

## A csend struktúrája

*Valentyin Szilvesztrov zeneszerzővel  
Varga Mátyás beszélgetett a 2007-es  
Arcus Temporum Művészeti Fesztiválon*

– Mivel ezen a fesztiválon – Schubert zenéje mellett – az Ön művei álltak az „időívek”-program középpontjában, először arról kérdezem, mi a személyes viszonya az időhöz, illetve hogy ez a személyes viszony hogyan hat a komponálásra.

– Mivel a zene tulajdonképpen közeli kapcsolatban áll az idővel, óhatatlanul kezdenie kell vele valamit. Sőt úgy gondolom, a muzsika lényegéhez tartozik, hogy megragadja az időt, megjelenítse, felékesítse azt. A zenében a pillanat örökkévalósággá lehet, az örökkévalóság pedig egy pillanattá; persze csak ha jól sikerül. Van olyan zene, ami szinte keresztülmegy rajtunk, de semmilyen változást nem okoz. Ha zenét hallgatok – bár általában semmi különös nincs a hozzáállásomban – megváltozom a hatására, kicsit más érzéseim, más gondolataim lesznek, mintha valami ragyogást éreznék a fejemben, felszabadulok. Egy jó koncert után, ha kimegyek az utcára, úgy érzem, minden káprázik és vibrál.

Így aztán a zene az ember érzéseit jeleníti meg; és ezt, természetesen, az időben teszi. Éppen ezért a zene valamelyest zűrés dolog is, mert emlékezteti az embert arra, hogy időbe zárt lény: mint amikor közönyösen kattog a másodpercmutató, a reggelek és esték pedig egyhangúan váltják egymást. Ugyanakkor a zene – talán ugyanúgy, mint a vallások is az ima által – ki is szabadítja az embert ebből az egyhangúságból. Mert nagyon fontos, hogy a zene kiragad bennünket a mechanikus időből, és így lényegében a mechanikus idővel folytat küzdelmet.

– Ön tudtában volt ennek már korábban is?

– Igen, ez alapvető volt számomra. Avantgárd korszakomban is megjelent már például azzal, hogy a partitúra látványra is megváltozott: nem tradicionális módon jegyeztem le a zeném; az időtartam meghatározta a hangok egymás közötti távolságát. Ahol egymáshoz

közeli hangok szerepeltek, ott rövidebb időtartamok érvényesültek, ahol meg távolabbi hangok, ott az időtartamok is hosszabbak voltak.

A hangzás tekintetében pedig azt figyeltem meg, hogy az idő különféle módon telhet. Előfordul, hogy egy rövid zene hosszúnak tűnik, vagy egy hosszú rövidnek. És az ember időérzete, ha jó zenét hall, egy kicsit elbizonytalanodik.

Vagyis arra akarok itt kilyukadni, hogy korábban meglehetősen hosszú formákat használtam. Nem hatórásokat, de mondjuk írtam negyvenperces darabot is, meglehetősen hosszú formákban gondolkoztam. Aztán rátaláltam arra a fajta bagatell-stílusra, amit most a fesztiválon is játszottam, vagy szombat este a *Stille Musik*ban hallottunk a zenekartól. Vagyis azt vettem észre, hogy a kis formák nagyon érdekesek, és egy jól megírt háromperces darab akár sokkal hosszabbnak is tűnhet.

– *Az idővel vívott küzdelemben, amiről az imént beszélt, van-e az Ön számára valami metafizikus?*

– Bennem csak ösztönösség van. Persze, ha összeszedném a műveltségem, meg tudnék fogalmazni metafizikai eszméket is, de tudatában vagyok annak, hogy ez milyen veszélyes. Amikor valaki zenével foglalkozik, inkább butának kell lennie. Hagynunk kell, hogy a zene tegyen minket okossá, ne mi a zenét. Az avantgárd korszakomban vettem észre, hogy rengeteg igen okos zeneszerző van, aki képes kitalálni nagyon rafinált dolgokat, de a végeredmény sokszor mégis csak valami nehezen hallgatható darab. Végül arra jöttem rá, hogy a zenének – idézőjelben, de – „naivnak” kell lennie, olyasminek, ami az ember zenei ösztöneire támaszkodik. Meggyőződésem, hogy a zenéből számúzni kell azt, hogy állig felfegyverkezve, erőszakosan, gránátokkal, repülőgépekkel és puskákkal támadjunk a hallgatóra, mintha így akarnánk ráijeszteni. A zenében nincs helye ennek. Amikor az ember vendégségbe megy a muzsikához, a fegyvereket hagyja az ajtón kívül.

– *Talán nem független ettől, hogy a csend és a csendesség egyre fontosabbá válik az Ön zenéjében.*

– Tudja, különböző fajta csendek vannak. Vegyük például az amerikai zeneszerzőt, Morton Feldmant, akinek a kései művei különösen is a csendességre és ismétlésre épülnek. Feldman valójában megállítja az időt, és amikor ismétlésekkel, apró eltérésekkel dolgozik, filozófiai elképzelés van a háttérben. Ha valaki megérti a koncepciót, akkor működik az egész, de ha mondjuk egy egyszerű zeneszerető hallgatja, nem érti, miről van szó, és esetleg elalszik, vagy továbbmegy anélkül, hogy bármi is hatott volna rá, hiszen ez a zene annyira halk, annyira lemond mindenféle agresszivitásról. Feldman csendje *egyenes* csend. Ugyanez a helyzet Nono kései darabjaival is, amelyek a teljes elhallgatás határán mozognak.

Nálam a csendnek szimbolikus jelentősége van. Ha kihagynám darabjaimból a szüneteket, ha összepréselném őket, akár gyerekeknek is lehetne játszani őket, mert jól dúdolható dallamok. Az elhallgatás, a csend olyan, mint a rendező a színpalak mögött.

Cage darabja, a 4'33" nem más, mint konceptuális hallgatás, ugyanolyan homogén, mint Malevics fekete négyzete. Úgy gondolom, a hallgatás szétoszlik a zenében (még a klasszikus zenében is), vagyis nem egyenes.

Volt nálunk egy híres ember, Webern tanítványa, Filip Herskovics, akit sokan emlegetnek. Schnittke is beszél róla. A háború alatt Kisinyovban ragadt, de korábban rendszeresen járt Bécsbe Webernhez. Szóval itt kötött ki a Szovjetunióban. Kizárták a Zeneszerzők Szövetségéből, nem tartozott sehová. Ellentmondásos ember volt, hasonló Schönberghez. Sokat beszélt arról, hogy csak a zene nagy mesterei lényegesek, a többi, aki csak tehetséges, nem érdekes. A tehetség „bocsánatos bűnnek” számított, de nem volt fontos számára. Vagyis különbséget tett a nagy zeneszerzők meg a közepes zeneszerzők között, és csak az előbbiekkal volt hajlandó foglalkozni. Időnként egy-egy zeneszerzőt számúzott még a nagyok közül is. Brahms például jó ideig odatartozott, majd kegyvesztett lett. Bach, Mozart, Wagner, Mahler, Beethoven, Schönberg, Webern voltak a nagy mesterek. Alban Bergnél kicsit rezgett a léc, Sosztakovicsra pedig úgy tekintett, mint „Mahler bohócára”. (Bohócnak, imitátornak lenni életveszélyes foglalkozás, hiszen a kifeszített kötélen a bohócnak is át kell mennie, ami azt jelenti, hogy le is zuhanhat. Vagyis a „Mahler bohóca” kifejezés nem sértő, mert egy csomó elismerés is van benne.)

Ezzel a hosszú bevezetővel csak azt akartam előkészíteni, hogy Herskovics megkülönböztetése a nagy mesterek és a tehetséges zeneszerzők között tulajdonképpen arra épült, hogy véleménye szerint a nagy mesterek nem hangokkal dolgoznak, hanem – ahogy ő mondta – a „hallgatás struktúrájával”. Ezt a paradoxont a magam szintjén én is próbálom megvalósítani. A „csend struktúrája” nem jelent szükségképpen halk zenét. Mert van olyan halk zene is, ami nem a csendről szól, pusztán fizikailag csendes. Beethoven *V. szimfóniája* például úgy kezdődik, mintha összegyűlt volna a csend, és a hatalmas felgyülemlett feszültség villámként sülné ki.

Herskovics Schubertet sem tartotta nagy mesternek, de ez most mindegy is, hiszen ez csak az ő magánvéleménye volt. Ha felidézzük az *f-moll fantázia* kezdetét [dúdolja], amikor megszületik a dallam, amikor ennek a dallamnak meg kellett születnie, először úgy tűnik, olyan, mint egy esztrád-dallam, banális. Számomra mégis teljesen egyértelmű, hogy a hallgatásból született. Annyira természetes, mint egy gyerekdal, és biztos vagyok benne, hogy a hallgatásból született. Ha pedig egy zene a hallgatásból születik, annak már a születése pillanatánál megvan az a bátorsága, amit úgy nevezhetnénk: ugrás a semmiből a valamibe. Az emberi agy, az ember ravasz agya úgy van felépítve, hogy mindig megjelenik a kételkedés, a descartes-i kétség. Esetünkben ez azt jelenti, hogy ha Schubertben a kétség, a kételkedés nagyon erős lett volna, ha eluralkodott volna rajta, akkor miután megalkotta ezt a dallamot, azt mondta volna: mindez annyira banális, hogy nem érdemes vele foglalkozni, és kihajította volna a

szemétbe. De éppen ez a semmiből a valamibe való ugrás és egyfajta belső bizonyosság született meg számára a csendből. Látnunk kell, hogy napjainkban a zene sok szempontból eltávolodott ettől, vagyis távol került természetes gyökereitől. Igen árulkodó különbségek figyelhetők meg. A zenének szinte mindig van egy igen egyszerű magja, amiből aztán szép lassan kibontakozik, kinyílik az egész; nem kell tehát folyton valami nagyon mély értelműt elvárni tőle, hanem értékelni kell a banálist, a köznapit, az egyszerűt. Mert fantasztikus például, hogy akár a legegyszerűbb dallam is micsoda gazdag variációs lehetőséget mutat; szinte olyan, mintha az időt formálná meg különböző módokon.

Ugyanakkor a zeneszerző látható munkája mellett ott van még a csend struktúrája, amit mindig meg kell hallanunk. De ez lényegében már nem a munka része, hiszen benne van a fülünkben, csak meg kell hallani. Hasonlóan ahhoz, mint amikor egy mag szárba szökken: előbb-utóbb formája lesz, látható alakja. A csennel adunk teret a magnak, hogy szabadon nőhessen. Nem szabad idő előtt elfojtani.

- Az utóbbi évek műveit figyelve az az érésem, hogy Ön egyre gyakrabban nyúl liturgikus és szakrális szövegekhez. Mintha valami megváltozott volna: korábban inkább a versek vonzották, a költészet, újabban meg egyre nagyobb szerepet kapnak a szent szövegek. Mi ennek az oka?

- 1995-ben írtam a *Diptichon* című művem<sup>1</sup>, s ez már olyan, mint két végrendelet: egy isteni és egy emberi. Az első részben a *Miatyánk* szövegét veszem alapul; azt a szöveget, amivel Jézus megtanít bennünket imádkozni. Ez liturgikus zene. Van azonban egy párja is: Tarasz Sevcsenkónak, a híres ukrán költőnek a *Végrendelet* című verse, ahol Sevcsenko nem az imáról, hanem az emberi szerencsétlenségről beszél. Arról, hogy mi emberek tesszük szerencsétlenné egymást. A vers végén azt mondja: „S nevem a nagy, új családban, / Hol szabadon éltek, / Megemlíteni csöndes szóval / El ne feledjétek!” (Hidas Antal fordítása). Nagyon szép vers, nagyon erős szöveg. Kiderül közben, hogy Sevcsenko nem haraggal, nem dühvel, hanem a szelídek csendes szavával emlékezik. A *Diptichon*ban nyúltam először liturgikus szöveghez. Mindez 1995-ben történt, amikor már elég érdekes váltásoknak lettünk tanúi: azok a zeneszerzők, akik korábban Leninről írtak különféle műveket, egyszer csak elkezdtek az Istenről komponálni. Mi tagadás, kicsit megütköztem rajta, mert eszerint sem az nem jelentett semmit, sem pedig ez. Ez a sok „pálfordulás” kicsit vissza is vetett. Elmúlt tíz év, akkor kezdtem el komponálni a bagatelleket, közben pedig észrevétlenül a saját „zeneszerzőségemtől” is megszabadultam. Volt ebben valami abból, ahogy az ikonfestők vagy a szakrális művek létrehozásával megbízott művészek böjttel és Istennek szánt étellel készültek fel a munkára. Én tulajdonképpen semmi különös célt nem tűztem magam elé, ösztönösen nyúltam ezekhez a szövegekhez. Semmiképpen sem szerettem volna viszont beleesni abba a gyakori csapdába, amikor

1 Valentin Silvestrov: *Cantatas*, Megadisc 7842

az ember pátosszal igyekszik eltakarni saját tudatlanságát. Sokat segített, hogy amikor Aranyszájú Szent János liturgiájával kezdtem foglalkozni, rájöttem: Aranyszájú Szent János tulajdonképpen költő is volt. Emberi szöveggént olvastam, hiszen kezdetben az volt, és mivel annyira értékesnek találták, később vallásos szöveggént kezdték használni, így vált az istentisztelet részévé. Éppen ezért ha meg akarjuk érteni, hogyan keletkezett, egy kicsit vissza kell menni a gyökereihez, és akkor friss füllel, előítéletek nélkül tudjuk hallgatni. Mert hát ezekben a szövegekben benne van az egész emberiség! Aranyszájú Szent János mindenkiért imádkozik: betegekért, szerencsétlenekért, úton lévőkéért, termésért, és átöleli az egész világot. Ezt látva döntöttem el, hogy *Litania* című darabom szövegét innen veszem.

Egyébként meg arra jöttem rá, hogy a liturgikus szövegeknek van egy sajátosságuk: bármelyikben meg lehet látni az összes többi visszfényét is. Vagyis a liturgikus szövegek tükröződnek egymásban. A *Miatyánk*ban például megjelenik minden más liturgikus szöveg is. Soha nem írtam azonban liturgikus használatra zenét, és igazában nem nagyon törekedtem arra, hogy az egyházzene kánonja szerint komponáljak. Egyszerűen megpróbáltam ezekben a művemben is olyan zenét létrehozni, amelyben zene és szöveg organikusán fejlődik, egymással koherens egységet alkot, de egyáltalán nem állt szándékomban liturgikus zenét komponálni. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy ha az ember liturgikus zenét ír, alá kell vetnie magát az egyházi kánon szabályainak.

– Ez áll annak a háttérében is, ahogy a *Requiem*ben,<sup>2</sup> ami eredendően mégiscsak liturgikus műfaj, a szöveggel bánik?

– A *Requiem* megírásának egzisztenciális okai voltak: a feleségem halála. De még a *Requiem*et sem a kanonizált forma alapján komponáltam. Töredékek vannak benne, szövegtöredékek. A *Dávid két zsoltárában* (*Two Psalms of David*) pedig, amit itt a fesztiválon is előadtak, valóban két zsoltár szerepel. Amikor a mű első részét komponáltam, nem használtam fel a teljes zsoltárszöveget, a másodikban azonban, amiben 150. zsoltár hangzik el, a teljes zsoltárt megzenésítettem, mert ez annyira tömör dicséret.

– Végül hadd kérdezzem meg, milyen benyomások érték Önt a fesztivál alatt Pannonhalmán? Hogyan érezte magát első magyarországi útján?

– Úgy gondolom, az összes vendégük dicséri önöket. En sem leszek nagyon eredeti: fantasztikus itt önöknél. Csodálatosak a zenészek, nagyszerű a közönség. Honnan jön ez az elképesztően értő közönség? Szinte a csecsemőktől a fiatalokig nagyon élő, eleven reakcióik vannak. Az az érzésem, mindez az önök munkájának eredménye, nem azonnal adódott; ebben nagyon sok munka van. Az apátság pedig annyira jó hely, hogy szinte beszélni sem tudok róla. És az is igen okosan van kitalálva, hogy a fesztivál nem egy hónapig vagy egy hétig tart, hanem ez az elképesztő program össze

2 Valentin Silvestrov: *Requiem for Larissa* – for mixed choir and orchestra, ECM Records (New Series 1778), 2004

van tömörítve egyetlen hétvégére. Manapság talán különösen is fontos, hogy az értékek ne váljanak megszokássá, ne devalválódjanak...

Nem tudom, milyen visszhangja van a nagyvilágban az önök fesztiváljának, de én ehhez hasonlót csak Lockenhausban láttam, Gidon Kremernél. Ott is templomokban játszanak. És az a szokás, hogy amikor megérkeznek a híres zenészek, elkezdnek közösen próbálni, de nem a közönség van a középpontban, sőt, az szinte másodlagos. A hangsúly a muzsikáláson van meg a találkozáson. S ebből a közönségnek is jut valami olyasmi, amit máshol igen ritkán kaphat meg.

*(Hardy Júlia fordítása)*