

BÁLL DÁVID

INTERPRETÁCIÓS KÉRDÉSEK

– AZ ELŐADÓ-MŰVÉSZET ÉS A ZENEI NEVELÉS SZEMSZÖGÉBŐL⁶⁴

Minden kompozícióval való foglalkozás során felmerülnek olyan kérdések, amelyekre a válaszok nem feltétlenül csak a kottában keresendők. Az előadónak kell eldöntenie, bizonyos helyzetekben milyen megoldásokat alkalmaz, melyik választás az, ami a szerzőhöz, a műhöz a legautentikusabb lehetőségnek tűnik. Korunkban az önkifejezési vágy már olyan méreteket öltött,⁶⁵ hogy igen sok esetben a hangversenyeken nem a darabok megalkotott formáját halljuk – a kotta alapján ez lehet az érzésünk –, sokkal inkább a hangszert megszólaltató személy elképzeléseit a műről. Mindez nem feltétlen kellene, hogy problémát jelentsen az alkotás lejegyzett valóját ismerő hallgató számára, amennyiben a művész oly módon teszi ezt, hogy új szemszögéből teljesen más értelmet ad a kompozíciónak. A legtöbb esetben azonban – sajnos – erről szó sincs. Pedagógusi, oktatói munkám során nap mint nap találkozom ezzel a problémával. Biztos vagyok abban, hogy a zeneszerzők iránti tiszteletet, a kéziratokból és első kiadásokból táplálkozó urtext kiadványok iránti hűséget már alapfokon szükséges a tanulók pedagógiai programjába beépíteni, s tudatosan fejleszteni, megkövetelni. „Tehát a művészi értelemmel való foglalkozást a zongoratanulással és a kottaolvasással egyidejűleg kell megkezdeni” (Neuhaus 1961:13).⁶⁶ Úgy vélem, ha már a kezdeti szakaszban következtelnek vagyunk, elmulasztjuk a diák hangjegyzési képességeinek, tisztán látásának kiépítését – amire évek múltán a nagyobb szabású remekművek megértéséhez szüksége lehet –, olyan hibát vétünk, amely a későbbiekben egyáltalán nem, vagy csak részben – a növendék képességeitől függően – orvosolható, az addig használt sémák, klisék állandó és rögzült keresése, alkalmazása miatt. „De az a pedagógus nem ér semmit, aki csak a zongorajátékot lát-

64 Az interpretációt számtalan nézőpontból lehet vizsgálni, mind a pedagógia, mind az előadó-művészet oldaláról. Írásomban a számomra legmeghatározóbbakat járom körül.

65 Lehetséges, hogy korábban is jellemző volt, de hangfelvételek hiányában nincs róla ilyen mértékben tudásunk.

66 Az idézeteket mindvégig szó szerint közlöm. A későbbiekben Neuhaus gondolataira való hivatkozásaim mind az irodalomjegyzékben (is) feltüntetett könyvből valók.

ja világosan, a zongorázás 'technikáját', de a zenéről, annak értelméről és törvényszerűségeiről csak ködös fogalmakkal rendelkezik” (Neuhaus 1961:23). Az írásom végén közlöm Kocsis Zoltánnal folytatott beszélgetésemet, amely lényegében alátámasztja az autentikusság jelentőségét.

Az autentikus szemléleten alapuló nevelés jelentősége

A kezdő gyermekek alapfokú tanításakor javarészt teljesül a kottában előírt utasítások megszólaltatása, hiszen egy-egy gyakorlat speciálisan egy technikai – netán előadói – probléma kiküszöbölésére született, a kívánalmak figyelmen kívül hagyása értelmetlenné tenné a darabot. Hiányérzetünk inkább a már felsőbb osztályokat végző diákok esetében jelentkezhet. Egyetértek Neuhaus véleményével, aki úgy gondolja, hogy csak akkor érhetünk el eredményt, ha zeneileg, intellektuálisan és művészi tekintetben a diákat egyaránt állandóan fejlesztjük. El kell tudnia igazodni az érintett darab formáján, tematikus anyagán, harmóniai és polifonikus szerkezetén. „A pontos kottaolvasás nemcsak azt jelenti, hogy tudomásul vegyük, ami le van írva (e feladat nehézségét szinte mindig alábecsülik); jelenti ezen felül a jelek megértését is. A kottában lejegyzett dolgok tudomásul vétele ugyan csak az első lépés, mégis az ebben tanúsított gondosság döntő jelentőségű az utána következő folyamatban: az alapozás hibái az egész épület stabilitását veszélyeztetik” (Brendel 1981:24).

Távol áll tőlem – és nem is tisztem – az alapfokon tanító tanárokat megítélni vagy akár elítélni, az ő értő munkájuk nélkül mindenfajta felsőbb fokú oktatás ellehetetlenülne,⁶⁷ azonban jó néhány esetben hallottam olyan előadást koncerten vagy akár vizsgán, ahol mindent a dallam minél meghatározóbb, minél *muzikálisabb* jelenléte alá rendelték, és elsikkadtak a részletek. Természetesen nem kellene egyiknek sem felülírnia a másikat. Azt nem tudom, hogy a kezdeti éveket követően, amikor a szerzői (vagy kiadói) indikációkat még tudatosan betartat-

67 Természetesen számtalan kiváló pedagógus van, akikre nem vonatkoznak felvetéseim.

ják a növendékekkel, miért következnek be változások. Autentikus előadás csak kottahűséggel együtt születhet meg. Neuhaus könyve első fejezetét a mondanivalónak, a „művészi értelem”-nek szenteli. Úgy gondolja, hogy a mű tartalmának megértésére már a zene- és hangszertanulás első pillanataitól kezdve gondot kell fordítani: a „cél” felé kell törekedni, ami nem más, mint a zeneirodalom művészi előadása, a néma hangjegyek feltámasztása. Meggyőződése, hogy pedagógusi munkánk során soha nem köthetünk kompromisszumot a kompozíció tekintetében egy „gyöngye tanítvány” kedvéért. Ez ugyanis azt jelentené, hogy sem a diákot, sem magunkat nem becsüljük. Minél „fejletlenebbek” a tanuló adottságai – a technikai képességektől függetlenül –, annál rögzöttebb úton érhetjük el nála, hogy interpretálása annak tartalmát tekintve kielégítő legyen. Lényeges készségek hiányában nincs értelme, hogy az illető bárkinek is előadjon. „[...] íme, itt van a háttere annak, miért sóhajtott fel Anton Rubinstein: »Mindenki tud játszani«; – olvassatok csak a sorok között: mindenki tud játszani, de kevesen tudnak előadni” (Neuhaus 1961:20). Mi szükséges tehát Neuhaus szerint ahhoz, hogy „igéivel az emberek szívét égesse”? (Neuhaus 1961:23) Intellektuális és érzelmi hatás.

Tisztaban vagyok azzal, hogy a zenetanulás első éveiben szinte lehetetlen az urtext kiadások használata, hiszen legtöbb esetben zongoraiskolákból, kötetekből történik a darabok kiválasztása, amelyek általában jócskán tartalmazznak kiadóktól eredeztethető utasításokat is. A növendékek szüleitől anyagi okok miatt sem várható el – ami sok esetben érdektelenséggel is párosul –, hogy pusztán a kéziratokat és első kiadásokat alapul vevő kiadók gondozásában megjelent kottákat szerezzék be. Míután a diák elsajátította az összetettebb, *súlyosabb* kompozíciók előadásához kellő képességeket, szükséges a megfelelő forrásanyag beszerzése is. Rengeteg tanuló – a felsőoktatásban is – fénymásolt, internetről letöltött papírlapokból dolgozik, ami nem csak jogilag elfogadhatatlan. Az urtext kották szinte egyáltalán nem hozzáférhetőek letölthető formában, így kénytelenek beérni egyéb kiadásokkal. A vidéki egyetemek, főiskolák könyvtárai közel sem rendelkeznek megfelelő mennyiségű és minőségű kottaállománnyal. Bizonyos idő elteltével – a középszintű oktatásban már mindenképp – elvárható és megkövetelhető, hogy egy-egy (fontosabb) kötetet beszeressék.

A felsőoktatásban tanulók igen nagy része nem rendelkezik megfelelő tudással a általuk megszólaltatni kívánt kompozíciók kellő minőségű

előadásához,⁶⁸ nem képesek a zeneszerzők utasításait értelmezni – ebből fakadóan lejátszani sem. Igényük a „tisztá forrás”-ra javarészt igen csekély. Megbízhatatlan kiadók papírlapjait böngészik, nem érzik jelentőségét az autográfokon alapuló és a közreadók által kicirkalmazott kották közötti különbségnek. Olvasnak, de nem látnak.⁶⁹ Sok esetben nem értik a diákok, miért előbbre valóbb adott esetben Beethoven gondolata a sajátjuknál. Ők maguk az előadóművészek, joguk van úgy játszani, ahogy akarják – hiszik néhányan. Nos, valóban, a művészeknek joguk van ehhez is. De mindaddig, amíg egy tanár segítségével, útmutatásával haladnak a pályán, bizonyos határokat meg kell szabni, legalább azért, hogy megértsék az autentikusság lényegét.⁷⁰ „Ha az ember maga foglalkozik az eredeti forrásokkal, és nem hisz vakon a közreadóknak, ha utánanézik, melyek azok a források, amelyekre támaszkodnia kell, ha a könyvtárban átnézi ezeket a forrásokat, vagy kópiákat szerez belőlük – mindez nem olyan időfecsérlés, ami fontosabb dolgoktól téríti el” (Brendel 1981:24). Brendel tehát az autentikusságban még egy lépéssel tovább megy, nem elégszik meg a kéziratokon alapuló anyagokkal, hanem a szerző saját írásával való találkozást tekinti kiindulási pontnak. Úgy gondolja, Bülow-nak sem lett volna kérdéses az ismétlés létjogosultsága Beethoven Op. 57. No. 23. f-moll szonáta fináléjában, ha ismerte volna a komponista „félelemkeltő” vonásokkal lejegyzett „repetizione” utasítását.⁷¹ A nagy nevű művészek mesterkurzusain is gyakran tapasztalni, hogy a lényeg megfogalmazása csakis a szerző indikációinak figyelembevételével lehetséges, vagyis a foglalkozás nagy része a leírt anyag vizsgálatával telik el. „A tanítványnak (képeségeivel és elképzeléseivel összhangban) nagyon világos, magas és nehéz célt tűzünk ki, amely megszabja munkájának irányát és intenzitását – ami a fejlődés egyetlen záloga” (Neuhaus 1961:19).

68 Érzéseim, melyekre írásomban hivatkozom, nem pusztán pedagógiai munkám során keletkeztek, hanem a diákként eltöltött évek alatt is és nem csupán egy felsőoktatási intézményre vonatkoznak, hanem általánoságban beszélek a benyomásaimról.

69 Természetesen nagyhírű intézményekben gyakrabban találkozhatunk kivételekkel.

70 Arról már nem is beszélve, hogy milyen parázs viták tudnak kialakulni a vizsgákat követően egy-egy darab előadásának megoldásairól, melyek téves végkifejlete miatt sokszor a tanárt teszik felelőssé (némi joggal).

71 A G. Henle Verlag gondozásában megjelent kotta információja szerint a 118. ütemben Beethoven „la seconda parte due volte” kiírása található.

A lényeg jelentésének körülírása újabb kérdés-halmazt hoz létre, melyekre írásomban a válaszokat keresem. Mi is a mondanivaló? Kinek az üzenete a fontosabb, az előadóművészé vagy a műalkotóé? Mennyire lehetünk pódiumon introvertáltak ennek tolmácsolása közben – avagy szükségszerű-e az előadóművészeknek a közönség számára muzsikálni, netán elég, ha a koncertteremben a maga számára zenél? Mennyiben és milyen okokból áldozhatjuk fel az egyértelműen jelzett szerzői akaratot önmegvalósításunk oltárán? A tanár, mindamellett, hogy az önállóságra is nevel és az egyéniségnek is szabad utat enged, mikor érezheti úgy, hogy a tanonc szuverén személyiségének ötleteit szükséges kordában tartani? Az írásom végén lévő, Kocsis Zoltánnal készített interjúmban – többek között – ezeket a kérdéseket is vizsgáljuk.

Az előadóművész-nevelés módszerei

A munkafolyamat, ami egy kompozíció megszólaltatásához vezet, a legmagasabb rendű és intenzív gondolkodásból kellene, hogy elsősorban felépüljön, a technika, amely nélkül szintén elképzelhetetlen egy performansz, pusztán az elmét hivatott kiszolgálni. Amennyiben a növendék oktatása párhuzamosan történik, elméleti és technikai síkon egyaránt, van esélye arra – tehetségétől függően –, hogy olyan előadóművész váljon belőle, aki az összetett, összefoglaló jelentőségű műveket is megfelelő színvonalon tudja megszólaltatni. Ha a múltba tekintünk, nem véletlen, hogy a mai zenei élet meghatározó személyei – magyar vonatkozásokat vizsgálva – sok esetben ugyanazon mestereknél tanultak: például Rados Ferencnél, Kurtág Györgynél, Kadosa Pálnál.⁷² Úgy gondolom, behozhatatlan előnyt jelent a szerencsés zenésznek, ha egy olyan mestere van, aki a technikai megoldásokon kívül még gondolkodni is megtanítja, és értő muzsikust nevel belőle.

Szembetűnő, hogy a hajdani nagy *gurukról* szóló visszaemlékezések a legtöbb esetben egy ponton megegyeznek: a tanórák többsége nem azzal telt, hogy a diákoknak konkrét megoldásokat javasoltak, hanem ők maguk játszották elő a műveket a növendékeknek, amiből megérthették a tanáruk elgondolását az adott darabokról. Földes Andor könyvében olvashatjuk, hogy Dohnányi nem kedvelte, ha tanítványai többször játszották ugyanazon alkotásokat, így lehetőség szerint minden órára

más kompozícióval kellett készülniük – ez a mai világban szinte teljesíthetetlen feladatot jelentene a diákok többségének, még akkor is, ha nem hetente kétszer találkoznának a mesterükkel. „Egy alkalommal az osztály egyetlen női tagja [...] Beethoven Op. 111-es c-moll szonátáját játszotta először nekünk [...]. Dohnányi nagy odaadással hallgatta végig a két tételt. [...] Dohnányi lassan, nagyon lassan letette a kottát, és a következő mondattal fordult kolléganőnkhez: »Kedvesem, a megmagyarázhatatlant én sem tudom magának megmagyarázni« [...]. Az Op. 111-ről tartott előadás ezzel véget ért [...]” (Földes 2005:44). Vázsonyi Bálint beszámol Max Trapp, egykori Dohnányi-növendék visszaemlékezéséről a mesterrel töltött órák jellegéről: „[...] Mi, növendékek – körülbelül tíz-tizenketten – hetente kétszer, közösen kaptunk zongorórát. Természetesen mindenki nem került sorra; csak az jelentkezett, aki úgy gondolta, hogy elég messzire jutott egy darab megtanulásában ahhoz, hogy annak eljátszására vállalkozzék. [...] Ritkán dicsért, és úgy javított, hogy ő maga ült a zongorához, és eljátszotta a szóban forgó darabot” (Vázsonyi 2002:115). Neuhaus könyvében találunk egykori tanárának, Leopold Godowskynak tanítási módszeréről információkat: „Godowsky majdnem sohasem beszélt a technikáról abban a formában, ahogy a fiatalemberek értelmezték: az órán megjegyzései kizárólag a zenére irányultak, az előadásban adódó zenei hibák kijavítására, arra, hogy a kotta szövegének legpontosabb szem előtt tartásával és minél alaposabb értelmezésével maximális logikára, finom hallásra, világosságra, plaszticitásra törekedjünk. Azonnal elveszített minden érdeklődést az olyan tanítvány iránt, aki hallási fogyatékosokat árult el, vagy aki hibás, pontatlan kottából tanult és rossz ízlésről tanúskodott” (Neuhaus 1961:15).

Vajon a XXI. században mennyire van létjogosultsága az említett módszernek? Milyen fókuszra támaszthat a tanár követelményeket a diákkal szemben? Valóban ki kellene szolgálni azt az igényt, amellyel a legtöbb esetben találkozunk, hogy a tehetséggel szerényebben megáldott tanulók minden esetben az oktatótól várják egy-egy probléma megoldásának kulcsát? Nos, valószínűsítem, hogy az említett kiváló zongoraművészekhez a legjobb növendékek kerültek, így ők birtokában lehettek olyan képességeknek, melyekkel nem minden zongorista-palánta volt (van) megáldva. A minőségi kultúra iránti érdeklődés hanyatlásának egyik következménye (is), hogy a művész-utánpótlás jelentősen csökken, s így kevesebb tanulóból az igazán

72 A régebbi múlt nagyjait nem is emlitem.

tehetséges növendékek jelenlétének száma értelemszerűen fogyatkozik. A pedagógusoknak, oktatóknak egyre szerényebb képességekkel megáldott gyermekekkel, diákokkal kell foglalkozniuk, ennek következtében szükségszerű a támasztott igények redukálása is.

Az interpretátor szerepe és felelőssége – az értelmezés lehetőségei és jelentőségük

Az interpretáció kétséget kizáróan az előadó-művészet legfontosabb eleme. „[...] az interpretátor e művek egyetlen közvetítőjeként egyenesen végzetes fontosságú szerepre tesz szert: az interpretáció problémája valósággal zenei sorskérdéssé válik” (Furtwängler 2002:66). Brendel sokkal fontosabbnak tartja a kapcsolatot a zeneszerzővel, mint a közönséggel. Elsődleges feladatának a darab egyéniségének és sajátosságainak megértését s megszólaltatását tekinti: „Ne a zeneszerzővel szálljon szembe az előadó, hanem azokkal a kollégáival, akik nem próbálnak eleget tenni a komponista kívánságainak” (Brendel 1981:170). Azt, hogy valamit a publikum felé közölnie is kell, részben szükséges rossznak véli. Rossz, mert némi hatalom érzését kelti az előadóban, ami jobb lenne, ha fel sem merülne. Olyan élvezetet jelenthet, amely folytán elfelejtheti zenei feladatait. „A zenei szükségszerűség, és az az erőszakos hatás, amit a játékos a közönségre gyakorol, nem mindig ugyanaz” (Brendel 1981:164). Földes Andor hitte, hogy az interpretáció egy élőlény: megszületik, fejlődik, kibontakozik, öregszik, s végül meghal (Földes 2005). A folyamat akkor kezdődik el, amikor az előadó először tanulmányozza a művet és nyilvánosan eljátssza, amit a fejlődési szakasz követ. Vajon éretté válik-e valaha egy interpretáció? Földes szerint erre nincsen válasz, de sok év munka elteltével annak kellene nyilvánítani.⁷³

Wilhelm Furtwängler könyvében olvashatjuk saját véleményét a „kottahű előadás” és az „alkotó tolmácsolás” elméletével kapcsolatban. Úgy véli, az előbb említett feltevés hozzátartozó fogalmai, vagyis a mű iránti hűség, az előadó háttérbe húzódása a szerző javára, az egyén személyiségének meghajlása a komponista szándéka előtt, mindenki számára közsímszertek, azonban, mint útmutató cél, a kottahű

73 Meggyőződésem, hogy számos diák a hibát már a legelső fázisban elköveti, ugyanis nem tanulmányozzák a művet, pusztán a hangokat próbálják meg elsajátítani, változó sikerrel.

előadás nyomorúságos. A betű fanatikusaiknak lehet eszményképe és még a legegyszerűbb esetekben is megvalósíthatatlan. A szerző szövege ugyanis a legkisebb támpontot sem nyújtja egy forte vagy piano hangereje, egy tempó tulajdonképpeni gyorsasága tekintetében, hiszen ezek, a körülmények figyelembevételével – mint az előadóterem nagysága, a zenekar létszáma – állandóan változnak.⁷⁴ Furtwängler szerint a német klasszikusok előjegyzései „tudatosan nem ténylegesen-valóságosak”, szimbolikusan értendők, nem egyes hangszerekre, hanem az egész mű szellemének jegyében érvényesek. Ugyanazt az utasítást különböző hangszerek esetében különféle módon kell alkalmazni, mást jelent a fortissimo egy fagottnál és mást egy harsonánál.⁷⁵ A dirigens szerint a kottahű előadás teóriája, a fentebb részletezett okok miatt, sokkal inkább irodalmi, intellektuális, mint zenei koncepció, oly érdektelen, hogy nem érdemes rá szót vesztegetni. Alfred Brendel – Furtwängler német klasszikusokról való kijelentésére reagálva – érdekesnek találom az összevetést: könyvében azt írja, hogy ugyan a *bartóki* és *bergi* differenciáltsághoz képest Beethoven írásmódja korántsem olyan részletekbe menő, a géniusznál még pusztán kialakulóban van egy új notációs technika, azonban „így még fontosabb minden jel, amit Beethoven leírt. [...] Beethoven előadási jelei a kompozíció logoszához kötődnek [...]” (Brendel 1981:26). A pianista olyannyira elmélyült a különféle szerzői kérések értelmezésében, hogy csupán Beethoven esetében több oldalon keresztül foglalkozik azok megvalósításának lehetőségeivel (sforzando, fortepiano, rinforzando, pianissimo, dolce, espressivo, ritardando). Edwin Fischer – Beethoven zongoraszónatáiról írt könyvében – úgy véli (Fischer 1961), a mesterművek értelmezése mindaddig problematikus, amíg a megszólaltató egyénisége nem azonosul teljesen a komponistáéval. A pianista valószínűsíti, hogy egyetlen halandó sem lehet képes Beethoven nagyságához és magasröptűségéhez felemelkedni, de van „törvény”, amely szerint csak azt ábrázolhatjuk, amit magunk is átélünk, s ebből kifolyólag a géniusz műveinek előadá-

74 Véleményem szerint ezek nem lehetnek okok az autentikus előadásba vetett hit létjogosultságának megkérdőjelezéséhez. Intelligens előadók számára értelemszerű, hogy minden utasítás nagysága, aránya a körülményeknek megfelelően – avagy a játszott anyag jellegéhez mérten – módosulhat.

75 Nem értem, a kottahű előadás elvét ez milyen módon befolyásolja. A zeneszerzők feltehetőleg *értő* muzsikusoknak komponáltak, akik számára az effajta különbözőségek figyelembevétele egyértelmű.

sa teljes embert követel. „Két egyaránt veszélyes út csalogatja itt az előadóművészt: az egyik úton a saját szenvedélye részére kéri kölcsön Beethoven hang-lejtését, hogy azon át önmagát fejezze ki; a másik úton a zongorista szolgálai hűséggel igyekszik eleget tenni a kottakép valamennyi előírásának. E Scylla és Charybdis között kell hajónkat kormányoznunk, nehogy énünk túlzott kidomborítására ragadtassuk magunkat, avagy a mértéktelen tiszteletadástól meg ne merevedjünk” (Fischer 1961:15).

A köztudatban jelen lévő egyik nézet az, hogy objektíven helyes előadás egyáltalán nem létezik, minden csak ízlés dolga, a művészeknek, kiváltképp a koroknak joguk van arra, hogy a múltat saját szükségletük szerint átformálják, és ezáltal az alkotó előadás, a múlt korszerű tolmácsolásának jelszava is – írja a karmester. A másik oldal hívói vélik a kottahű előadást követendő példának, amely Furtwängler szerint legszívesebben halállal súlytana mindenkit, aki valamennyire eltér a szerző által beírtaktól és minden szubjektív szabadságot a lehető legminimálisabbra kíván csökkenteni.⁷⁶ Az előadó számára a kompozíció nyomtatott minta. „Nem követheti saját lelkének legbenső létét, s nem is azt kell követnie, hanem egy másik ember régen befejezett művének a legaprólékosabban megformált részleteit” (Furtwängler 2002:69). Kívülről befelé kell haladnia a mű vonatkozásában, nem úgy, mint az alkotónak; a részletek összeolvasása és csoportosítása a feladata. A megszólaltatónak a rendelkezésre álló összetevőkből szükséges kiolvasnia, rekonstruálnia az egész „látomászerű képét”. Az alkotórészek korlátlan lehetőséget biztosítanak az egyéni felfogás számára. Az, hogy valamely területet milyen módon szólaltat meg, egy-egy témát líraibban vagy hősiesebben mutat-e be a művész, ízlés dolga.⁷⁷ A dirigensben felmerült a kérdés: miként jár el az előadó, hogy a részletekből eljusson az egészhez? Össze kell illeszteni és elrendezni a darabokat, ahogyan virágokat helyezünk egy vázába. „Csakhogy nagy különbség van egy ügyes rendező efféle arrangement-ja és egy organizmusnak egy művész, egy alkotó általi kényszerítően logikus megformálása között. Bármilyen

76 Nem világos számomra, a nagy mesterek által – nagyobb géniuszokról van szó, mint a legtöbb esetben pódiumra lépő művészek – megalkotott művek írott valójának megszólaltatása mily módon korlátozza végzetesen az előadók szabadságát.

77 Furtwängler saját magát cáfolja meg, hiszen e helyütt pontosan arra céloz, hogy a kottából kiindulva is számtalan lehetőségre van mód, amely az előadó egyéniségét fejezi ki és nem *pusztán* a zeneszerzői akaratot jeleníti meg.

jól sikerült is összeállítani – az, ami ilyen módon keletkezik, mindig csupán a már meglévő, készen kapott részekből összerakott valami lesz, sohasem a mester igazi műve, nem eleven folyamat minden egyes rész improvizációs-szükségszerű összefüggésével” (Furtwängler 2002:70). Azt, hogy mi történik egy mű tolmácsolása, újratemtése közben, senki nem fogalmazta meg Furtwängler szerint szebben, mint Wagner: „hiába forrasztja össze akár a legügyesebb kovács a részeket, ami egyszer eltört, azt nem lehet újra összeilleszteni. Csak ha az egészet teljesen szétmorzsoljuk, és ezáltal, hogy metaforánknál maradjunk, újratemtjük az eredeti szituációt [...]” (Furtwängler 2002:70). Ha egy zenei alkotást nem romantikus hangulatok tárházának tekintünk – folytatja a karmester, hanem lényege szerint organizmusként, eleven-organikus folyamatként fogunk fel, önmagától megmutatkozik majd, hogy csak egyetlen felfogás, a műben magában rejlő előadás lehetséges.⁷⁸ „Így aztán arra sem lesz szükség, hogy tolmácsoláskor az ingadozó »individuális« ízlés kétes vezetésére bizzuk magunkat, ahogy a »kotta-hű előadás« kényelmes számárvezetőjét sem kell használnunk” (Furtwängler 2002:71).

Úgy vélem, interpretációs kérdések minden kompozíció esetében végtelen számban jelennek meg. Az összes hang, azok megformálása, értelmezése szubjektív és éppen ezért bármilyen lehet. Pusztán a már korábban említett szöveghűség és a zeneszerző tiszteletének minősége szab határt az előadó fantáziájának. „Azért követünk szabályokat, hogy annál világosabban láthassuk a kivételeket. Látásmódunk a betűkből ered, és ahogy visszafordulunk, más szemmel látjuk már a betűket. Minél pontosabban működik az értelmünk, annál nagyobb kell legyen az ámulatunk” (Brendel 1981:34). Számomra az autentikusság elengedhetetlen. A zeneszerző – a kottairás korlátozott lehetőségeinek okán – nem tud mindent az utókor *szájába rágni*. Tudatos ez a szókapcsolat, ugyanis számtalan mester különösképpen gondosan alkotta meg a műveit létrehozó elemeket, ezért olyan felháborító, amikor bizonyos, önmotogató előadók – a zenei előadóművészet kivételeire, akik saját személyüket helyezték előtérbe, de zsenialitásuk miatt ez nekik megengedhető (volt), itt nem gondolok – bárminemű meggyőződés nélkül figyelmen kívül hagyják ezeket. Kortársaim közül – a szakma bizonyos köre által igen elismertek

78 A műben magában benne rejlő előadásról ír, amely a szerzői utasításokkal együtt létezik, így ismét nem érthető számomra a fentebb részletezett véleménye a „kottahűség” problémájáról.

között – is vannak, akik előszeretettel folyamodnak az említett cselekményhez, ami nem lenne (olyan) zavaró, hogyha kimagasló zenei intelligenciájukból fakadna, azonban – tapasztalataim alapján, legtöbb esetben – tudatlanságuk, hanyagságuk, érdektelenségük folyománya. „[...]az is egy nagy örömforrás, hogyha visszaigazolja a partitúra azt, amire gondol hirtelen az ember és valóban úgy van jelölve, akkor jár jó úton az olvasással.” (Interjú Perényi Miklóssal – Tények Este, TV2, 2013. december)⁷⁹ „Az előadó, aki mindenáron eredeti akar lenni, tévútra kerül; legtöbbször nemcsak önismerete hiányzik, de a tehetsége is. Aki pontosan az ellenkezőjére változtatja a zeneszerző előírásait, hogy magát vagy a darabot »érdekessé« tegye, az ment volna inkább komponistának” (Brendel 1981:170).

Újabb halmaz, amely szinte minden alkalommal előkerül egy alkotás vizsgálatakor: a kiemelések értelmezése. A legáltalánosabb hibák, melyek vizsgákon is gyakran szerepelnek, a szerzők által beírt hangsúlyok, kiemelések téves értékelései. Az alapvető gondolat-félsiklás, úgy hiszem, abból fakad, hogy az említett hangminőséget nem az anyagon belül helyezik el, hanem különállóként, textúrán kívüliként. Ez is elfogadhatatlan. Ennek okán találkozunk az értő hallgató számára teljesen értelmetlen, a mű adott részéből teljesen kilógó bökések sorozatával, ami megakasztja a zenei folyamatot. Azt is többnyire elfelejtik, hogy valamit nemcsak nagyobb erő befektetésével tudunk jobban megmutatni, hanem létezik negatív irányú alkalmazás is. „Mi a zenei akcentus? Olyasfajta hirtelen dinamikai »robbanás«, amely a diminuendóban oldódik fel, ahogy a > akcentusjel szemlélteti? Éppen a zongoristáknak – akiknek hangszere ütőhangszer hírébe keveredett – kellene elkerülnie, hogy ezt a fajta akcentust fogadja el szabályként. És éppen Beethoven sforzandóinál alkalmazzák a legmeggondolatlanabban: más hangszereknél is szokásba jött a »szúrt« hangsúlyozás” (Brendel 1981:27). A zongoraművész jó néhány megoldásról ad számot az előbb említett történések elkerülése céljából: az érintett hang felerősödhet, bevésszódhat, melodikus jellegűvé válhat.

Az interpretációkérdés egy másik olvasata a legizgalmasabb (s talán a legvalódibb), amit Glenn Gould öltött szavakba a legmegfogóbban. Habár eszme-futtatásom eddig lényegében két megközelítést járt körbe – a kottakép alapján vélelmezhető autentikus előadásmódot, valamint az öntörvényű

79 http://tv2.hu/musoraink/tenyek/140250-perenyi_miklos_a_tenyek_esteben.html (2013.12.14.)

(a szó negatív értelmében),⁸⁰ magamutogató, vagy adott esetben, csekélyebb zenei intelligenciával bíró előadók számomra téves elgondolásait –, szükség-szerű minden korábban említett módot, tanulási folyamatot felülíró, a mű művészi értelmét valójában megjelenítő fogalomnak jelenlétét elfogadnunk.⁸¹ A fogalom megnevezése talán nem lehetséges. „Az interpretáció területén nem marad más, mint hogy olyan létjogosultságot találjunk annak, amit csinálunk, ami valamilyen módon különbözik az eddigiektől, ugyanakkor indokolt és valós jelentéssel bír. Ha egy másféle megközelítés erőltetettnek tűnik, ha nem hord magában igazi jelentést, ha nem mond semmi különöset a felvételre szánt mű építkezéséről, jobb eltekinteni tőle” (Gould 2009:118-119). Brendel (Jeremy Siepmann-nal készült interjújában) nem tartja megengedhetőnek, hogy egy előadó azzal a szándékkal fogjon neki egy darabnak, hogy *másképpen* akarja csinálni. Ha új fényben jelenik meg, az az elsajátítás folyamatának eredménye legyen.

Gould előbbieken idézett mondataival új kérdések fogalmazódnak meg: létezik olyan, *valódinak*, *igazinak* nevezhető elképzelés egy kompozícióról, amely nem táplálkozik a zeneszerző által láthatóan kialakított vonásokból, hanem teljességgel egyedi értelmezésben jelenik meg? Elfogadható-e egy teljesen újjászületett mű üzenete? Kétségtől igen. Azonban ahhoz, hogy valaki egy mesterművet olyan módon tudjon sajátjává alakítani, hogy az felérjen a zeneszerző legbensőbb gondolataiból megszületett darabjának értékeihez és ne utánzatnak, ócska erőszaknak tűnjön, a zenei értelem legmagasabb fokán szükséges létezni. A muzsikusk világ ilyen művészeit hallva mindenfajta megfeleltetés kicsinyességnek tűnik és teljességgel értelmetlen. Távol áll tőlem, hogy azon művészeket, akik a kottából kiindulva próbálják meg elsősorban a zeneszerző zsenijét, gondolatait visszaadni, kisebbrendűeknek, kevésbé nagy elméknek tartsam. Megérteni, elfogadni és magunkévá tenni a zeneszerző ideáit, azt követően, illetve párhuzamosan alkotótársá transzformálódni,⁸² és a saját egyéniségünket is megjeleníteni az

80 Fontosnak tartom ehelyütt *újra* megjegyezni, hogy nem gondolok a zeneművészet azon zsenijeire, akik habár teljesen átértelmezték a zeneszerző által lejegyzett anyagot, mégis a zeneirodalom kikerülhetetlen nagyságai.

81 Írásom korábbi részeiben azért sem foglalkoztam ezzel a vetülettel, mert a zenemű egyedi, megrendítő előadásmódjával legtöbb esetben magasabb fokú iskolákban foglalkoznak igazán, kezdeti diákokéval alatt kevésbé.

82 Lásd alább: *Beszélgetés Kocsis Zoltánnal*.

interpretációban, legalább olyan jelentős eredmény, mint a korábban említett. Az egyéniség a leírt anyag tökéletes megszólaltatása mellett is felszínre tör,⁸³ ha nem így lenne, akár gépekbe is be lehetne programozni (találkozhatunk is velük manapság) egy-egy zenedarabot, és az élő előadás létjogosultságát vesztené.

Absztrakt

Az interpretáció az előadó-művészet legfontosabb eleme, jelentősége megkérdőjelezhetetlen. A pedagógusoknak már alapfokon olyan módon kell a diákokkal foglalkozni, hogy a zenetanulás magasabb fokára eljutva a tanulók önállóan is képesek legyenek a kompozíciók értelmének felismerésére, a zeneszerzők kottáírásának megértésére, azok kéziraton alapuló valójának megszólaltatására. Ily módon nem pusztán az interpretáció fogalma válik döntő tényezővé, hanem a tanár és az előadó is. A kezdő növendékek nem megfelelő oktatása súlyos, sok esetben nem orvosolható hibát jelent a későbbiekben zenei pályára orientálódó gyermekek számára. Nincsen egyetlen, örökérvényű igazság, a művek minden művészeknek, tanulmányozónak mást és mást jelentenek. Felülírhatja-e az interpretátor a zeneszerző utasításait? Megmásíthatja-e a sok esetben egyértelműen jelzett alkotói akaratot saját egyéniségének előtérbe helyezésére? Habár minden egyes előadás külön vizsgálatot igényel – a tehetség mértékének különbözősége miatt is –, az autentikusságra való törekvés elengedhetetlen.

Abstract

Interpretation is the most important feature of performing arts and its significance is unquestionable. Even at an elementary stage pedagogues need to give foundation to enable students later, when they reach a higher level, to recognise the meaning of compositions independently, to understand

composers' scores with instructions and to give a rendition of these pieces based upon the sheet. Thus not only does the concept of interpretation become a decisive force, but teacher and performer also gain significance. If the education of beginners starts inappropriately it would represent an incurable error later on for those children in countless cases who are set on to pursue a musician career. There is not one single, eternal truth as works of art represent different meanings for every artist and evaluator. Could one who is interpreting the work of art overwrite the composer's instructions? Could such a person make changes to the composer's intentions that are straightforwardly indicated many a times and put forward his or her own personality? Even though every single performance needs different evaluation especially on the ground of various scales of talent, the strife for authenticity is indispensable.

Felhasznált irodalom

- Földes Andor 2005 *Emlékeim*. Óbudai Múzeum, Budapest.
- Brendel, Alfred 1981 *Tűnődés a zenéről*. Zeneműkiadó, Budapest, 24., 26., 27., 34., 164., 170.
- Fischer, Edvin 1961 *Beethoven zongoraszonátái*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Furtwängler, Wilhelm 2002 *Zene és szó*. szerk. Dán Károly, ford. Aradi László. Q. E. D. Könyvkiadó, Budapest.
- Gould, Glenn 2007, 2009 *Egyáltalán nem tartom magam különcknek*. Összeáll. Bruno Monsiegeon, ford. Rácz Judit. Holnap Kiadó, Budapest.
- Neuhaus, Genrich Gustavovič 1961 *A zongorajáték művészete*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vázsonyi Bálint 2002 *Dohnányi Ernő*. Nap Kiadó Bt., Budapest.

83 Gondoljunk például Arthur Schnabelre, aki – annak ellenére, hogy a zongoraművész idejében még nem hódítottak ekkora teret maguknak az autográfokon alapuló kották – zenetörténetünk egyik legmeghatározóbb (ha nem a legmeghatározóbb) Beethoven-interpretátora, a Beethoven-szonáták tekintetében, számomra, a lejegyzett anyag legautentikusabb előadója is egyben. Ez a tény egyben válasz a korábbiakban vizsgált kérdésre, hogy létezik-e alkotó tolmácsolás a kottahűséggel együtt.

INTERPRETÁCIÓS KÉRDÉSEKRŐL – BESZÉLGETÉS KOCSIS ZOLTÁNNAL⁸⁴

Báll Dávid: *Ön intézményi keretek között nem tanít, mesteriskolák keretében van lehetősége a diákoknak, a játékokat illetően, az Ön véleményével szembeülni. Melyek a leggyakoribb problémák, amelyekkel találkozik?*

Kocsis Zoltán: Metrikai kérdések, az idővel való bánásmód, arányok és pedálozás. Hányszor hallottam Chopin g-moll balladájában ezt a területet olyan pedálozással, hogy a terckvart benne maradt!⁸⁵ Debussy, Ravel, Szkrjabin, Rahmaninoff zenéjében is esszenciális jelentőségű a pedál használata.

B. D.: *Úgy tapasztaltam, az oktatásban nemigen fordítanak kellő gondot a pedálhasználat elsajátítására. Egyszerűen nincsen rá igény.*

K. Z.: Ez lehetséges. Az igénynek a kellő megszólaltatás felé a növendékben is fel kellene merülnie, ami sokszor hiányzik.

B. D.: *Neuhaus a „művészi értelemnek” egy teljes fejezetet szentel. Létezik ez a fogalom?*

K. Z.: A művészi értelem nagyon fontos. Nem véletlen, hogy Neuhaus állandóan Richterre hivatkozik, aki valószínűleg a század legnagyobb előadóművésze volt abból a szempontból, ahogy a könyvben is olvashatjuk: ha valaki lelke mélyéig megrendül a zenétől, és mint megszállott dolgozik a hangszerén, előbb-utóbb eredményt fog elérni. Richter nekem azt mondta, hogy Ő tulajdonképpen nem is gyakorol, hanem addig játssza a darabot, amíg az nem megy. Koncertek közben rábukkan egy másik darabra, amely felkelti érdeklődését, és azt követően azzal kezd el foglalkozni. Tulajdonképpen azt lehet mondani, hogy Richter életútja egy végtelen felfedező körút volt, amiben állandóan újabb hegycsúcsokat hódított meg.

B. D.: *Régebbi korok mestereiről tudjuk (Dohnányi, Godowsky), hogy leginkább csoportos órákat tartottak, s úgy tanították a növendégeiket, hogy leültek a zongorához és eljátszották az adott művet, majd a következő diák által órára hozott kompozícióval ugyanez*

történt (konkrét tanácsot nemigen adtak). Ön szerint ennek a módszernek mennyire van létjogosultsága a mai világban?

K. Z.: Feltétlenül. Nagyon sokszor kitűnően játssza a növendék a kompozíciót, mégis igazán értelme az előadásának. Ilyenkor oda kell ülni a hangszerhez és meg kell mutatni, mit, hogyan gondolunk.

B. D.: *Többször nyilatkozta, hogy a tanulásban hisz, nem a tanításban. Mit ért ez alatt?*

K. Z.: Tizenöt éves praxis van mögöttem. Úgy veszem észre magamon, hogy a tanulásom eredményesebb volt, mint a tanításom. Jómagam messzebb jutottam, mint a tanítványaim az említett időszak alatt. Tulajdonképpen azt is lehet mondani, hogy tanulási szándékból jutottam messzebbre. Aki tanulni akar, az előbb-utóbb fejlődni fog. Ezért sem hiszem azt, hogy mindenképpen jó tanárhoz kell kerülni. Egyáltalán létezik a jótanár-fogalom? Üti egymást a kettő, mert megszerettetni valamit, azt lehet közismereti iskolában, de amiről mi beszélünk, az egy sokkal magasabb szint, egy guru és növendék szintje. El tudom képzelni, hogy valakinek ez a guru tetszik, a másiknak meg amaz, és azt hiszi, hogy az ő vezetésével távolabbra és távolabbra tud jutni, miközben elfelejti, hogy pusztán a saját ambíciója, vagy legnagyobb részt saját ambíciója az, ami őt valóban segíti.

B. D.: *Furtwängler szerint a kottahű előadás, mint útmutató cél, nyomorúságos, a legjobb esetben is a betű fanatikusának lehet eszményképe. Számára a kottahűség és az alkotó tolmácsolás két külön fogalom. Valóban egymástól távol álló ideák ezek?*

K. Z.: Nem. Meg kell fejteni a kottát, nem szabad tőle eltérni, de a leírt anyag pusztá megfejtése nem elég. Backhaus jut eszembe, aki tökéletesen lejátszott mindent, csak igen kevés felvétele személyes jellegű. Attól nem tudok eltekinteni, hogy valami személyes jellegű legyen. Hiába kottahű egy előadás, ha nincs benne a művész egyénisége, nem érdekel.

B. D.: *A kottahűség és az alkotó tolmácsolás tehat Ön szerint sem külön álló fogalmak?*

84 Ezúton is köszönöm Kocsis Zoltánnak, hogy időt szakított a beszélgetésünkre.

85 A 72. ütemtől.

K. Z.: Semmi esetre sem. Miután a szerző szándékát megfejtettem és minden szempontból azonosultam vele, a következő fázis az, hogy alkotótársra lépek elő. Ezt írja Bartók is.

B. D.: *Megengedhető az, hogy az előadó a művet a saját képére formálja?*

K. Z.: Attól függ. Amennyiben betartja a szerző által leírt utasításokat, még akkor is, ha a kezének vagy éppen a lelkének más esne jól, igen. Különben nem.

B. D.: *Olyan előadókat, mint Glenn Gould, akik a zenei anyagot lényegesen átértelmezik és a maguk képére alakítják, szükséges különállóként kezelni és vizsgálni, vagy követendő példaként lehet a növendékek elé állítani?*

K. Z.: Furcsa kettősség van Gouldban. Az egyik oldalon az a Gould helyezkedik el, aki Bach 54. kantátáját kívülről, a zongora mellől vezényelve adja elő, amely felvételtől én azt látom, hogy ez a művész tökéletesen rááldozta az életét Bachra, a bachi polifóniára, a bachi gondolatokra, horribile dictu a keresztútra, amiről Bach műveinek többsége szól. Úgy hiszem, talán maguk a hangok jobban érdekelték, mint maga a zene. Persze, ez az extremitásának csak az egyik oldala. Tehát egyik oldalon az a Gould szerepel, akire nem tudok jobb kifejezést találni, mint a devoted musician-t, másfelől ott van a kisördög, aki gúnyt űz Beethovenből, Mozartból, aki teljes mértékben negligálja Debussyt Saint-Saëns ellenében, Sztravinszkijt és Bartókot nem veszi számításba, mert neki csak Schönberg számít, azon belül is inkább a schönbergi polifónia. A Straussi többszólamúságot még elfogadja, rajong Hindemith-ért, de ugyanakkor Schumannról, Chopinről tudomást sem vesz. Én azt gondolom, hogy Goulddal úgy van az ember, mint Wagnerrel: rövid időre feltétlenül a vonzaskörébe kerül, mindaddig, amíg ez a vonzás egyre gyengébb és gyengébb lesz, majd a végén nem pusztán szabadul, hanem röhögve lelép.

B. D.: *Önnek is voltak ilyen periódusai, ha jól tudom, például a fiatal korában felvett Bach zongoraversenyek idején.*

K. Z.: Abszolút és azt gondolom, hogy nagyon hasznos volt, mert megtanultam polifón módon gondolkodni.

B. D.: *Gould, több mint három évtizeddel ez előtt az ezredfordulóra jóslta a koncertek halálát, a hangfelvételek javára. Úgy érzem, pont az ellenkezője történik.*

K. Z.: Így van. Ugyanakkor majdnem megvalósult az álma, a háromdimenziós térátvitel. Én az interneten keresztül ismertem meg nagyon sok művészt, akit meghívtam. Kicsi lett a világ, közel kerültünk egymáshoz. Ez egy nagyon fontos dolog. Tény, hogy a koncertezés megszokott formái kezdenek felbomlani, ahogy a korunkban is óriási paradigmaváltásnak vagyunk tanúi, a hagyományos családmódelletől kezdve számos egyéb jelenség eltűnéséig, és ilyen értelemben a hangversenyezés is fokozatosan nagyot fog változni. Már is vannak olyan előadások, amelyek nem felelnek meg a klasszikus értelemben vett normáknak. Azt hiszem, hogy a nyitány – versenymű – szimfónia modell még egy ideig fog működni, majd önmagától kihuny, s átadja helyét a koncertezés más formáinak.

B. D.: *Nyilvánvaló, hogy minden eset külön vizsgálatot igényel, de általánosságban mit mondhatunk, amennyiben a darab folyamán egy új anyag színre kerülésével az addig ismert metrum-rend, súlyviszonyok – akár a szerző tudatos jelölésével támogatva – megváltoznak, ennek a különbségnek a kihangsúlyozása kell, hogy előnyt élvezzen az ütemmutatóból fakadó hangsúlyviszonyokhoz képest? [Példaként Bartók II. zongoraverseny első tételének 222. ütemétől kezdődő szakaszát vizsgáltuk,⁸⁶ ahol Kocsis egyértelműen jelzi a 6/8-ad jelenlétét (is).]⁸⁷*

K. Z.: A $\frac{3}{4}$ kontra 6/8, illetőleg a kettő és három közötti probléma nagyon korán, az ősidők óta jelen van. Ilyen például a courante nevű tánc is, ami egyszerre van kettőben és háromban. Ha megvizsgáljuk a zeneirodalmat, számtalan hasonló esettel találkozunk, és tulajdonképpen akkor jó az előadás, hogyha bármelyik ütemelrendezést meg lehet feleltetni a hangzó anyagnak. Az említett példa esetében, vagyis a II. zongoraversenyt tekintve, én a bal kezemmel egyértelműen a dallamvonalnak, az ellenpontnak legmagasabb pontját jelzem, mindamelllett, hogy $\frac{3}{4}$ -ben érzem. Effajta emfázisokkal Bartók esetében számos alkalommal találkozhatunk. Néha a notáció, a gerendázat is ellene mond a

86 Universal Edition.

87 Philips, Budapesti Fesztiválzenekar, vezényel Fischer Iván. (1987. 02.).

szabályos lüktetésnek, így is sugallva – jelen esetben – a 6/8-ot. Ha valaki sokat hallgatja Bartók játékát, akkor rögtön feltűnik, hogy olyan hangsúlyokkal is operál – marcatókkal, marcatissimókkal –, amelyeket nem jelzett a kottában, de a stílushoz tartozik. Zongoratechnikailag megvan ennek a magyarázata, ugyanis ha a dallamot prioritással kezeljük, elkerülhetetlen itt a hangsúly.⁸⁸ Azt hiszem, ez Bartók saját játékában egyfajta ösztönösség útján, de mégis tudatosan vált előadói elemmé. Pont ezen elemet, vagyis a Bartók zongorázására jellemző ugrásrakészség hiányát kifogásolta Somfai László az általam készített II. zongoraverseny első felvételében.⁸⁹ Tökéletesen igaza volt. A Fesztiválzenekarral készült anyagban viszont már benne van.

B. D.: *Beethoven Op. 109. E-dúr szonátájának kezdetét a legtöbb esetben fordított hangsúlyozással hallani, vagyis nem felütésként értelmezik a kezdő hangpárt, hanem quasi egyként. Ez mennyiben elfogadható?*

K. Z.: A metrikai elcsúsztatás Schumann-nál jut el a csúcspontra. Csajkovszkijnál lehet megfigyelni – aki melleleg Schumann nagy csodálója volt – ilyesfajta németes jellegű eltolódásokat. Például a IV. szimfónia első tételében nekem nagyon kell vigyáznom arra, hogy a metrikai egy-en és ne a kettőn legyen a súly, ahogy azt általában hallhatjuk.

B. D.: *Kimondhatjuk, hogy a metrikai súly minden esetben előnyt élvez?*

K. Z.: Igen. Én mindig gondot fordítok arra, hogy a metrikai súlyt jelezzem, de nagyon sokszor elég – ezt hangsúlyozom, hiszen gyűlölök mindenféle didakiszist –, ha az előadó pusztán tisztában van azok elhelyezkedésével.

B. D.: *Kinek az üzenete a fontosabb, az előadó-művésze vagy a műalkotóé?*

K. Z.: Én azt hiszem, hogy üzeneteket kapunk a zeneszerzőktől. Mindenképpen akarnak valamit közölni, és ami a legfontosabb, mindenképpen szeretnék a legközérhetőbb formában az utókorra hagyni. Van, aki ezt úgy oldja meg, mint például Bartók, akinek az V. vonósnyegyesében legalább 40 metronómjelzéssel találkozunk, durata-adat is

88 225. ütem 4. nyolcad.

89 1971. (<http://www.kocsiszoltan.hu/info.asp?id=33>). (2013.11.30.)

olyan mennyiségben áll rendelkezésre, hogy külön táblázat van a kompozíció végén. Bach korában, de még azt követően is, teljesen egyértelmű volt, hogyha leírnak egy frázist, azt hogyan kell játszani. Később, mikor egyre egyénibb hangon szólaltak meg a szerzők, sokasodni kezdtek az előadási jelek. Schönberg már odáig jut ebben, hogy minden hanghoz magyarázatot lehetne fűzni, minden hangon van valami – akcentus, gerendázat –, ami a többitől megkülönbözteti. Ha egy Stockhausen-, vagy Boulez-művet vizsgálunk, ott már olyan mennyiségű az információ, hogy az feldolgozhatatlannak tűnik. A blattolás fogalma is ezekben az időkben szűnt meg. Debussyt sajnos csak néhány felvétel esetében hallhatjuk saját műveinek előadójaként, de az a pár anyag sokkal többet jelent számomra, sokkal használhatóbb, sokkal inkább el tudok rajta indulni, mint az a rengeteg felvétel, ami a szerző halála és a jelen idő között készült.

B. D.: *Őn tehát inkább a komponista mondani-valójára helyezi a súlyt?*

K. Z.: Én azt gondolom, hogy igen. Nagyon érdekes, hogy egyes szerzőkhöz az ember közelebb kerül, nem alkati sajátosság vagy hasonlóság folytán, kizárólag a zenei szubsztanciához való affinitás révén. Azoknál az alkotóknál, akikhez igazán közel kerültem az idők folyamán, bizonyos saját megoldásaimat visszaigazolván láttam a kottáképben, de ezen komponisták esetében az eleinte idegen kottakép megfejtése is könnyebben sikerült, mint más szerzőknél. Például, Bartókot tekintve, elég nehéz volt a Barcarollát az előírt metronóm-jelzésnek megfelelően játszani – én sokkal lassabban szerettem volna –,⁹⁰ de miután megoldottam a feladatot, tehát rákényszerítettem magam, hogy kvázi a szerzői iniciatívákkal azonosuljak, el sem tudom képzelni más tempóban.

B. D.: *Amennyiben rendelkezésre áll felvétel, ahol a zeneszerző a saját darabját szólaltatja meg, a kottában leírtakat vagy a hangzó anyagot részesíti előnyben?*

K. Z.: Mindenképpen a felvételt. Ha a komponista előadóilag nem is a legiskolázottabb, például Grieg, akkor is forrásértékű a játéka.

B. D.: *Én már csak hallomásból ismerem azt a magyar közönséget, ami kritikus füllel hallgatta az*

90 Bartók: Sz. 81. BB. 89. Szabadban.

előadók zenei megnyilvánulásait. A legnagyobb híriű művészek buktak meg Magyarországon, manapság viszont közepes színvonalú előadások is sikert aratnak.

K. Z.: És itt már nem bukkott meg Barenboim, Boulez, se a többiek, márpedig botrányos Bartók-előadások hangzottak el.

B. D.: Minek tudható be ez a folyamat?

K. Z.: Alzheimer, dementia... (nevet)

B. D.: *Ugyanolyan értéket lát a kortárs zeneirodalom egy-egy sikerültebb kompozíciójában, mint mondjuk Beethoven alkotásaiban? Egyáltalán össze lehet hasonlítani ezen műveket?*

K. Z.: Szerintem nem. Mindenféleképpen az idő dönti el, mi marad fenn. Félek, hogy Kurtág zenéje azért fog eltűnni, mert nem lesz már senki, aki megértse a furcsa egyéniségét, hogy miért éppen azok a hangok érdekelték, mily módon kell azokat játszani, annak híján, hogy a mestertől magától kapnának instrukciókat. Pedig fenn kellene maradnia Kurtág zenéjének.

B. D.: *Mi a legfőbb különbség a mai, XXI. századi és a korábbi korok zenéje között?*

K. Z.: Minden stílus maga teremti meg a szabályait. Ma már egyéniségek vannak, nincsenek stílusok. Határozott meggyőződése, hogy azok művei fognak fennmaradni, akik igazán nagy egyéniségek voltak, mert ez a kompozíciókban is megjelenik.

B.D.: *Az interpretáció ihletett megszületését a hangversenyen való előadás vagy a stúdiómunka segíti inkább?*

K. Z.: Egyértelműen az élő előadás mellett teszem le a voksom.

B. D.: *Melyik a nehezebb feladat?*

K. Z.: Meg kell tanulni lemezt csinálni és meri kell nem az örökkévalóságra, hanem a pillanat igazára gondolni. Ha az örökkévalóságra gondolsz, megbuktál, ha a pillanat igazára, vállalhatod azt a felvételt harminc év múlva is.

Köszönetnyilvánítás

Írásom a Magyar Zoltán Posztdoktori Ösztöndíj keretében folyó kutatásomhoz kapcsolódik, amely a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 Nemzeti Kiválóság Program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg. Ezúton is köszönöm *Kocsis Zoltánnak*, hogy számtalan teendője között időt szakított kérdéseim megválaszolására. *Benabdallah Marouan* barátommal folytatott eszmecsereink alkalmával az interpretációs kérdések számos új aspektusa került elő, melyekért hálás vagyok.