

Új magyar szakrális zenemű

Jeney Zoltán és Déri Balázs rádiós beszélgetése

Az alábbi beszélgetés a Bartók Rádióban 2006. január 1-én és 7-én elhangzott kétrészes műsor (szerkesztő: Papp Márta) rövidített, szerkesztett változata. A beszélgetés itt kihagyott részeit lapunk későbbi számaiban adjuk közre.

DB: Jeney Zoltán a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zeneszerzés és Karmesterképző Tanszékének s a Zeneakadémia doktori iskolájának vezetője. 2005. október 22-én este a Művészetek Palotájában, a Nemzeti Hangversenyteremben volt oratorikus művének, a *Halotti szertartásnak* a bemutatója. A mű a közép-kori halotti szertartás egész liturgikus-dramatikus folyamát veszi alapul hat részben: a lélekajánlástól kezdve a halotti vecseryén, a virrasztáson és a feloldozáson át az eltemetésig; s a lezáró vigasztalásig. Azt hiszem, korunknak, az ezredvégnek és az ezredelőnek egyik reprezentatív alkotása. Ez nem zene-történeti besorolás. Ahhoz még nincs távlatunk — nagyon sok idő telik el, amíg egy mű megtalálja helyét a zeneirodalom kiemelkedő műveinek viszonyrendszerében. Önmagában véve a terjedelme, rendkívüli apparátusa nagyvá teszi. S ha képes volt „megszólalni”, máris kijár neki, hogy „nagy mű”. Körülbelül háromórányi volt a zenei anyag, ugye?

JZ: Igen, nyolcvanhét és nyolcvankét perc lett a tiszta idő a felvételen. Engem is meglepett ...

DB: ... így egészében hallva?

JZ: Igen, soha nem gondolkoztam a hosszán. Kocsis egészen szigorú tempó-felfogása nagyon jót tett az előadásnak — a tempóhoz való szigorú ragaszkodás miatt mind a hat rész egy-egy összefogott tétel lett.

DB: A „nagy” jelző kijár az apparátusnak is: a Nemzeti Filharmonikus Zenekart és Énekkart Kocsis Zoltán vezényelte, közreműködött: Kolonits Klára, Károlyi Katalin, Timothy Bench, Rezsnyák Róbert, Fried Péter (énekes szólisták), Vékony Ildikó (cimbalom), az Amadinda Ütőegyüttes. Betöltötték a színpadot. Mindehhez meg kellett várni ezt a hangversenytermet is. Ilyen értelemben is a kor reprezentánsa ez a mű: hozzátartozik, hogy hol szólalt meg. Végre van egy ilyen hangversenytermünk, s most már „be is érett”.

JZ: Valóban így van. Kezdetől fogva nagyon szeretem ezt a termet. Itt köll elmondanom azt is, hogy ... nehéz ezt megfogalmazni ... megtapasztalhatta az ember ebben az országban, hogy nem mindig támogató közeg veszi körül. Volt rá példa akár politikailag, akár még egyénileg is. Ennél a darabnál azt éreztem, legalábbis az utolsó időben, és nyilván a közönség száma, jelenléte is ezt bizonyította, hogy igen nagy, pozitív figyelem irányult felém. Mindenki a legteljesebben próbált segíteni.

DB: Igen hosszú volt az alkotói folyamat, hiszen huszonhat éve készül a mű.

JZ: Annyiban nem huszonhat éve, hogy '87 előtt nem készült ez a darab. '79 azért kezdeti dátum, mert a Schola Hungaricában Szendrey Janka és Dobszay László akkor kért meg a *Subvenite* mint önálló darab megírására. '87-ig nem gondoltam arra, hogy ebből több lesz. A kérdés annak idején az volt, hogy a gregorián beépíthető-e a kortárs zenei nyelvbe vagy nem? Erre válaszoltam, az a válasz a *Subvenite* volt, és azt gondoltam, hogy ezzel kész. Egészen más dolgok érdekeltek.

DB: Jó, legyen 1987. 2005-ig akkor is derék idő telt el!

JZ: Tizennyolc év, kétszer a horatiusi 9 év.

DB: A 87-es bemutatón ott voltam, én is énekeltem...

JZ: Az a negyedik rész első tétele volt.

Egyházzene — liturgikus zene — szakrális zene

DB: Ez a mű mindenképpen egyházzene, tág értelmezésben. Sőt, bizonyos pontjain ez a mű akár liturgikus mű is lehetne, tehát néhány részlet egészében elhangozhat ott, ahol egy szertartásban ki van jelölve a helye. Összességében persze oratóriumnak nevezhetjük: úgy és annyiban egyházzenei mű, ahogyan például egy Händel- vagy egy Bach-oratórium. Mai fölfogásunk szerint az egyházzene peremvidékén van. Ez nem leminősítés, mert attól, hogy egy szakrális alkotás nem istentiszteleti, nem liturgikus zene, vagy a megváltozott liturgiában már nem igazán lehet az, attól még a zene „közepén” lehet, mint ahogy az említettek is ott vannak. De ma egy háromórás liturgikus mű, még akkor is, ha a liturgiát, a többrészes szertartást történetesen végigkísérné, elképzelhetetlen. Viszont a *Halotti szertartás* egyházzene, vagy ha tetszik: szakrális zene. Egész ihletésében az, és úgy is, hogy fölhasznált, továbbfejlesztett anyaga nagyon sok ponton egyházzene: gregorián, vallásos népének. Egész szellemeivel egyházzene ez a mű. Akkor is, ha nem istentiszteleti zene.

Ez azért is nagyon fontos jelenség, mert az elmúlt néhány száz évben ritkán fordult elő, hogy egy kor reprezentatív zeneműve egyházzenei mű legyen. Nem így a reneszánszban: DuFay, Josquin des Pres, Palestrina, Bach — korukban az ő egyházzenei, sőt szigorúan liturgikus műveik a nagy, reprezentatív zenei alkotások. A liturgia által ihletett, a liturgia szabályainak engedelmességek, a liturgiában elhangzó alkotások. A XX. század végén, a XXI. század elején mégiscsak sajátos a műved helyzete. Hogyan gondolkodsz erről?

JZ: Előre nem gondolkodtam róla. Utólag úgy gondolom, hogy én is ténnyé annyi distinkciót — tekintettel arra, hogy nemcsak ennek a műnek a kapcsán, hanem egyébként is elég jól ismerem a katolikus liturgiát —, hogy nem nevezném liturgikus darabnak, pontosan azért, mert egyrészt tömörít, három órába sűrít egy olyan eseménysorozatot, amely a középkorban több napig tartott. Másrészt a mai gyakorlathoz képest túl „tág”. Ma egy temetés is sokkal rövidebb ideig lezajlik, semhogy végig lehetne énekelni rajta ezt a dolgot. Ráadásul maga a halotti mise ki is marad belőle, csak jelezve van a helye ...

DB: ... jelképesen az introitussal, a Requiemmel.

JZ: Tehát semmiképpen sem liturgikus, de a liturgiát mint történést tekinti vezérfonalának, ugyanúgy, ahogy a Máté-passióban a passiótörténet a történet. Akármi történhetne zeneileg, az nem tud más sorrendben történni, mint ahogy a passióban történik. Itt a középkori halotti szertartás fonala az, amely mint „történet” vonul végig. Azt gondolom, ez szakrális darab, nem tagadva semmiféle kapcsolatát — nagyon megtisztel, hogyha az egyházzenebe sorolod —, de azt gondolom, hogy szigorúan véve nyilván bizonyos tételei sorolhatók oda, amelyek akár tényleg énekelhetőek lennének a szertartás adott pontjain. Az én értelmezésemben az egyházzene fogalma sokkal szűkebb. Ezt mint zenész onnan tudom, hogy amikor fölkérést kaptam kis egyházzenei kompozícióra, sokkal nagyobb problémát jelentett egy kis darabnak a megírása, hogy az liturgikusan használható legyen, mint ez az oratórium. Ez nagyon furcsán hangzik, de szakmailag mások a kihívások.

A gregorián mint alapanyag és ihletés

DB: Az inspiráció először a Schola Hungarica felől ért, ahol énekeltél is. A magyar gregorián és a középkori magyarországi liturgia ismerete is meghatározó a te zeneszerző-generációdnak az életében, akik kapcsolatban voltatok a gregorián magyarországi „fölfedezésével”.

JZ: Nekem mindenképpen, de a gregoriánnal nem ez volt az első találkozásom. Korábban is foglalkoztam vele, s amikor két évig Rómában tanultam, akkor is rendszeresen jártam hallgatni. Ott a solesmes-i ...

DB: ... egy olyan előadási stílus, amely a Scholáénál egyértelműen lassabb, visszafogottabb. Tisztán férfihangokon szól, és van valami papi-szerzetesi hanghordozása. Ezzel szemben a Schola Hungarica előadási stílusa Rajeczky Benjamin nyomán, Dobszay László és Szendrei Janka kezén a magyar népének és népdal előadásához közelebb álló, pl. rubatósabb, másfelől romantikusabb. S egy megkomponált műsorban többféle hangárnyalatot mutatnak be: férfit, nőit, gyermekhangokat. S ezek többféleképpen keverednek.

JZ: Hogyne. Erről nem vagyok hívatott beszélni, de természetesen hihetetlenül magával ragadott. Nemcsak az, ahogy kívülről hallgatta az ember, hanem én '75-től, a Schola második megalakulásától voltam tag, az újjáépítkezés kezdetétől. Ezt belülről élte meg az ember, mintha a középkorban került volna egy kórusba és énekelt volna.

DB: Ha valaki a solesmes-i típusú gregoriánt hallja, úgy hathat rá a gregorián, vagy olyan lesz belőle, mint Messiaen, vagy hasonlók.

JZ: Nagyon jó, amit mondasz. Szó volt róla már korábban is, hogy ebben a darabban van Messiaen-hatás. Biztosan van, de ahogy mondod, most tudok megfogalmazni egy döntő különbséget, és ez pontosan a solesmes-i és a Schola Hungarica-féle énekstílus különbsége. Másként használom a gregoriánt, mint Messiaen. Nem is akartam úgy használni. De hogy Messiaen a maga ritmus-

elméletéből kiindulva racionális számok összegének–különbségének hallja a gregorián ritmikát, az kizárólag a solesmes-i gyakorlat alapján lehetséges, mert a Schola Hungarica alapján legfeljebb irracionális számokat lehet fölállítani. És nem véletlen, hogy amikor ritmizálok a gregoriánt, akkor ezek sokkal inkább nem racionális arányokon, vagy ha racionálisak, akkor is összetettebb arányokon alapszanak.

DB: Nyilvánvaló, hogy erre az előadógárdának és a karmesternek is tekintettel kell lennie.

JZ: Ne feledkezzünk meg a kórusról, és Antal Mátyásról, aki betanította. Amikor egy gyakorló zenész ránéz egy kottára, akkor nem föltétlen azt keresi, hogy hogyan köll ezt származástörténetileg vagy a szerző szándéka szerint értelmezni, hanem hogy milyen összefüggéseket talál, hogy egyáltalán meg tudja szólaltatni. Nyilván különbségek vannak magában a zenei anyagban is, mert egy pszeudo-népdalhoz rengeteg embernek lehet fogódzója, egy pszeudogregoriánhoz már kevesebbnek. Amilyen például az *Én imádoztam*.

DB: A Schola Hungarica előadási stílusában benne van a magyar népi előadásmód nagyon biztos ismerete. Egy magyar kórus, amelyik többé-kevésbé anyanyelven beszél a magyar népzene, könnyebben rá tud találni a szabad, nagyon-nagyon finom rubatós előadásmódra.

JZ: Így van. Nem magától értődő, hogy így köll énekelni ebben a darabban a gregoriánt, mert vannak darabok, ahol maga a stílus is mást kíván meg. Antal Mátyás meghívta Dobszayt egy próbára, pontosan ezeknek a tételeknek a megmutatására, és a kórus azonnal „vette”.

DB: Tehát a gregoriánnal való ismerkedés Rómára, esetleg gyerekkorodra is visszanyúlik.

JZ: A gyerekkorra is. Akkor még latin szertartások voltak, egy falusi templomban is ezt hallotta az ember nap mint nap.

Fölidéződés

DB: Lehetetlen „bemutatni” a művet, inkább csak az alkotás folyamatára és néhány, az alkotás korát, vagyis a mai kultúrát illető általános tanulságra kérdezek rá. A negyedik rész a szertartásnak az a pontja —az *absolutio*, a feloldozás—, amikor a hagyományos liturgia szerint a templomban föl van ravalozva a halott, és jelenlétében elhangzik a kezdőtételéről Requiemnek hívott gyászmise. Nagyon jó ötlet, hogy a misét csak jelzed ezzel az egy tétellel. Fölidéződik a zenetörténetből mindaz, ami ide tartozik. A fölidéződés nagyon fontos mozzanata. Ezért is érzem, hogy a *Halotti szertartás* összefoglaló mű. Amit fontosnak tartasz az egyházzeneből: a gregorián, a népének, a korai polifónia, Palestrina és Bach, és Schönberg, Sztravinszkij, Messiaen, Kodály, az mind benne van.

JZ: Hogy mondjam neked..., ezek nem tudatosan működő dolgok. Induljunk ki abból, hogy valóban a negyedik rész első tétele volt az, ami 87-ben elkészült, és elkezdett foglalkoztatni. Akkor megkaptam az egész anyagot ...

DB: ... Dobszay Lászlótól. Fontos volt az eredeti gregorián zene is...

JZ: ... fontos volt, fontos volt, sőt, az is, ahogy az beletagolódik a kódex szövegébe. Megkaptam az egész szertartás kivonatos rendjét. Elkezdtem nézni, sok minden megfogott. A gyászmisét helyettesítő introitus szövege, az egyértelmű volt. A templombeli körmenetet jelző Weöres-vers nem liturgikus vers, de a tartalmánál fogva közel állhat hozzá egy ilyen „tropizált” szöveg — mint a középkorban is. Van itt egy érdekes dolog, ez a legrégebbi elem zenei rétege. Zsámbéki Gábor háromszor rendezte meg Weöres *Szent György és a sárkány* című drámáját, és mindháromszor én írtam hozzá a zenét. Az első színpadra állítás 1971-ben volt Kaposvárt, s ez a dallam, amely bekerült ide a *Halotti szertartásba*, az eredetileg oda készült. '87-ben eszembe jutott, milyen jó lenne ide ez a szöveg, előkerestem, és néhány hangot finomítottam rajta.

DB: De ha nem gondoltad volna ide valónak, nem raktad volna bele. Ha már ezt említed: elnézést a jelzőért, ez egy szecessziós szöveg. Nem csak olyan értelemben nem liturgikus, hogy nem a liturgiába készült, de nem is lehetett volna alkalmas rá, mert nagyon egyéni. Mert különleges szövegfordulatok vannak benne, s nem a versformája miatt. (Az klasszikus ugyan, de számos középkori szaffikus himnusz is létezik a katolikus liturgiában.) A Weöres-versben azonban olyan különleges képek, szóválasztások vannak, amelyek egyértelműen távolítják attól, hogy liturgikus szövegnek legyen fölfogható. A paraliturgikus használaton is túlmege.

JZ: Nézd, azért mondom, hogy én semmilyen ponton nem gondoltam arra, hogy ez egy liturgikus alkotás. Abban a pillanatban már kételyeimnek kellett volna lenni, hogy ezt a verset használhatom-e.

DB: Persze. A személyességre célzok itt: nagyon egyénített a szöveg. A Bach oratóriumaiban, kantátáiban használt szövegek némelyike is a mai ízlésünk szerint modoros, maníros. A fordítások ezeket mindig tompítják, szinte sosem merik visszaadni az eredeti német szöveget. A Biblia keménységével szemben néha az édeskéségig menően személyes szövegek. Ilyen értelemben gondolom, hogy a személyes szövegek mint reflexiók használata, a műbe építése egy másik forrásvidékhez vezethet el, a Bach-passiókhoz, a barokk oratorikus alkotásokhoz.

JZ: Nem tudom elég sokszor hangsúlyozni az egész műnek az utolsó pontig mindenestől zenei indíttatását. Tehát minden, ami utólag, pontosan az összetettsége benne van, vagy amit én is beleérezek, és más még többet érez bele, az benne is van a műben... A recepció alakítja a művet valamilyen módon — ez ajándék, vagy ráadás. Mert ez a tétel például nemcsak a szövege miatt, hanem azért került bele, mert a komponálásakor, régebben, a gregorián „volt a feladat”. Egy stilizált gregorián. S később hirtelen „beugrott”, hogy tudom én ezt használni.

A mottóul szolgáló Pilinszky-vers sem úgy került bele, hogy előre elhatároztam. Ez a darab még nem is létezett '79-ben, amikor zenei „fraktálokkal” foglalkoztam. Egy fraktálsort generálva elkezdtem nézni, hogy milyen rendkívülien rekurzív a szerkezete, s ez mennyire jól használható nekem. S hogy miért, nem tudom, ezek a megmagyarázhatatlan pillanatai az életnek meg az alkotásnak is, levettem Pilinszky *Sötét mennyország* című oratóriumát, emlékeztem erre a versre, s kipróbáltam, hogy megy-e. S miután tökéletesen illik rá prozódiailag, akkor gondoltam, hogy ez megint egy „talált tárgy” — ilyen rengeteg van az életben. Csináltam egy nyolcszólamú hangszeres ricercarét, amely most a vesperás hangszeres ricercaréja. S amikor '87 után elkezdtem dolgozni a darabon, úgy tűnt, ez a sor nagyon jó a zoltárokhöz. Kézenfekvő volt, hogy a Pilinszky-vers kerüljön a Halotti szertartás élére, s hogy a nyolcszólamú ricercare-ral valamit kezdeni köll a darabban. Így lett ez a teljes második tételnek a struktúrája ...

Zeneszerzői technikák

DB: Sok olyan „zenén kívüli” eljárást alkalmazol, amelyet „agyasnak” nevezek. Matematikai eljárásokat: kombinatorikát —nem mintha ez újdonság lenne a zenetörténetben, így Bach-fúgaszerkesztésében—, véletlenszerűséget. Ez a gondolkodás rád vall, de ha már mindenáron valahova akarom kötni, olyan eljárás, ami a középkori zeneszerzésre jellemző.

JZ: Pontosan, pontosan ...

DB: A dobókockától kezdve ...

JZ: Pontosan, de Messiaen is alkalmazza, szintén a hetvenes években. Sőt már Schumann is.

DB: Mindenesetre nekem ez egy liturgikus vagy bármi más alkotásnak az objektivitását kifejező vagy azt megjelenítő dolog.

JZ: Nemcsak az, igen, nemcsak az, legalábbis a hetvenes években, amikor én ezzel elkezdtem foglalkozni. '73-ban a szándék nem föltétlenül a középkorhoz való kötés volt, de most már ez is benne van. Én még nem tudtam a középkori játékról, se Schumannról nem tudtam, amikor ezzel elkezdtem foglalkozni. Akkoriban a fő problémám az volt, hogy hogyan lehet az eddigi memóriámtól és a betáplálásoktól független hangzaskonstrukciókat létrehozni, márpedig azt csak bizonyos véletlenszerűségi eljárásokkal lehet. És ezek közül jó néhány annyira a hallásomba épült, mint Schönbergnek annakidején a tizenkétfokúság. Ma már egy csomó tudatosság is benne van.

DB: Az eljárásod tehát zenei indíttatású volt, de mai kultúránk szempontjából is érdekes. A középkorban úgy gondolhattak ilyen aleatorikus, bizonytalanságon vagy véletlen alapuló megoldásokra, hogy a rend benne van a világban, és különféle módon lehet fölfedezni, megérteni. Akár egy dobókocka véletlenszerűségeivel is. Egy-egy véletlen számsor is elő tudja hozni a rendet, mert ott van a világban. S lám, ma szent könyveket úgy vizsgálnak, hogy

véletlenszerű találatokkal összefüggéseket vélnek fölfedezni. Legyen a hitük szerint, én nem gondolom ...

Persze, sokkal többről van szó, nem csak egyes helyek szerkesztési kérdéseiről. A konstrukció alapvető — nyilván nemcsak a te alkotási folyamataidban. Emlékszem egy zeneszerzésórára, amikor arról beszéltél nekünk, hogy egy adott, merevnek látszó formához, például egy fúgához való ragaszkodás mennyire fölszabadítja a zeneszerző fantáziáját, másra. Ugyanígy van a költő, mondjuk a szonettel. Ha megvan, hogy az anyag pontosan egy szonetre elég, akkor el van döntve a 14 sor és ha eldől a rímelés, akkor már csak ki kell tölteni a formát. S ez hiába nehéz feladat, más szempontból mégis fölszabadító.

A szövegek

DB: Eddig is beszéltél szövegválasztásokról. A liturgikus alapszöveget sokféle, magad választotta szöveganyaggal vetted körül. Korábbi darabjaid versmegzenésítései vagy a versföľhasználások általában egy elég jól megragadható ízléskörhöz kötődnek, Tandorira gondolok például. Most azt látom, hogy a magyar verstörténet egész utóbbi két évszázada legalább jelzésszerűen képviselve van, és jóllehet tudom, azt fogod mondani, hogy nem összefoglaló céllal készült, de mégiscsak a kedvenceid ők. De valaki hiányzik, hogy nincs József Attila?

JZ: Ó, ez jó kérdés. Hát van József Attila ebben a ciklusban, de nem úgy kerültek bele.

DB: Én azt hittem, hogy Orbánra gondolsz, akinek a szövege olyan, mint ha..., hogy József Attila is írhatta volna.

JZ: Orbán úgy került bele, hogy véletlenül hallottam a Sebő-féle megzenésítését. Tandori egyértelmű volt. Megjelent az *Elfáradtam, Istenem*. Az —megnézheted a kötetet— egyversszakos. '95-ben írtam egy nyolctételes a cappella kóruskompozíciót ...

DB: ... ez az, amely a Mátyás templomban hangzott el ...

JZ: ... igen, az annak egy tétele volt, és írtam Tandorinak, hogy ebből egy kóráll lett, de meg kell ismétetni. Zeneileg nem jó, hogy egyszer „megy le”. S borzasztó illetlenség, mert ilyet slágerszerzőktől szoktak kérni, de írjon még hozzá egyet. Postafordultával jött a második versszak. Aztán ott van Szép Ernő...

DB: Hogy őszintén megmondjam neked, ez az a szöveg, amelyik nekem leginkább kiugrott többi közül, és a megzenésítésben is, mert ez amolyan kodályos, a Kodály-iskolához kötődő hangzás...

JZ: Kicsit igen, bár ezt inkább máshol hallom ...

DB: Szóval először meglepődtem a Szép Ernő-versen ...

JZ: Ez Dobszay László ösztönzése, nem maga a Szép Ernő-vers, hanem megkérdezte, nem gondolom-e, hogy ha már ennyi magyar költő belekerült az utolsó részbe, akkor nem köllene-e verstördékeket visszaidézni? Az első dolog az volt, hogy a Pilinszky-versre —„Hol volt, hol nem volt”— rímelt a Koszto-

lányi-féle *Halotti beszéd* — szinte azonos az utolsó sora. Kosztolányinál hirtelen rátaláltam *A magyar romokon*-ra. A Pilinszky-oratóriumból is idéződtek szövegek. A Szép Ernő-szöveg is ide való volt. Ady választása, az Adja az Isten teljesen tudatos, a negyedik rész utolsó előtti tételében, korálként. Alig van vers, ahol Ady nem egyes szám első személyben beszél. A kórusban pedig itt a személyes névmás csak „mi” lehet: „sírásaink végét” ...

DB: ... vagy egyes szám harmadik személy: „adja meg az Isten”. Ugyanakkor ennek a népdalos-régimagyaros hangvétele az Orbán Ottó-vershez nagyon kapcsolódik bennem, tehát az Ady-vers sem ugrik ki nekem. Egyedül a Szép Ernőnek elhelyezése volt kissé problémás.

Érdekelne annyi más, a Lajta gyűjtötte Sopron megyei népének, a többnyelvű (héber–görög–latin-lekciók), az ószláv *Nunc dimittis*. A csodálatos Laura Romani-vers és a hozzá méltó zene az V. részből, a IV. részből pedig a minden nyilvánvaló bonyolultsága ellenére —egy szinten— azonnal befogadható *Libera me* fantasztikus szimfonikus hangzása, effektusai. De még egy nagy, saját dallamról beszélj, az utolsó rész Prudentius-himnuszáról. Minden műnek legnehezebb a végét megtalálni Az elsőről, Pilinszkyről beszéltél már — az utolsó mondatot hogy találtad meg? Vagyis, mert az utolsó mondat a már korábban többször elhangzó „requiem aeternam”, akkor hát az utolsóelőttiről.

JZ: A minta fölülműlhatalatlan, akár a Máté-passió, akár a János-passió, de nem lehet a problémát megkerülni. Olyan dallamot vagy olyan anyagot kell találni, amelyik az ismétlődései folytán old föl, mert ha a végén egy nagyon előremenő forma van, akkor nincs vége a darabnak. Valaminek le kell nyugtatni, s az csak az ismétlés által lehetséges. Mégpedig lehetőség szerint olyasvalamivel, amit ha nem is tud valaki megjegyezni, úgy tűnik, hogy tudná. Erre kaptam tőled a Prudentius-himnuszt, és azt gyakorlatilag szó szerint föl is vázoltam még Solt Otília halálakor. Évek óta megvan, csak az volt a kérdés, hogy a számtalan transzformációnak, amelyet ebből kialakítottam, hol van a helye? Kiderült, semmi szokásos elaboráció nem fért bele. Túlbonyolított volna mindent, úgyhogy maradt ez a Verdire emlékeztető egyszólamúság a végén.

DB: Ez rendkívüli módon egybevág a szöveggel. Prudentius V. század eleji himnuszköltő volt, Ibériában élt, és Szent Ambrus himnuszreformja első nagy követője. Sok himnusza bekerült a liturgiába. De „vágással”, utólag kialakítva, mert az eredeti versek nagyon hosszú darabok. A *lam maesta quiesce querela* sajátos helyzetet foglal el a prudentiusi oeuvre-ben, mert ritkamód anapesztusos. Nekünk az anapesztushoz később, talán Petőfi —a Szeptember végén— miatt az elmúlás érzete kötődik, vagy valami nosztalgikus, őszi hangulat. Az antikoknak nem. Ezt a szép vigasztalót verset iskolában, protestáns, latin iskolában is tanulták, a XVI. században, ezért aztán megjelenik református népi énekként is (*Hagyjátok el, hív keresztyének*), de liturgikus darabként nem használták. Talán mert ebben is van egy nagyon sajátos személyesség, amely a liturgikus használat ellenében működik: az elvesztett gyermekek miatt vigasztalja az anyákat, s nagyon bonyolult, nagyon sűrített képekkel azt mond-

ja, hogy a halál az újjászületés lehetősége. Az az evangéliumi gondolat jelenik meg, hogy a magnak el kell pusztulnia ahhoz, hogy föltámadjon. Élet legyen belőle. S úgy tűnik, hogy hosszú időn keresztül a halál gondolatkörében jártál, és talán el lehet mondani, hogy egészen közlőrlő legyintett meg a halál szele is. Ha valaki átgondolja ezt, nagyon mélyen megérzi, hogy minden dolgunk a halál felé tart. A mi kultúránkról azt szokás mondani, hogy mindenről szízet gondolkodni, csak éppen nem a halálról. S akkor itt van egy reprezentatív mű a halálról. S persze, a feltámadás reménységéről is. Nemcsak a zenei anyag formálása során, hanem egyébként is nagyon sokat gondolkodhattál élet és halál mibenlétéről. Vagy csak a zenei anyag gondolkodtatott?

JZ: Nem, nézd: hogy a kettő hogyan megy kölcsönhatásban, nem tudom megmondani. Zenei anyagként a zene gondolkodtatott, az étellel kapcsolatban meg az élet, a halálról a halál kényszerített gondolkodásra. De újra mondanom köll: az egész tematika azért fogott meg, mert sok hosszú, de monolitikus darab után engem a halotti szertartásban mint történetben, mint tematikában nyilván a zenei nagyforma izgatott: hogy lehet olyan formát létrehozni, amelyik nem az a fejlesztős forma, amelyet a klasszicizmustól vagy a romantikától örököltünk, és amivel én sokat nem mit tudok kezdeni a klasszikus tonalitás fölbomlása után. Viszont arra volt szükségem ezek szerint, hogy egy olyasfajta zenei anyaggal dolgozzak, amely nagyon sokféle.

A poszt-posztmodern

DB: Óhatatlanul kultúrfilozófiai összefüggésben is látom a darabot. Említetted a sokféleséget. Egyrészt a zeneszerzőnek megoldandó kérdés, hogy egy ilyen méretű művet magának és a hallgatónak változatosnak kell megalkotnia, és ehhez nagyon különféle anyagot lehet, vagyis kell fölhasználnia. S mindezt ne válják valami bizarr egyveleggé. A többféle hagyományos anyag felhasználását a koncerthez való bevezetés írója is posztmodern gesztusnak tartotta. Mármost a „posztmodern” —ez saját bajom— nekem pejoratív jelző. Vannak zeneszerzők, akik azt gondolják, hogy amire Schönberg rálépett, az tévút — nézzük meg, hol is hagyta abba, mondjuk Brahms. És akkor írjunk neo-Brahms-zenét. Távol álljon ettől a múltól, hogy ilyen legyen: nem utánó, nem persziflál, hanem átgondolja őket. A te „gregoriánod” az *Én imádottam*ban más, mint a gregorián. A „Bach-korál” nem Bach-utánzat. Mégis jól hallhatóan ott is vannak.

A gesztus szerintem posztmodern utáni. Ezé a még nem definiált szép korszaké, amelyben élünk. A posztmodern nemcsak a közvetlen elődöket érezte olyan súlynak, hogy le akarta rázni magáról, de nem is akart szembesülni a teljes múlttal, csak a kiválasztott kedvencel. Úgy érzem, a poszt-posztmodern alkotó nem súlynak érzi a kultúrtörténetet, hanem csodálnivaló lehetőségnek. Tehát, igen mindenre: Homérosztól József Attiláig, a gregoriántól Messiaenig. Már régen megírták: óriások válláról tekintgetünk messzebb, mint ők.

Itt van előttünk, az újragondolásra készen, az előttünk alkotók tudása. Hol helyezed el magadat, ezt a művet is? Most nem zenetörténészként kérdezlek, hanem a gondolkodót.

JZ: Csak a praxisból tudom megközelíteni. Mondok egy példát. Amikor odakerülök az ötödik részhez, ahol a *Laudate Dominum* zsoltár (a 148.) van, a „Laudate” szóra nekem semmi más nem tud eszembe jutni, mint Sztravinszkij *Zsoltárszimfóniájának* a vége. Egy motívuma számomra „beidézi” Sztravinszkijt. Addig föl vállaltam, hogy teljesen más harmóniákkal ugyan, mert azok a sajátjaim, de még Sztravinszkij hangszerelését is átvettem. Tehát úgy szól, mint egy nagyon furcsán átszűrt Sztravinszkij, de nem Sztravinszkij. Ezért „hommage” Sztravinszkijnak. Ezt föl tudom vállalni. Azt, hogy úgy írjak egy ilyen zenét, mintha Sztravinszkij írná, azt nem! Másrészt én teljesen ostobának érzem magam, amikor elkezdek dolgozni. Akkor érzem jól magam, amikor azt hiszem, hogy semmit nem tudok. Akkor valóban lehetőségem van arra, hogy akár egy dúr hármásra is rácsodálkozzak, akár...

DB: A misztikusok beszélnek így a lelki ürességről...

JZ: De muszáj, muszáj. Szinte mindent ismerhetsz. Ha úgy tetszik, nincs semmi felfedezni való. De ez nem igaz. Egyszerűen nem tudom elhinni azt, hogy visszafele vezet az út. Ha az út valamilyen irányba teleologikus vagy egyirányú, akkor miért mennék vissza 1898-ba csak azért, mert akkor még nem írtak le olyat, amit 1913-ban már leírtak? Például a darab legvégén, a Prudentius-himnusz legutolsó versszakában van egy pentaton fordulat, tiszta Kodály, de az azért van, hogy le lehessen zárni, mert különben végtelenül ismétlődne. Így fejeződik be, és kifejezetten megörültem neki. Lehet, hogy más nem is hallja bele. De utólag én is belehallhatok bármit, akkor van problémám, ha nagyon hallom, s úgy tűnik, hogy az valami kölcsönzés. A „beidézés” az más. A *Canticum Simeonis*-ban egy jó zenei kombinatorikai feladatból kijött egy kései Lisztre emlékeztető hangzás, de egyáltalán nem Liszt. A dolog azért annyira ijesztő volt ...

DB: ... az a csontos, agyas, lecsupaszított kései Liszt ...

JZ: ... igen. Tehát az „idézet” csak rejtve lehet jelen.

DB: Kész a mű?

JZ: Igen, igen ez kész van. Biztosan van egy-két probléma ...

DB: Hangszerelési?

JZ: Hangszerelési, egy-két helyen gyakorlati jellegű dolgok. De ezek már nem érintik a szerkezetet. Azt hiszem, ahogy a koncert után meghallgattam, most már kétszer is, azt hiszem, szerkezetileg rendben van.