drámaiságra lehetőséget nyújtó *Ulisse* mutatja a legtöbb lírai vonást. Talán azért, mert ez az opera nemcsak zenéjében, de eszmeiségében is mintegy összefoglaló önvallomása a zeneszerzőnek. Önidéző módszeréről még lesz említés, ez is az összegezésnek egy bizonyos módja. A librettó – mint a maestro minden színpadi műve esetében – ugyancsak Dallapiccola műve. Egy nagyobb tanulmányban írta meg a librettó keletkezéstörténetét; érdemes hosszabban idézni belőle:

„Több ízben megfigyelték már, hogy minden zenés színpadi művem alap gondolata mindig ugyanaz: az ember küzdelme valami olyan ellen, ami erősebb nála. Az *Éjszakai repülés*ben Monsieur Rivière küzdelmének vagyunk tanúi: a légitársaság magányos igazgatója megkísérli kierőszakolni az éjszakai repülőszolgálatot, az általános ellenkezéssel nem törődve, és fígyelmen

kivül hagyva az áldozatul eső Fabien pilóta küzdelmét a természettel. A *Marsyas* balettben a faunnak, a zene feltalálójának és Apolló istennek ismert küzdelmét láthatjuk. A *fogoly*ban a címszereplő a spanyol inkvizícióval áll szemben. Végül a *Jób* című »sacra rappresentazione«-ban a címszereplő felteszi Istennek a legmerészebb és legelkötelezőbb kérdést, amit csak ember fel merhet tenni az istenségnek. (Nem véletlenül jutott eszembe a *Jób* alapötlete akkor, amikor Harald Kreutzberg egy rövid táncdarabját láttam, amelynek címe »Jób harca az Istennel« volt.)

Ha Monsieur Rivière csak félig győz harcában (csak félig, hiszen nagyon is érzi »súlyos győzelmének láncait«), Marsyas teljességgel alulmarad a küzdelemben, mivel ki merte hívni Apollót. A Fogoly a Főinkvizítor karjai közé kerül, aki őt a máglyára vezeti. Jób csak azért menekülhet meg, mert van ereje a bűnbánatra, mikor már minden elveszettnek tűnik.

Odüsszeusz küzdelme mindenekelőtt önmagával vívott harc, hiszen célja a világ misztériumának megértése.

Megfigyelni, elcsodálkozni és újra megfigyelni – ez lehetne a mottó, mely életét kormányozza. Kalüpszó hallja, amint ezeket a szavakat mormolja álmában; a varázslónő Kirké Odüsszeusznak ezekre a szavaira ébred álmából.

»Ki vagy? Honnan jössz?« – ezek a Lótuszevők első kérdései Odüsszeuszhoz: teljesen hétköznapi kérdések. De ő kitérően válaszol. Alapjában véve, lelke legmélyén nem tudja már teljes bizonyossággal, kicsoda is ő. Ravaszságának főműve (mikor Polüphemosz előtt »Senki«-nek nevezi magát), saját maga ellen fordul.

Ebbe az önmagában való bizonytalansági érzésbe transzformáltam Poszeidón bosszúját, melyet Homérosznál tomboló viharok képviselnek. Ez utóbbi nyilvánvalóbb bosszú, de nem súlyosabb.”

„Odüsszeusz így Poszeidón agyafúrt bosszújának válik áldozatává: önmagában kételkedik. Szöveggönyvem ebből a szempontból határozottan eltér Homérosztól és általában az eposztól. A főhős azonban korunk, a kételkedés, az örök kérdőjel korának emberévé lesz.”

„Magány: ez a másik elem, mely hozzájárul ahhoz, hogy a mitológiai hősből korunk embere legyen.”

„Értelmezésem egyik célja volt, hogy Odüsszeusz legendás figuráját emberi arányokra szűkítsem: csak-embert akartam belőle csinálni, s ami ezzel egyenlő: szenvedő lényt, szenvedőt, mint minden gondolkodó ember.”

„Bosszújának végrehajtása után érzi csak, hogy megszabadult a Senkinek-levés kényszerétől. Most már visszatérhet a tengerre. Egyedül a tengeren, megőszülve, mint a tenger, arra a következtetésre jut, hogy hosszú, kegyetlen és állandó küzdelme az élet misztériumának felfedéséért semmiféle eredményt nem ért el.”

„Odüsszeusz, az ember, a meggyötört ember érzi, hogy hiányzik számára az Ige (a fogalom teológiai értelmében), az Ige, amely megvilágíthatja életének mértjét. Úgy tűnik, mindebbe belenyugodva folytatni fogja útját, magán hordva a

Megfigyelni, elcsodálkozni és újra megfigyelni
láncát. Már mintha elfogadná végzetét, amikor a szöveg utolsó verssorában, mintegy váratlan megvilágoso-

dásként, felfedezi Istent. S ez a felfedezés megszabadítja magányától.”

Homérosz eposzán kívül más forrásai is voltak Dallapiccolának. Mindenekelőtt Dante, aki a Divina Commediában szintén felvillantja Odüsszeusz figuráját, néhány verssor Aiszkhülosztól, mások Hölderlintől, Konstantin Kavafisz mai görög költőtől, Joyce-tól valók. Vett át a szerző idézeteket Mann József-tetralógiájából, Hauptmann *Odüsszeusz íja* című drámájából, a firenzei Santa Maria Novella templom egy latinnyelvű feliratából. A mű elején és végén feltűnő sor Antonio Machado egy versének parafrázisa. S hogy milyen indítékokat nyerhet a figyelmes művészi intellektus, arra jellemző a tanulmány befejező része.

„Már egy éve elkészült a librettó első kidolgozása, amikor a westporti vasútállomás falán a következő Szent Ágoston-idézetet láttam, melyet eddig nem ismertem:

Magadnak teremtetél minket, Uram
S nyughatatlan a szívünk,
Míg csak el nem pihen Benned.

E szavak, mintegy utóiratként, a partitúra utolsó üteme alá kerültek.”

A ZENETÖRTÉNETI HAGYOMÁNY

Beszélgetésünk harmadik napján a zenetörténet különböző nagy mestereiről folyt a szó. De nemcsak általában érdekelt Dallapiccola véleménye, hanem mindig abból a speciális szempontból is, hogy ezek a nagy mesterek hatottak-e valami módon saját munkásságára. Ezért kérdeztem először arról, mi lehet egyáltalán a szerepe a hagyománynak egy mai zeneszerző művészi pályáján.

– Azt hiszem, mindenekelőtt azt felelhetném: mindig a hagyománynak ahhoz a formájához fordultam, amit a magam részéről aktív hagyománynak neveznék. Léteznek az úgynevezett tradicionalisták, ezek semmi másra nem méltók, mint a megvetésre. Ám van a hagyományhoz aktív kapcsolat is, és azt hiszem, hogy ebben soha nem tévedtem. Csakis tudatlanságnak és póznak tudom tartani például Boulez kijelentését, mely szerint ő nem ismeri Verdit, még csak el sem olvasta soha az *Otello* vagy a *Falstaff* partitúráját. Ennek ellenére Verdit így határozta meg: „C' est du caca”. (Mire Montale olasz költő így reflektált: kár, hogy Boulez nem tud olaszul, mert ha tudna, Leopardira azt mondaná: „C'est du pipi”.) Én a magam részéről remélem, hogy tanultam valamit Monteverditől és Gesualdótól. Verditől például mindenekelőtt szólamve-

zetést, mind szólisztikus énekben, mind kórusban. De még hangszereléséből is például azt a keménységet, amit a korabeli kritika ezirányú tudatlanságának tulajdonított. Gondolok a rézfúvók vagy akár az üstdob kezelésére. Amikor Verdi művészete, hogy úgy mondjam, feltárult előttem, még nem ismertem Mahler egy mondatát: „Ich habe ausserordentlich viel von den Partituren des jungen Verdi gelernt” (Rendkívül sokat tanultam a fiatal Verdi partitúráiból). Azt hittem, hogy a *Macbeth* orgyilkos-kórusában van az első szólisztikus módon kísérő üstdob-állás. Aztán találtam még egyet a *Varázsfuvolás*ban. De nem hiszem, hogy Verdi ismerte a *Varázsfuvolát*. Mint ahogy abban az időben egy zeneszerző számára nem volt kötelező, hogy zenetudós is legyen. Azt hiszem, még maga Wagner is meglehetősen kevésbé ismerte elődeit, Bachon kívül.

– Ismerte, méghozzá nagyon jól, Gluckot, Beethovent, Webert...

– Abban az időszakban, amikor karmesterkedett.

– És tudja, Maestro, hogy melyik volt az a darab, amelyet Wagner Rigában jutalomjátékaul választott? A *Norma*...

– Ezt nem tudtam, de ismerem azt az anekdotát, amely szerint az öreg Wagner, a *Parsifal* kompozíciós munkájának utolsó időszakában, egyszer Palermóban leült a zongorához, eljátszotta a *Casta Diva*-áriát és így szólt: „Ilyen zenét Wagner nem tud írni.” Viszont nagyon is jól tudott másfajta zenét komponálni.

– A hagyományra vonatkozik a következő kérdés is. Az Ön művei telve vannak ellenpontos formákkal, megoldásokkal, kánonokkal, megfordításokkal stb.

– Az ellenpontos formák adják mindennek az alapját. Ne beszéljünk formákról, fűgákról, ebből a szempontból Busoni tanítványa vagyok, aki egyszer ezt mondta: „A forma kötöttséget jelent.” Így például a legmodernebb eszközökkel is lehet fűgát írni, létezik atonális fűga, ezekben a fűgákban is megmarad valami a fűga-elvből. A fűga: forma, a polifónia viszont: elv, És a formák mulandók, az elvek viszont halhatatlanok. Ez talán megmagyarázza, hogy annyiszor alkalmaztam kánonokat. Még átirataimban is, mint a *Második Tartinianában*, amelyben például már rögtön az első tételben előfordul egy rák-kánon. Természetesen nagyon csekély mértékben meg kellett változtatnom Tartini textusát. De büszke vagyok rá, hogy még a Paganini-Capricciókra írt *Sonatina Canonica* című művemben is sikerült megoldanom egy rák-kánont.

– Hadd adjak előbbi kérdésnek egy másik aspektust: az ellenpontos formák iránti előszeretete tanulmányaira vagy egyéniségére vezethető vissza?

– Egy bizonyos pillanatban elhatároztam, hogy megismerkedem az ellenponttal, természetesen egészen más módon, mint ahogy az iskolában tanultam. Talán innen ered minden...

– Úgy tűnik, végig fogunk futni a zene történetén. Ha már a nagy ellenpontos mesterekről beszéltünk, beszéljünk a klasszikusokról. Haydn...

– Haydn az a zeneszerző, akit alig ismerek. Természetesen régesrégóta tisztelem két oratóriumát és ahányszor csak belenézek a *Teremtés* partitúrájába, szinte hihetetlennek tűnik számomra, mi mindent merészelt Haydn. Olyan dolgok vannak ebben a műben, amelyek már szinte a *Tristant* előlegezik. Rögtön az elején a *Die Vorstellung des Chaos...* hihetetlen. De

legfeljebb hat vagy hét szimfóniáját ismerem, nem volt alkalmam, hogy alaposan elmélyedjek benne. Amilyen nagy szimfonikus volt, annyira nem értett azonban az operához, azt hiszem. Igaza volt, amikor ezt válaszolta azoknak, akik operát kértek tőle: „Egy szép Haydn-operát akarnak? Kérjék Mozarttól.”

– Íme, megérkeztünk Mozarthoz...

– Szinte kár is szót vesztegetni Mozarra mint jelenségre. Csak hallgatni kell. Hogy csak egy példát említsek: a *g-moll szimfónia* első tételében megbor-zongatja az embert az állandó variálás művészete, amely azonban minden pillanatban tartja a tematikus anyag szigorú strukturáltságát. De ugyanígy említhet-ném a *Jupiter-* vagy az *Esz-dúr szimfóniát*. De egyet-érték Schönberggel abban, hogy Mozart mindenek-előtt operakomponista volt. A legnagyobbra mindig is a *Don Juant* tartottam, de ez személyes ízlés dolga. Lorin Maazel egyszer ezt mondta nekem: „Ön is úgy véli, hogy a *Figaro* Mozart legtökéletesebb operája?” Mire én így feleltem: „Lehet. Faktúrában, virtuozitás-ban Mozart operája éppoly nagy, mint Beaumarchais komédiája.” De az operák operája mégis csak a *Don Juan*. Nem hiszem azonban, hogy bármit is mondhat-nánk a *Don Juanról*, amit ne mondtak volna már el és ugyanez vonatkozik a *Figaróra*. A *Così fan tutte*-t jó-val később ismertem meg. Természetesen nevetséges lenne, ha most ezt vagy azt a szépséget beszélnék meg a *Così* partitúrájában. Számomra talán az első felvonás quintettje a legjelentősebb. Ebben Mozart néhány egészen apró variációval teljesen más világba viszi a hall-gatót.

A kifinomultságnak ilyen fokára még Beethoven sem jutott el soha. A mesterségbeli tudás szempontjából Mozart ugyanazon a fokon állt, mint Bach, s talán olyan történelmi feltételek közt élt, melyek szükségesek voltak ahhoz, hogy a görög szobrászat aranykorához hasonló eredményekhez jusson el a zenében. Nem tudnám mindezt bővebben megmagyarázni, hiányoznának a szavak hozzá. De hadd mondjak el ezzel kapcsolatban egy történetet. 1960 táján Forte dei Marmiban nyaraltunk, itt látogatott meg minket a nagy szobrász, Henry Moore. Kislányom akkor tizennégy éves lehetett, s mivel érdeklődött már akkor is a képzőművészet iránt, megkértem Moore-t: magyarázza el Annaliberának, milyen csoda következtében alakulhatott ki a hellén szobrászatnak ez az aranykora. Moore ezt mondta: adva volt a hagyománynak egy bizonyos mennyisége, amiből a legjobbat tudta kiaknázni a mesterségbeli tudás; s mindehhez hozzájött a művészek zsenialitása. Emlékszem, hogy Moore-nak ezeket a szavait hosszú ideig megőriztem magamban. Több évvel később egy viareggiói kávéházban találkoztam Moore-ral és családjával. Moore ekkor „visszaadta a kölcsönt”: azt kérte, most én magyarázzam el az ő kislányának, hogy hogyan jöttek létre a zenetörténet forradalmi. „Talán most” – válaszoltam – „visszafizethetem azt a leckét, amit Öntől kaptam. Az a véleményem, hogy Monteverdi után csak két forradalom volt. A Schönbergé, amely azért fontos, mivel megváltoztatta akusztikus érzékünket, ám a Beethovené volt az alapvető. Nem szabad elfelejteni, hogy Bach génusza az egyháznak olyanfajta zenét adott, amilyent a közönség várt. Mozart ugyanígy. Hiszen bármily merészsé-

geket is tartalmaz Bach és Mozart zenéje, ezek a mérészségek nem jutottak el a hallgatók füléig. Beethoven azonban tökéletesen megváltoztatta a helyzetet: ő volt az első, aki azt a zenét adta, amit ő maga adni akart. Többé nem udvari vagy egyházi zenét; azt írta, amit akart. Minden alkalommal újra meg kellett teremtenie saját maga számára a zeneszerzés mesterségbeli részét is, aszerint, hogy mit akart kifejezni.”

– A zenetörténet legavantgardistább komponistája volt....

– Igen. A Nagy Fúga még ma is a legmerészebb mű, amit valaha is komponáltak. Ez az ember nem hallott; de nem tudom, mennyire „nem hallott”. Tudjuk nagyon jól, hogy Mälzel mindenféle hallócsövet készített neki, volt olyan is, amelyet a foga közé kellett szorítani, talán így hallott valamit. Ám ezzel a „nem-hallással” tudta elképzelni az egyik legcsodálatosabb hangzasképet: a *IX. szimfónia* zárótételében, az Adagio, ma non troppo, ma divoto szakaszban a brácsák epizódját. Ez a hangzás sokkal többet nyújt, mint bármilyen orgonahang: a brácsák még akkor is érvényesülnek, amikor a kórus belép. S milyen érdekes: a kórus mindig hangsúlyos ütemszakazon lép be, a brácsák (övék a legmagasabb fekvés), gordonkák és a fúvósok mindig hangsúlytalanon, de a brácsák hangját még akkor is hallom mindig, amikor már a harsonák megszólalnak.

Ha már Beethoven hangszerelésének kérdéseinél tartunk, hadd említsek meg egy másik helyet. Nemrégiben előadásorozatot tartottam Berlioz hangszerelés-tanáról, és ehhez – az illusztratív példák kiválogatására – számos hanglemezt hallgattam meg. A *IX. szim-*

fónia említett állására Furtwängler felvételét választottam, úgy véltem, ez a hangzás áll legközelebb ahhoz, amit az előbb elmondtam. Éppígy Furtwängler interpretációját választottam a Kilencedik 1. tétele érdekes trombitaállásának bemutatására. A kóda e szakaszára gondolok (5. kottapélda): üstdob: mély *a*, második trombita: közép *a*, első trombita: magas *a*. Itt – és Furtwängler is így állítja be – a második trombita *a*-jának kell kiemelkednie, ennek a regiszternek különös, gutturális hangszínével. Hogy miért? Igen egyszerű a válasz: ez a középső *a* mindenféle dinamikai variációra alkalmas.

470

Fl. I. *p*

Oboe. *p* 1.

Cl. *p*

Bg. *p* 1.

Horn. *p dolce*

Tr. D. *p*

mp. *p*

T. I. *p*

T. II. *p*

T. III. *p*

Cb. *p*

470

Q

5. kottapélda

AZ OLASZ HAGYOMÁNY

– Azt hiszem, itt az ideje, Maestro, hogy a szót az olasz mesterekre fordítsuk. A régicikről, Gesualdóról vagy Vivaldiról már beszéltünk. Nézzük most a közelebbi évszázadokat, így például a múlt század nagy operakomponistáit.

– A lehető legnagyobb mértékben csodálója vagyok például Rossininak. Szinte mozarti eset. Mozart már mester volt nyolcéves korában: ilyenek teremtette a természet, s ez a zenetörténet egyik legnagyobb csodája. De Rossini is már maga a tökéletesség – húszéves korában. Verdinek hatvan évet kellett dolgoznia, amíg a tökéletességnek e fokára elért. Azt hiszem, felesleges, hogy most Rossini nagyságáról beszéljek. De ha már az előbb hangszerelési problémáknál tartottunk, hadd említsem meg, hogy Rossininak volt talán először bátorsága hangsúlytalan ütemrészre triangulumot előírni, valami egyenesen lenyűgöző hatással. Az *Olasz nő Algírban* első fináléjában, meg ha jól tudom, a *Sevillai borbélyban* is megtalálhatja ezt a triangulum-állást. S erre valaki, a Rossini-művek kritikai kiadását közreadó tudós azt mondta, hogy a kéziratban más kéz későbbi bejegyzése. Mit mondhatunk erre? Ismerjük Rossini komponálásmódját, s azt is, hogy saját maga vezényelte operáit. Biztos vagyok benne, hogy akár a főpróbán, akár korábban odaszólt az ütőhangszeres-

nek: „Legyen szíves, üsse meg a triangulumot az ütem negyedik akkordján!” – s aztán nem írta be a partitúrába. Ez az effektus, mint említettem, olyan csodálatos, hogy már csak ezért is óvatosság ajánlatos az „Urtext”-kiadásokkal kapcsolatban.

Bellini is legkedvesebb szerzőim közé tartozik, főleg a *Norma* és a *Puritánok*. Számomra a *Puritánok* „O rendetemi la speme” áriája talán még a *Casta divánál* is szebb, de hát ez egyéni ízlés kérdése.

– S ezek után térjünk rá arra a mesterre, aki összehozott minket: Verdire. Szeretném, ha ezt az egész délutánt Verdinek szentelhetnénk.

– Nos, az az *Álarcosbál*-analízis,* amelyre gondol, óriási fáradságomba került; ez az a Verdi-mű, amit a legnagyobb gonddal elemeztem. Ugyanakkor különös dolog az ezzel az operával való kapcsolatomban. Amikor tizenhárom éves voltam, természetesen egycsapásra wagneriánus lettem, s emiatt ugyanabba a helyzetbe kerültem, mint igen sokan mások: megtagadtam Verdit. Azoknak a banális eseteknek egyike ez, amelyek főleg akkor következnek be, amikor az ember fiatal. De az összes Verdi-opera közül az *Álarcosbál* volt az egyetlen, amelyet ebben az időben is szerettem. Még ma, közel hatvan év távlatából is emlékszem, hogy Riccardo „La rivedrò nell'estasi” áriájának fenomenális indításánál ez volt az érzésem: íme, ilyen egy szerelmes férfi. Később megfigyeltem néhány valóban

* *Parole e musica nel melodramma*. Magyarul: *Zene és szöveg viszonya az olasz operában*, Magyar Zene, 1965/6., 619. 1.

rendkívüli finomságot a műben, például a dallamvezetésben. Tulajdonképpen soha nem értettem, miért tett rám az *Álarcosbál* olyan nagy hatást, hogy az még wagnerianizmusomat is felülmúlta. Az indirekt magyarázatot Massimo Milától kaptam, amikor egy Verdi-ünnepségen tartott nagyon szép előadásában az *Álarcosbált* Verdi *Tristanjának* nevezte. Azt mondta, ez az egyetlen Verdi-opera, amelyben annyira főszereplő a szerelem, hogy teljesen háttérbe szorítja a társadalmi kérdéseket. Milának teljesen igaza volt; ebben is, s abban is, amikor kifejtette: ha Verdi megzenésítette volna a *Rómeó és Júliát*, sokkal nagyobb súlyt adott volna a Montecchik és Capuletik közti rivalizálásnak és gyűlöletnek, mint a két szerencsétlen fiatal közti szerelemnek. Nos, ebben a „Verdi Tristanja”-meghatározásban nyilvánvalóan megtaláltam a magyarázatot saját magam számára. Úgy látszik, tudat alatt bennem volt mindez, csak éppen nem voltam vele tisztában.

Meg kell vallanom azonban, hogy Verdi minden műve közül a *Trubadúr* áll hozzám legközelebb. Emlékszem Edward J. Dent egy cikkére: az ő számára is a *Trubadúr* a legnagyobb, a legközvetlenebb hatású Verdi-opera.

De visszatérve Verdivel való „megismerkedésemre”, az igazi felismerésre huszonhat éves koromban került sor, amikor Bécsben először láttam a *Simon Boccanegrát*. Az *Álarcosbál* nagy hatása elszigetelt maradt, s különben is, egy tizenhároméves gyerekelem élménye volt. De a *Boccanegra* felmérhetetlen hatással volt rám, főleg az első finálé, mely az átdolgozott változat legnagyobb értéke. Hadd idézzem ismét Massimo Milát, aki ezt a finálét igen helyesen „az *Otello* főpró-

bájának” nevezte. Azt hiszem, ha Verdi nem dolgozta volna át a darabot, ma már nem is ismernénk.

– Nemcsak én, de szinte az összes Verdivel foglalkozó tudós ellentétben van Milával Verdi első alkotói korszakát illetően. Mila két részre osztja Verdi életművét, és szinte teljes egészében elveti az első korszakot, mondván, hogy Verdi életműve tulajdonképpen a Rigolettóval kezdődik.*

– Nem, ez nem igaz. Verdi életműve a *Nabuccó*val kezdődik, méghozzá nagyon jól. De a *Nabucco* után valóban kevés jót írt. A *Lombardok* nem sokat ér, félek, hogy a *Luisa Miller*, a *Két Foscari* sem sokat.

– Ellenvéleményen vagyok. Maestro szereti a *Nabuccót*. Akkor miért nem értékeli a *Lombardokat* ugyanolyan nagyra, amikor szinte ugyanaz a stílus, ugyanazok a megoldások találhatók benne? Az indurítmusok ereje, brutalitása számomra például nagy vonzerő...

– Ez megint csak egyéni ízlés kérdése, az én számomra a *Lombardok* partitúrája egyenesen csúnya. De ami a *Nabuccót* illeti, alapvető opera. Akkor is, ha a csodálatos részek mellett sokkal kevésbé sikerültek is vannak benne, mint Verdi – és nemcsak Verdi – szinte minden operájában. És nem szabad elfelejteni, hogy a *Nabucco* 1842-ben készült, abban a korszakban, amikor Rossini már elhallgatott, Bellini meghalt, és csak Donizetti működött. S e körülmények között született a *Nabucco*, amely, bizonyos Rossini-hatásoktól eltekintve, csodálatosan egyéni alkotás. Itt van

* Mila 1975-ben megjelent „La giovinezza di Verdi” c. kitűnő munkájában nagyrészt revideálta álláspontját.

például a hatalmas prófécia-jelenet, a „Va, pensiero” után – a *Rigoletto* korszakának bármelyik remekművéhez méltó. De hadd ismételjem, nem kedvelem a „gályarabság éveinek” alkotásait. Ezzel szemben nagyon közeláll hozzám a *Macbeth* végső verziója.

Kevésre volt szüksége Verdinek a tökéletesség eléréséhez. A nagy művekben minden a helyén van, és ami bennük talán a legcsodálatosabb: az alapvetően színpadi koncepció, a színpadi szituációk ösztönös érése és érzése.

Ha most sorravennénk Verdi fő műveit: a *Rigolettóról* egyszer megírtam már gondolataimat*. Ma is sajnálom, hogy Verdi az utolsó pillanatban nem volt oly bátor, hogy a *Traviatát* a kor jelmezeiben játszassa. Egyébként a *Traviata* így is megbukott, s megbukott volna a kor jelmezeiben is. Az akkori közönség nyilvánvalóan azt tartotta a zeneszerző feladatának, hogy a múlt nagyságával és legendáival törődjék és ne saját korának kérdéseivel és jelmezeivel. Ez mit sem von le azonban Verdi bátorságából, hogy *merte* színpadra vinni a már az eredeti drámában is megtalálható társadalmi vádat.

– Verdi bátorsága már két évvel korábban is megnyilatkozott, amikor operaszínpadra vitte a *Rigolett-*

* Egy 1962-es, nyomtatásban is megjelent „naplójegyzet”-ben Dallapiccola néhány rendkívül érdekes, főleg szerkesztésbeli momentumra hívja fel a figyelmet. Így pl. arra, hogy Verdi a *Rigoletto* első két képe között a lehető legrövidebb szünetet írja elő, hogy annál jobban kiütözzék a két kép hangulati ellentéte. Megfigyeli az első és utolsó kép drámai szerkezetének azonosságát (előjátékjelenet – tenorária), s ugyanakkor azt a mérhetetlen különbséget, ami a kesztyűária és „Az asszony ingatag” hangvétele között – a helyzetnek és a herceg karakterének megfelelően – fennáll. Az első arisztokratikusan elegáns, a másik a helyszínnek megfelelően triviális.

tót, s benne – legalábbis az első felvonásban és kicsit talán a másodikban is – ellenszenves főszereplőt. Számomra Rigoletto lélekben is nyomorék: az első képben zeneileg semmi különbség sincs közte és a herceg között. Azután következik csak be a nagy változás.

– Nyilvánvaló és biztos, hogy Rigolettónak meg kellett ismerkednie a fájdalommal, hogy önmaga lehessen. Van egy régi hagyomány az olasz színpadokon. A második felvonásban, amikor Rigoletto e szavakat énekli: „No, vecchio, t’inganni, un vindice avrai” – ebben a pillanatban Rigoletto letépi magáról a bohóc-gúnyát, felugrik az asztalra, és így kezd bele a bosszú-duettbe: szerintem nagyon jó rendezői ötlet ez.

Mint mondtam már, a *Trubadúr* a legkedvesebb Verdi-operám: semmi hiba nincs benne, hiba, ami még a *Rigolettó*ban is található. Ugy vélem, például a *Rigoletto* II. felvonásában jogos néhány húzás: Rigoletto és Gilda kettőse zeneileg nem elsőrangú, nem elég változatos. Tudjuk, hogy Verdi 40 nap alatt írta meg a *Rigolettót*, bussetói „kunyhójában”. A magam részéről nem hiszem, hogy valóban kunyhó lett volna, de az biztos, hogy Verdi „két káromkodás közt” komponálta a darabot, mint egy levelében írta. Káromkodott, mint egy kocsis; vagy azért, mert fantáziája nem működött mindig, vagy más okokból. A *Trubadúr* viszont, szerintem, egy ívben repül, mint egy puszkagolyó. Tökéletes a szerkezete. Emellett olyan zenei fantázia nyilvánul meg benne, amilyenhez foghatót egy más művében sem találtam. Emlékszem, hogy egyszer Firenzében a Piazza della Signorián játszották a darabot, Maria Canigliával és néhány más nagyszerű énekessel, egy szolid képességű karmester

vezényletével. Már nem tudom, melyik pillanatban, bravó-kiáltásokban törtünk ki; a hátam mögött ugyan csak megszólalt egy határozottan idegen akcentusú „bravó”. Hátrafordultam: Alfred Einstein ült mögöttem, aki oly lelkesülten tapsolt, mint ahogy Spanyolországban a bikaviadalokon szoktak. Őt is magával ragadta ennek a zenének sodrása. Egyébként egyszer láttam a Ricordi-házban a kéziratos partitúrát. Láthatóan sietősen írta, a boldogság, az ihletettség pillanataiban.

Azt hiszem, teljesen sürgőssé, hogy a művekben rámutassunk a különböző finomságokra. Talán Verdi maga sem törődött többé azokkal a műveivel, amelyek sikeresek voltak. De igenis törődött a *Boccanegrával* és a *Macbeth*-tel, méghozzá nagyon is. Ezt a két művet tartom a magam részéről valóban „visszahódított”, megmentett alkotásoknak. Az előbb Mila és a többi Verdi-specialista közti vitáról beszélt. Nemcsak zene-tudósok, hanem például írók is az Ön álláspontján vannak. Így például Alberto Moravia szerint a *Legnanói csata* az első ütemtől az utolsóig remekmű.

– Számomra a *Lombardok* is az első ütemtől az utolsóig remekmű, sőt, még a *Kalózban*, amelyről pedig maga Verdi azt mondta: „Ez aztán valóban ronda egy zene”, is találok kitűnő ütemeket vagy jeleneteket.

– De három vagy négy ütem még nem remekmű! Lehet nagyon fontos intuíció, de ahhoz nem elég, hogy egy *Otello* vagy egy *Falstaff* szülessék. De van ennek az éremnek egy másik oldala is. Kizárólag póznak tartom, ha valaki – s igen sokan vannak ilyenek – megveti az *Otellót* és főleg a *Falstaffot*. Egyszer Velen-

cében Scherchennel és a Mario Bortolotto nevű olasz kritikus úrral ültem együtt egy vendéglőben. Bortolotto egyszer csak így fordult hozzám: „Engedjen meg, de a *Falstaff* valóban csúnya egy darab”. Én csak ennyit mondtam: „Nem osztom a véleményét”. Scherchen nem szólt egy szót sem. Később Bortolotto még valami hasonló elmésséget mondott, mire Scherchen e szavakkal hallgattatta el: „Nem hallok mást, csak a maga hangját, fogja be végre a száját”.

– Soha nem gondoltam volna, hogy ilyen is van. Az ellenkezője sokkal gyakoribb, azaz: az *Otello* és *Falstaff* remekművek, a többi mit sem ér.

– Ennek talán az az oka, hogy a wagneriánusok egy opera jelentőségét a hangszerelésben látják. Emlékszem, egyszer ugyanígy nyilatkozott előttem Gravinna grófnő, Cosima asszony lánya (aki mindig ezt mondta: „Mein Vater Hans von Bülow...”, hátha valaki nem tudná az igazságot, az igazságot, ami egyébként engem egyáltalán nem érdekel, mármint, hogy apja Richard Wagner volt). Ami pedig a hangszerelést illeti, ez az álláspont nevetséges, hiszen véleményem szerint a jó hangszerelés elengedhetetlen követelmény és hát vannak dolgok még ezen túl is, amik jó alkotásá tesznek egy operát.

– És mi az Ön véleménye a két utolsó Verdi-alkotásról?

– Az *Otellónak* főként a két szélső felvonását szeretem, a két középsőt sokkal kevésbé. Talán nem értettem meg ezeket a felvonásokat eléggé. A *Credó* egyenesen szörnyűnek tartom, oly katasztrofálisan csúnyának, mint a *Gioconda* Barnaba-monológját, az „O, monumentó”-t. (Tudjuk, hogy Verdi nem rokon-

szenvezett Ponchiellivel, s úgy hírlik, féltékeny volt rá a *Gioconda* sikere miatt. Talán nem volt tisztában saját nagyságával...) A *Falstaff*ban a csodálatos egységet tartom a legnagyobbra. Úgy hallom, Stravinsky nagyon szerette a zárófűgát. Ez kissé különös, hiszen annyi minden van ebben a darabban a zárófűga előtt is... Mennyi dallam például... És a mű kezdete, ez a hangsúlytalan ütemrészén való indítás, egyike a legkülönösebb dolgoknak. Remélem azonban, hogy ezért még senki se akarja Verdiben Anton Webern előfutárját felfedezni.

– De igen. Roman Vlad a tavalyi torinói Verdi-kongresszuson arról beszélt, hogy a *Sziciliai vecsernye* balettzenéjének egyik tétele Webern punktualizmusának előfutára.

– Gondolom, nagy tapsot kapott ezért a megállapításért...

– Igen, de nemcsak ezért. Egyébként ebben a tételben valóban nagy szünetek választanak el különböző regiszterekben megszólaló hangokat, ez a zene tényleg punktuális.

– Nem szabad túlzásba vinni az ilyen összevetéseket. Emlékszik Schönberg összhangzattanának erre a mondatára: „Hallottam Liszt *Don Juan-fantáziáját*, amit eddig nem ismertem, és legnagyobb meglepetésemre egészhangú skálákat fedeztem fel benne”? Nemrégiben átnéztem ezt a hatalmas alkotást. Az említett helyen egyszerű kromatikus skálák vannak, a két kéz közt felosztva, s ebből ered az egészhangú skála érzete.

– Hadd ugorjak egy másik kérdésre, egyikére a gyakran felvetett Verdi-problémáknak. A *Requiem*ről van szó: egyházi muzika-e vagy operazene?

– Szerintem opera. Az, hiszen Verdi egész magatartása és hozzáállása az operára született. Számára a Requiem-szöveg egyetlen mondatra koncentrálnék, ez a „Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla”. Jellemzően romantikus operaszerzői magatartás ez, különösen, ha figyelembe vesszük, hányszor tér vissza, még hozzá ugyanabban a hangnemben. (Anélkül persze, hogy a legkisebb egyhangúságot is felfedezhetnénk ebben az ismétlésben; végtelenségig elhallgatnánk, anélkül, hogy megcsömörlenénk tőle.) Félelmetes ez a muzsika, de nem magasabbrendű az *Otello* viharjeleneténél, amelyre egy bizonyos értelemben hasonlít is. Kevés dolgot ismerek a zenében, ami nagyobb erővel ábrázolná a félelmet, mint az *Otello* vihara. De visszatérve a *Requiem*re, opera a *Quid sum miser, a Rex tremendae* és még több más rész, de a leginkább az kétségtelenül maga a *Dies irae*. Hadd szőjek be itt egy személyes emléket. New Yorkban látogatást tettem egyszer Edgard Varèse-nél. Éppen Verdi *Requiem*-jét hallgatta hanglemezről. A műről való beszélgetés során egyszer csak megkérdezte Varèse, hogy nem vonzott-e még zeneszerzői feladatként a Requiem-szöveg. Azt feleltem, hogy amennyiben hozzáfognék a megzenésítéshez, koncepcióm nagyon különbözne mind a Verdiétől, mind a Berliozétól, azaz felfogásom nem lenne romantikus. Azt hiszem, hogy a félelem érzetét nem koncentrálnám a *Dies irae*-re, hanem Tommaso da Celano sequentiájának egy sokkal-sokkal finomabb epizódjára, a *Liber scriptus proferetur*-ra. Mire Varèse így szólt: „Hja, Berlioz és Verdi, valamint Ön közt ott volt Siegmund Freud!” A megállapítás teljesen találó...

A ZENETÖRTÉNETI HAGYOMÁNY

(Folytatás)

– Mi a kapcsolata Wagner zenéjével?

– Pontosan ezt a kérdést tette fel nekem és ugyanezekkel a szavakkal 1952-ben, New Yorkban Thomas Mann. Ebédre hívott meg, és anélkül, hogy valamivel is bevezette volna, szinte féltékenyen kérdezte tőlem ugyanazt, amit most Ön. Válaszom ez volt: „Hadd emlékeztessem Nietzsche szavaira: »Milyen lett volna ifjúságom a Tristan nélkül?«, s én azt mondhatom: milyen lett volna serdülőkorom Wagner nélkül?” Mann ezzel zárta le a témát: „Eine gute Antwort.” Tehát fiatalon kell sokat hallgatni, mert könnyen előfordulhat, hogy az idő múltával mindaz iránt érzéketlenné válunk, amit Wagner adhat. Számomra serdülőkorom legnagyobb zenei élménye Wagner volt, mégpedig a *Bolygó hollandi* nyitánya. Valami hihetetlenül nagyszerű dolgot jelentett számomra az a bizonyos *a-d-a* főtéma. Néhány hónappal azután, hogy a darabot először hallottam, a grazi városi parkban üldögéltem. Iskolai vizsgára készültem, s ha jól emlékszem, éppen valami kémiai szabályt tanultam, mikor a távolból katonazenekari muzsikálásra lettem figyelmes. Az a bizonyos *a-d-a* téma ütötte meg a fületem. Felugrottam: „Ezt én ismerem!”, s egy pillanattal később „Ez nem lehet más, csak a *Bolygó hollandi*” – odarohantam a

katonazenekari kioszkhoz, s ittam magamba ezt a muzsikát. Grazban aztán Wagner minden művét megismertem, a *Parsifal*on, az *Istenek alkonyán* és a *Rienzin* kívül. (Ez utóbbi, szerencsére, soha nem kerül színre. Úgy tudom, hogy Hitler megengedte a *Rienzi* megrövidítését, s így a darab időtartama nem hat, csak három óra... De bevallom, ha adnák ezt a művet, még kíváncsiságból sem hallgatnám meg.) Akkoriban Grazban egy kitűnő karmester működött, Oskar Karl Posa. Egyszer Kleiberrel beszéltem róla, szerinte is kiváló muzsikus volt. Nos, kevés embernek vagyok olyan hálás, mint ennek az öreg karmesternek, mert kiváló előadásokban ismertette meg velem egyrészt Wagner, másrészt Mozart operáit.

A művek közül soha nem szerettem és ma sem szeretem sem a *Tannhäuser*t, sem a *Lohengrint* – bár ez utóbbi második felvonása igen érdekes, már Klingsor hangját előlegezi. Amit legjobban szeretek, s ami számomra vitán felül a legnagyobb Wagner-mű, az a *Parsifal*. Aránylag későn hallottam először. De ma is, ha bárhol vagyok és a *Parsifal*t játsszák, azonnal megyek jegyet váltani. (Egyszer Braunschweigben néztem meg a művet, éppen Nagyhét idején tartózkodtam ott.) Ennek a partitúrának hihetetlen áttetszősége mindig csodálatra készítetett. Gondoljon csak vissza a *Tristanra*: még ebben a csodálatos remekműben is hányszor és hányszor fordul elő, hogy a két fuvola együtt halad az első hegedűvel, a két oboa a második hegedűvel, a két klarinét a brácsákkal, és így tovább. A *Parsifal*ban ebből a zenekarkezelésből semmi nem marad: gyakori eset, hogy Wagner unisono szólaltatja meg a két hegedűt és a fuvolák egész más figurá-

ciót játszanak hozzá. És csak a zenére süketek állíthatják, hogy ez a mű statikus. Aki csak egy kicsit is odafigyel a muzsikára, az nem fogja statikusnak találni sem a Grál-lovagok jelenetét, sem más részletet.

– Egy ifjúkori barátom mondta egyszer: Wagner a legnagyobb ifjúsági zeneszerző. Ön is így gondolja?

– Igen, kivéve a *Parsifalt*, amelyhez már érettség kell. A tetralógiát és a *Tristant* azonban fiatalkorban kell megismerni. A Tetralógia mindenképpen az egész zenetörténet leghatalmasabb teljesítményeinek egyike, számomra ezt már az is bizonyítja, hogy – ha jól tudom – ötvenkét vezérmotívumot foglal magában. De a *Parsifal*, hadd térjek rá mégegyszer vissza, lenyűgözi az embert. Mennyi mindent jövendöl meg ez a muzsika például Debussyről!

És semmit sem von le Wagner nagyságából emberi figurája. Nagy pozőr volt. Hadd meséljek el róla egy gyönyörű történetet, amelyet vagy tizenöt évvel ezelőtt a mainzi Schott cég egyik vezetőjétől hallottam. Schotték adták ki Wagner műveit, mint köztudott. Nos, egy nap üzenetet kaptak Wagnertől, melyben arra kérte a céget, hogy foglaljanak neki szállást Mainzban. A kiadóvállalat vezetői kétségbeestek: „Minden héten vagy talán minden nap pénzt fog kérni!” Azt hitték, megoldják a problémát, ha a folyó tulsó partján foglalnak szállást, hiszen köztudott volt Wagner félelme mindenféle víziúttól, legyen az akár csak egy folyó. De csak félmegoldás született így, mert Wagnert egy csónakos időnként áthozta a Rajnán, s így bizony gyakran kopogtatott Schottéknál pénzért. Egy alkalommal öt Lajos-aranyat kapott. Másnap megjelent a csónakos Schottéknál, és így szólt: „Ismernek

egy bizonyos, ha jól emlékszem, Richar Wagner nevű urat?” – „Sajnos, igen.” – „Kapok akkor ötven pfenniget.” – „Miért?” – „Azért, mert tegnap nem volt pénze, és azt mondta, hogy jöjjenek Önökhöz.” – „Mit mond? Tegnap adtunk neki öt Lajos-aranyat!” A csónakos így szólt: „Aha, értem már. Az úrnak nagyon tetszett a tegnap esti naplemente, ahogy a nap sugarai a folyó vizében csillogtak, és azt kérte, evezzek tovább, maradjunk még a folyón. Nem félt a víztől egyáltalán, sőt, felállt a csónakomban, pénzt vett elő a zsebéből és így kiáltott: »Rheingold, zurück in den Rhein!« Úgy látszik, azt az öt Lajos-aranyat dobta be a vízbe.” Kevés ilyen találó történetet ismerek.

– Talán nem nagy ugrás, ha most Mahlerről kérdezem.

– Nagyon sokáig semmit nem ismertem Mahlertől, hiszen Olaszországban akkoriban úgyszólván soha nem játszották műveit. Unalmas utóromantikusnak tartották, Brucknerral egyetemben. Karmesteri nagyságát elismerték, de ezen a területen is kisebbre tartották, mint Toscaninit vagy Molinarit. Szóval, a megszokott hülyeségeket adták tovább nemzedékről nemzedékre. Nos, egy bécsi estémen nem volt semmi különösebb dolgom, így hát elmentem egy hangversenyre. Természetesen állóhelyre, mert elég kevés pénzem volt. A második rész előtt a jegyszedők leültették az állóhelyen álló húsz-harminc személyt, mert ekkorra lényegesen több hely volt a teremben, mint előzőleg. Ekkor hangzott fel ugyanis Mahler *I. szimfóniája*. Szomszédom kezében partitúra volt, de a meglepetéstől alig-alig néztem bele. Igen nagyon meglepődtem, s azt kérdeztem magamban, hogy lehetnek olyan buták az ola-

szok, hogy sohasem figyeltek fel erre a csodálatos muzsikusra. Az első tétel hallatán ez volt az impresszióm: tiszta tájkép, azaz táj emberek nélkül. Tehát teljesen másfajta zene, mint a Schuberté, hogy ne beszéljünk Wagnerről. (Elgondolásom szerint a Mesterdalnokok második felvonásában nincsenek főszereplők, a főszereplő a holdfényes éjszaka, amely mindent igazol.) Második tétel: színrelépnek az emberek. Harmadik tétel: hallucináció, mondhatnám, goyai vízió. Itt már nem is emberekről van szó. S a hallatlan merészség, amellyel Mahler főtémának választja a János bácsi-nótát, ahogy ezt megtetézi a témát először bemutató nagybögőszóolóval! Talán cáfolni akarta ezzel a különleges hangszínnel e gyönyörű dallam úgynevezett banalitását. (A szólistikus nagybögőt Mahler előtt – épp e szimfónia keletkezése előtt két évvel – csak Verdi merte alkalmazni, az *Otello*ban.) Igen, úgy tűnik, Mahler védekezett, úgy vélte, védekeznie kell a közönség előtt. Egyik csodálkozásból a másikba estem: a szinte hihetetlenül szép kánon, majd a második epizód ragadt el, az az epizód, amely a zenetörténet első foxtrottja. Figyelmem csak a Fináléra lankadt el. Tudom, hogy például Paul Bekker a Finálét tartja az *I. szimfónia* csúcspontjának; nem vagyok muzikológus, lehet, hogy Bekkernek igaza van, számomra azonban ez a tétel sokkal kevésbé érdekes, mint az előző három.

Ettől a pillanattól kezdve rajongok Mahlerért. Nem minden művéért. A *VII. szimfóniában* például sokkal kevésbé jelentősnek érzem az első és ötödik tételt, mint a két *Nachtstücköt* és a *Scherzót*. (Egyébként tudja, hogy ebben a *Scherzóban* tűnik fel először az úgynevezett *Bartók-pizzicato*? Mahler még ötszörös

fortissimót ír ki, és megköveteli előadói utasításként, hogy a húr visszacsapódják a nagybögő fogólapjára.)

Meg tudtam még szerezni a háború előtt a *II. szimfónia* egy Ormándy-lemezét, aztán a fajüldöző törvények következtében betiltották Mahlert is. Csak 1945 után ismertem meg például a *Vándorlegény-dalokat*.

– Úgy tudom, manapság gyakran játsszák Olaszországban Mahler műveit.

– Sőt, imádják Mahlert. Gyakran játsszák, és különös módon igen gyakran fiatal karmesterek vezényletével. Én azt hiszem, ezek a fiatalok félnek Beethoven műveinek vezényletétől, és így Mahler szimfóniái nagyszerű „pótlékot” jelentenek számukra. Mahler persze sohasem gondolt arra, hogy beethoveni nagyság legyen, mint ahogy senki a világon nem gondolhat erre, akinek csak egy kis sütnivalója van. Talán még Wagner sem gondolta, hogy annyit ér, mint Beethoven.

Egyébként Mahler zenéjét nem lehet részletekben, tételek szerint megítélni. Vagy egészben elfogadjuk, vagy sehogy sem. Én a magam részéről lelkesen fogadom el úgyszólván minden művét. Egy műve van azonban, amelyet nem vagyok hajlandó Firenzében meghallgatni: a *IV. szimfónia*. Elmegyek a próbára, de az előadásra nem. Miért? Mert nem ismerek meghatóbb muzsikát, mint a *IV. szimfónia* negyedik tételét. S mivel Firenzében ismernek, zavarna, ha látnák: sírva hagyom el a koncertet. Ha Chicagóban sírok, ahol nem ismer senki, az nem érdekel.

– A többi szimfónia?

– Az *V.*-nek az első tételét szeretem legjobban, a fináléját viszont katasztrófálisan csúnyának tartom.

A *VIII.* hatalmas problémát jelent. Azt hiszem, Mahler túl sokat kockáztatott ebben a műben. Az aránylag rövid *Veni Creator*-himnusz jól sikerült, de a *Faust* második részének teljes zárójelenete olyan feladat, amelyet – talán Beethoven kivételével – egy muzsikussal sem oldhat meg. Vegye csak a női tercett (*Magna Peccatrix, Mulier Samaritana, Maria Aegyptiaca*) jelenetét: háromszor nyolc verssor, pont nélkül. Tehát huszonnégy soros dallamot kell írni, folyamatosan. Mahler úgy vélte, hogy kánonokkal és imitációkkal megoldhatja a problémát, de ez, úgy vélem, nem sikerült neki. Amit azonban mindenképp felett szeretek Mahler művei közül, az a *VII. szimfónia* három középtétele, a *IX.*, amelyben egyetlen ütemnyi üresjárat nincs és a *Lied von der Erde*, ami a remekművek remekműve.

– Mi a véleménye Mahler és a bécsi iskola kapcsolatáról?

– Tudjuk, hogy Mahler nem szerette Schönberg zenéjét. De ezt mondta: „Én már öreg vagyok ahhoz, hogy ezt megértem, de eljön az idő, amikor mindenki meg fogja érteni.” Mahler műveiben több határozottan expresszionista momentum található. Így Bécsben nyilvánvalóan a legjelentősebb példamutatók egyikévé vált. De azok is rajongva szerették, akik később más utakra tértek, így például Webern. Bécsben az a hír járja, hogy Mahler *II.* és *VIII. szimfóniájának* legcsodálatosabb előadásait Webern vezényelte. Egyike azoknak az eseteknek, amelyekről elmondhatjuk: milyen kár, hogy akkor még nem volt hanglezemelés.

– Nézzünk most körül Európa más tájain. Debussy?

– Ha ezt a nevet kimondja – sajnálom –, az a történet jut eszembe először, ami a Dreyfus-üggyel kapcsolatos. Megkérdezték Debussytól: Dreyfus-párti vagy Dreyfus-ellenes? „Köpök rá!” – válaszolta. Ezzel a hirhedt fajúldozó üggyel kapcsolatban merészelt egy muzsikus ezt mondani: köpök rá! Ravel soha nem vemedett ilyesmire, Ravel, „a kis vasember”, ahogy nevezték. Ravel karakter volt, Debussy meg gyenge ember.

– Hadd térjek vissza beszélgetéseink első perceire. Azt kérdeztem Öntől, Maestro, számít-e a mű megítélésében a zeneszerző külső életútja vagy – mint jelen esetben – jelleme? Ez a Dreyfus-ügyre vonatkozó Debussy-mondás fordíthat-e valakit is Debussy művei ellen?

– Természetesen nem. Annyit mondhatunk csak, hogy nagyon ellenszenves volt. Ennyi és nem több. Más dolog a mű és más az ember. És Debussy zenéje, az valami teljesen más kérdés. Művei különböző értékűek, számomra a legmeggrázóbb a *Szent Sebestyén*. Talán azért, mert volt szerencsém 1926 márciusában a Scalában Toscanini tolmácsolásában hallani. Kivételes este volt egyébként is: Toscanini a pódiumon, Ida Rubinstein a színpadon, és az egyik páholyban ott ült két hölgy között, az olasz légierő ezredesi uniformisában Gabriele d’Annunzio, a szöveg költője.

– Ha most már befejezzük a zenetörténeti hagyományra vonatkozó beszélgetésünket, más szóval – hiszen ide akartam konkludálni – felsoroltuk azokat a hatásokat, amelyek talán befolyásolták zeneszerzői fejlődését, milyen kiemelkedő csomópontokat határozná meg művészi életútjában?

– Egyéni fejlődésem történetében a következő évszámokat említhetem: 1917-ben, 13 éves koromban hallottam Grazban először a *Bolygó hollandit*. S mivel tizenhárom éves korában az ember könnyedén határoz el dolgokat, a nyitány befejezése előtt eldöntöttem már, hogy zeneszerző, mégpedig természetesen nagy zeneszerző leszek. Tizenhat éves voltam, amikor először kerültem kapcsolatba Debussy zenéjével; nemcsak a zongorista-tanulmányaim közben kezembe kerülő zongoradarabok révén. Triesztben jelen voltam egy Toscanini-koncerten, ahol a maestro többek között az *Ibériát* is vezényelte. Egyáltalán nem értettem meg ezt a zenét, de megéreztem, hogy csodálatos. 1924-ben, húszéves koromban hallottam először Schönberg *Pierrot lunaire*-jét: ez lett életem igazi fordulópontja. 1930-ban, huszonhatéves voltam, Mahler megismerése következett, majd harmincéves korom körül Malipiero és Busoni. Busoni egyike volt azoknak a mestereknek, akik a legnagyobb hatást gyakorolták rám, mindenekelőtt kompozíciós módszerének szigorával. S végül 1935-ben hallottam először Webern-művet. Ezek voltak az alapvető élmények, ezek a találkozások határozták meg fejlődésem vonalát.

A KOMPOZÍCIÓS TECHNIKA KÉRDÉSEI

– Bár tudom, hogy nem szívesen beszél mesterségbeli és technikai kérdésekről, mégis arra kérem, Maestro, beszéljünk ma ezekről a problémákról. Tanított zeneszerzést?

– Soha. Illetve egyrészt magánúton, másrészt – talán csodálkozni fog – zongora melléktanszakon. Ebben az osztályban huszonöt évig tanítottam énektan-
szakos lányoknak Clementi szonatináit. Aztán változott az igazgató személye, és az új igazgató tudta, hogy zeneszerző vagyok. Szégyenkezett amiatt, hogy a zongora melléktanszakon tanítok, és így szólt hozzám: „Tudom, hogy a növendékek érdekében dolgozik. Arra kérem, hogy a jövőben tanítson nekik azt, amit akar, mostantól kezdve csak olyan hallgatókat küldünk Önhez, akiknek már megvan a zongoradiplomájuk és nem kell vizsgát tenniük. Ismétlem: arra tanítja őket, amire akarja.” Így tehát lemezek segítségével akkordról akkordra elemeztem nekik a *Parsifalt* és más műveket. Rengetegen jártak hozzám, a nevüket se tudtam. Egyfajta szabadiskola volt ez. Aztán, ha jól emlékszem, 1964-ben, éppen Buenos Airesben voltam, amikor az igazgató levélben felkért egy zeneszerzésosztály vezetésére; felszabadult ugyanis az egyik zeneszerzés-professzor helye. Köszönetet mondva, ezt választottam: már késő. Nem magyaráztam meg negatív

elhatározásomat, mert erre az egyetlen magyarázat az volt, hogy nem akartam megvárni sem a negyven szolgálati évet, sem a hetvenedik életévemet ahhoz, hogy nyugdíjba menjek. Én a magam részéről szörnyű dolgoznak, sőt, aljasságnak tartom azt, amit mások csinálnak, azaz amikor minden megengedett és megengedhetetlen módon – néha finom minisztériumi intervencióval – a nyugdíjazás előtt magasabb rangot szereznek, hogy magasabb legyen a nyugdíjuk.

– Hogyan tanította magánövéit?

– Külföldről jöttek hozzám, rendszerint ösztöndíjjal, s így már mögöttük voltak az ellenpont-, fuga-, összhangzattan-, sőt általában a hangszerelés-tanulmányok is. Hetenként vagy kéthetenként voltak nálam, elkészült műveiket mutatták meg, amelyeket aztán részletekbe menően megvitattunk. Ha szöveges zenéről volt szó, könyörtelen voltam; ha egyetlen szótag nem volt a helyén, dühbe gurultam. Ez a „helyén-levés” egyaránt értendő prozódiailag és tartalmilag. Emlékszem, egyszer egy lány egy Stabat Mater-t hozott... az ütemek elrendezésének teljes diszpozícióját megváltottattam vele. Egyízben régi barátommal, Roger Sessions-szal beszélgettem erről a kérdéstről: „Itt, Amerikában nem nagyon törődünk az ilyesmivel.” „Mi ott, Európában igen, legalábbis én törődöm vele.” El sem tudok olvasni egy olyan megzenésített szöveget, amelynek rossz a prozódiaja.

– Hogyan kezd hozzá egy mű komponálásához?

– Feleségemet kérdezték egyszer: „Hogyan komponál a férje?” „Több mint harmincöt éve élek vele – válaszolt –, de nem tudom. Csak azt tudom, hogyan írja az előadásait. Van a zsebében néhány papír-

szelet, és ha eszébe jut valami gorombaság, feljegyzi. Amikor 40-50 ilyen gorombaság együtt van, megírja az előadást. De hogy hogyan komponál, azt nem tudom.” – Egyébként én magam sem tudom, legalábbis nem tudom pontosan. Azt talán meg lehet határozni, hogy egy zeneszerző milyen lelkiállapotban dolgozhat.

– Hisz az ihletben?

– Nagyon nem szeretem ezt a kifejezést.

– Akkor mondjuk így: az alkotói fantáziában?

– Abban természetesen igen. A Goethe-dalokkal kapcsolatban sokat köszönhetek Thomas Mann-nak. A Tetralógia utolsó kötetében sok szó esik a Mut-em-Enet és József közt történekről. Mann elmondja, hogy ez az eset akkoriban óriási botrány volt, még Perzsiába is elkerült a híre: itt optimista befejezése lett a történetnek. Mut-em-Enetből a perzsa legendában Zulejka lett. Ettől a naptól kezdve fantáziám működésbe lépett. Addig soha nem foglalkoztam Zulejkával, noha jól ismertem Schubert két *Zulejka-dalát*. Úgy véltem, hogy maga a név nagyon vonzó, de sohasem néztem utána, ki is ez a személy. Amikor megtudtam, hogy kicsoda Zulejka, mint mondtam, ekkor lépett működésbe fantáziám, s ez nagymértékben hozzájárult a West-Östlicher Divan-ból vett *Goethe-dalaim* keletkezéséhez. Nos, például ilyen esetek is vannak.

– És a technikai rész? A sor rögzítésével kezdi a munkát?

– Általában igen, de természetesen az is szükséges, hogy a sorral együtt tanulmányozzuk a sor által nyújtott lehetőségeket is. Hogyan lehet felosztani hat ket-tőshangzatra vagy négy háromhangú, három négyhangú, illetve – ha lehet – két hathangú akkordra.

– Ha jól tudom, Schönberg úgy dolgozott, hogy a kompozíció megkezdése előtt felállította az összes lehetőség táblázatát.

– Nem ismerem Schönberg kompozíciós módszerét, de nem csodálkozom azon, hogy ő így dolgozott. Ez az én metódusom is. Ami az *Ulisse*-t illeti, ez az előkészítő munka ott sokkal hosszabb időt vett igénybe, mert meg kellett keresnem a lehetséges permutációkat is, hiszen hatalmas arányú műről van szó. Szükségem volt arra, hogy rögzítsem a két hexachord összes lehetőségét, mind melodikus, mind harmonikus vonatkozásban, és pedíg úgy, hogy ne zavarják a mű egységét, ami számomra alapvető igény.

– És mi van akkor, ha az alkotói fantázia beleszól a munkába, ebben az esetben megenged-e magának szabadságokat, eltér-e a sortól, vagy rögzített lehetőségeitől, permutációitól?

– Utolsó műveimben nem. Van ugyan például a *Sicut umbrá*-ban vagy a *Commiato*-ban egy-két szabadon kezelt – vagy inkább: nem teljesen szeriális – hely, az elsőben azok a csillag-konstellációk, amelyekről már beszéltünk, a másodikban egy hosszabb ékesítés – de ezek kivételes esetek. Általában lassan, de sokat dolgozom. Franco Donatoni, a neves avantgardista zeneszerző készítette el az *Ulisse* zongorakivonatát. Egy interjúban azt mondta: nagy élmény volt számára ez a munka, abban az értelemben is, hogy tapasztalhatta, mint fordít akár egy teljes napot is Dallapiccola arra, hogy a hangok jól és jó helyen szólaljanak meg, még akkor is, ha meg van győződve róla, hogy senki nem venné észre a hibát. Nem tudhatjuk azonban, hogy a jövőben nem lesz-e a hallgatóknak olyan érzékeny fü-

le, hogy észreveszik azt a hibát, amit Donatoni szerint ma senki nem vesz észre. Más szavakkal: úgy is felfoghatjuk a technikai problémákat, hogy az alkotóművészeknek meg kell oldania azokat, és addig kell dolgoznia, amíg meg nem találja a megoldást. Hadd idézzek egy példát. Az *Ulisse* egyik képe, az árnyak birodalmának jelenete tükörmegfordítás-formában íródott. Elég hosszú benne az az epizód – ha jól emlékszem, 22 ütem –, amely a bachi tükörfúga rendszerében készült. Csak a ritmikus elemet tartottam meg, hogy elkerüljem a klasszikus reprízt, amelyet általában nem szeretek és nem alkalmazok.

– Érdekes, hogy számtalan esetben alkalmazza a barokk technikákat, kánonokat, fúgákat stb., és ugyanakkor kerüli a reprízt.

– Mert a repríz nem egyéb, mint ismétlés. És utálok újra elmondani azt, amit egyszer már elmondtam. De hogy visszatérjek: minthogy megtartottam változatlanul a ritmust, a zenének ezt az elsődleges elemét, a hallgató éppen a ritmika miatt úgy vélheti, hogy ugyanazt hallja, mint az előbb, noha a harmónia és az ellentpont egészen más. De ki tudja, nem jön-e el a nap, amikor mindezt a hallgatók is pontosan fel fogják ismereni. Hogy még egyszer hangsúlyozzam: nem szeretem az ismétlést. Ez nálam talán etikai probléma.

– Azt hiszem, mindez kapcsolatban áll a szerialitás elvével.

– Kétségtelenül. Megfigyelhette a *Commiato*-ban: az első és utolsó tétel, amelyekben az énekes szólista, szöveg nélküli kiáltásokat hallat, azonos zenei anyagra épül, az utolsó az elsőnek pontos rákmegfordítása.

A második és negyedik tétel több szakasza ugyancsak rákmegfordításban felel meg egymásnak; nem teljesen, mert a negyedik tétel rövidített. A középtétel az, amely független, és ez az egyetlen, amelyben szöveg is van.

– Ez a szerkezet hasonlít a Bartók által oly előszeretettel alkalmazott hidformára. De hadd tegyek fel egy másik kérdést: Maestro sokszor alkalmazza egy-egy darabjában korábbi műveinek sorait vagy azok egyes elemeit. Mi a célja ezzel? Beszéltünk például arról, hogy az *Éjszakai repülés* egy bizonyos helyén, ott, ahol a pilóta a viharfelhők közül kijut a csillagok fényébe, megszólal a korábbi művének, a *Három Laudának* egy részlete. Tudjuk, hogy itt kézenfekvő dramaturgiai cél vezette: az operában a csillagok fényéről van szó, a lauda megfelelő helyének szövege: „altissima luce”. Node mindezt a közönség nem tudja...

– Elég, ha én tudom. Vagy itt van egy másik eset. *Quaderno di Annalibera* című művemet egyidőben kezdtem el *A felszabadulás énekeivel*. Azonos a két mű címében a szó gyöke, lányom nevében is benne van a felszabadulás (liberazione) szó. Ez az egyezés: libera – liberazione, ez volt az első indíték, s így kapott a két mű azonos alapsort. Az *Ulisse*-ben is számos esetben élek az önidézet módszerével. Hozzá tartozik munkamódszeremhez.

– Minek tekinti a sort? Alapanyagnak, témának, vagy esetleg mind a kettőnek?

– Egyes esetekben témának, mint például *A felszabadulás énekeiben*, más esetben alapanyagnak, például a *Tempus destruendi – Tempus aedificandi*-ban. Ez persze nem jelenti azt, hogy nem tettem meg mindent

annak érdekében, hogy ezt az alapanyagot – ékesítésekkel és más módon – ne bontakoztassam ki melodikusan is.

– Ha már a *Tempus destruendi* – *Tempus aedificandi*-nál vagyunk, azt hiszem, ez az első műve, amelyben a hoquetus-technikát alkalmazza, azaz az énekelt szöveg egyes szótagjai megoszlanak az egyes szólamok között.

– Valóban ez az első eset, bár egy más értelemben már felhasználtam *A felszabadulás énekeiben*, ahol a sor és annak megfordítása megoszlik a szólamok között. De ebben az esetben nem osztottam meg a szótagokat.

– Mi volt az indítéka ennek az új technikának?

– Talán az, azt hiszem, hogy így kellett eljárnom. Talán nem volt más megoldás. Ne gondolja, hogy nem akarok válaszolni: nem tudok.

– Azért kérdeztem rá erre a problémára, mert ez a technika az avantgarde zeneszerzők egyik legkedveltebb módszere, Luigi Nono *Canto sospeso*-jától Pendereckiig. Különös egybeesése a véletleneknek, hogy tizenöt évvel később Maestro is ezt a technikát alkalmazza.

– De csak az énekkarban. Talán azért, mert meg voltam győződve róla, hogy a kórus énekében nem lehet minden szót megérteni.

– Visszatérve a munkamódszerre: a sor, a variánsok és permutációk rögzítése, a táblázatok elkészítése után mi következik?

– Hadd mondjak példákat, így talán könnyebben megértjük a feladatot. Az *Éjszakai repülés* kompozíciós munkájánál alapul szolgáltak bizonyos előtanul-

mányok, így Rivière alakjának első vázlatai vagy az idézett *Lauda. A fogolyból* a háromszakaszos áriát írtam meg legelőször. A *Jób*-nál az egyes szakaszok megkomponálása teljesen önkényesen következett, utoljára készült el az első és az utolsó rész. Azt mondhatja valaki, hogy ez helytelen módszer. Viszont tudom, hogy az *Eroica* főtémájának híres *Cisz* hangja volt az utolsó kombináció, amire Beethoven rájött a téma kialakítása során.

A ZENEI ÉLETRŐL

– És most, Maestro, szeretném, ha kifejtené gondolatait a zenei életről – általában. Mi a véleménye a hangverseny- és operaéletről, a tanításról, tehát a zenei élet mechanizmusáról? Mondom: általában, tehát mind Itáliában, mind világszerte.

– Nagyon komoly kérdés. Úgy vélem, hogy Németországon kívül, ahol a zenei életnek mindig megvolt a maga különleges fontossága, szervezeti szempontból szinte minden országban határozottan rosszra fordulnak a dolgok. Németország mellett talán Anglia tekinthető még kivételnek. Az például bizonyos, hogy a költségek állandó emelkedése folytán lehetetlen olyan operák jó előadásait elérni, amelyek nem állandó és szerves részei a repertoárnak. Vannak nálunk kritikusok, akik azt állítják, hogy a primadonnáknak és tenoristáknak kifizetett csillagászati honoráriumok nem terhelik jelentősen a költségvetést. Én ezt nem hiszem. De emellett vannak más nehézségek is. Így például a szakszervezetek szerepének furcsa és néha értelmetlen kettős arca. Senki sem tagadja, hogy ha nem lenne szakszervezet, a zenekari művészeket és a kórus-tagokat a különböző rendező szervek kizsákmányolnák; a szakszervezetek jelentősége vitán felül áll. Az viszont, hogy a szakszervezetek kizsákmányolásnak

tartanak a rendező szervek vagy mások részéről történő bármilyen akciót, az megítélésem szerint az öncsonkítás egy formája. Hadd meséljek el egy idevágó történetet. A római rádióban koncertszerű előadáson mutatták be az *Ulisse*-t. Az Ön honfitársa, Peskó Zoltán vezényelt. Magam is odautaztam, hogy egy héten keresztül jelen legyek a próbákon. Elutazásom előtt Peskóné felhívott, arra kérve, hozzam magammal a partitúra egy további példányát. Magamhoz vettem hát a mintegy kilenc kiló súlyú partitúrát és elindultam Rómába. Mielőtt beléphettem volna a stúdióba, egy szakszervezeti ember elém állt és tisztelettel, de határozottan így szólt: „Maestro, Ön nem léphet be a stúdióba”. „De tegnap felhívtak, hogy hozzam magammal a partitúrát, és arra is figyelmeztettek, ennek a hétnek nagy részét a stúdióban kell töltenem, hallgatva a próbákat és a felvételeket!” „Nem. A szakszervezet megtiltotta, hogy a szerzők belépjenek a stúdióba.”

Nos, Ön megkapta az *Ulisse*-nek ezt a lemezét és megfigyelheti, hogy a felvétel kitűnő, de egészen egyszerű lehetett volna, ha megengedik a próbák felvételét is. Ebben az esetben válogathattunk volna a legjobban sikerült felvételek között, és nem csak az állna rendelkezésre lemez formájában, amit a nyilvános adáson vettek fel. A zenekari tagok éppúgy emberek, mint az énekesek vagy a karmester, és így lehetetlen, hogy egy több mint két óráig tartó produkció során ne forduljon elő hiba. Így hát egy olyan felvétel, amely példászerű lehetett volna, csak jó lett; annak ellenére, hogy mind Maestro Peskó, mind a szólisták legtöbbször egészen kivételes teljesítményt nyújtott.

Ez az, amit az előbb öncsonkításnak neveztem. Vagy egy másik, ugyanezzel a felvétellel kapcsolatos eset. A főpróba előtt többen interveniáltak, hogy vegyék fel ezt a produkciót is. Nem lehetett elérni, mert valamelyik szakszervezeti rendelkezés megtiltja. De hadd menjek tovább. A bolognai Teatro Comunaleban egy operaelőadás rendezője a kórusral próbált. Hatvantagú volt az énekkar, mire a rendező három csoportra akarta osztani a társaságot, hogy így jobban kihasználhassa a rendelkezésre álló időt. A szakszervezeti vezető nem egyezett ebbe bele, mondván, hogy a próba közben pihenőre van szükség. A rendező hiába hivatkozott arra, hogy a csoportoknak egy-egy teljes óra pihenőjük lenne így, a szakszervezeti ember ragaszkodott hozzá, hogy az egész kórus egyszerre pihenjen. De a legszebb eset az volt, amikor Pizzetti *Gyilkosság a katedrálisban* című operáját próbálták a Scalában. Az énekkar nyomdai levonatban kapta meg a szólamokat, amelyek ugyan korrigálva voltak, de Pizzetti a második korrektúránál észrevette, hogy még akadt hiba a szólamokban. Ekkor az énekkar kijelentette: a hibás anyagot tanulták meg, és ezt is fogják énekelni. Ezek azok a dolgok, amelyek szerintem már az abszurditás fogalmát merítik ki. És nemcsak az énekkarak ilyenek Olaszországban, hanem a zenekarok is. Ugyancsak az Ulisse-vel kapcsolatos az az eset, amelyet most mondok el. A Scala-beli premierre készültünk, s a zenekari próbák a színházépület hatodik emeletének egyik nem túl jó termében zajlottak le. Ezt az előadást is Peskó vezényelte. Egy nehéz állást többször is próbálni kellett. Az ötödik ismétlés előtt néhány zenekari tag hangosan tiltakozni kezdett: miért kell ezt ennyiszor próbálni!? Erre Peskó kirobbant:

„En ezt a partitúrát hat hónapig tanultam. És ha most egy állást öt percig akarok próbálni, jogom van hozzá!” Igen, az olasz zenekarok csak egészen nagy dirigensekkel játszanak jól, és főleg, ha nem modern mű van a műsoron.

Az érem másik oldalát gyakran emlegetem. 1949-ben Lipcsében dirigáltam műveimet. Huszonhárom órányi próbát kértem, ami nagyon sok. Többek között a *Michelangelo-kórusok* második sorozata is műsoron volt, egy csodálatos énekkarral. A karvezető, Neumann úr, igen kedves volt, és minden pillanatban rendelkezésre állt. Az egyik próbán jelen volt a rádió egy munkatársa is, aki szerint a tizennyolc kórustag – ennyiből állt az énekkar – igen kevés. Erre Maestro Neumann így szólt: „Mester, holnap ne próbálja ezt a darabot, és holnaputánra negyven kórustagot bocsátok rendelkezésére.” S valóban, a két nap múlva tartott próbán ott volt a negyventagú énekkar és a zenekar, mégpedig *hat órányi próbaidőre, és vasárnap!* Olaszországról nem is beszélek, de ez Amerikában vagy Angliában is elképzelhetetlen. Vagy egy másik eset arra, mi a fegyelem, és hogyan kell hozzáállni a művészi produkcióhoz. 1972-ben a düsseldorfi operaház vendégszerepelt Firenzében: két alkalommal Zimmermann *Die Soldaten*-ját és kétszer az én *Ulisse*-met játszották. A repülőgép késett, és késő éjszaka érkeztek meg a pisai repülőtérre. Ahogy befutottak Firenzébe, Wich karmester kiadta az utasítást: mindenki menjen most aludni, és másnap délelőtt 10-től 2-ig próba mindenki számára. Kettőkor, a próba végeztével nem volt megelégedve a produkcióval (ne felejtse el: ekkor már legalább tízszer játszották Düsseldorfban az *Ulisse*-t!)

– 7-től 8-ig újabb próbát tartottak, majd egy óra állt rendelkezésre az átöltözéshez, 9-kor előadás. Tehát a bemutató napján 5 órát próbáltak!

Egyébként személyes tapasztalataim szerint a zenekarművészetben az angol együttesek járnak az élen, legalábbis Európában. Mert nem vitás, hogy például a Berliini Filharmonikusok egészen tökéletes zenekar, de főleg akkor, ha Bruckner vagy Richard Strauss műveit játssza. Az újabb korok zenéit, legalábbis szerintem, nem tudja soha olyan nagyszerűen elmuzsikálni. Még Furtwängler vezényletével sem játszották igazán meggyőzően Debussy muzsikáját.

– Egyszer Bécsben hallottam a Filharmonikusokat Stravinsky-baletteket játszani. A világhíres zenekar szinte malacbanda módján játszott, másnap viszont egy klasszikus műsorban csodálatos volt a játékuk.

– Igen, Közép-Európa, azt hiszem, még kötve van a múlt századi hagyományokhoz. Ez az, ami nem fordul elő például a BBC zenekarával. Tudom, hogy amikor saját műveimet vezényeltem, egy órával korábban Purcellt játszottak, és egyformán nagyszerűen szólaltatták meg mindkettőt. Nem tudom, hogy ez a gyors szellemi váltás képessége-e, vagy a jobban elsajátított technika eredménye.

– Vagy talán a műsorösszeállítások változatosságából fakad.

– Ezzel azt akarja mondani, hogy a Berliini Filharmonikusok mindig ugyanazokat a műsorokat játsszák?

– Nem tudom, lehet. Annyit tudok, hogy Karajan az elmúlt évben Ligeti-művet is bemutatott a berliniekkel.

– Valúszínűleg rosszul. Egyszer Nono-darabot is vézényelt, nem tudom, megértette-e.

– S vajon a közönség megértette-e? Mi a véleménye, Maestro, a mai muzsika és a mai közönség kapcsolatáról?

– Szerintem a mai ember nagyon sokat lépett előre ezen a téren. A II. világháború után sokat tanultak, főleg a fiatalok, és mindenekelőtt a hanglemezkultúra segítségével. Ez nagyon jó, bár tudom, hogy ugyanakkor bizonyos korlátozást is jelent, hiszen ha valakinek otthon megvan Furtwängler, Klemperer vagy Karajan egy felvétele, mindig azt hallgatja, és könnyen hiheti, hogy az adott művet így és csakis így kell előadni.

– Úgy véli tehát, hogy ezek a fiatalok Karajan *V. szimfóniáját* és nem Beethoven *V. szimfóniáját* hallgatják?

– Nem. Eddig nem mennék el. De veszélyessé válhat, ha magát a művet ennyire hozzákapcsolják egy-egy előadóművész egyéniségéhez. Én a magam részéről természetesen örülök, ha műveimet hanglemezre veszik, már csak azért is, mert így karmesterek és előadók számára le vannak rögzítve a helyes tempók. Véleményem szerint a hanglemez – bár, mint mondtam, veszélyeket is rejt magában – igen nagy jótétemény volt az általános zenei kultúra számára. A lényege az, hogy a közönség sokkal nyitottabb érdeklődésű, mint valamikor volt.

– Maestro sokszor említette az ifjúság szerepét...

– ...egyetlen reményünk!

– Ismeri-e a Jeunesses Musicales tevékenységét?

– Egyízben kerültem kapcsolatba a Jeunesses-szel, amikor Scherchen felkérésére megírtam e mozgalm

számára *Piccola musica notturna* című művemét. volt sajnos az egyetlen kontaktusom velük. Nem voltam ugyan jelen az 1954-es hannoveri bemutaton, de a hírek szerint nagyszerűen játszották a darabot.

– Ha már az ifjúságnál tartunk: mi a véleménye a zenei oktatásról, mind az iskolákban, mind a konzervatóriumokban?

– Nagyon komoly probléma ez. Minthogy nálunk az iskolákban, mondhatni, semmi nem történik ebben a vonatkozásban, nem is nagyon bízhatunk abban a jövőben, amit ezek a középiskolások a konzervatóriumokban fognak kialakítani. Olaszországban már az elemi iskolákban kellene kezdeni a zeneoktatást, ha jól tudom, ezt vezették be Magyarországon, így van Izraelben, és azt is tudjuk, hogy az angol és magyar kórusnevelés Európában a non plus ultrá-t jelenti. Ismerem az Orff-módszert, Buenos Airesben láttam először eredményeit. Meghívtak egy iskolába, ahol 3-tól 8 éves korú gyerekek muzsikáltak, még hozzá nagyon jól. Az iskola igazgatója egyike volt azoknak, akiknek el kellett hagyniuk Európát a háború előtt. Ezek a muzsikuskok adták át Amerikának az énektanítás módszereit, ezek tanították meg az ottani gyerekeket énekelni, s arra is, hogyan kell modern zenét énekelni. Ami a konzervatóriumi oktatást illeti, miután nem tanítottam zeneszerzést, nem tudom, milyen a tanmenet. Az én időmben a tananyag és főleg a vizsgamódszer egyszerűen idióta volt. A vizsgára zárt borítékban érkezett Rómából a téma, és tizennyolc óra alatt, bezárt szobában fűgát kellett rá írni. Egy nap pihenő, majd a következő napon madrigált kellett komponálni. A diplomához pedig három vizsga volt szükséges, mindegyik-

re tizennyolc órát adtak: kötelező volt a szokott hülye szövegek egyikére operajelenetet komponálni, két-három oldalt partitúrában, a többit zongorakivonatban, majd egy hegedű- vagy cselló-zongoraszonáta első tétele volt a feladat, végül egy ötszólamú madrigál. Nem tagadom, hogy minden reggel vissza kellett magam tartani, hogy ne törjem be az ajtót, amikor hallottam, hogy a pedellus rázárja azt. Az én tanulmányi időmben természetesen a legnagyobb mértékben el voltunk tiltva Schönberg zenéjétől, Webernről még csak nem is hallottunk, és Berget pojácának tartották. A konzervatóriumban Malipierót és Casellát kritizáltak a leginkább, tehát a kor két legnagyobb mesterét. Bizonyos mértékig tisztelték Pizzettit és a hozzá hasonlókat. Ma persze teljesen más a helyzet: fejest ugranak az avantgarde-ba – azt hiszem, ez általános tendencia egész Európában. Nem mondhatok ellent, tegyék csak, „placet experiri”, miért is ne. Nem hiszem, hogy tudnak fúgát vagy variációt írni, de avantgarde zenét igen. Azt hiszem, hogy gyakran a tanárok félnek attól, hogy megmondják: ez nem szép. Úgy érzem, hogy az a „Hanslick”-komplexus, ami megvan sok kritikusban, megvan számos zeneszerzéstanárnak is.

– Azt mondta korábban, Maestro, hogy a közönség nagyot fejlődött, s ugyanakkor rossz az iskolai zeneoktatás. Hol tanulták meg akkor a zene szeretetét, hol tanultak ízlést?

– Valószínűleg nagyrészt a hanglemezek segítségével.

– Mi vonzza a közönséget a hangversenyekre?

– Általában a karmester hírneve, bár meg kell mondanom, hogy Firenzében nagy a közönséglátogatott-

sága a koncerteknek, a Teatro Comunale nézőtere rendszerint zsúfolt. Valószínűleg azért, mert a firenzei közönség kulturált lett. Mert hiszen a hangversenyek látogatottsága – ha nevéen akarjuk nevezni a gyereket – kultúra kérdése. Az operaelőadások közönsége pedig meglehetősen sokrétű. Százak és százak jönnek más városokból is Firenzébe. Amikor a napokban megnéztem a Comunaléban Spontini *Agnese di Hohenstaufen*-jét, rengeteg faenzai és ravennai volt jelen. Talán azért jöttek, mert a vezénylő Riccardo Mutit ismerik: ha jól tudom, Muti felesége ravennai. Nos, egy biztos, hogy ilyen vagy olyan okból ma már ismeretlen a húsz év előtti kongó nézőtér fogalma.

– Akkor is tele van a nézőtér, ha modern zenét játszanak? Ha modern fesztiválról van szó?

– Firenzében még nem rendeztek modern fesztivált. Azt tudom, hogy Rómában a körülbelül ezerszemélyes befogadású kisebb termekben mindig ugyanaz a két-háromszáz ember van jelen modern hangversenyek esetében. S legyünk őszinték, ezek a modern fesztiválok csak a szakmabelieknek szólnak, akárcsak a hasonló tárgyú kongresszusok.

– Nem gondolja, hogy egy modern zenei fesztivál tulajdonképpen a modern muzsika gettóba zárása? Nem lenne jobb, ha kevert műsorok lennének, s minden hangversenyen felhangzana egy-egy modern mű?

– Teljesen igaza van, már csak azért is, mert a tisztán modern műsorok általában elriasztják a közönséget.

– Talált olyan helyet a világon, ahol a közönség ilyen esetben nem marad távol?

– Londonban például nagyon jó közönsége van a mai zenének. Ezzel szemben Nyugat-Berlinben jelen voltam Peter Maxwell Davies és kiváló együttese hangversenyén az Akademie der Künste hangversenytermében; nem volt bátorságom, hogy üdvözljem Maxwell Daviest... a teremben tizenhét személy volt jelen. Másrészt jó, hogy vannak szervezetei a modern muzsikának, amelyek meglehetősen erős pénzügyi alappal rendelkeznek.

– Véleménye szerint mi hát a zene funkciója a mai társadalomban, a zenéé, akár klasszikus, akár modern?

– Erre a kérdésre, sajnos, nincs felelet. Azt hiszem, amióta világ a világ, a művészetnek mindig az volt a feladata, hogy emelkedetté tegye az emberek szellemét. Hadd emlékeztessenek rá: az Odüsszeiában, amikor Démodokosz rákezd dalára, úgy tűnik, mintha egy isten szállta volna meg. Ez lenne a művészi ideál; de ha ez az isten Karajan alakját ölti fel, akkor kételkedni kezdek, hogy ez az isten valóban jelen van-e, annak ellenére, hogy Karajan mindig csukott szemmel dirigál.* Tehát nem tudom, érvényesnek tekinthetjük-e ma a művészet, a zene nevelő hivatását. Az az érzésem, hogy általában a kíváncsiság vonzza az embereket: „lássuk csak, mit ad nekünk ez vagy az a szerző”. S ez már nyereség.

– Milyen szerepre kényszerítette a mai társadalom a muzsikát?

– Nem hiszem, hogy kétséges: a „kereskedelmi elem” áll sajnos az előtérben. Bizonyítja ezt többek között az az eléggé el nem ítéhető reklám, amit szá-

* A dalnok Démodokosz vak volt...

mos zeneszerző megenged magának. Igen gyakran blöffel lehet hírnevet szerezni. Mivel a mai ember türelmetlen, maguk a zeneszerzők is minden áron elkerülni igyekeznek az „elhasználódást”. Emlékszem, amikor Hans Werner Henze e szavakkal dicsérte Luigi Nonót: „Olyan ember, aki meg tudja magát kínozni” – azaz, aki addig keres, amíg csak nem talál. Nagyon igaznak és szépnek tartom Nonónak ezt a jellemzését, hiszen ő az, aki soha nem csinál reklámot magának.

– Itt a jó alkalom, hogy megkérdezzem véleményét a mai olasz muzsikáról.

– Az én nemzedékem után következő gárdában számomra kétségtelenül Nono a legeredetibb, a legerőteljesebb. Nem ismerem legutolsó műveit, de nem hiszem, hogy utat téveszthet olyan muzsikus, aki meg tudta írni a *Canto sospeso*-t, a *Cori di Didone*-t és a többi hasonló nagyságrendű művet.

– És Olaszországon kívül?

– Messiaen kétségtelenül nagyon jelentős személyiség. Az, amit Boulez csinál, személy szerint engem sokkal kevésbé érdekel, de lehet, hogy tévedek. Nagyon keveset ismerek Stockhausen műveiből; amit hallottam, az nem tetszett, de mivel csak egyszer hallottam, semmiképpen sem akarok kritikát gyakorolni. Ligeti kétségtelenül valaki, Valaki – nagybetűvel. Ötöle sem hallottam sok darabot, de például *Requiemje* remekmű. Megvan benne az a jellegzetes közvetlenség, amely soha nem téveszti el hatását a közönségre. Egészen kiváló muzsikusnak tartom.

– Az elektronikus, a konkrét zene mond valamit Önnek?

– Pillanatnyilag nem sokat. Történelem nélküli irányzat még. De mindig támogattam a kísérleteket, egyike vagyok azoknak, akik 1953-ban kiálltak amellett, hogy a milánói rádió keretében szervezzenek elektronikus stúdiót. Egyszer meglátogattam a stúdiót, ahol egy valamikori növendékem fogadott szakértőként. Az alapelvek iránt érdeklődtem, mondván, hogy nem tudok semmit. Akkor már jártam Scherchen gravesanói stúdiójában, de adtam a tudatlant. Nos, a szakértő azt állította, hogy a mély *A* a legmélyebb hang, amit elektronikusan elő lehet állítani. Ha ennél mélyebbre van szükség, felére kell lassítani a magnó sebességét, és így érhető el ennek mély oktávja. Hallgattam, mert az volt a véleményem, hogy ami megszólal, az nem a mély oktáv, bár valami hasonló. Ezt annak idején mondtam Scherchennek is, aki erre így válaszolt: „Ön az egyetlen, akinek még füle van.” Aztán egy másik mély hangot hallottam. Mondom volt növendékemnek, ne nézze a zongorát olyan szerelmes szemekkel, hanem menjen oda és kontrollálja, hogy *D*-e. Az volt. Hát ezek után nem tudom, mit várhatunk olyanoktól, akiknek ilyen rossz a fülük...

MŰVÉSZI HITVALLÁS – EMBERI HITVALLÁS

– Az utolsó kérdésekhez értünk, Maestro. Ha egy mondatban akarnám kifejezni mindazt, amit kérdezni szeretnék: szeretném megismerni Luigi Dallapiccola, az *ember* portréját.

– Röviden: hiszek az életben, és nem félemlít meg túlságosan a halál. Nem ismerem már az alkotóművészek megszokott „befejezni nem tudás” pszichózisát, azt a lelkiállapotot, ami a halál közelében elfogja a művészt, hogy tudniillik nem tudja már megírni, lefesteni, megkomponálni azt, amit még meg kell alkotnia. Híres ebből a szempontból Goethe esete, aki a *Faust* befejezése után így szólt Eckermannhoz: „Életem hátralévő része ajándék”.

– Ön is ajándéknak tartja hátralévő éveit?

– Szeretnék még egy-két dolgot megírni; félni csak attól féltém, hogy az *Ulisse*-t nem tudom befejezni.

– Az önkifejezésen kívül mit jelent az Ön számára a művészet?

– Mindenképpen a teljes felemelkedést, természetesen a lehetséges határokon belül. Ezek a határok szűkek, hacsak valaki nem írja meg a *Divina Commediát*, a *Julius Caesart* vagy hasonlót. Szűkek tehát a határok, de ezeken belül mindenképpen a felemelkedést kell elérni. Talán említettem már zene és közönség viszo-

nyának kapcsolatában: sohasem bátortalanított el a megszámlálhatatlan fütty, amivel műveimet fogadták, és sohasem tettek elbizakodottá a tapsok. Csak egy bizonyos határig érdekes ez számomra. Komponálok, mert komponálnom kell, és így írok, mert másképpen nem tudok.

– A komponálás az Ön számára mesterség-e, vagy valami felsőbbrendű?

– Túl emelkedett ez a kifejezés; az természetes, hogy nem korlátozódhatom a mesterségre.

– A mesterség szót Stravinsky értelmezése szerint használtam: zeneszerző vagyok, tehát minden reggel leülök az íróasztalomhoz, hogy dolgozzam.

– Nem, ebben az értelmezésben nem hiszek. A komponáláshoz lelkiállapot kell, a fantáziának egy bizonyos pillanatban mozgásba kell jönnie. Előfordulhatnak hosszú steril periódusok. Ez számos alkotó művészt elért, Stravinskyt is. Csak az a baj, hogy ő közreadta mindazt, amit ilyen periódusaiban írt...

– Önnek is voltak ilyen steril korszakai?

– Természetesen. Azt hiszem, mindenkinek, még Beethovennek is. Egyáltalán nem természetellenes az alkotói fantázia időleges kimerülése, sterilitása; csak a művész ne szűnjék meg gondolkodni.

– Tisztában van e steril korszakainak gyökereivel, indítékaival?

– Nem. Ezeket a dolgokat csak jóval később vesszük észre. De az biztos, hogy amikor magamhoz térek, ez a folyamat sokkal gyorsabb – még nálam is, aki lassan dolgozom.

– Hadd kérdezzek most valami olyant, aminek nem tudom, jogosan tulajdonítok-e döntő jelentőséget.

Úgy tűnik beszélgetésünk eddigi menetéből, hogy emberi és művészi fejlődésének útján döntő fordulat volt a Mussolini által elindított fajüldözés.

– Abban a korszakban derült ki, kinek van jelleme és kinek nincs. Egy nálam sokkal idősebb kollégámnak mondtam egyszer: „Sokkal nagyobb dolog, ha valakiben négy grammnyi jellem van, mint ha szép, de igazán, komolyan szép zenét tud írni.” Örjögtem a düh-től akkor, és néha még ma is, ha rágondolok. Házasságot is akkor kötöttem. Mostani feleségemmel már hat éve együtt éltünk, és csak azért házasodtunk össze, mert megindult a fajüldözés, és a házasság nélkül feleségem helyzete veszélyessé, vagy legalábbis kritikussá válhatott volna. Nem mintha a házasság sok mindent garantálna, de az igaz, hogy több zsidó asszony akkoriban kikeresztelkedett, hogy megházasodhasson, és a német megszállásig nem nagyon történt velük kellemetlenség. Annakidején elleneztük a házasság intézményét, mint oly sokan, annak ellenére, hogy 1932–1938 táján nagyon rossz szemmel nézték, ha egy művész „az egyház áldása nélkül” együttélt egy nővel. Engem meghívtak, de nem fogadtam el a meghívásokat, mert azt akartam, hogy a barátnőmet is meghívják. Ez ugyan meglehetősen magányba kényszerített mindkettőnket, de mennyi szép estét nyertünk, ahelyett, hogy szalonokban vesztegettük volna az időnket, és ostobaságokról társalogtunk volna.

– Tudjuk, ezekben a napokban többször említette is, hogy nem nagy barátja az Egyháznak. A vallás, a hit?

– Hívő keresztény vagyok, és úgy vélem, ha ezt nem jelentettem volna ki, akkor is világosan kiderülne

műveimből. Néha azt kérdezem magamtól: nem lett volna-e jobb, ha a középkorban születek. Nagy csodálója vagyok a középkornak. A XIII. századi olasz misztikusok hihetetlen mélységeket tudtak feltárni.

Boccaccio, Dante első életrajzírója mesél el egy olyan történetet, amit igen jellemzőnek és csodálatosnak találok. Dante első menedéke Cangrande della Scala veronai udvara volt. Nem tudom már, mely okból, ebben az időben kiátkozták Cangrandét, ami persze nem csak az ő személyére, hanem egész udvarára is vonatkozott. Dante ekkor élte át élete egyik legnagyobb krízisét. Tisztában volt azzal, milyen hálával tartozik nagy pártfogójának; természetesen a Paradicsomba helyezte művében, és olyan szavakkal emlékszik meg róla, mint Vergiliuson és Boëthiuson kívül senkiről. Talán többet és szebbet mond Cangrandéről, semmint az megérdemelné. Büntudata volt ugyanis, mivel elhagyta a Scaligerek udvarát: nem engedte meg magának, hogy legalább egyszer egy évben ne áldozzon. Nagyon kemény és nagyon komoly századok voltak azok. Elegendő volt egy pápai ediktum ahhoz, hogy jelentős, akár erőszakos események történjenek. Mindezt csak azért mondtam el, hogy megmagyarázzam: miért kellett volna a középkorban élnem...

– Művészi hitvallása?

– Mindenekelőtt a humánus művészet híve vagyok. S mindent megteszek azért, hogy lehetőségeim határain belül kifejezzem azt, amit ki akarok fejezni.

– És erkölcsi hitvallása?

– Istenem, mit válaszolhatok erre: én is sokat tévedtem életemben, mint mindenki.

– S most valóban az utolsó kérdés: hogyan telik el egy napja?

– Sajnos, felvettem azt a rossz szokást, hogy újságot olvasok. Oly szörnyű dolgok történnek manapság, hogy tudnom kell róluk. Így tehát reggelem újságotolvasással kezdődik. Aztán lemegyek sétálni – nem sokat, mert fáraszt –, és iszom egy kávét. Hazatérve szoktam munkához látni. Néha akár tizenegy órát is naponta. Ez ugyan ritkán fordult elő, de a feleségem egyszer kiszámította, hogy az *Ulisse* befejezésének idején tizenhárom hónapon keresztül – lemondva mindenről, hangversenyekről, órákról – tizenegy órát dolgoztam naponta. Ha nem vagyok megfelelő lelkiállapotban, olvasok vagy leveleket írok, ez utóbbi feladat néha elég súlyosan nehezedik rám. (Az elmúlt februárban 123 levelet írtam...) Ebéd után vagy másfél óra alvás következik, aztán folytatom a munkát vagy az olvasást. Ha benne vagyok a munkában, akkor csak este, az ágyban jutok olvasáshoz. Meglehetősen sokat olvasok, de nem annyit, amennyit kellene; sajnos, a napnak csak huszonnégy órája van. Nincsen hobbym.

– Mi a kedvenc olvasmánya?

– Most éppen Guido Ceronetti professzor igen érdekes tanulmányait olvasom a Biblia különböző könyveiről. Nem szoktam azonnal nekiesni a könyvújdonságoknak, várok; remélem, van időm még rá. Talán nem is hiszi, Musillal alig két évvel ezelőtt ismerkedtem csak meg. Nagy művet írt, de az az érzésem, hogy nincs befejezve. Ezt a befejezetlenséget nem Proust értelmében gondolom. Proust olyan művet hagyott ránk, amelyről ő maga ezt mondta: ennek a műnek nincs vége. Thomas Mann, mikor elküldte nekem a *József Egyiptomban-t*, ezt a dedikációt írta bele:

Maestro Dallapiccolának, e végnélküli mű újabb kötetét. De aztán megírta a *József, a kenyéradó*-t. Mintegy tizenhét évig dolgozott a Tetralógián. Soha nem kérdeztem meg tőle, hogy vajon a 17-es szám, amelynek oly nagy fontossága volt mindig a kultúrában és a történelemben, szimbolikus vagy babonás jelentőségű-e. Tudjuk például, hogy a Dávid és Jézus közti „három nemzedék” tulajdonképpen háromszor tizenhét, azaz ötvenegy nemzedék. Tudjuk, hogy Eliázernek tizenhét napot kellett vándorolnia, hogy Izsáknak feleséget találjon. Azt azonban kevesen vették észre, hogy Kalüpszó ezt mondja Odüsszeusznek: utad tizenhét napig fog tartani. Két egymással ily szöges ellentétben álló kultúrában ugyanaz a szerepe e számnak. Sok tudóst kérdeztem már, de senki sem tudott magyarázatot adni erre. Az olaszok szerint például szerencsétlenséget hoz. Én is hittem ebben, és bizony félttem, amikor Annalibera lányom december 17-én tette le záróvizsgáit. De minden jól ment...

Itt futott ki az utolsó magnószalag, ezzel ért véget beszélgetéseink sora. A tizenhetes szám szerencsét hozott Annaliberának. De a tizennyolcas már nem hozott szerencsét Luigi Dallapiccolának. 1975. február 18-át követő éjjel halt meg; zongoráján maradt utolsó vázlata tizennyolc ütem...

DALLAPICCOLA MŰVEINEK JEGYZÉKE

- Fiuri de Tapo* – 3 dal énekhangra és zongorára, Biagio Marin verseire (1924–1926)
- Caligo* – énekhangra és zongorára, B. Marin versére (1926)
- Két gradói dal* (Due canzoni di Grado) – női kamarakórusra, mezzoszopránra és kamarazenekarra, B. Marin verseire (1927)
- Szülőföldről* (Dalla mia terra) – 4 dal mezzoszopránra, vegyeskarra és zenekarra (1928)
- Jacopone da Todi két Laudája* (Due Laudi di Fra Jacopone da Todi) – szopránra, baritonra, kórusra és zenekarra (1929)
- A Quarnaro dala* (La canzone del Quarnaro) – férfikarra, tenorszólóra és zenekarra, Gabriele d'Annunzio versére (1930)
- Két dal a Kalevalából* (Due liriche del Kalewala) – tenor és bariton szólóra, kamarakórusra és 4 ütőhangszerre (1930)
- Partita* – zenekarra, szopránszóolóval (1930–1932)
- Három tanulmány* (Tre studi) – szopránra és kamarazenekarra, a Kalevalából vett szövegekre (1932)
- Estate* – a cappella férfikarra, Alkaiosz egy töredékére (1932)
- Rapsodia*, Tanulmány „Orlando gróf halálára”, a

Roland-énekből vett szövegre – énekhangra és kamarazenekarra (1932–1933)

Hat kórus Michelangelo Buonarroti il Giovane verseire (Sei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane).

Első sorozat: a cappella vegyeskarra; második sorozat: két szopránra és két altra (vagy női kamarakórusra) és 17 hangszerre; harmadik sorozat: vegyeskarra és nagyzenekarra (1933–1936)

Divertimento in quattro esercizi – szopránra és 5 hangszerre, XIII. századi költeményekre (1934)

Zene három zongorára (Himnuszok) (Musica per tre pianoforti) (Inni) (1935)

Három Lauda (Tre Laudi) – szopránra és 13 hangszerre, Battuti Laudariójából vett költeményekre (1936–1937)

Éjszakai repülés (Volo di notte) – egyfelvonásos opera. Szövegét Antoine de Saint-Exupéry Vol de nuit c. regénye nyomán a zeneszerző írta (1937–1938)

A fogság énekei (Canti di prigionia) – kórusra és hangszerekre, Stuart Mária, Boëthius és Savonarola ima-költeményeire (1938–1941)

Kis concerto Muriel Couvreur-nek (Piccolo concerto per Muriel Couvreur) – zongorára és kamarazenekarra (1939–1941)

Odüsszeusz hazatérése (Ritorno di Ulisse in patria), Monteverdi operájának átírata a mai színpad számára (1941–1942)

Marsyas (Marsia) – egyfelvonásos balett, Milloss Aurél koreográfiájára (1942–1943)

(A balett zenéjéből szimfonikus és zongora-szvit is készült.)

Sonatina canonica – zongorára, Paganini Capriccióira (1943)

- Görög dalok: 5 Sappho-töredék* (Cinque frammenti di Saffo) – szopránhangra és 15 hangszerre (1942)
- 6 *Alkaiosz-vers* (Sex Carmina Alcaeï) – szopránhangra és 11 hangszerre (1943)
- 2 *Anakreon-dal* (Due liriche di Anacreonte) – szopránhangra és 4 hangszerre (1944–1945)
- Ciaccona, Intermezzo e Adagio* – szólócsellóra (1945)
- Rencesvals* – baritonhangra és zongorára, a Roland-ének három részletére (1946)
- Két tanulmány* (Due studi) – hegedűre és zongorára (1946–1947)
- Két zenekari darab* (Due pezzi per orchestra), a *Due studi* bővített és átalakított zenekari változata (1947)
- A fogoly* (Il Prigioniero) – opera egy felvonásban, prológussal. Szövegét Villiers de l'Isle-Adam „La torture par l'espérance” c. műve és Charles de Coster „La légende d'Ulenspiegel”-je alapján a zeneszerző írta (1944–1948)
- Négy Machado-dal* (Quattro liriche di Antonio Machado) – szopránhangra és zongorára (1948)
- Három költemény* (Tre poemi) – énekhangra és kamarazenekarra, Joyce, Michelangelo és Machado költeményeire (1949)
- Jób* – „sacra rappresentazione”, bibliai szövegre (1950)
- Tartiniana* – hegedűre és kamarazenekarra (1951)
- Annalibera hangjegyzete* (Quaderno musicale di Annalibera) – zongorára (1952)
- Goethe-dalok* (Goethe-Lieder) – női énekhangra és 3 klarinétra (1953)

- Változatok nagyzenekarra* (Variazioni per orchestra) – a Quaderno di Annalibera zenekari változata (1954)
- Kis éji zene* (Piccola musica notturna) – zenekarra (1954)
- A felszabadulás énekei* (Canti di liberazione) – kórusra és zenekarra, Castello, az Exodus és Szent Ágoston szövegeire (1951–1955)
- An Mathilde* – kantáta szopránhangra és zenekarra, Heine költeményeire (1955)
- II. Tartiniana* (Tartiniana Seconda) – hegedűre és zongorára (1955–1956); hegedűre és zenekarra (1956)
- Öt dal* (Cinque canti) – baritonhangra és 8 hangszerre, görög költők verseire (1956)
- Concerto 1956 karácsonyára* (Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956) – szopránra és kamarazenekarra (1957)
- Requiescant* – vegyeskarra és zenekarra, a Máté-evangélium, Wilde és Joyce szövegeire (1957–1958)
- Dialógusok* (Dialoghi) – csellóra és zenekarra (1960)
- Piccola musica notturna* – átirat 8 hangszerre (1961)
- Imádságok* (Preghiere) – baritonhangra és kamarazenekarra, Murillo Mendez költeményeire (1962)
- Quattro liriche di Antonio Machado* – átirat énekhangra és kamarazenekarra (1964)
- Három kérdés két felelettel* (Three questions with two answers) – zenekarra (1962)
- Szent Pál szavai* (Parole di San Paolo) – mezzoszopránra és kamaraegyüttesre, a Korinthusiakhoz írt első levélből vett szövegre (1964)

- Ulisse* – opera 2 felvonásban, prólógussal. Szövegét Homérosz alapján a zeneszerző írta (1960–1968)
- Sicut umbra...* – mezzoszoprán hangra és 4 hangszeres csoportra, J.R. Jiménez verseire (1970)
- Tempus destruendi – Tempus aedificandi* – a cappella vegyeskarra, Paulinus de Aquileia és Dermatus szövegeire (1970–1971)
- Búcsú* (Commiato) – szopránhangra és 15 hangszerre, Brunetto Latininak tulajdonított szövegre (1972)

Válogatott írásainak gyűjteménye:

Jegyzetek, találkozások, elmélkedések (Appunti. Incontri, Meditazioni), Milano 1970.

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS	5
ESEMÉNYEK – MŰVEK	15
PÁLYAKEZDÉS	19
A DODEKAFON FORDULAT	23
ÉJSZAKAI REPÜLÉS	29
A FOGOLY	35
AZ ELKÖTELEZETTSÉGRŐL	45
STÍLUSVÁLTÁS?	51
ÉNEKES MUZSIKA ÉS IRODALOM	60
A ZENETÖRTÉNETI HAGYOMÁNY	68
AZ OLASZ HAGYOMÁNY	76
A ZENETÖRTÉNETI HAGYOMÁNY (folytatás)	86
A KOMPOZÍCIÓS TECHNIKA KÉRDÉSEI	95
A ZENEI ÉLETRŐL	103
MŰVÉSZI HITVALLÁS-EMBERI HITVALLÁS	115
DALLAPICCOLA MŰVEINEK JEGYZÉKE	121

VÁRNAI PÉTER

VELENCE

„A Muzsikáló Városok új kötete Velence varázsát idézi fel, Várnai Péter elragadó előadásában. De lehet-e Velencéhez másképp is közeledni, mint elragadtatással?... A velencejárók akár Baedekernek is használhatják a velencejáró Várnai Péter könyvét. Mert ha Ruskinról elmondható, hogy Velence minden követ ismerte, történetüket élményt sugárzó módon summázta, Várnai munkájáról is joggal mondhatjuk, hogy a velencei szellem sok évszázados kisugárzásának titkát alaposan elleste. Megismerte a velencei szellem legcsodálatosabb termékét, a város zenéjét és a zenének otthont adó épületeket, a serkentő századokat, a fények és borulások emberszabta fordulatait. Szinte teljes a kép, amelyet a zene szerepéről kapunk. A San Marco világa, Gabrieli, Monteverdi, Galuppi, Vivaldi Velencéje, Rossini és Verdi sikereinek színhelye mindenekelőtt zenetörténeti hely, a szépre vágyó emberek zarándoklásának célja. Ez a buzdító, sugalló képessége is megvan Várnai Péter írásának. A szép könyvet méltó választékosságú illusztrációk gazdagítják...”

Új Zenei Újság, 1975 január 25. Raics István

WITOLD LUTOSŁAWSKI

A hetven éves, világhíres magyar zeneszerző, *Kadosa Pál* így nyilatkozik: „Lutosławski újabb kompozíciói nagy feltűnést keltettek és európszerte megbecsülést szereztek szerzőjüknek. Hozzánk elsősorban a Bartók emlékének szentelt „Gyászzené” jutott el és jelentős hatást gyakorolt. Későbbi műveiről többnyire csak a rádióból szereztünk tudomást. Sajnálatos, hogy ez a kiváló művész a nagyközönség előtt jóformán ismeretlen.” A fiatal generáció nagysikerű komponistája, *Balassa Sándor* így szól: „Lutosławski egyike azon nagy költőknek, akik képesek arra, hogy megfogalmazzák az emberekben élő vágyak összességét és remekműveket alkossanak. Olyan személyiség ő, akire felemelhetjük a tekintetünket, aki pusztán léteével arra indít, hogy jobban, lelkiismeretesebben dolgozzunk. Inspirál rendkívüli felelősségtudata, invenciózus volta, érzékenysége a világra, az a képessége, hogy fel tudja ölelni a megelőző korok eredményeit és egybe tudja őket ötvözni a ma eredményeivel és problémáival. Olyan korszerűség az övé, amelynek mélyre nyúlnak a gyökerei.”

Lutosławski valóban korunk egyik legnagyobb élő zeneszerzője. Alkotói világát, műveinek vezetőeszméit és rendkívül rokonszenves emberi alakját egyaránt megvilágítják a beszélgetések, melyeket 1973-ban *Varga Bálint András* folytatott a művésszel.

VÁRNAI PÉTER

BESZÉLGETÉSEK LUIGI DALLAPICCOLÁVAL

E kötetnek nem is rejtett célja, hogy hozzájáruljon a magyar zenei élet egy nagy mulasztásának helyrehozatalához. Luigi Dallapiccola korunk egyik legjelentősebb zeneszerzője volt, de műveit – melyek ma már a világ minden részén a repertoár állandó tartozékai – alig ismerik Magyarországon. Dallapiccola egyaránt jelentős mestere volt a vokális és a hangszeres műfajoknak. Operák (köztük *A fogoly*, valamint a nálunk is televíziós filmre felvett *Éjszakai repülés*), oratorikus művek, különböző hangszeregyüttesekkel kísért dalciklusok, zenekari, kamara- és szólóművek jelzik alkotói útját és egyben sikerét. Dallapiccola a schönbergi dodekafónia alapján állt, de ezt a kompozíciós módszert mindig össze tudta egyeztetni az olaszásra jellemző széles dallamossággal. Nem véletlen, hogy egyik példaképe – akiről több kitűnő tanulmányt is írt – Giuseppe Verdi volt. Az 1974 tavaszán lefolytatott beszélgetésekben Várnai Péter Dallapiccola alkotóművészi és emberi arcképét igyekezett megragadni. A sors tragikumuma úgy hozta magával, hogy ez a mintegy tíz órányi, magnetofonra felvett anyag lett Dallapiccola utolsó művészi önvallomása.