

Angyalok, falak, Liszt Ferenc és a 360-as klub



444.huNÉGYNEGYED

2019. október 1.

Fazekas Gergely interjúja

Eötvös Péter idén ünnepelte 75. születésnapját, a Müpa a 2019–2020-as évad művészevé választotta, a CAFé Budapest kortárs művészeti fesztivál keretében október 10-én tartják *Angels in America* című operájának magyarországi bemutatóját a Neue Oper Wiennel közös produkcióban, és a fesztiválon további koncerteken is hallhatók a művei (október 17-én és 20-án). Eötvös Péter napjaink egyik legjátszottabb kortárs zeneszerzője, akivel nemcsak az *Angyalok Amerikában* keletkezéstörténetéről és koncepciójáról beszélgettünk, hanem a musical és az opera különbségeiről, az összeomló falakról, a 360 fokos perspektíváról, a zeneakadémia tanulóévekről és Liszt Ferencről is. Interjú.

Miért éppen Tony Kushner színdarabjából írtál operát tizenöt évvel ezelőtt?

Miként operáim többsége, az *Angyalok Amerikában* is egy konkrét megrendelésnek köszönheti a létrejöttét. A *Három nővér* sikere után a lyoni operaigazgató, Jean-Pierre Brossman rendelt újabb darabot tőlem, de időközben elment Lyonból: 1999-ben a párizsi Chatêlet színház igazgatója lett. Amikor elkezdtem libretto-alapanyag után nézni, az egyik fontos mozgatórugó az volt, hogy lehetőleg a mai korról szóljon a szöveg. Csehov természetesen soha nem veszít az aktualitásából: Olga arról beszél a dráma végén, hogy a jövő biztosan szebb lesz, és majd emlékezni fogunk rájuk. Én ezt az üzenetet száz évvel később megkaptam, és az operámmal válaszoltam: nagyon szeretjük, kedves Olga, nem felejtettük el, a jövő nem lett szebb. Szóval, bármennyire is kortársunk Csehov, azt éreztem, hogy szeretnék valódi, mai drámából operát komponálni. Közben egy másik megrendelés is érkezett: Jean Genet *Le Balcon* című darabjából írtam operát az Aix-en-Provence-i Fesztivál számára, és bár az a darab is örökké aktuális, a szöveg már ötven éves is elmúlt, amikor elkezdtem dolgozni rajta. Tony Kushner drámája, az 1991-ben bemutatott *Angels in America* viszont a kétezres évek elején egyértelműen a legfontosabb kortárs művek egyikének számított, szerte a világban játszották, és kivételesen széles korrajzot kínál az ezredfordulóról.

Fantasztikus Kushner alapötlete, hogy egy teljesen átlagos, harminc éves New York-i srácot állít a történet középpontjába, Priort, akinek megjelenik a karján az AIDS első jele, ő azonban úgy dönt, hogy nem akar meghalni. Elképzelem magának az angyalt, egy nőt, aki azt parancsolja neki, hogy váljon prófétává és mentse meg a világot. A világ

megmentése ma éppolyan égető kérdés, mint húsz éve volt, sőt. Nemrégiben tartották a nemzetközi klímakonferenciát, ahol végső soron ugyanerről beszéltek, és Prior záró monológja az operában, amelyet a mennyben mond el az angyalok előtt, ez a rendkívül intenzív vádbeszéd, erőteljesen emlékeztet arra, amit és ahogy a kis Greta Thunberg, ez a természetességében és megcsináltságában annyira operai figura mondott el a világ vezetői előtt. Kushner drámájának nemcsak a filozófiai rétege ragadott meg, hanem az emberi oldala is: a halállal való szembenézés, az élni akarás, a sors és a másik ember elfogadásának kérdése. És volt egy személyes élményem is, ami miatt Tony Kushner darabjára erősebben rezonáltam: még a hetvenes évek elején a kölni elektronikus stúdióban volt egy amerikai kollégám, aki AIDS-ben halt meg. Amikor kórházba került, kérte, hogy látogassam meg, de nem mertem, ami miatt azóta is kísért a lelkiismeret-furdalás.

Nehezebb volt élő íróval dolgozni, mint Csehovval, vagy Genet-vel?

A személyes része miatt egyáltalán nem, Tony Kushner rendkívül készsége volt. Találkoztunk egy alkalommal Párizsban – éppen akkoriban dolgoztak a drámából készített nagyszerű HBO-sorozaton –, és áldását adta minden változtatásra, csak azt kifogásolta, hogy a politikai utalások jelentős részét kivettük. A nehézség az eredeti műben rejlett, hiszen ezt a kétrészes, több mint hétórás időtartamú drámát jócskán meg kellett húzni. Feleségem, Mezei Mari készítette a librettót, és sikerült a leglényegesebb elemek megtartásával valamivel több mint kétórás opera számára alkalmas szövegkönyvet készítenie. De a napi politikát nemcsak az időkorlát miatt hagytuk ki, hanem azért is, mert az opera műfajában az efféle kiszólások nem időtállóak. Egy-egy politikai karakter jelenléte természetesen fontos lehet, például Verdi is visszanyúlt a 16. századi Don Carloshoz, ám ezzel saját korának mond el valami fontosat, nem az adott figura történelmi szerepe az érdekes a számára. Az operában benne hagytuk Roy Cohn alakját, aki valós történelmi személy: a McCarthy-korszakban kezdte jogi karrierjét, s az ő nevéhez fűződik az utóbb ártatlannak bizonyult, kémkedéssel vádolt Ethel Rosenberg halálos ítélete. A mindenfajta morális gátlástól mentes, politikacsináló ügyvéd alakja örök, Roy Cohn ráadásul a hetvenes években a fiatal Donald Trumpnak is ügyvédje volt, úgyhogy ami egykor aktuálisnak számított, újra aktuális lett. A nyilvánosság előtt homofób Cohn egyébként homoszexuális volt, és AIDS-ben halt meg 1986-ban.

Mi jelentette a komponálás során a zenei inspirációt?

Sok zeneszerző van, aki egy opera komponálásakor kifejezetten operát szeretne írni, számomra nem ez a fontos. Engem a színház érdekel, a zeném mindenekelőtt nem az operai hagyománnyal kíván kapcsolatba lépni, hanem a nézőkkel. Ezért is szeretném minden operám számára megtalálni a zenés színház megfelelő formáját. A zenés színház számomra olyan, mint a legyező: ha kinyitjuk, akkor a különböző szárnyai mind más és más műfajt képviselnek (opera, operett, musical, kabaré és így tovább), és engem mindegyik érdekel. Összecsukjuk: zenés színház, kinyitjuk: ott a tíz operám. A *Három nővér* esetében a hagyományos opera volt az a műfaj, amelyet használtam, a *Le Balconn*nál a francia chanson, Charles Aznavour, Édith Piaf és Yves Montand világa, vagyis Genet korának zenéje. Mivel az *Angels in America* mélyen amerikai, mi

több, mélyen New York-i történet, kézenfekvőnek tűnt számomra a Broadway-musical és a jazz eszköztárához nyúlni. A komponálást megelőzően kimentünk két hétre New Yorkba és musicaleket néztünk.

Miket láttatok?

Volt néhány nagyon izgalmas produkció, például a *Rent*, meg jó néhány felejthető előadás, de mindegyikből sokat tanultam. És persze nemcsak a látott musicalek segítettek, hanem minden idők legnagyobb musicalje, a *West Side Story* is, illetve Bernstein mellett Stephen Sondheim darabjai, például a gyönyörű *Sunday in the Park with George*. Ez volt a kiindulópont. New York egyébként egy személyes élmény révén is bekerült az operába: sétáltunk egy este, és a Central Parknál lyukadtunk ki, ahol ketten gitároztak a sötétben. Az *Angels in America* nyolcadik jelenetében a zenekar álló akkordja fölött két gitár szól, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy akkor élőben hallottuk. És volt egy New York-i utcazajokat rögzítő hangfelvételem is, amit használtam, nemcsak inspirációként, hanem egészen konkrétan: van benne egy autóduda-hang, egy F–A nagyterc, amit beleírtam a darabba, akkor szólal meg, amikor Prior először hallucinál, és megjelenik számára az angyal. Aztán a későbbiekben is mindig ez az F–A terc lesz az, ami az angyalok képét előhívja. A jazzes harmóniákat pedig a hallucinatív hangzások során használom. Ezek a hatvanas-hetvenes évek jazz-nyelvezetéből erednek, mivel olykor az az érzésem, hogy nekem Miles Davis és John Coltrane a valódi otthonom, a klasszikus zenében csak vendég vagyok.

Miben tér el a Broadway-musical és a hagyományos opera?

Mindenekelőtt a szöveghez való viszonyban: a musicalben a szöveg az első, a zene legfontosabb szerepe, hogy támogassa a szöveget, amelynek minden pillanatban érthetőnek kell lennie. Az operában, legalábbis az áriákban a zene vezet, a szöveg afféle ugródeszka. A másik fontos különbség az énekhang. Az operának alapfeltétele, hogy a színpadon lévő énekeseknek szép és karakteres hangja legyen, amely elég erős ahhoz, hogy átvigye az árokban lévő szimfonikus zenekar hangját, hogy betöltse a színháztermet, így a hagyományos operában nincs erősítés. A musicalben ugyanakkor nélkülözhetetlen az erősítés, ami kihat az éneklés stílusára, hiszen így akár suttogni is lehet. Ezzel függ össze az is, hogy a musicalben az ének- és a beszédhangot ugyanott képzik az énekesek, miközben az operaénekesek egészen máshol hozzák létre az énekhangjukat, mint a beszédhangjukat. Ezért nehéz az operában a prózai beszéd és az ének váltogatása, ami a musical dramaturgiájának lényege. Egyébként Mozart *Varázsfuvolója* például ebben az értelemben a musicalhez áll közelebb, hiszen abban is a prózai dialógusok között szólalnak meg zárt zenés számok. Szeretném azonban leszögezni, hogy bár a jó musicalt nagyon nagyra tartom, én a színházi és operai tapasztalatommal közelítek a műfajhoz, és amit csinálok, az végső soron nagyon messze áll a kommersz musicaltől. Ez utóbbi a lehető legegyszerűbb zenei nyelv használatára törekszik, míg az én zenei nyelvem komplex, a szó szoros és metaforikus értelmében is többszólamú.

Az opera és a musical hosszú időn keresztül áthatolhatatlannak tűnő fallal volt elválasztva egymástól. Az efféle esztétikai falak vajon leomlottak, vagy csak neked van átjárásod a két világ között?

Sok fal létezik még mindig, de messze nem én vagyok az egyetlen, akinek átjárása van a különböző esztétikai világok között. Mindig is voltak művészek, akik 360 fokos perspektívában tudtak látni. Bessenyei Ferencre a legnagyobb drámai színészek egyikeként tekintünk, mégsem esett nehezére a *Hegedűs a háztetőn*t megcsinálni. Vagy ott van Weöres Sándor, akinek életműve a klasszikus költeményektől a nonszensz versekig ível. Én ebben a 360-as klubban érzem otthon magam. Számomra a zene kommunikáció. Nem érdekelnek a stílusok és a műfajok. A dialógus érdekel. Én úgy látom, hogy háromféle nyelv létezik: a zenei nyelv, a gesztusok nyelve és a verbális nyelv. A verbális nyelv Bábel tornyának leomlása óta bezárja az embert, elválasztja egymástól a közösségeket. A gesztusok nyelvét, és főként a zenét azonban mindenki érti. A 19. századi polgári kultúra egy rendkívüli belső gazdagságú, de erősen zárt világot épített fel, amit a 20. század elején őrült módon elkezdtek lebontani a különféle absztrakt irányzatok, az ilyen és olyan -izmusok. Aztán ezek is elkezdtek bezárulni, falakat emeltek maguk köré, amelyek végül leomlottak, mégpedig befelé: azokra dőltek rá, akik felhúzták őket.

Az Angyalok Amerikában a Neue Oper Wien színpadánFotó: Armin Bardel

Amikor a Zeneakadémián tanultál, mennyire voltak jelen ezek a falak?

Erősen jelen voltak, elsősorban tiltások formájában, de a tiltások nagyon hasznosak egy fiatal számára, hiszen, amit tiltanak, az fontossá válik: muszáj megtudni, hogy mi a tiltás oka. Az én ifjúkoromban a zeneszerzés tanszéken tiltott volt a második bécsi iskola – Schönberg, Berg, Webern – stílusa, ezért aztán borzasztóan érdekelt bennünket ez a zenei világ. Nekem Viski János volt az első tanárom a Zeneakadémián, aki többször is elhívott magához, és mutatta a tiltott zenék felvételeit: Webernt, Menottit, másokat. És Maros Rudolf révén, aki többször is járt Darmstadtban, sok mindent meg lehetett ismerni, mindig hozott haza magnószalagokat, lemezeket, amelyek aztán itthon úgy terjedtek a privát csatornákon, mint a tűz. És fontos inspirációt jelentett a zeneakadémiai zongoratanárom is – „kötelező zongora”, ez volt a tantárgy neve –, Szegedi Ernő, aki egészen bartóki figura volt, úgy is nézett ki, cigarettázva járt-kelt a folyósón. Nála többedmagammal végigjátszottuk az összes Bartók-zongoraművet, aztán következtek Ránki György darabjai, de játszottuk Ligeti ötvenes évek elején komponált *Musica ricercata* című ciklusát is. Szegedi Ernő vitt közel Liszthez is.

Az, hogy karmesterként régi zenéket vezényelsz (és ebben az értelemben Bartók és Schönberg is régi), nincs hatással a zeneszerzői stílusodra?

A karmester bennem egy másik ember. Az én alapszemélyiségem a zeneszerzőé. A karmesterségbe valójában bele kerültem: nem úgy, mint bogár a levesbe, mert az nem jó. Inkább, mint darázs a mézbe. Néha belefulladás, de legalább élvezem. A kortárs zene egyébként dirigensi szempontból is más, mint a klasszikus zene. A kortárs zenére specializálódott együttesek vezényléséhez rendkívül precíz működésre van szükség, egyetlen pillanatra sem engedhet ki az ember. A klasszikus-romantikus repertoárban kis túlzással ennek ellenkezőjére van szükség: hagyni kell folyni a dolgokat, és azt kell nagyon pontosan tudni, hogy hol vannak azok a pontok, ahol egy-

egy zenei történés miatt be kell avatkozni a folyamatba. A kortárs zene olyan ló, amelynél szorosan kell fogni a gyeplőt, és nem szabad kiengedni. A hagyományos repertoárban a ló tudja, hogy mit kell csinálni, szabadságot kell neki hagyni, elég a megfelelő irányba terelni.

Október végén a Nemzeti Filharmonikusok élén fogod vezényelni saját műveidet, valamint Liszt *Dante-szimfóniáját*. Hogyan jön össze Liszt és a te zenéd?

Remekül. Liszt *Dante-szimfóniáját* én kértem a programba. Számomra nagyon fontos Liszt: értem, érzem, szeretem. Sokszor megjelenik a hatása a zenémben, akkor is, ha ez esetleg nem egyértelmű. Liszt számomra Beethoven folytatása és Bartók előzménye. A Müpa-koncert műsorában két olyan művem is elhangzik, ami eddig nem volt hallható Magyarországon, a *Speaking Drums* című ütőhangszeres versenymű a nagyszerű Martin Grubingerrel mint szólistával, valamint a *Per Luciano Berio* című darab. Utóbbi egy zongoradarabom zenekari átírata, amit Berio halálának másnapján komponáltam *Erdenklavier-Himmelklavier* címmel. A mű egy emelkedő skálával fejeződik be, amely hasonlít a *Dante-szimfóniát* indító emelkedő skálára. Amikor régi műveket vezénylek, fatörzsnek érzem magam, a saját zeném pedig ebből a fatörzsből nő ki. Számomra a zenetörténet tagolására kitalált korszakok nem léteznek: én egyetlen folyamatnak látom a nyugati zenetörténetet, és a magam zenéjét e folyamat szerves részének tartom. A nyugati kultúra utalások halmaza. Ahogy Esterházy is szabadon használ minden korábban írott szöveget, az én zenémben is benne van a nyugati zene teljes története.