

# JOSZÉF TAL

## Nekünk izraeli zenét kell komponálnunk

Varga Bálint András jeruzsálemi beszélgetése Jozsef Tal zeneszerzővel

Mintha mindig is ismertem volna a nevét. Nem kötődött hozzá semmiféle adat vagy felidézhető hang élmény; időtlenül és magányosan bujt meg valahol a tudatom mélyén, mint a zenetörténet annyi más alakjáé. Élő valósággá, hús-vér emberré jeruzsálemi látogatásom során vált, 1989 áprilisában, kiadójának egy véletlen megjegyzése nyomán. Tehát Jozsef Tal él! Méghozzá mindössze néhány utcányira, szinte karnyújtásnyi közelségben!

A beszélgetés megszervezése csak egy telefonba került, magnetofon és mikrofon is kéznél volt, s adott a riporterré (vissza)vedlett látogató kíváncsisága. Csak éppen az interjú SINE QUA NON-ja hiányzott, a felkészültség, ha más nem, Tal zenéjének valamennyire is alapos ismerete.

Az indulásban, az ismerkedésben az a három kérdés segített, amit a hetvenes évek közepétől kezdve vagy száz zeneszerzőnek tettem fel.

Apró természetű, csupa ideg, rendkívül érzékeny ember, akinek a társaságában egy pillanatig sem tudtam elengedni magam. Viselkedését az a fajta szerénység jellemezte, amely mértéktelen büszkeség – a külvilág által nem a várt mértékben visszaigazolt önértékelés – álcája. Félek, hogy rosszul választom meg a szavaimat, és visszás képet festek róla, igaztalanul. Mégis, emlékszem, mennyire óvatosan fogalmaztam meg a kérdéseimet, nehogy esetleg megbántsam. Soha nem tudtam, melyik pillanatban húzódik vissza csigaházába; azon kaptam magam, hogy modort és hangot váltok, ösztönösen is alkalmazkodva Tal nyilvánvalóan igen alacsony ingerküszöbéhez.

A „három kérdés”-ből kettő hangzott el, a harmadikra már nem is kellett, hogy sor kerüljön. Ismét létrejött az interjúkészítés számomra legizgalmasabb alapképlete, amelyhez LINKSZ ARTHURTÓL kaptam, visszamenőleg is, a definíciót: a kérdések s a magnó segítségével a HARMADIK HALÁL ellen indítottam harcot. Tal édesapjának alakjában nemcsak a tudós berlini filológust idézte meg, hanem néhány szóval apának és fiúnak olyan kapcsolatára is rávilágított, amely mintha eltűnt volna mai életünkben. Főiskolai éveinek epizódjai kordokumentumok, s talán örökre feledésbe merülnek, áldozatául esnek a „harmadik halál”-nak, ha a magnetofon, ez az Időgép, nem örzi meg őket.

Jozsef Tal, aki 1934-ben, huszonnégy évesen telepedett le Palesztinában, minden ízében megmaradt európainak, a német kultúrába ágyazott európai zsidó kultúra letéteményesének. Kísérőmmel ivritül beszélt, velem – megismerkedésünk perceiben – angolul. De az interjú nyelve a német volt, amelyet ma is választékosan, szép kiejtéssel és egyéniségéből fakadóan tanárosan beszél.

Első kérdésemre tulajdonképpen csak néhány mondatban

felelt, majd szinte észrevétlenül átsiklott felette, és máris oktatott. Miközben hallgattam, arra gondoltam, hogy ez a külső jegyek alapján konzervatívnak látszó (hiszen mi más is lehet valaki hetvenen túl, mint konzervatív?) ember a nézeti tanúsága szerint egyike a legelfogulatlanabb, a leginkább előítéletektől mentes alkotóknak, akikkel eddig összehozott a sors. Jozsef Tal már 1961-ben megalapított egy elektronikus zené stúdiót, és ma olyan természetességgel komponál számítógép segítségével, mint kevesen a nála évtizedekkel fiatalabb kollégái között. Az izraeli zene egyik megalapítójaként nem élő kövület, még lélegző lexikonadat, hanem az új iránt változatlanul fogékony alkotó.

A beszélgetésünket indító kérdés a gondolkodását alapvetően meghatározó, illetve megváltoztató esetleges külső hatásra (amely lehetett egy zenemű is) vonatkozott. Tapasztalatom szerint ugyanis visszatérő jelenség a kifejezőeszközökben, stílusban bekövetkező radikális váltás, amely hosszabb időn át érik az alkotóban, majd a találkozás egy műalkotással csíholja ki azt a szikrát, amely a robbanásszerű változáshoz vezet. Így volt ez Witold LUTOSLAWSKINÁL és másoknál – vajon Jozsef Tal átélt-e valami hasonlót?

– Nem tudnék egyetlen olyan zeneszerzőt említeni, aki ilyen döntő hatást gyakorolt volna rám. Mindig nyitva tartottam azonban a fülemet, érdeklődéssel figyeltem, ami ezen a területen történt a világban. Természetes, hogy jelentős befolyással voltak rám az olyan komponisták, mint Arnold Schönberg, Igor Sztravinszkij, Paul Hindemith, majd a háború után Stockhausen, Boulez és mások. Mindenki, aki a zenei nyelv mélyreható megújítására törekedett.

Természetesen ehhez abból a felfogásból kell kiindulni, hogy a zene: nyelv. Más szóval, a zenei kompozícióknak üzenete van, valamit kimond. A szavak persze alkalmatlanok arra, hogy kifejezzék ezt az üzenetet. Ennek ellenére, egy zenemű felépítésében, egy gondolat vagy motívum (nevezzük, ahogy tetszik) feldolgozásában, az összefüggések kimunkálásában üzenet rejlik, amely a zene szerkezetében jelenik meg.

Ha sétálni megy egy idegen városban, egy ismeretlen utcában, szemügyre veszi a házakat is, nemcsak az ott sétáló embereket. Mindegyik házat azzal a céllal építették, hogy lakásul szolgáljanak, mégis mindegyik más és más. Az épületek struktúrája bizonyos értelmet rejt magában. Ezt az értelmet azután módosíthatják a házak lakói, azok az emberek, akik életüket ezekben az épületekben élik le.

Hasonló jeliséggel van dolgunk, amikor egy új zeneművet hallunk. A zene persze időbeli jelenség, de

emlékezetünk segítségével felfedezhetünk benne bizonyos összefüggéseket. Ha jártasak vagyunk a klasszikus zenében, akkor csak arról van szó, hogy kiismerjük magunkat az eddig még nem hallott darabban, pontosan úgy, mint amikor beszélek Önhöz, és végighallgat egy teljes mondatot. A szavakból kiszűrni magának az összefüggéseket. A klasszikus zene is ilyen nyelv, amelyben a hallgató otthon érzi magát. Ilyenkor mondhatja azt, hogy *érti* ezt a zenét – mondjuk Mozart vagy Beethoven nyelvét. S mert érti, emocionálisan is reagálhat rá. Értelmet talál benne. Én mint zeneszerző nem tudhatom, mi is ez az értelem, nem is kell tudnom. Csak az a fontos, hogy a kompozíció megmozgassa a hallgatót.

Éppen ebben rejlik a kortárs zene felfogásának nehézsége. Ha ugyanis megváltozik a nyelv, megváltoznak az összefüggések, és olyan városban találjuk magunkat, ahol az építészlet jellege tökéletesen idegen, le sem tudjuk írni a vonásait, eltévedünk – mint ahogy a kortárs zenében is gyakran elveszítjük a tájékozódási képességünket.

– *Zeneszerzőket említett, akik hatottak Önre: Schönberg és Sztravinszkij – Stockhausen és Boulez... Tanúja és cselekvő részese volt a század zenéjében bekövetkezett óriási átalakulásnak. És most azt is tapasztalhatja, hogyan fordul visszajár minden: az „új egyszerűség” hívei az érthetőség jegyében megtagadják mindazt, ami a II. világháború óta történt.*

– Ha történelmi távlatból vizsgáljuk ezt a jelenséget, arra a következtetésre jutunk, hogy a tájékozódási képesség elvesztése okozta kétségbeesett próbálkozásról van szó. Ez átmeneti jelenség, és én tökéletesen megértem a gyökereit. Meggyőződésem azonban, hogy az óra mutatóját nem lehet visszaforgatni. Nincs visszatérés ahhoz, ami már elmúlt. Igazi értéket így nem teremthetünk.

– *Mikor talált rá a maga egyéni stílusára? Mióta léteznek a Tal-művek?*

– Erre nagyon nehéz válaszolni... Hogyan is állíthatnám magamról, hogy létezik egy Tal-stílus? Persze, ha jól meggondolom, talán mégiscsak létezik, hiszen a stílust a komponista és nem a kor teremti, amelyben él. A korszak a zenei nyelv grammatikáját hozza létre – Haydn stílusa nyilvánvalóan nem téveszthető össze Mozartéval vagy Beethovenéval. Közös bennük a tonális zene nyelvtana.

Persze nem minden tonális zene klasszikus zene. Én magam ebben a közegben nőttem fel, de amikor a berlini zeneakadémiára kerültem, ott már atonális zenét kellett írnom.

– *Kellett?*

– Senki nem kényszerített rá, csak éppen ebbe a világba csöppentem az otthoni elszigeteltségből. Életidegen nevelést kaptam, és amikor egyszerre kinyílt előttem a világ, és meghallgattam, miféle zene is szól körülöttem, rá kellett jönnöm, hogy a magamé, az, amit én komponálok, bizony nagyon ósdi, nagyon elavult...

Elmondok magának egy történetet, hogy megértse a helyzetemet.

Felvételi vizsgámon rögtönöznöm kellett a zongoránál, adott témára. A bizottság tagjai, a professzor urak, mind ott álltak a hangszer körül, és figyeltek. Abban az időben Franz Schreker volt az akadémia igazgatója. Ott ült a helyén, a hosszú asztalnál, és jegyeztetett. – Én mindig is szívesen improvizáltam, és most is különösebb nehézség nélkül boldogultam a megadott témával (Richard Strauss stílusában lehetett). Szonátaformában kellett fel dolgoznom, és én meg is feleltem a követelménynek, a domináns hangnembe moduláltam, megcsináltam az átvezetést és így tovább. Élveztem is a dolgot.

Amikor elkészültem vele, Schreker rám nézett. Illetve nem, ő soha nem nézett az ember szemébe. Szóval, valahova a papírja fölé pillantott, és azt mondta: – Na igen, ez olyan beethovenesre sikerült, nemde? Én meg elég szemtelen voltam, hogy visszaválaszoljak neki: – Professzor úr, vegyem bóknak ezt a megjegyzést? Ha történelmi szempontból vizsgáljuk, jellegzetes pillanat volt. Schreker ugyanis „modern” zeneszerzőnek számított, és tőlem is azt várta, hogy ebben a szellemben improvizáljak. Végül is, ha a zeneakadémián szerettem volna tanulni, nem állhattam fél lábbal a múltban.

Akkoriban mindezt nem láttam még világosan, ma már persze megértem Schreker megjegyzését. – Eszembe jut még egy hasonló eset. Zárthelyi dolgozatként fűgát kellett komponálnunk. A téma a *Wohltemperiertes Klavier* első kötetének e-moll fűgájára emlékeztet. Bach ebből a hosszú, figuratív témából kétszólamú fűgát komponált. Sokat törtem a fejem, hogy mihez kezdjek vele. Végül arra a belátásra jutottam, hogy Bachnál okosabb ügysem lehetek. Ha ő kétszólamú fűga mellett döntött, akkor az nekem is jó lesz. Megírtam, beadtam. Ez a dolgozatom is eljutott Schreker kezébe. Áttanulmányozta a kéziratot – majd megkérdezte, írtam-e már egyszólamú fűgát is...

Íme, ilyen helyzetben találja magát az a zeneszerző, akinek egyik pillanatról a másikra teljesen meg kell változtatnia a nyelvét. Még radikálisabb volt a változás, amikor elektronikus zenét kezdtem el komponálni. Instrumentális műveimhez ugyanis is a tizenkét fokú rendszer megadta a vázat, vagy ha úgy tetszik, a nyelvtani szabályokat, de az elektronikus, majd komputerzenéhez másfajta gondolkodásra volt szükségem.

– *A kifejezőeszközök, a nyelv változása mellett vajon változott-e a stílusa is? Megmaradt-e felismerhető módon zenéjének az a csak önre jellemző egyénisége, amit egy előző kérdésben Tal-stílusnak neveztem? Folytatva a kérdéseket és rátérve arra, amit számos más zeneszerzőnek is feltettem: meddig tart az egyéni stílus, és hol kezdődik az önisméltés?*

– Vannak visszatérő jellegzetességek, amelyek

valójában külsődlegesek. Ha a komponista ezekre hagyatkozik, mert velük viszonylag könnyen arat sikert, tehát nem elég erős az önfegyelme, akkor egy nap bekövetkezhet, hogy ismételni kezdi önmagát. Az önismétlést csak úgy tudjuk elkerülni, ha mindig előről kezdjük a munkát. Emberileg érthető, ha erre a fásasztó lépésre nem mindenki tudja elszánni magát. Inkább él a saját múltjából. Számomra ez egyszerűen lehetetlen álláspont.

Egyéni jellegzetességek persze léteznek. Ha ezek után megkérdezi, hogy melyek ezek a vonások az én zenémben, érzékeny pontot érint... Zenetudósoknak készülő diákok időnként engem választottak dolgozatuk témájául, és irományaikból megtudtam, melyek is az én darabjaimnak a jellegzetességei. Meg kell mondanom, hogy csalódtam... Megmaradtak a felszínnél, pedig az *igazi* jellegzetességek mélyen a felület alatt húzódnak meg. Melyek például egy Haydn- vagy egy Mozart-szonáta jellemző vonásai? Hogy szerkezetük felosztható expozícióra, feldolgozásra és ismétlésre. Na és? De miben tér el egy haydni téma egy mozarti témától? A kettőt egy világ választja el egymástól. Csak az tudja a különbséget elemezni, aki maga is megvívta a harcát a zenében...

– *Vajon melyek hát a Tal-zene jellemző vonásai?*

– Csak nem akarja, hogy előadást tartsak most magának? Persze elméletben semmi akadálya nincs az önanalízisnek, hiszen a komponálás során elemzem is, amit csinálok. Egyszerre kell, hogy benne legyek a munkában, és kívülről is nézzem. Más különben magukkal ragadnának az érzelmeim, és elveszíteném az uralmat a darab fölött. Ha megnézi, mennyit kínlódott Beethoven egy-egy témával, meglátja, micsoda kíméletlen analízisnek vetette alá, amit alkotott.

– *Akkor úgy tenném fel a kérdést: valamely hagyomány folytatójának, szerves részének tekintie magát?*

– Nem. Persze, bizonyos értelemben mindannyian azok vagyunk, folytatói annak, ami megelőzött bennünket. Mindent befogadtam magamba, megszürttem, és megtartottam, amit fontosnak találtam. Mire van szükségem ahhoz, hogy ki tudjam magam fejezni? Mit utasítok el, mert nem tartom relevánsnak?

Csak annyit mondhatok: azt a hagyományt folytatom, amely önmaga kiteljesítéséhez mindig új utakat keres.

– *Nehéz persze úgy beszélgetni a zenéjéről, hogy egyáltalán nem ismerem. Ha valamennyire is ismerem...*

– ...akkor még sokkal nehezebb volna! *(nevet)* El tudom azonban mondani magának, mi az, aminek véleményem szerint manapság foglalkoztatnia kell a zeneszerzőt. Olyan korban élünk, amikor a hangzás mint olyan – a XIX. és a XX. század zenei fejlődésének eredményeként – domináns sze-

rephez jut. A hang mint természeti jelenség. Ezért vált közhellyé a gyakori használat következtében a „szonorus” kifejezés. Melléknév lett belőle, hogy leírja, ami a mai zenében történik. Ez persze rendkívül felületes nézet. A valóság az, hogy a hangzás, maga a hang, a kompozíció szerves részévé vált. A komponálás munkáját a hang megkomponálásával kezdem. Ha összehasonlítja azt, ahogy Beethoven meghangszerelt egy *tutti*-akkordot – egy darab lelegején, mint az *Eroicá*-ban vagy a legvégén, mint az *V. Szimfóniá*-ban – ha tehát összehasonlítja ezt egy mozarti *tutti*-akkorddal, és nem arra gondol, hogy egyik zenekar nagyobb, mint a másik, hanem azt vizsgálja, hogyan van az akkord a hangszerek között elosztva, rájön arra, hogy ezt a két zeneszerzőt milyen intenzíven foglalkoztatta a hang mint valamely mondanivaló hordozója.

Ha azután közelebb jövünk az időben, Mahlerhez vagy Strauss-hoz, vagy akár az olyan operaszerzőhöz, mint Puccini, akinél a hangszerelés elsődleges fontosságú, akkor meglátjuk, hogyan változott meg a hangzás. Végül eljutunk az elektronikus zenéhez, ahol semmi sem adott, nincsenek hangszerek, hanem mi magunk hozzuk őket létre, szintetikus úton. Tehát mi teremtjük meg a hangot. Képzelnék csak el, hogyan érezte volna magát Bach ebben a helyzetben! Örömeiben kiugrott volna a bőréből! Hiszen ez egy egészen nagyszerű kihívás. Bach tudta, hogyan kell nagy formában gondolkodnia, mint amilyen például a *H-moll mise* vagy egy *Brandenburgi koncert*, de a mikrovilágban is tudott gondolkodni, mondjuk egy hegedű szólószonátában. Mi ezt elfelejtettük. Mi csak nagyban gondolkodunk. Bruckner és Mahler mamut szimfóniái után hatalmas fordulatot jelentettek először Schönberg majd Webern miniatűr zongoradarabjai. S velük a felismerés, hogy egyszerre kell makro- és mikroméretben mozognunk. Nem véletlen Bartók címválasztása, a *Mikrokozmosz*. Pontosan erről van szó a komputerzenében is: a mikrovilág felfedezéséről.

Ha tehát a hagyományaim fölől érdeklődik – hogy netán a második bécsi iskola volna az –, akkor csak azt tudom mondani: számomra ez úgy hangzik, mintha egy középkori kódexet kellene felütnöm. Végre, végre eljutottam a komputerrel ahhoz a lehetőséghez, hogy *valóban* megragadjam a mikrovilágot. Eddig csak kísérleteztem vele, most végre kezembem van a kulcsa! El tudja képzelni, mit jelent egy zeneszerzőnek, hogy komputerrel dolgozhat?

Persze – micsoda furcsa kifejezés: komputerzene. Hiszen a számítógép nem szerez zenét. Maga is hangszer, amelynek segítségével a zeneszerző komponál. Bach ezt már a hegedű szólószonátában megtette, csak éppen komputer nélkül. Ha rendelkezésre állt volna a berendezés, egészen másként

szólna ma a hegedű... Nem is beszélve az egyéb következményekről.

Ebből a rövid válaszból is láthatja, hogy én nem visszafelé nézek – ellenkezőleg. Ami nem jelenti azt, hogy kitöröltem volna gondolkodásomból a zenetörténetet. Hiszen nélküle nem volnék az, ami vagyok.

– *Haydn világosan látta, milyen termékenyítően hatott alkotói tevékenységére az esterházi elszigeteltség. Mint írta, kénytelen volt teljesen a maga invenciójára hagyatkozni, mindent magának kellett kitalálnia. Azt hiszem, Ön is hasonló helyzetbe kerülhetett, amikor Izraelben telepedett le.*

– A hasonlóság nyilvánvaló, csak hogy az én elszigeteltségem sokkal hermetikusabb volt, mint Haydné. Az Esterházyak udvarában rendszeres muzsikálás folyt, és nem kizárólag Haydn-műveket játszottak. Ő tehát hallhatta, mit írtak a kolégái.

Én itt, Izraelben soha nem hallottam kortárs zenét. Esterházy herceget a saját korának muzsikája érdekelte, míg a ma közönség ízlése a múlt felé fordul. Nézze csak meg például a *Voice of Music* műsorait az Izraeli Rádióban! Reggeltől estig, hónapokon át klasszikus zenét sugároznak. Aztán egyszer csak, nagy ritkán, megszólal egy XX. századi mű, mint például éppen ma Schönberg darabja, a *Die glückliche Hand*. Ez nem lehet Jeruzsálem, hol vagyok? Hasonló volt a helyzet a harmincas években is, amikor ideköltöztem.

Nem bántam meg. A súlyos beteg belehal a nyavalyájába vagy megerősödve kerül ki belőle. Ez a közhely volt érvényes az én első éveimre is: vagy magamra találok, vagy nyomtalanul eltűnök. Nem egy kollégánál megfigyeltem – kitűnő zeneszerzők voltak, de zenekari játékosként keresték meg a megélhetésüket. S a mindennapi muzsikálás, a hagyományos hangszereléssel, hangzással való rendszeres találkozás megfosztotta őket kísérletező kedvüktől.

– *Foglalkoztatta-e valaha is az a gondolat vagy célkitűzés, hogy megteremtse, ill. a többi zeneszerzővel együtt közösen létrehozza azt izraeli zenét?*

– Nem, ebben a tekintetben és mindig is *enfant terrible* voltam... Mindannyian kulturális nyomás alatt álltunk. Új állam jött létre, és emlékszem, 1948-ban egyik napról a másikra egyszerre csak volt izraeli posta. Megjelentek az izraeli bélyegek, amelyek előző nap még nem léteztek. Ha ezt a kultúra területére fordítjuk, úgy éreztük, az a nyomás nehezedik ránk, hogy nekünk izraeli zenét kell komponálnunk. Más szóval, *a zenében is kifejezést kell adnunk ennek az új államnak*. Hogyan fogjunk hozzá? A legegyszerűbb eszköz a népzene. Az akkori népzene nem volt azonos a maival. Nem éltek még itt a jemeni, marokkói bevándorlók, illetve az első telepések akkoriban érkeztek. Túl-súlyban volt a kelet-európai, elsősorban lengyel

népzene. Ezt fűszerezte azoknak a komponistáknak a zenéje, akik birkapásztorként kapcsolatba kerültek az arab népzenevel, az arab pásztorok fuvolajátékával. Megjelentek tehát a keveredés első jelei. Ez volt az izraeli népzene fejlődésének kezdete. Ezután jöttek a keleti országokból származó bevándorlók, akik elhozták a maguk népzenejét. A zeneszerzők merítették mindebből.

Ha azután az ember ebből az anyagból nyugat-európai technikával szimfóniát komponál, olyan, mintha vignettát ragasztott volna a termékére. Én távol tartottam magam ettől az eljárástól. Nem mintha okosabbnak tartottam volna magam másoknál, hanem mert a zene megerőszőkolásának tekintetem, ha a zeneszerző egy *hórából* mondjuk egy négyteteles szimfóniát fabrikál, Csajkovszkij-stílusban. Én legalábbis így éreztem, következőképpen – az ön kifejezésével élve – a saját stílusomban komponáltam tovább.

– *Nincs tehát törés a kivándorlása előtti és azóta alkalmazott zeneszerzői nyelvében.*

– Ebben az értelemben nincs. Itt-ott felhasználtam izraeli motívumokat, kísérleteztem velük, írtam néhány kisebb darabot. Jelentős műveimben azonban kerültem ezt az eljárást, mert *nem találtam szervesnek*. Annál is kevésbé, hiszen zeném harmóniavilága minden tekintetben modern. Hogyan lehet egy jemeni népdalt modern nyugati zenei nyelven megharmonizálni? Megerőszőkolásnak éreztem volna.

– *Egyedi kísérletek azért sikerültek, mint Berio *Folksongs* című szvitje vagy Maros Rudolf *Sirató-ja*, amelyben egy magyar népdalt ágyazott 12-fokú szövetbe.*

– Persze. Minden lehetséges. A gyakorlott szónok minden alkalomra talál egy jól hangzó mondatot. Nézze csak meg, hogyan járt el Bartók a népzenevel, mondjuk a *Hegedűverseny*-ében? Tele van folklórral, ha nem tudjuk is azonosítani. Ő ugyanis a folklórból kiszűrte annak zenei intelligenciáját. Nem lehet utánaénekelni, de benne van a magja, az a mag, amiből a népzene is kifejlődött. Ez Bartók, a nagy példakép, akit senki sem tudott utánozni. Nem is lehet, mert a kreativitástól idegen az utánzás.

Többször feltették nekem a kérdést, hogy az én zeném zsidó zene-e. Legutóbb az Egyesült Államokban merült fel ez a téma, különösen erőteljes hangsúllyal. Bemutatták egy vonósnégyesemet, s előtte bevezető előadást tartottam róla. Azt mondtam: nem akarom most ezt a darabot analizálni, kérem, bízzák magukat a fülükre és a kíváncsiságukra. Annak eldöntését pedig, hogy ez zsidó zene-e, a zenetudósoknak engedem át. Annyit azonban mondhatok, hogy minden kétséget kizáróan *izraeli zene*.

– *Vajon Mahler, Mendelssohn vagy Schönberg zsidó zenét írt-e?*

– Erről tudok magának egy s mást mesélni. A „zsidó” karakter nem az égből pottyant alá. A „zsidó” melléknév egy társadalomra utal. Az emberek egy társadalmi csoportjára, amelyben nevelkedtek s amelynek megvan a maga sajátos kulturális háttere, etikája, törvényei, életfelfogása, viselkedési normái. Konkrétan a mindennapi életre, viselkedésre gondolok. S a törvényekre, amelyek a mindennapi életet szabályozzák. Tekintet nélkül a hitre – hogy hiszek-e Istenben vagy hogyan hiszek benne. Ez más téma. De hogyan élek napról napra, hogyan élek a családommal. Ha valaki ebben a társadalomban nőtt fel – akkor zsidó.

Édesapám rabbi volt, filológus és tanár a berlini Hochschule für die Wissenschaft des Judentums-on. Igazi intellektuel. Ő készítette fel a barmicvóra. Felejthetetlen volt ez az élmény, ugyanis a felkészítés egy és negyed évet vett igénybe. Nemcsak azt a néhány imát tanította meg, amit el kellett mondanom; sokkal-sokkal mélyebbre ment. Irodalmi és egyéb források alapján a zsidó etikára oktatott.

Emlékszem, hogy mint fiatal fiú, mindig azt az órát vártam, amikor apám behívott a szobájába, és hozzáfogott a tanításhoz. Olyan izgalmas volt, mint egy detektívregény. Mahler is ilyen társadalomból származott.

– Mahler édesapja primitív, durva ember hírében állt.

– Primitív? Annak ehhez semmi köze. Ebből a hagyományból származott ő is, ebből a zsidó tradícióból. Nem tudjuk, milyen ember volt Mahler nagyapja. A genetika néha nemzedékeket ugrik át. Nekem mindkét nagyapám igen intenzíven foglalkozott a zsidó etikával. Az ilyesmi nem múlik el nyomtalanul. A bőrünk alatt van, nem szabadulunk meg tőle. Akárhogyan is hatottak az emberre olvasmányai, életkörülményei – lehet, hogy szabadgondolkodóvá lett, egészen szélsőséges nézeteket vallhat –, mindez nem változtat semmit ezeken a mély gyökereken. Azok mindig ott vannak, jelen vannak. Az ember nem szabadulhat meg a véréből.

Ha szemügyre vesz egy Mahler-szimfóniát, és ért valamit a talmudi gondolkodáshoz, akkor megtalálja ezt a gondolkodási módot abban, ahogy Mahler egy motívummal bánik. Ahogyan gondolkodik. Ezt is lehet elemezni. Ha ismerjük a Talmudot, azonnal megtaláljuk a kapcsolódási pontokat. Persze megvan az a veszély, hogy a rutinos talmudista mindent a maga szempontjából analizál. A talmudi gondolkodás akkor válik igazán élővé, ha valaki valóban szápszálékosan ember, aki végigküzdötté mindazt a harcot, amit az élet felkínál, másokkal és saját magával egyaránt. Ekkor válik ez a gondolkodás alkotóvá, és ez az, ami olyan csodálatos módon jelen van Mahler zenéjében.

Egyesek azt állítják, hogy a mahleri muzsika nem zsidó, hiszen osztrák népdalokat használt fel.

A kettőnek semmi köze egymáshoz. Idézhetek olyan népdalt, amelyet csak akarok, az eredmény mégis valami egészen más lesz.

– Voltaképpen miért maradt Izraelben, hiszen minden ízében európai?

– Itt is Európában vagyok. Illetve Európa egyre közelebb van. Az egész világ kisebb lesz.

– Miért maradt itt harminc-negyven évvel ezelőtt?

– Pontosán meg tudom mondani magának. Elmehettem volna. A tanárim már akkor haragudtak rám, amikor úgy döntöttem, hogy itt telepszem le. Akkor még nem létezett Izrael – én Palesztinába jöttem, s ez nagy különbség.

Ami ide vonzott, ebbe az országba, vagy mondjuk úgy, ebbe a szituációba, az pontosan az volt, hogy homokot és köveket találtam itt. Más szóval, amit felépítettem, azt valóban én hoztam létre magamnak. Az az enyém. Ha Rómába, Párizsba vagy Londonba megyek, ismét alkalmazkodnom kell a helyi viszonyokhoz, ez pedig már Berlinben sem tetszett.

– És hogy egy olyan csúnya szót használjak, mint a karrier, nem ártott ez a saját magára kirótt „száműzetés?”

– Nagyon is ártott a karrieremnek! A mai napig. Mára persze kiépítettem már kapcsolatokat a nagyvilággal... (itt közbeszólt Tal kiadója: Aki karriert akar csinálni, nem jön Izraelbe...) Ma azért már más-képpen van – folytatta Tal –, még a zenében is. Minden évben külföldre utazom, és látom, milyen hírnévre tett szert Izrael a világ zenei életében. Ha valaki innen származik el, automatikusan „jó céget” képvisel.



Hédi  
Tarján  
rajza  
(l. 100. old.)