



Tamás Amaryllis

Isten – úr két zenei hang között

Beszélgetés Gáti László karmesterrel

– *Előadás előtt negyed órával a Zeneakadémia előterében szemrevételezte a közönséget. Ez annak a ténynek szólt, hogy 1956 óta most koncertezett először Magyarországon?*

– Mielőtt kimegyek a színpadra, éreznem kell, hogy milyen a légkör, a *togetherfeeling*. Ez a fellépés nagy emocionális megárazkodtatást is jelentett. Előző éjjel elővettem a *Les Preludes* partitúráját, és végiggondoltam, mi minden történt, amióta – hatvan évvel ezelőtt – először hallottam Temesvárott, a *King Kong* vetítésének szünetében. Kilencévesen a moziban határozta meg, hogy karmester leszek. A fontosabb koncerteken a *Les Preludes* mindig az előadás része. „It takes two to tango”, azaz „kettőn áll a vásár”. Egy koncert sorsa legalább annyira múlik a közönség érzékenységén, mint az előadónak.

– *Visszatérése a hazai pódiumra kinek köszönhető?*

– Tavalyelőtt Montgomery-be meghívtam a világ legjobb fiatal zongoristáit a „Piano Summit”-ra, többek között egy koreai kislányt, Lucille Chungot. Amikor az itteni koreai követség szóelőstet ajánlott fel számára, ragaszkodott ahhoz, hogy velem játssza a Liszt Esz-dúr zongoraversenyt. Ha nekem valaki 1956-ban azt mondja, hogy a koreaiak fognak visszahívni Pestre, meglehetősen furcsának találtam volna... '93-ban beszéltem ugyan a Filharmónia és az Opera vezetőivel esetleges fellépési lehetőségekről, de kijelentették, hogy négy évre előre megvan a terv... Gondoltam, ha majd' négy évtizedet vártam, négy év már nem számít.

– *1956-ban Ön a Filharmónia karmestere, a Rádió Szimfonikus Kamara Rovatának a vezetője. A Temesvárról történt átjövetele utáni évtizedben megteremtette a „zenei műsorcsere rovatot”.*

– Október 23. és november 4. között látni azt, ami a rádióban folyt, gyomorforgató élmény volt. „Hithű” kommunistákról egy csapásra kiderült, hogy bőrüket mentő, bujkáló nyilasok... Úgy gondoltuk a családommal, hogy vagy fasizmus lesz, vagy még erősebb diktatúra. Egy nappal a forradalom kitörése előtt érkeztem vissza Varsóból, ahol nemzetközi tanácskozáson vettem részt. Amikor Lengyelországból föl hívtam a magyar rádiót, a kollégák világosítottak föl a szimpátia-demonstrációról a Bem-szobornál: „Varsó körül van véve orosz tankokkal, mert az oroszok nem akarják, hogy a visszatérő Gomulka legyen a lengyel kommunista párt elnöke...” Ott az értekezleten bekapcsoltuk a televíziót... Hazajöttem. És mivel legálisan el tudtuk hagyni az országot – a bátyám Belgrádban volt diplomata –, Kanada mellett döntöttünk.

– *A gép, amin tizennégy hónapos kislányával és feleségével Kanada felé tartott, lezuhant. Családjával együtt túlélte a katasztrófát.*

– Már csak ezért sem panaszkodhatom. A lányaimnak is mindig azt mondom: ahhoz, hogy valaki nagy „magasságokat” érjen el, föl kell készülnie a nagy csapásokra is. Lehet persze se hidegen, se melegen végigélni az életet, de úgy látszik, ez nem az én „típusom” sorsa.

Három hónap kórházi kezelés után taxisofőrnek álltam. Partitúráim a montreali térkép lett, ugyanis Kanadában hat hónap kellett ahhoz, hogy a zenei szakszervezet tagja lehessen. Talán

az egész világon én vagyok az egyetlen karmester, aki olyan *conductor licence*-szel rendelkezik, hogy taxit is és zenekart is vezethet. Később tanítottam a sofőrképző iskolában, hogy maradjon időm a zenére. Akkoriban a diszkrimináció elkerülése végett egy paraván mögül kellett játszani a meghallgatáskor, hogy a bizottságot ne befolyásolja a jelölt neve, bőrszíne, vagy hogy mozgásszerűlt-e például... így történhetett meg, hogy a brácsás és a hegedűs állást is elnyertem – a brácsást választottam – a Montreali Szimfonikusoknál.

– *Három év múlva megalapította a Montreali Kamarazene-kart, s egy merész ötlettel Bartók-repertoárral mutatkoztak be.*

– Csak annyi rizikó volt benne, mint az életben magában. Mégis az egyetlen helyes dolog, amit csinálhattam. *Igor Markevich*, akivel előzőleg Mexikóban egy karmesterképző kurzuson és versenyen vettem részt, le is tolt. „Miért nem csinálsz egy rendes műsort? ... Bach, Händel, Mozart...” Én mutattam be először Kanadában a „Zenét hűrosokra...”. Olyan zenei szenzáció lett, amely megalapozta a karrieremet. Később nagyon sok ősbemutatót tartottam Észak- és Dél-Amerikában – többek között Kodály-műveket.

– *1969-ben meghívták Csehszlovákiába...*

– Különös érzésekkel jöttem. Előzőleg Dél-Afrikába is „kikértek”, de a kanadai kormány nem engedett el – az apartheid miatt. Ugyanakkor azok után, hogy az oroszok a „testvéri országokkal” együtt bevonultak Csehszlovákiába – kifejezetten erőltették, hogy menjek. Hogy demonstráljuk a szolidaritást... Az, hogy az én nyakamat a sínre teszik, nem érdekelte őket.

Egy sajtótájékoztatón a következő kérdést kaptam: „Ha most kellene elhagynia az országot, merrefelé indulna?” Azt válaszoltam: Kanadába. Mert a gyerekek felnevelése szempontjából Kanada helyes döntés volt. Dirigálok húsz–harminc koncertet egy évben, de élni háromszázhatvanöt napot kell... Hogy egy kisgyerek hogyan és hol él, az mindenfajta szakmai szempontnál fontosabb. Hogy hol van kapcsolat a közönséggel, Bangkokban vagy Bogotában, New Yorkban vagy itt, mindegy. A „crescendo” ugyanazt jelenti Montgomery-ben is és a dzsungelban is.

– *Zeneigazgató karmesterként, s saját menedzseri irodája, a Gala Koncertjövöltából lehetősége nyílt dolgozni a legnagyobbakkal, Menuhintól Rosztropovicsig.*

– Menuhin tönkretette a gyerekkoromat! Csodagyerekként (aki kilenc esztendősen már a Philadelphiai Zenekarral lépett föl) minden mama álma ő volt. Személyesen 1946-ban hallottam hegedülni, amikor Dorátival játszotta Bartók *Hegedűversenyét*. Aztán a műsorcsere rovat vezetőjeként – az akkor még nem létező magyar televízió számára – vele készítettem az első videofelvételt. Bach *Szólószonátáját* választotta, amit négy évvel később feltehetőleg – akkor már nem voltam itt – le is adtak.

Az ilyen kaliberű művészeknek, mint Rampal, Menuhin, Starker nincs szükségük arra, hogy álarcot viseljenek, hogy más személyiséget hordozzanak művészként, mint amilyenek valójában. És mind egyenrangú félnek tekinti a másikat. Én már csak ezért sem tartozom azok közé a karmesterek közé, akik ragaszkodnak ahhoz, hogy a szólistával „átbeszéljék” a művet. Az az elméletem, hogy ha valaki tíz vagy harminc évet eltöltött



már egy zenedarabban, kialakította a saját elképzelését. Hogy én erőnek erejével egyetlen próbán megváltoztassam az ő koncepcióját...? Dvorzsák *Csellóversenyét* csináltam már többek között Rosztropovicsal, Starkerral – mindegyik másként játszotta. De bármelyik előadás olyan meggyőző volt, hogy az ember azt érezte, ezt *csak így* lehet interpretálni.

– *Az itthoni zenei életetfigyelemmel kíséri?*

– Elképesztő, ami itt folyik, hogy hány színház, zenekar működik Pesten, és van rá közönség is. De nagyon rossz érzéssel gondolok arra, hogy 1945-ben az első koncertet Pesten az *Állástalan Zenészek Szimfonikus Zenekarától* hallottam. Félek, hogy a nem túl messzi jövőben ez újból megalakulhat. Pécsen a zenekarban tizenkilencezer forintot kap kézhez valaki harminc éves tagság után. Egy jobb kotta vagy kottatartó kilencezer forint...

– *Úgy tudom, nem törekszik lemezfelvételek készítésére.*

– Az élő koncertek vonzanak. Bogotában három hónapon át minden vasárnap hárommillió embernek dirigáltam televíziós koncerteken, ez nekem többet ér, mintha lemezt csinálnék. A sztárkultusz teljesen eltorzította a zenei életet. Amikor először hívtam meg Rosztropovicsot, tízezer dollárt kért két hangversenyért. Találkoztam vele négy esztendeje Izraelben, akkor harminchéromezer dollárt kapott egyetlen koncertért. Pár hónapja főlhívtam az ügynökét, most ötvenötezer dollár egy fellépése. S vannak, akik még többet kérnek. Ez abnormális. Bartók ezer dollárt kapott azért, mert megírta a *Concertót*. Amikor én ezt a művet dirigáltam, nagyon szégyelltem magam, mert tízezer dollár érdemesítettek...

– *A „dollárkoncertek” ötlete mindezek ellensúlyozására született?*

– Részben. Nem tartom normális dolognak, hogy bárki ne juthasson hozzá a zenéhez. Azért hívják dollárkoncertnek, mert amikor az átlaghelyár még tíz dollár volt Montrealban, akkor azt mondtam: ne ezer emberjöjjön tíz dollárért, jöjjön inkább tízezer ember egy dollárért. Még ma is működik. (Csak ma már, sajnos, nyolc dollárt kell fizetni fejenként, a harminc–negyven dolláros átlaghelyárral szemben.) Persze ez sem könnyű, mert ahhoz, hogy az ember ne veszítsen rajta, legalább nyolcezer embernek ott kell lennie.

– *Honnan veszi az erőt ötven éves pályafutás után is az újabb kezdeményezésekhez?*

– Bármilyen banális – felnőttként is gyerekek kell maradni. A legtöbb ember véglegesen elveszíti önmagában a gyermeket, aki még örülni tud egy lepkének vagy a naplementének... S ez a veszély csak fokozódik most, a tömeg manipulációjával, ahogy a például televízióban a legalacsonyabb színvonalon próbálnak tömegpszichózist létrehozni. Ez a fajta agymosás meggátolja az egyéniség kifejlődésének a lehetőségét is. Kanadában a közép-szerűség dominál, Amerikában a sztárrendszer mindenekfelettsége. Nem azt a pár kiemelkedő egyéniséget becsüljük (minden szakmában nagyjából öt ilyen van egy korszakban), akiket értékelni kellene valójában. Persze, el kell érni egy bizonyos kort, hogy az ember erre rájöjjön.

– *Hamvas Béla írja, hogy Isten „a jól megfogalmazott szünetben” létezik. Mit gondol erről?*

– Számomra is egy nem zenész „tette rá az ujját” annak a kérdésnek a megválaszolására, hogy mi a legfontosabb a zenében. *Aldous Huxley* „Az érzékelés kapui. Pokol és mennyország” című könyvében próbálja Istent megfogalmazni: „Isten az ég kékje, az óceán végtelensége és az űr – két zenei hang között.” És a titok pont ez, hogy miként születik egyik hang a másikkól.

Ebben éppúgy egy kozmikus logika érvényesül, a kozmosz „törvénye”, mint ahogy a Foucault-ingán lógó súly is egy bizonyos ívet ír le, fölgyorsul és lelassul, akár tetszik, akár nem. Ugyanazzal az elliptikus mozgással, ahogy a Hold kering a Föld körül, és a Föld kering a Nap körül. Vagy ahogy ez a kozmikus ritmus megnyilvánul a női test harmóniájában. A klasszikus zene a feszültségnek és az elernyedésnek állandó váltakozása. A szívdobogástól a lélegzésig minden erről szól. Ez az élet ritmusa. És az életet vagy úgy lehet leélni, hogy harmóniában élünk az életritmusával, vagy úgy, hogy harcolunk ellene.

Az egyenlő ütések a rap-zenében, rockzenében a kozmosz ritmusa ellen dolgoznak. Az „űr” le van rövidítve, minden két hang között sokkot kap a szervezeten. Ennek hipnotikus hatása sem lebecsülendő. Pavlov ugyanezt használta annakidején, hogy mesterségesen neurózist okozzon a kísérleti kutyákban.

Amikor legelőször vezényeltem, eleget akartam tenni egy fogadalmamnak, miszerint, ha én egyszer pódiumra kerülök, akkor „ott extázis lesz elejétől a végéig”... A *Rómeó és Júliát* dirigáltam a Zeneakadémián. Semmi sem történt... Szerencsére, ugyanazt a műsort három alkalommal is előadtuk. A harmadik helyen (a pártfőiskolán) a pódiumot a rácsos fűtőtest *főlé* tették. Ahogy fölléptem rá és meghajoltam, megcsapott a feláramló forróság. Ezen a „szauna-koncert”-en – rejtélyes okokból – pontosan azt csináltam, amit akartam. Azóta is keresem a fűtőtesteket... Akkorjöttem rá, hogy ha egy koncerten sikerül egy-két úgynevezett „nagy momentumot”, tökéletes pillanatot elérni (nevezük megvilágosodásnak, akárminek) – hálásnak kell lenni.

Amikor kineveztek Windsorbba zeneigazgatónak, a Rotary Clubban tartottam előadást arról, hogy a zene fizikai erő, elsődlegesen vibráció (példának felhoztam Jerikó falait, és hogy egy szoprán hangja egy poharat is el tud törni)... És többek között beszéltem a rockzene negatív hatásáról is. Másnap a helyi újság címdoldalán a következő szalagcímmel közölték a fényképemet: „A rock maga a mételey”. Pár héttel később az egyetem zenei fakultásán egy diák nekem szegezte a kérdést, milyen rossz hatása lehet – és miért – a rockmuzsikának. Visszakérdeztem, hogy mindenki elmúlt-e mártizennyolc éves. Továbbá úgy gondolják-e, hogy mondjuk egy négy órás orgazmusjó dolog lenne? Az emberi szervezet a nagyon nagy fájdalmat vagy a nagyon nagy élvezetet csak másodpercekig képes elviselni. A rockzenében pedig a feszültséget órákon keresztül próbálják fokozni.

– *Mit lehet megtanítani egy leendő karmesternek?*

– Kétfajta zenész létezik. (Most a jó zenészekről beszélek.) Az egyik, aki ösztönösen mindent tökéletesen csinál. A másik, aki tehetséges, és eljut arra a fokra, különböző filozófiai és egyéb tanulmányokon keresztül, hogy *megközelíti* azt. Nem lehet megtanulni, hogy az ember hogy legyen zseni, de azt igen, hogy a zseni hogyan közvetíti azt, amit akar. Sajnos nem ezt okítják, hanem a legkisebb technikai nüanszokat, hogy „csak így” lehet fogni a pálcát, meg „csak úgy” lehet ütni kettőt vagy négyet... Pedig sokkal lényegesebb, hogy egy zenei előadásban mindig legyen meglepetés, és hogy higgyünk abban, hogy ezredik alkalommal is marad benne megfejtendő titok. És ezeket nem szabad lelőni „biztonsági okokból”.

Egy filmes példán magyarázom el: sokan nem tudják, hogy ha filmet nézünk, akkor nem látunk minden képet. Mert *ha mindent látnánk, semmit sem látnánk*. Csak egy folyamatos vonalat. Ahhoz, hogy rájöjjünk, mit látunk, egy bizonyos időnek el kell telnie. Pont így van a zenében is. Csak olyan gyorsan dirigálhatok, hogy a közönségnek módja legyen ezt az adott időben felfogni. Ha erőltetettebb sebességgel játszom, az virtuóznak



quasi echo

88

77

7

85

14

9

10

170

115

Z. 2347

Zsubori Ervin elektrografikája: Embernyomatok (Beethoven 20. szonáta)





hathat, ám a közönség nem hall semmit. Tapsolnak, de fél perc múlva fogalmuk sincs arról, mit hallottak.

Ha egy darabbal ötven évet foglalkoztam, kialakítottam róla egy „belső képet”, de ezt a képet a közönségnek átadni egyáltalán nem lehet. Mert a találkozás a közönséggel – egyszeri alkalom. El kell döntenem, hogy mi az, amit ki kell emelnem. A lényeg lehet pusztán egy hang, ami egy életre szól. És ez fontosabb bármiféle pirotechnikai bravúrdíszletnél vagy tornamutatványnál. Amikor nyolcvan, ezer vagy tízezer ember együtt részese lesz egy zenei előadásnak – az igazi alkotás az, ami *akkor* történik. Az „ügynevezett zeneértő” nem hallja a zenét, mert a saját prekonceptiójával van elfoglalva. Nem azt figyeli, mi történik *abban a pillanatban*, hanem mint zenekritikus hasonlítja össze az előadást az elképzelésével. Nem az összhangot keresi „az ellentétek” között. Nem tud a zenére, mint a kozmikus egész részére figyelni.

– *Akkor hagytam abba a martonvásári koncertekre járást, mikor egyszer mögöttem valaki oda-vissza végiglapozta a kottát. Hátrapillantva azt láttam, hogy piros ceruzával mégjelölget is közben.*

– Erről beszélek. Ha nem tudsz mindenről elfeledkezni, „carte blanche”-t csinálni, hanem a bal agyféltekéddel analizálsz a színházi produkciót vagy bármit, akkor nem vagy képes arra reagálni, ami ott és akkor történik. Hogy tudhat egy nőgyógyász

egy nővel szexuálisan a magánéletében együtt lenni, ha nem felejt el abban a pillanatban „az összes részletet”? Ha azon morfondírozna közben, hogy mi micsoda, hogyan, miként, akkor képtelen volna a nőt látni, pusztán „az alkatrészeket”... Spontánnak, nyitottnak, flexibilisnek kell lennie mindkét oldalon. A karmesterség igen érdekes kombinációja az „utánaengedésnek” és a „követésnek”. Nem határozhatom el tudatosan, hogy a mű ötödik percében „kozmosz megvilágosodásban” részesítem a közönséget és a zenekart.

– *Mi az Ön zeneifilozófiája?*

– Két koncepció határozta meg zenei pályafutásomat. A kodályi, „A zene mindenkié” elképzelés, és az, hogy sanszot adjak fiatal tehetségeknek. Hogy ezt elismerik-e vagy sem, soha nem érdekelt. A lényeg: legjobb tudásod szerint tenni a dolgod, azt, ami számodra adatott.

Olvastam a *Cosmic Consciousness* című könyvet, Richard Maurice Bucke tudományos igényű munkáját a *kozmosz öntudat*-ról. Ebben azt dokumentálja, hogy az életnek többféle minősége van annál, mint amiről mi felületesen tudomást veszünk. Van, aki ösztönösen tudja, érzi vagy éli, – (Jézus, Buddha, Gandhi) és van, aki – mint a fizikus *Hawking* – tudományosan közelíti meg a kozmosz öntudatot. Múlt, jelen, az idő fogalma – emberi koncepció. Bizonyos szempontból nincs idő. Minden *EGY*.

