

## NAPHIMNUSZ II

Forróság. Forróság.  
Vízcsepp,  
mintha tüzes platnin táncolnék.  
Fogyok, fogyok,  
már csak mint a hangya.  
Vakító itatósom,  
szívj magadba!

Peskó Zoltán

---

### A MEGVALÓSULT TERV

**Megjegyzések Pierre Boulez pályájához,  
70. születésnapja alkalmából**

**Szegárdy-Csengery Klára fordítása**

Bázeli karmesterkurzusán 1965-ben Pierre Boulez azt kívánta tanítványainak, hogy a jövőben ne prófétaként vagy mesteremberként tevékenykedjenek, hanem átfogó műveltségű, intelligens zenészekként, mindenféle zenei információ közvetítésére képes karmestereként. Ezzel felelősségüket is meghatározta, abban a reményben, hogy tevékenységük a rájuk bízott zenészek szellemi érdeklődésének és tájékozódásának metszéspontjában mozog majd. Természetesen ez maga Boulez számára nem csak akkor volt érvényes, s működése nem pusztán tanítványai és a zenészek számára fontos: az egész művelt, haladó zenei világ számára rendkívüli jelentőséggel bírt és bír.

Harminc évvel ezelőtt történt... Különös módon Boulez életében és működésében idén – mintha csak valaki előre eltervezte volna – több más kerek évforduló is felbukkan, szinte azt sugallva, hogy az 1995-ös esztendő rendeltetése az ünneplés...

Így 70. születésnapja mellett erre az évre esik zeneszerzői tevékenységének 50. évfordulója is. Boulez, aki 1925. március 26-án a Loire menti Montbrisonban született, 1945-ben fejezte be tanulmányait Párizsban, Olivier Messiaennél, s első önálló művét is ebben az esztendőben komponálta. Eddig a DOUZE NOTATIONS POUR PIANO és az 1994-ben megkezdett, szintén zongorára írt INCISES foglalja keretbe legfontosabb működési területét, az alkotást. („...rien n'est plus important pour moi, que la création...”) Negyvenöt évvel ezelőtt pedig már két boulezi mestermű, a MÁSODIK ZONGORASZONÁTA és a LE SOLEIL DES EAUX ősbemutatója hangzik el Párizsban.

Negyven évvel ezelőtt a Compagnie Renaud-Barrault színházában (kiknél 1946 óta zenei vezetőként működött), támogatásukkal megindította az azóta legendássá

vált, 1955-ben először „Concerts de Petit-Marigny”, 1956-tól „Domaine Musical” néven megtartott, a kortárs zenének szentelt koncertsorozatát. Itt a komponista további két területen kezdett el működni: karmesterként és szervezőként. S a zeneszerzőnek még ugyanabban az esztendőben, 1955-ben Baden-Badenben bemutatták a LE MARTEAU SANS MAÎTRE című művét, mely megalapozta világhírét. Szintén 1955-ben kezdte meg Boulez pedagógiai tevékenységét a darmstadti nyári kurzuson.

Harmincöt éve, hogy ugyanott MUSIKDENKEN HEUTE, azaz ZENEI GONDOLKODÁS NAPJAINKBAN címmel megtartotta híres esztétikai előadás-sorozatát. (Ez a cím ma már csak egy a sok közül – habár az egyik legfontosabb – elméleti írásainak kilenc nyomtatott oldalt kitevő jegyzékéből.) A darmstadti elemző kurzusok és elméleti előadások után Paul Sacher ösztönzésére – és ez is harmincöt évvel ezelőtt történt – pedagógiai tevékenységi körét Bázelen a zeneszerzés oktatásával is kibővítette.

Harminc év indította meg, szintén Bázelen, már említett karmesterkurzusát. Világos szellemmel, kritikus tekintéllyel, páratlan rátermettséggel tanított, s vált napjaink számos jelentős zeneszerzőjének és karmesterének mesterévé. Ugyanebben az évben, 1965-ben vezényelte először a Clevelandi Szimfonikusokat, melynek Széll György meghívására 1967 és 1972 között első vendégkarmestere maradt.

Epp huszonöt éve, hogy 1970-ben aláírta vezető karmesteri szerződését a Londoni BBC Szimfonikus Zenekarával (1971–75), illetve zeneigazgatóként a New York-i Filharmonikusokkal (1971–77). Ugyanabban az esztendőben nyújtotta be Georges Pompidou francia köztársasági elnöknek az IRCAM, a Párizsi Akusztikai és Zenei Kutatóintézet szerkezetére és felépítésére vonatkozó terveit. Az intézet végül 1977-ben nyílt meg mint a Centre Pompidou zenei részlege. Első igazgatója Boulez lett, aki 1991 óta tiszteletbeli igazgatóként vesz részt – nem csökkenő elkötelezettséggel – a kutatómunkában. Legfontosabb művei közül kettőnek, a CUMMINGS IST DER DICHTER-nek és az ECLET MULTIPLES-nek szintén 1970-ben volt az ősbemutatója.

Húsz év telt el azóta, hogy megalapították az IRCAM munkájában is részt vevő kamarazenekart, a Párizsi Ensemble InterContemporaint, melynek fő célkitűzése kortárs zenei alkotások példaértékű bemutatása, s amelynek Boulez – kiterjedt nemzetközi vendégkarmesteri tevékenysége mellett – ma is elnöke.

Az említett évfordulók azonban csak hiányos képet adnak Pierre Boulez művészi pályájáról. Más szempontok szerint válogatva sok egyebet lehetne, sőt kellene is említenünk, ha teljességre törekednénk. Tevékenységének széles köre, eredményekben gazdag munkássága még számos más, említésre méltó eseményt idéz emlékezetünkbe. Koncertek, opera-előadások ezreinek és több mint kétszázötven lemezfelvételnek köszönhetően minden zenekedvelő ismeri karmesteri működését. Már az imént felsorolt néhány évforduló is meggyőzően szemlélteti ennek a zeniai, rendkívül éles elmével megáldott, ugyanakkor távolról sem aszketikus vagy fanatikus, semmiképp sem kizárólag önmagára és saját tevékenységére összpontosító művésznek korunk zenetörténetében – s alighanem egész művelődéstörténetében – példátlan aktivitását. Boulez általános kulturális kíváncsisága és emberi nyitottsága olyan művészi gazdagságot közvetít, melyhez hasonlót aligha ismerünk, s amely már évtizedek óta búvkörében tartja a zenei világot.

Így Boulez jelenlegi vagy leendő életrajzírója számára több munkaterület is kínálkozik: zeneszerzői, karmesteri, szervezői és pedagógusi tevékenysége vagy az a teljesítmény, amelyet mint nagy műveltségű teoretikus párizsi intézete különböző – pszichológiai és elektroakusztikai, hangszerfejlesztési, zenei kommunikációs és alkalma-

zott komputertechnikai – osztályainak kutatási vezetője nyújt. Olyan tevékenységről és kezdeményezésekről van szó, amelyek maradandó befolyást gyakoroltak az elmúlt évtizedek zenei világképre.

Szükségszerűen eszünkbe jut néhány több területen párhuzamosan működő muzsikusi neve a legkülönbözőbb korszakokból: muzsikuské, akik nem csak zeneszerző-mesteremberekként működtek, karmesterként és szervezőként is jelentőset alkottak: Lully, Händel, Gluck, Wagner, Mahler... S ha a XVIII. század végéig az uralkodó zeneesztétikai elképzeléseket le lehetett is vezetni a kulturális korszak közösen kialakított tájékozódási irányából, Wagner és Mahler esetében például már ezek is személyes elgondolások tárgyát képezték. Köztük és Boulez között mégis lényeges a különbség: e zeneszerzők érdeklődése saját alkotói tevékenységükből indult ki, és annak a kortárs zenében elfoglalt helyére irányult; kollégáik és a múlt zenéjét – akárcsak a zeneszerzés minden más kérdését – kizárólag ebből a szemszögből nézték. A zenetörténet fő áramlatainak megértése számukra másodlagos maradt, a mindenkori zenét a sajátjukra vonatkoztatva figyelték. Pierre Boulez nézőpontja, úgy tűnik, homlok-egyenest ellenkezik ezzel: bármennyire foglalkoztatja is saját kreativitása, figyelme elsősorban a zene egészének fejlődésére, annak szellemi és technikai változására irányul, és minden erre vonatkozó kezdeményezését a zenetörténettel szembeni morális elkötelezettsége vezérli.

Történelmi párhuzamokat keresve több eredményre jutunk a zene azon nagy alakjaira gondolva, akik teljes mértékben beépültek a nemzetközi kulturális életbe, és saját alkotómunkájuk mellett ugyanolyan érdeklődéssel, ugyanazzal a nyitottsággal fordultak a többi szerző termésének új és személyes vonásai felé, rendszeresen közreműködve műveik bemutatásában. Néha egy-egy utazó virtuóz, mint például az örök kíváncsi és nagy esztétikai látnok, Ferruccio Busoni mintegy katalizátorként hatott, előmozdítva az új zene fejlődését. Vagy Liszt Ferenc, Busoni példaképei közül a legönzettelebb, aki nagyvonalúan másokra áldozta alkotóerejét, zsenialitását, munkaidejét és vagyona javát. A New York-i Filharmonikusok vezető karmestereként nem véletlenül tűzte műsorra Boulez Liszt Ferenc zenekari műveinek teljes sorozatát.

A soha nem voltat, autonóm művet keresve Boulez alkotói tevékenységét éppen a zenének e zenei nyelvet érintő, technikai és formai fejlődése iránti érdeklődés határozza meg. Mint generációjának egyik jelentős képviselője, pályája kezdetétől napjainkig a háborút követő évek Anton Webern utáni avantgárdjának szellemében komponál. Abban a szellemben, amely Webern szigorú, tizenkét hangú technikáját szeriális, aleatorikus és téraakusztikai eljárásokkal bővítette, Debussy, Schönberg és Messiaen vívmányaiból továbbfejlesztett zenekari hangzáselemekkel gazdagította. Már a leggyakrabban játszott Boulez-darab, az 1946-ban keletkezett SZONATINA FUVOLÁRA ÉS ZONGORÁRA zenei nyelvezete is jelentős újítást tartalmaz: a tizenkét hangú sor szervezésével párhuzamosan kiépíti a ritmikai szeriális első kezdeményeit. S mi sem jellemzőbb a zeneszerző életművére, mint hogy – visszavonások és átdolgozások közepe – kutatja a formai gondolkodást: a strukturális szigor és az improvizatív, szabad fantázia sokszerű, átmeneti vagy egyidejű váltakozását. Egészen utolsó, nagyszabású alkotásáig, az 1981 óta több változatban bemutatott, téraakusztikai fogantatású RÉPONSE-ig (amelyben a hagyományos kamaraegyütteshez komputeres, illetve élő elektronikus vezérlésű hangszerhangzások vegyülnek), Boulez életműve a pontosan kidolgozott szerkezetek és a véletlen meghatározta képződmények együttlésében és a mo-

tivikus-tematikus, illetve az atematikus komponálási mód között vándorolva egyre határozottabban a multidimenzionális kompozíciók irányába vezet.

Az egyre magasabb technikai szintre törekvő zeneszerzői kutatómunka nemcsak Boulez alkotói munkájára jellemző, és nemcsak egyéb kutatási tevékenységére hatott – mint például esztétikai elveinek megfogalmazására –, hanem a nemzetközi zenei élet és a kortárs előadói gyakorlat számára is messzemenő következményekkel járt.

A mindig gazdagodó zeneszerzői gondolkodás esztétikai konzekvenciájának tekintetjünk Boulez – finoman szólva – fenntartását minden szimplifikációval, minden tartalmi sematizmussal és olyanfajta leegyszerűsítéssel szemben, ami egyúttal valami lényegit is kirekeszt. Ezek különböző, a dilettantizmusig vezető megjelenési formái ellen éles precizitással, gyakran kemény polémiával érvel. Eközben egyaránt lehet szó konzervatív, Boulez számára már tartalmatlanná vált operaházokról vagy leegyszerűsített kompozíciós szerkezetekről, sablonos megoldásokról olyan zeneszerzők műveiben, akiket – többnyire joggal, néha azonban igaztalanul – kevésbé értékesnek vagy dilettánsnak tart. (Mint mondtuk, néha igaztalanul is. Egyrészt, mert a zenetörténet legnagyobbjai nem mindig a „haladás” egyenes útját követték – sokszor a „fejlődés”-hez képest kerülő utakon, kitérőkön vagy „pihenőhelyen” alkottak. És még az is előfordult, hogy kortársaik szemében „elmaradottan”, mint például Johann Sebastian Bach. Másrészt – mint az néhány zeneszerző, például Muszorgszkij vagy Charles Ives életművéből kiderül – az első pillantásra szembeötlő leegyszerűsítések vagy ügyetlen megoldások mögött csak bizonyos idő távlatából felismerhető s ezért a kortárs zeneszerzés fejlődésének szemszögéből nézve megmagyarázhatatlannak, mintegy összefüggéseikből kiragadottnak tetsző zenei perspektívák is rejtőzhetnek. Olyan értékek ezek, amelyeket e két említett zeneszerző életművében egyébként maga Boulez is nagyra becsül...)

Ebben az összefüggésben azonban ki kell emelnünk az előadóművész Boulez elkötelezettségét azon művek iránt is, melyek esztétikája távol áll tőle, vagy amelyeket néhanem bizonyos vonatkozásban kritikával illet: Boulez vezetésével egyedül az Ensemble InterContemporain napjainkig száznál is több mű megírására adott megbízást, és több mint négyszáz mű ősbemutatója kapcsolódik a nevükhöz.

Nem szükséges Pierre Boulez pályáján egészen a háború utáni évekig visszatekintenünk ahhoz, hogy megérthessük kezdeményezéseinek hatását a nemzetközi zenei életre. Az intézményes zeneéletben a kortárs zene még 1970 körül is süket fülekre talált a világ minden táján, s azok a szerencsések, akiknek osztályrésztül jutott, hogy bemutatták őket, a rádió meg a modern zenei fesztiválok gettójából tengették életüket. A fennálló intézmények műsorpolitikájában lezajlott csaknem évszázados visszafejlődés elkedvetlenítő következményéről van szó, azokról az intézményekéről, amelyek a tartalmilag újat egyre makacsabb igyekezettel próbálták meg tudomásul sem venni.

Merőben valószínűtlen, hogy Boulez már 1955-ben, amikor a zenei hatalmasok arroganciájának korszakában megkezdte szervezőmunkáját, tudatos tervet dolgozott volna ki, megfelelő stratégiával és taktikával, e megkérgesedett, megkövült, csak lát-szatéletet élő zenei világ megreformálására. Az új zeneművek bemutatási gyakorlatának nehézségét leginkább saját tapasztalatából ismerte, s pusztán olyan információkkal akart szolgálni a párizsi Domaine Musical közönségének, amelyek annak számára egyébként hozzáférhetetlenek lettek volna... Saját meghatározása szerint „*par volonté et par hasard*” – azaz szándékosan és véletlenül – haladt előre alkotói útján, s úgy tetszik, pályafutása is éppen így szerezte meg mai érvényét a nemzetközi zenei

közéletben. Benne magában talán csak útközben tudatosultak pályája egyes céljai és lehetőségei, azután valószínűleg meg is tervezett már bizonyos lépéseket, mások azonban még számára is meglepetésszerűen adódtak. Gondolunk itt két nemzetközi, élvonalbeli zenekar vezetőjévé való kinevezésére vagy a „carte blanche”-ra, amelynek híre külföldön érte, s amelyet hazája rendkívül művelt államelnöke küldött neki – akit egyébként akkor még nem is ismert – új kezdeményezések megvalósításáért a francia zeneéletben.

Az évek során Boulez tevékenysége egyre rendszeresebben érte el a nagy zenei központokat, hatósugara egyre nagyobb lett. Voltak természetesen elődei, mentorai, küzdőtársai, munkatársai és követői. Valós tevékenységének és befolyási körének pusztán földrajzi kiterjedése – Los Angelesztől Moszkván át egészen Tokióig – a legteljesebb mértékben kizárja az egyedül járás lehetőségét. Hogy azonban napjainkban az aktuális információk ismét akadálytalanul juthatnak el a világ zenei nyilvánosságához, elsősorban az ő nevéhez fűződik: Pierre Boulez korunk kultúrájának zenei vezéralakja.

Vlagyimir Csernov

---

## **„...ADÓSA VAGYOK AZOKNAK, AKIKET MEGRABOLT AZ ÉLET...”**

**Msztyiszlav Rosztropovics portréja**

**Nagy Margit fordítása**

Egyszer meg akartam állítani Rosztropovicsot, és mintegy mellékesen megkérdeztem tőle: „Sajnál valamit, ami kimaradt az életéből?” Ezzel az álnok fogással sokakat sikerült már lépre csalnom, noha a kérdés maga ostoba, ám az elgondolkodó alannyal már el is lehet kezdeni észrevétlenül az interjút. De a Brit Királyság és a Francia Becsületrend lovagja (hatvan darab különféle országbeli, legmagasabb fokú kitüntetéssel rendelkezik), mozgásának sebességén nem változtatva, háromszor megcsókolt (felesége, Galina Pavlovna elmondta, hogy bármekkora tömegben meg tudja állapítani férje tartózkodási helyét a folytonos cuppogások nyomán, melyek az emberek közti helyváltoztatását kísérik), s a szemembe nézve odasúgta: „Semmit.” És azzal továtűnt.

Fél év múlva ismét találkoztunk. Hitetlenkedve, csodálkozva kérdezte: „Miért magázódunk?” Így aztán tegeződni kezdtünk. Ez egyébként mit sem jelent nála. Mindenkiel tegeződik. Úgy burkolódik be az emberek barátságába, szeretetébe, akár egy meleg takaróba. Majd eltűnik. „Tudod – jegyezte meg egyik ismerősöm –, Rosztropovics annyira hozzászokott az állandó szeretethez, mely körülveszi, hogy semmi többre nincs szüksége. És ő maga valójában nem szeret senkit. Ilyen.”

De mégsem. A Kos jegyében született. Szeretet nélkül nem tud élni. Mégis. „Olyan, mint egy gyermek, és a gyerekekhez hasonlóan teljesen elfoglalja saját személyisége;