

A bemutatók folyamatossága előbb-utóbb kialakítja a közönség igényét az új művekre

Eötvös Péter 2004 óta él Magyarországon; előzőleg több európai városban is dolgozott. Az alkotói munka külföldi támogatási rendszeréről, zenekari tapasztalatairól, készülő és már bemutatott műveiről, alapítványának működéséről mesélt lapunknak.

■ *Tavaly, 2018-ban Goethe-érmet kapott, és számos díjjal értékelték már a munkásságát Magyarországon is. Mennyire fontosak ezek az Ön számára? Segíti-e az alkotó-teremtő munkát az ilyen visszaigazolás, vagy enélkül is ugyanezt, ugyanígy csinálná?*

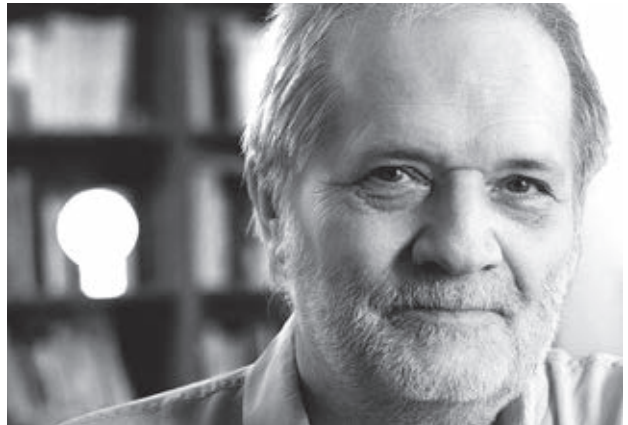
– Ugyanezt csinálnám, az elismerés egy plusz öröm, hogy értékelik a munkámat, és azt jelenti, hogy elértem egy olyan szintre, amit a közönség és a szakma is elismer.

■ *Volt olyan időszak, amikor nem talált utat a közönséghez?*

– Nem volt, ebből a szempontból nagyon szerencsés helyzetben vagyok: a karmesteri és a zeneszerzői tevékenység nálam egy folyamatot képez. Mindössze olyan helyzet állt elő, hogy a nyolcvanas években nem volt időm komponálni. Ez életem párizsi időszaka volt, amikor az InterContemporainnál dolgoztam és nagyon lefoglalt a dirigálás. Reggeltől estig vezényeltem, emellett jártam a világot és különféle zenekarokkal koncerteztem. Az egész évtized a vezénylés volt, ami teljes embert kívánt. Semmi hiányérzetem nem volt – attól eltekintve, hogy egyre jobban éreztem a késztetést, hogy komponáljak. Mikor a párizsi szerződés véget ért, akkor erősödött fel a zeneszerzői vonal, tudatosan próbáltam időt szakítani rá. Ettől kezdve 50-50%-ban töltötte ki az időmet a komponálás és a dirigálás.

■ *Sokat hozzátesz a zeneszerzéshez az, hogy dirigálni is szokott?*

– Számomra igen. A zeneszerzés egy kreatív munka, amire születni kell – a karmesterséghez pedig képességek szükségesek. Persze ez nem jelenti azt, hogy bárki megtanulhatja, de a képesség mégis más. A karmesterség egy rekreatív feladat, amit tanulni kell és gyakorolni. A zeneszerzés adottsága ezzel szemben vagy van, vagy nincs – persze ahogy kibontakozik, egyre magasabb szinten működhet. Egy zeneszerző számára sok előnye van a karmesterségnek: könnyebben el tudja fogadtatni magát és a művét a közönséggel. A komponálás zenei képzettséget, formaérzéklet, hangzástudatot és ízlést ad, ami a vezénylési stílust, a gesztusokat is alakítja és befolyásolja. Ezek a gesztusok sokfélék lehetnek – kézzel, szemmel, belső akarattal is jól lehet irányítani egy zenekart. A zeneszerzés esetében másféle adottságok kellenek ahhoz, hogy valaki eredményes legyen. Szándékosan



Fotó: FELVÉGI ANDREA

nem azt mondtam, hogy sikeres, mert a siker nem mindig jár együtt az értékkel. A zeneszerzőknek két csoportja van: azok a szerzők, akik megalkotnak valamit, de a realizációt átadják másnak, illetve azok, akik a realizációért is önmaguk felelnek. A zeneszerző-karmester párosítás ilyen szempontból nagyon szerencsés. Nálam a zeneszerző-karmester-tanár funkcióhármás bezárja a kört, ebben minden megvalósul – kivéve a hangszeres aktivitás, amit a 80-as években kiváltott a karmesterség.

■ *Amikor tanít, mennyire tud elvonatkoztatni a saját belső világotól? Nem zavarja össze a gondolatait a saját zenei anyag, amit éppen létre szeretne hozni?*

– Inkább segít. Rendkívül szívesen tanítok, mert a tanítványaimon keresztül tükröt és görbe tükröt kapok magamról. Ez a visszajelzés teljesen más, mint a közönséggel való kapcsolat. Ebből a szempontból a zenekari próba is a tanítás fogalmához tartozik, hiszen instrukciókat adok a muzsikusoknak. A különbség az, hogy a zenekarral egy adott feladatra fókuszálunk. A fiatalokkal való foglalkozásnak az az előnye számomra, hogy friss gondolatokat kapok egy másik generációtól, ami fontos visszacsatolás és megóv az önismétlés kényelmétől. Még emlékszem a saját fiatalságomra, amikor én is az „ellenálló” oldalon voltam. Kritikusan láttam az idősebbek működését, és most örülök, hogy ez a fiatalos nézőpont megmaradt számomra. Az én feladatom nem az, hogy magamat a növendékre erőltessem, hanem hogy őt, saját magát segítsek megtalálni, és megpróbáljam kibontani. Az már csak a dolog mellékterméke, hogy ez visszahat rám. Ilyen szempontból különösen előnyös,



FOTÓ: FELVÉGI/ANDREA

hogy nemzetközi kurzusokat vezetek, mert így nem csak egyetlen kultúrából, hanem a világ minden tájáról kapok impulzusokat.

Ilyen esetekben nem nehéz a különböző kulturális háttérrel érkező növendékekkel hangot találni?

– Ez a dolog legérdekesebb része, ami nagyon inspiráló! Azt nem mondanám, hogy könnyen megtalálom a közös hangot, de ez a feladat. Nem is kell, hogy könnyű legyen, sőt: inkább ne legyen az! Szeretem az ellenállást, akkor magamnak is jobban megfogalmazom az instrukciókat, az elveket. A konfliktus különben is az élet része. Én többnyire nem a könnyű helyzeteket keresem. Operáim esetében például számomra alapfeltétel, hogy legyen egy jó sztori és konfliktus. Ha az alaptémában nincs konfliktus, akkor nem érzek késztetést, hogy megírjam. Én dualisztikusan gondolkodom, a fekete mellett mindig van fehér; de az átmenetek, a szürke területek a legérdekesebbek. Az árnyalatok mindig a végletek között helyezkednek el, és hogy mihez esnek közelebb, az a folyamatok során változhat.

Min dolgozik mostanában? Milyen tervei vannak a közeljövőre?

– A legnagyobb tervem, aminek a megvalósítását 2020 januárjában fogom elkezdni, egy új opera a berlini Staatsoper számára. Az angol címe: Sleepless, azaz Álmatlanság. Egy norvég író, Jon Fosse Trilógia című munkája alapján készül. A megvalósítására egy koprodukció keretében kerül sor a berlini és a genfi opera között, 2021-ben illetve 2022-ben. Mundruczó Kornél fogja rendezni, és én vezényelem az előadásokat. A

libretto már készen van; feleségem, Mezei Mari készítette, akivel a legtöbb operám szövegkönyvén együtt dolgozom. A legutóbb elkészült művem bemutatója ez év december 8-án lesz a berlini Filharmónia szervezésében, ezt a darabot szóló nagybőgőre és kamarazenekarra írtam. Egy másik művemnek, a Reading Malevichnek februárban lesz a magyarországi bemutatója a Müpában, a Rádiózenekar közreműködésével. Ez a hangverseny nagyon fontos számomra, mert eljártsszuk a Dialog mit Mozart című művemet és az Atlantis-t is. Az Atlantis jövőre lesz 25 éves, és egyszer már játszották Budapesten, a Kongresszusi Központban. Egy másik mű, amin jövőre dolgozni fogok: a száz éve született Cziffra György emlékére szeretnék komponálni egy darabot zongorára, cimbalomra és zenekarra, a bemutatója 2021-ben lesz Budapesten és Párizsban. Már 2024-ig be van osztva az időm, ami talán furcsán hangzik, de a legtöbb feladatomban olyan hosszú lejáratú, hogy erre bizony szükség van. Egy opera megírása évekig tart, egy zenekari darab is több hónapot vesz igénybe.

Már elkezdte az opera komponálását, készültek vázlatok?

– Igen, sokat gondolkodom rajta. Most az énekesek kiválasztására várok.

Az óriási segítség, ha nem látatlanban kell megalkotnia egy figurát, hanem egy konkrét személyre formálhatja a karaktert.

– Nem pusztán segítség: esetemben feltétel. Amikor írom a zenét, fejben én vagyok az előadás első rendezője. Úgy komponálok, hogy látom magam előtt a színpadot

és hallom a zenét. Azt írom le, ami megjelenik előttem képből és hangzásban. Érdekes helyzet, amit úgy fogalmaznék meg: kivetítem magamból azt, ami beérkezett.

■ *Ez azt jelenti, hogy a darabjai először fejben készülnek el?*

– Nálam a lejegyzés a legutolsó fázis. Hogy oda eljussak, ahhoz már a személyeknek a fejében kell lennie, emlékszem a hangjukra és az arcukra, látom magam előtt, melyik oldalról jönnek be, körülbelül hogy néznek ki, mennyire állnak meg egymástól – a távolságok, a mélységek mind fontosak nekem.

■ *Akkor hogyan éli meg azt, amikor a darabját tíz év múlva egy másik rendezésben viszontlátja?*

– Az teljesen más. Az már egyáltalán nem zavar. Sőt: többnyire egy felfedezés, hogy mi van még a darabban, feltéve, hogy a rendező megértett engem, mert ellenkező esetben kellemetlen is lehet, ha a koncepció ellen dolgozik. A Három nővér esetében, ami az első operám volt, még azt is pontosan leírtam, melyik oldalról kell bejönni a színpadra. Az első rendező ezeket az utasításokat nagyon pontosan követte. Amikor dicsértem a rendezést, ő azt felelte: csak azt valósította meg, amit beírtam a kottába. Ettől kicsit kellemetlenül éreztem magam, és azt mondtam neki: nyugodtan nyúljon bele, nem kell mindent követnie! Azóta nem írok ilyen részletes utasításokat, beláttam, hogy nincs rá szükség. A Három nővért már százötvenszer játszották, huszonegy különféle rendezésben. És látom, hogy mindegyik felfedez valamit, rossz bemutatóval még nem is volt dolgom. Az utolsó, a jekatyerinburgi előadás különösen emlékezetes a számomra. Oroszországban ezt megelőzően a művet még nem játszották, így ez volt az első alkalom, hogy az orosz gondolatokat ott élő orosz énekesek énekeltek. Látszott rajtuk, hogy értik, amit mondanak. Ez az előadás nagyon kedves nekem emiatt a plusz miatt. A produkciót azóta benevezték egy orosz nagydíjra; az Arany Maszk egy színházi elismerés, amiről márciusban döntenek. A művem tíz nevezést kapott, és márciusban Moszkvában is játszani fogják. Sajnos nem fogom hallani, mert akkor épp a bécsi Staatsoperben dirigálok ugyanezt az operát.

■ *Az alkotói tevékenységéhez milyen háttérrel nyújtott az az ország, ahol akkoriban élt? Mi a tapasztalata a német és francia struktúráról?*

– Én, mint zeneszerző egyetlen állam támogatói rendszerével sem voltam kapcsolatban, minden felkérést közvetlenül attól az intézménytől kaptam, amelyik a művet be akarta mutatni. Ez gyakorlatban azt jelenti, hogy egyenesen az operaházaktól vagy zenekaroktól érkezik a megrendelés, amit a Harrison Parrott londoni menedzseriroda közvetít. Ők intézik a megrendelési folyamatot is. Most éppen egy szaxofonversenyre és egy hárfaversenyre van felkérésem. Van olyan eset is, ami-

kor én vagyok a kezdeményező. Például, amikor akartam írni egy művet két orgonára – egy koncerttermi és egy Hammond –, erre tizenegy különböző megrendelőt szervezett a menedzseriroda. A darab címe: Multiversum két orgonára és zenekarra.

■ *Ezt úgy értsem: egy már kész művének hangversenyeket szerveztek?*

– Még semmi sem volt megírva belőle, amikor tizenegy jelentkező volt a projektre. Ebben az esetben nagyon világos, hogy miért: az utóbbi években rengeteg új koncertterem épült Ázsiában és Európában is, új orgonákkal. A koncertházak ki akarják használni a hangszereket, ezért szorgalmazzák az ilyen művek bemutatását. Miatán az összes vállalt előadás lezajlott, most lesz novemberben a darab bécsi bemutatója.

■ *Az nagyon szerencsés helyzet, ha egy új művet az ősbemutató után különböző helyeken eljátszanak. A hazai tapasztalat az, hogy a kortárs művek – jó esetben – egy bemutatót követően nem hangzanak el többet, nem maradnak repertoáron. Mi lehet ennek az oka, hogyan lehetne ezen változtatni?*

– Ez a koncertszervezők, a karmesterek, zeneigazgatók ítélőképeségén múlik. A fontos új művek bemutatóján ott kellene lenniük – nem kizárólag országon belül, de nemzetközi viszonylatban is. Ilyen szempontból a Müpa egy jó példa, ők tudják, mi történik épp a nemzetközi zenei életben. A nyugati koncertéletben a koncertszervezők, zeneigazgatók, menedzserek minden bemutatót jelen vannak, a szakmájukhoz tartozik, hogy informáltak legyenek. Ezeknek a szakembereknek el kell tudni dönteni, hogy a hallott produkció az ő működési kereteiken belül megismételhető-e, vagy nem. Az itthoni zenei életben is ez lenne a legfontosabb, hogy ne csak a magyarországi bemutatókat kövessék, hanem a külföldiekét is. Nyugaton ennek kiépült folyamata van; a közönség várja a bemutatókat, kíváncsi rájuk. Hozzáteszem: a könyvek esetében is az a helyzet, hogy amelyik mű egy bizonyos fokú komplexitást elér, azzal nem elég egyszer találkozni ahhoz, hogy a mélyebb rétegeit is megértsük. Első olvasatra egy Krasznahorkai-mű még nem feltétlenül érthető a maga bonyolultságában; az ötödik olvasásánál már jobban el lehet jutni a mélységekig. A hallgatóval ugyanez történik; a zenekari műveknek a komplexitási fokát kell felismerni tudni. Az észlelésnek különböző szintjei vannak; az első a benyomás szintje, a második az információé és a harmadik a tudásé. A tudásig kevesen jutnak el, a többség jó esetben megragad az információnál. Az információ annak a tárháza, amiből a tudás alapját lehet kiválasztani. A tudás teljesen individuális, és a nagy gondolkodók le tudnak hasítani egy szeletet az információkból, amit aztán elvisznek a tudás szintjére. Az új művek bemutatásánál az első benyomás fontos, de érdemes eljutni az információig, mert ez a képalkotás csálóka lehet. Ha túl jó az első

benyomás, az a legveszélyesebb, mert kritikátlanná válik a befogadó. A megismerés folyamata a fontos.

■ Ön szerint mennyire tudnak ebben segíteni az intézmények?

– Az operaházaknál is fontos, hogy széles információs palettát tegyenek a néző elé. A német és francia operaházak esetében a folytonosság a garancia. A lyoni Opera minden évben két ősbemutatót tart. A müncheniek egyet. Németországban van körülbelül hatvan operaház, így elég sok darabot be tudnak mutatni, évi rendszerességgel mindenütt egy vagy két új művet. Erre a közönség el is jön! Ezt az igényt meg lehet és meg is kell teremteni! Ez pedig leginkább a szervezőkön múlik; azon, hogy milyen fokon képesek ilyen műveket programba iktatni. Kicsit profán hasonlattal szólva olyan ez, mint az autók esetében: újabb és újabb modellek jelennek meg, és aki ezzel foglalkozik, annak tudnia kell, hogyan fogja tudni népszerűsíteni és eladni az autóját. Bizonyos értelemben a zenemű is áru.

■ Ön szerint min kellene először változtatni? Át kellene alakítani a menedzsmentet?

– Akik ezzel foglalkoznak, azoknak kellene felismerniük az értékeket. Az, hogy egyáltalán bemutatókról beszélhetünk, már önmagában jó dolog. A bemutatók folyamatossága előbb-utóbb kialakítja a közönség igényét az új művekre.

■ Magyarországon a személyekhez kötött menedzsmentnek igazából nincsen hagyománya.

– A nyugat-európai menedzsmenteknek 40-50 éves múltja van, Magyarországon az Interkoncert állami monopólium volt. A személyhez kötött menedzsmentnek ugyan tényleg nincs még nagy hagyománya, de úgy látom, hogy ennek kiépülése jó úton halad.

■ Ön szerint akkor milyen fórum az, ami segítheti egy fiatal zeneszerző elindulását?

– Ilyen célzattal hívták életre itthon a zeneszerzői versenyeket, ahol a névtelenség a garancia arra, hogy jó művek nyernek. A kölni WDR zenei fősztályának vezetője rendszeresen kap partitúrákat, amikből kiválogatja a szezonban bemutatandó új műveket. Ha itt valaki feltűnik, akkor megvan annak a lehetősége, hogy egy menedzser szerződést köt vele. A menedzserek álláspontja általában az, hogy a zeneszerző először építse fel saját magát, mert ha ezt nem tudja megtenni, akkor a menedzser sem képes a karrier felépítésére. Itthon a fiataloknál például Bella Máté esetében találkoztam ezzel a fajta aktivitással. Sokat dolgozott újabb és újabb projekteken. Mikor láttam, hogyan építi ő maga a karrierjét, javasoltam a Bayerischer Rundfunknál egy új mű megrendelését, amelyet én mutattam be. Ezt pedig újabb felkérések követték, és így be tudott kerülni a nemzetközi körforgásba. Az, hogy ki tud jól élni a lehetőségeivel, személyiségfüggő.

2004-ben létrehoztam egy kortárszenei alapítványt a Budapest Music Centerben, amelynek keretében jelenleg hároméves mentorprogramot szervezünk. Ennek fő célja fiatal zeneszerzők és karmesterek munkájának összekapcsolása, új művek bemutatása. Minden évben kiválasztok két karmestert és két zeneszerzőt, ez három év alatt összesen tizenkét ember. Mindegyiküket egy-egy évig foglalkoztatom, ami azt jelenti: évente négyszer egy-egy hetes kurzust tartunk Budapesten, amire a zeneszerző ír egy új darabot – ez évi négy darab –, a hozzá kapcsolódó karmester pedig bemutatja a művet. A zeneszerzők az első év után írhatnak egy koncertdarabot, amit élvonalbeli zenekarok – Rádiózenekar, Pannon Filharmonikusok, Danubia Zenekar – játszanak el a mentorált karmesterek vezényletével. A mentorprogram főszponzora a svájci Art Mentor Alapítvány.

■ Manapság kevés zenekari mű születik, mert ezeknek a legnehezebb a bemutatása. Mi a véleménye erről, hogyan lehetne ezen javítani?

– Ez a legnehezebb kérdés. A fiatal zeneszerzőnek kevés esélye van, hogy a zenekarra való komponálásban tapasztalatot szerezzon, mert nagyon drága: próbaidő, próbapénz, kottaanyag kell hozzá. Pedig a repertoár- és az úgynevezett sikerdarabok mellett a bemutatóknak is nagy lehet a hozadéka. A jó tervezéssel, a bérlatsorozatba beépítve nem is kell nagy bátorság hozzá, mert a közönség lassan hozzászokik ehhez a struktúrához. Nyugaton ez egy jól működő dolog, csak működtetni kell.

■ Hogy látja a saját helyzetét Magyarországon? Milyen lehetőségei vannak a magyar zenekaroknál?

– Fiatalon a színházi és filmzenében foglalkoztattak leginkább, de aztán több mint harminc évig külföldön éltem és dolgoztam. 2004-ben jöttem haza, amikor már egy jelentős nyugati karrier volt a hátam mögött zeneszerzőként és karmesterként is. Közben, a nyolcvanas-kilencvenes években gyakran jöttem Budapestre külföldi zenekarokkal. Ez volt számomra a „kultúra hídja”, amelyik zenekarral épp együttműködtem, megpróbáltam őket egy koncert erejéig Budapestre hívni. Itthon örültek a vendég zenekarnak, ők pedig örültek a lehetőségnek. Így minimálisan ugyan, de jelen voltam a zenei életben, amibe aktívan 2004 után kapcsolódtam újra bele. Lassan gyarapodott a megjelenéseim száma. Az utóbbi években a Nemzeti Filharmonikusokkal, a Rádiózenekarral, a Pannon Filharmonikusokkal, a Danubiával és az Operaház zenekarával is dolgoztam, csodálatos koncertjeink voltak együtt. Tervben van a közös munka az Akadémiai Zenekarral, és a Concertóval is, aminek nagyon örülök.

Mechler Anna

Eötvös Péter: Angels in America című művének kritikája az 51. oldalon található