

Würdig sein gegenüber dem Schöpfer

Gespräch mit dem Komponisten György Szabados

Tamás „Kobzos“ Kiss spricht mit György Szabados und Zoltán Bicskei

Ort: die ungarische Kunstakademie, am 19. Februar 2009

Tamás „Kobzos“ Kiss:

Ich begrüße aufs herzlichste den Komponisten György Szabados und Zoltán Bicskei, ein Mitglied der Akademie von jenseits der Grenze, aus Magyarakanizsa. Ich freue mich, dass ich mit ihm die Verantwortung teilen kann, weil Zoli die Welt des Jazz gut kennt, ich dagegen nicht. Ich bin jedoch seit 26 Jahren in Freundschaft und Arbeitsbeziehung mit György Szabados verbunden. Ich werde das Gespräch mit einem „bon mot“ beginnen, weil ich heute etwas gefunden habe, mit dem ich das Schaffen von György Szabados charakterisieren könnte: „Jazz-Tage Debrecen, 7.9.1981. Nicht auf Sendung geben, nicht löschen. Nr. der Aufnahmerolle, usw. Hauptabteilungsleiter für Musik: Imre Kiss.“ Das ist ein kleines Schild vom Radiosender und ich glaube, dies schildert ziemlich gut die Laufbahn von György Szabados. Dass wir ihn kennen, aber eigentlich auch wieder nicht. Die Musik darf nicht auf Sendung gehen, aber löschen darf man sie auch nicht. Das ist sehr typisch für die damalige Kulturpolitik, und wir können in diesem Fall auch noch mit einem positiven Ausgang aufwarten, weil sie wenigstens nicht gelöscht worden ist. Gut, dass diese Aufnahmen überhaupt bis heute überlebt haben, da um diese Zeit der politischen Wende (1990) viele von uns gedacht haben, dass sie endgültig verloren gegangen sind. Gott sei Dank, ist es nicht so gekommen. Die erste, auf Platte gebrannte Aufnahme war die CD „Az esküvő“ (die Hochzeit), die im Jahr 2002, ziemlich unbemerkt bei Hungaroton veröffentlicht wurde. Ich konnte sie damals gar nicht für mich erwerben, ich habe sie vor kurzem im Hungaroton-Laden des MOM Parks gekauft. Aber damals, 1974 habe ich die Schallplatte gekauft. Vielleicht aus dem Grund, weil der Titel mit *rovás* (ungarische Runenschrift) geschrieben war, und zur damaligen Zeit war dies ziemlich auffällig. Damals haben wir uns auch, das erste Mal getroffen: in Siebenbürgen, in der Region *Mezőség*, im Dorf Szék, bei dem 2ten Musiker der Zigeunerkapelle, István Ádám. Bei einem der Vorfahren von Ádám hat László Lajtha 1941 in Szék Volksmusik aufgezeichnet. Von dort startete die Tanzhaus-Bewegung im Mai 1972. Könnte dies unser Ausgangspunkt sein? Wie bist du nach Siebenbürgen gekommen? Welche Erlebnisse hattest du damals?

György Szabados:

Ich weiß nicht, wo ich anfangen soll. Es war einer meiner Schüler, Tamás Váczi, der mich dorthin mitgenommen hat. Er starb leider im Alter von 31 Jahren und hat vier Kinder hinterlassen. Er hat in die Áprily-Familie (*Lajos Áprily und sein Sohn, Zoltán Jékely waren bedeutende ungarische Dichter im 20. Jahrhundert*) eingeheiratet, und der sehr begabte junge Mann hat sich irgendwie zu den ungarischen Angelegenheiten verpflichtet. Er hatte Siebenbürgen schon mit einigen Freunden besucht. Es brauchte auch nicht viel Überredung bei mir, weil wir bei uns zu Hause ein lebendiges Musikleben hatten. Dieses Leben mit der Musik war von zweierlei Natur, wenn man es überhaupt auf zwei aufteilen kann. Einerseits lebte bei uns zu Hause die ungarische Musiktradition, dank meiner Mutter, die als Gesangslehrerin die Musikakademie absolviert hatte und Chorleiterin war; während mein Großvater und hauptsächlich meine Großmutter der europäischen Musikalität verpflichtet waren und in dieser Richtung jede Woche aktiv waren. In diesem Umfeld bin ich aufgewachsen, ich habe als Kind in einem Chor gesungen, usw. und sie haben versucht, mich - als Kind mit improvisativer Begabung - in Richtung „normale Musik“ einzuspüren. Von Zeit zu Zeit wurde mir der Hintern versohlt, weil ich nicht üben wollte und dann dies oder jenes nicht spielen und da ich immer nur improvisieren wollte. Aber da die mir durch meine Mutter verabreichte Impfung mit ungarischer

Musik sehr stark gewirkt hat, war außer Zweifel, dass ich früher oder später in Siebenbürgen ankam. Umso mehr, da in dieser Zeit das ungarische Selbstbewusstsein in ungarischen Intellektuellenkreisen langsam zu erwachen begann und vielleicht ist es kein Zufall, dass es durch die Musik begann, in Schwung zu kommen. Es war so, aber nicht deshalb, weil die Literatur keine ausreichende Führungsrolle hätte spielen können, sondern darum, weil die junge Generation viel mehr der doppelseitigen Natur der Musik folgend, in bestimmte Richtungen getrieben wurde. Die Musik ist zur Hälfte von dieser Welt, doch zum größten Teil nicht, aber sie ist geheimnisvoll und mit der emotionalen Welt verbunden und dadurch ist sie wahrscheinlich ein sehr authentisches Sprachrohr des Schöpfers. Diese Behauptung deutet an, was für eine Verantwortung es ist, sich mit Musik zu beschäftigen, vor allem in einer solchen Kultur, die seit Jahrhunderten um ihre eigene Existenz kämpft, und wo die Jugend aus mysteriösen Gründen immer wieder sich selbst findet - und das war der Fall mit diesem Trend: „Siebenbürgen“. Vor gut 40 Jahren - dank der noch lebenden, wunderbaren Kapellen und Zigeunerprimaten kam diese Musik an die Oberfläche und diese Musikstücke wurden auch verewigt. Wir haben die Gegend von Szék, Ludas und Vásárhely mehr als einmal besucht. Aber die Wahrheit ist, dass ich mich damals schon tief in dieser Welt, der ungarischen Geistlichkeit, der ungarischen Musik-Denkweise verankert hatte und sie mit Geist und Seele zu kultivieren. Weil Zuhause, wo solche Musik stets gegenwärtig war, wo wir schon als Kinder gesungen haben, dort hatte diese Gattung einen kultischen Wert. Als du das Wort Jazz ausgesprochen hast, habe ich es fast als Beleidigung aufgefasst, weil dieser Ausdruck in Ungarn ein Problem darstellt. Und im Zusammenhang mit meiner Arbeit bedarf die Anwendung dieses Wortes einer ernsthaften Erklärung. Ich habe mit der sogenannten „Jazz-Welt“ in den Mittelschuljahren durch Mitschüler Bekanntschaft gemacht, die selber musiziert haben. Im Haus, wo einer meiner Musikerfreunde lebte, wohnte der Wasserball Olympiasieger Antal Bolvári, ein Mitglied der Gruppe von Dezső Gyarmati. Sie hatten die Gelegenheit, in der Welt herum zu reisen und da Bolvári ein großer Jazz-Fan war, hat er aus dem Ausland immer LPs mitgebracht. Mein Freund hat sich diese von ihm erbeten, wir haben sie angehört - und das hatte seinen Zauber. Damals hat nämlich das Rákosi-Regime offiziell die ungarische Volksmusik als Mittel zur politischen Beeinflussung gefördert, wobei Jazz mit der Stimme der freien Welt identisch war. Natürlich war es mehr als das - ich könnte Bartók als Beispiel erwähnen. Die Bartók-Biografien und die Analysen im Zusammenhang mit ihm, erwähnen immer, dass Bartók sich für Jazzmusik interessiert hat, aber niemand enthüllte, was dabei in der Tiefe lag. Bartók hat in seiner gesamten Tätigkeit als Musikwissenschaftler herauszufinden versucht, in welcher Phase der gesellschaftlichen Entwicklung des Menschen die Geschichte der Musik ihren Anfang hatte und mehrmals geäußert, dass eine Ur-Musik existierte; und daher hat er die Musik des ganzen Karpatenbeckens im Zuge dieser Ur-Musik studiert. Er hat versucht, die Identitätsmerkmale zu sammeln, die darauf hindeuten. Als er die Jazz-Musik hörte - die noch kein richtiger Jazz war, es handelte sich um spirituelle Gospel, die um die Wende des 19./20. Jahrhunderts in Westeuropa aufgetaucht waren, also, es ging um die Musik der Schwarzen, die eine absolut sakrale Musik ist - dann hat Bartók wahrgenommen, dass dies eine direkte musikalische Wirkung mit elementarer Urkraft ist, irgendwie ein der Schöpfung nahestehender Klang, der ihn tief berührt hat. Diese Seite der Jazz-Musik, die zwar später weltlich und „gaststättengewerblich“ geworden ist, hat ihn und eigentlich auch mich interessiert, weil ihr wichtiges Merkmal ist, dass sie immer vom menschlichen Leid erzählt. Auch dann, wenn sie riesige Freude ausstrahlt, wenn sie den Zuhörer wie ein Wirbel mit sich reißt und der Mensch glaubt, sich dabei köstlich zu unterhalten. Bei den Schwarzen ist dies die Musik der Unverwüstlichkeit des Lebens, der Verherrlichung der Existenz und dadurch des Lobs des Schöpfers. Also im Rákosi-Regime handelte es sich bei uns nicht nur darum, dass wir die Freiheit hören wollten, ich (mindestens ich) bin hellhörig geworden, dass auch die Freiheit ihre Grenzen hat; und diese Grenzen sind vom Schöpfer festgelegt. Heute mache ich ein klares Bekenntnis, dass es nur eine wirkliche und wahrhaftige Freiheit gibt: die Gott-Freiheit. Alles andere ist nur „Narrenfreiheit“, die Interessen, anderen Angelegenheiten, anderen Tendenzen dient. Als wir mit den Burschen zusammenkamen, um zu musizieren, war schon Zwiespalt unter uns. Normalerweise haben wir die Platten gehört und nachgeahmt, improvisiert aufgrund der Musik, oder wir haben sogar die Improvisationen nachgespielt oder ich habe sie anders komponiert, so dass sie auch mit ungarischen Klängen ergänzt wurden, was die anderen nicht so gerne hatten. Ein interessantes Phänomen,

seither ziemlich ausgeüfert, aber die Symptome waren schon damals vorhanden; und es ist offensichtlich, aus welchem Grund.

So war der Anfang, und jetzt, 40 Jahre später kann ich sagen, dass für mich Jazz so eine Berührung war, die, wie ich glaube, jeden Komponisten angerührt hat, der die Welt durchdenken wollte. Also denjenigen, der nicht nur berufsmäßig komponiert hat, sondern als denkender Schaffender in der Musik lebte. Die in diesen Musikstücken anwesende besondere „Art“ hat mich berührt, sie war damals sogar verboten und ist heute bereits fast ausgestorben: die Improvisation, das Phänomen der Improvisativität. Ich muss gestehen, dass ich die Improvisativität als für eines der wichtigsten Phänomene erachte. Ich musste deswegen sehr viel kämpfen. Zu aller Anfang war die Antwort praktisch nur Missbilligung. Sei es in der offiziellen Musikkritik, sei es im Musikberuf, sei es im Privatleben, sei es selbst in der Familie. Inzwischen war ich glücklich, als ich allein blieb, oder als ich diese Grenze, die Grenze der Ablehnung überschritten habe, und zum Trotz habe ich weiter gemacht. Vor allem zu Hause. In einer Familie, in der jeden Mittwoch Sonaten gespielt wurden, und Großmutter und Mutter und noch ein, zwei Opersänger, die bei uns auftauchten, jedes Wochenende Opers vorgetragen haben. Als ich in dieser Umgebung begann am Klavier das zu spielen, was ich gerade fühlte, war dies eine harte Situation. Ich habe seit meiner Kindheit improvisiert; und das Erscheinen der Jazz-Musik hat dieser Improvisation-Veranlagung einen Praxisrahmen zugeführt. Meine Großmutter war die Einzige (ihr eingerahmtes Bild hängt noch über meinem Bett), die meine Improvisationen mit Interesse hörte und immer niederschrieb, was sie hörte und sie sprach darüber. Diese Improvisativität ist so angewachsen, dass ich eine Gruppe organisierte, die für eine Weile völlig uferlos spielte; und ich stand dazu, dass dies „Jazz-Musik“ sei. Das hat so lange gedauert, bis die Revolution und der Freiheitskampf 1956 aufgekommen war - dieses sakrale Ereignis, ich halte es dafür. Als eine der Folgen der Revolution hat sich der Seelenzustand verändert. Meine Denkweise, mein Leben bis dahin, befanden sich nämlich im Glauben an gewisse Regeln, in einer gewissen Apologetik. In meiner Umwelt - da war natürlich der Familien- und Freundeskreis auch inbegriffen, der absolut antikommunistisch war - wurden mehrere Personen verhaftet, Schauprozessen und anderen ausgesetzt - und das hatte einen Tiefgang. Aber nach 1956 kam eine Änderung, da es sich herausstellte, dass man gegen diese Welt kategorisch auftreten, sogar rebellieren muss. Im Alltag hatte die Revolte keine Chance, darum habe ich damals in der Musik rebelliert.

In der Fußballmannschaft Fradi gab es einen Rechtsaußen namens Karába, und da existierte ein komischer Ausspruch wegen seines Namens. Er hatte mehrmals ein fantastisches Tor aus 40 m Entfernung geschossen und in der Zeitung stand: „sein Fuß ist losgegangen“ (wie ein Gewehr). Diese Metapher übernehmend sagte ich mir, dass der Mensch so lebt, wie wenn sein Gehirn manchmal losgeht, wie Karába's Fuß. Man weiß nicht wie, warum - aber etwas kommt zum Vorschein und das ist ein Volltreffer, die Lösung. In meinem Fall war das nichts anderes - dass bestimmte Musiker, die über eine besondere Begabung verfügten, bereit waren, dass wir zusammenkommen und alles Gelernte vergessen; dass wir das zu spielen begannen, was wir fühlten. Wir wussten nicht, was das war, da gab es nur eine unglaubliche glückliche Rebellion in uns - unmögliche kakophonische Salven ertönten, eigentlich aber war der Widerstand, die Rebellion aus dem Unterbewusstsein kommend losgebrochen. Alles wurde ausgehebelt, was das Ergebnis der Musikgeschichte darstellt, also die Tonalität, die verschiedenen akustischen Regeln, der Kontrapunkt usw. - das innere Gefühl hat einfach funktioniert. Wir gehörten zur gleichen Generation, zur Revolutionszeit 1956 war ich 17 Jahre alt, das ist ein schon fast erwachsenes Alter. Wir wurden durch die Revolution zu Erwachsenen, denn so ein Ereignis beschleunigt die seelisch-geistige Reifung auf verblüffende Weise. Wir haben eine wahnsinnig rebellierende Musik gemacht und ich habe erst viel später erfahren, dass dies in Amerika „Free Music“ genannt wird, wir hatten aber diesbezüglich keinerlei Informationen. Heute weiß ich, dass diese „Free Music“ in den Kreisen der Schwarzen aufgetaucht war, als Pedant in der Musik zur damaligen „bürgerrechtlichen Bewegung“, also hatten auch sie einen Grund zur Revolte. Das hat mich jedoch nicht wirklich zufrieden gestellt, weil ich das für absolut uferlos und in gewissen Sinn für unseriös gehalten habe.

Einmal passierte mir etwas, ich glaube in Balatonberény. Da haben wir jedes Jahr unsere Ferien verbracht und später erfuhr ich, dass auch Bartók in dieser Gegend Musik gesammelt hat. Dort

trugen die Frauen in den 70er Jahren noch Volkstracht. Unsere Familie waren Kirchgänger und in der Kirche habe ich gehört, wie die alten Frauen die Lieder „ziehen“. Endlos, ohne Metrum, ohne Takt. Ich sagte zu mir: das ist wunderbar, als würden wir fliegen. Ab diesem Moment begann ich mich richtig mit der Schicht der ungarischen Musiktradition zu befassen, die am leichtesten zugänglich war. Dank des Berufs meiner Mutter war die Liedersammlung für Elementarschulen von Zoltán Kodály in zwei Bänden im Bücherregal. Durchs Land reisend habe ich den Gesang- und Musiklehrern der Schulen öfters empfohlen, diese Sammlung hervorzuholen. Sie wurde das letzte Mal vor dem Zweiten Weltkrieg herausgegeben. Was für eine geniale Arbeit! Es ist alles darin, ab der Gregorianischen Musik bis zur Musik der Tschuvasch, aber das erste Buch behandelt nur die ungarische Musik. Das war die Grundlage, ich habe dort zwei solche Themen gefunden, in deren Folge ich den „Axt-Psalms“ geschrieben habe, der später viel Anerkennung, aber auch großen Kummer brachte.

Damals wurden in San Sebastian schon vielerlei Festivals veranstaltet: Film-, Theater- und Musikfestivals. Ein interessanter Ort, die spanische Regierung arbeitet dort in den Sommermonaten, obwohl dies eine baskische Stadt ist. Ich habe viel mit dem Direktor des Festivals von San Sebastian gesprochen. Er war ein selbstbewusster Basken, er hat die Geschichte der Basken in vier Bänden niedergeschrieben, und hat immer behauptet, dass wir, Ungarn und Basken, verwandt sind. Ich wurde zum Musikwettbewerb im Rahmen des Festivals eingeladen - es war dort festgelegt, dass die Teilnehmer Musikstücke von 20 Minuten, die für diese Gelegenheit geschrieben worden waren, vortragen sollten; aber ich konnte mit meinen Musikern zweimal nicht hingefahren, weil die ungarischen Behörden die Einladungen verschwinden ließen. Dies gehört auch zum Zeitalter und zur Verschwörung, die wir bis heute erleben. Nachdem auch die dritte Einladung eingetroffen war, verlor ich keine Zeit und bin ins „Weiße Haus“ in Nummer 1 der Balassi-Bálint-Straße gegangen und habe am Haupteingang geläutet. Da schaute ein Genosse heraus, sagte aber nicht: „Guten Tag“. Ich sagte: „ich bin empört....!“ Damals wurde ein Film gespielt, aus dem meine Idee stammte. Der Titel war: „Ich gehe zum Minister“. Genosse Garamvölgyi - wenn ich mich richtig erinnere - ist heruntergekommen. Er war der Hauptabteilungsleiter für Kultur im Zentralkomitee. Er sagte: „Genosse, beschreiben Sie kurz ihr Anliegen und schicken Sie es an meine Adresse“. Er würde die Sache dann untersuchen. Ich habe das Schreiben abgeschickt und zwei Wochen später die Antwort empfangen: „Sie haben völlig recht, aber jetzt kann man nichts mehr tun.“ Damals brauchten wir Einreisevisa für Spanien, Durchreisevisa für Frankreich, Westdeutschland und Österreich - um das alles einzuholen, dauerte es ein halbes Jahr. Ich teilte das den Spaniern mit und im darauffolgenden Jahr luden sie mich wieder ein. Dieses Schreiben habe ich niemanden gezeigt, sondern ging sofort zur Konzertdirektion und teilte mit, dass ich wieder eingeladen worden war. „Oh, Genosse Szabados, wir erledigen das.“ Sie haben es so gut erledigt, dass sie Anfang Juli nicht mehr wussten, wo sie die Einladung hingelegt hatten. Der Wettbewerb war Ende Juli. Dann bin ich zum Ministerium gegangen, zur Genossin Frau Barna, die Leiterin der Musik-Hauptabteilung und erzählte ihr, dass ich seit Jahren... usw. - aber den Brief zeigte ich auch ihr nicht. „Also rufen wir nun den Genossen Orosz.“ Der Genosse Orosz war im Urlaub. „Also, dann kann man nichts machen.“ Dann habe ich das Antwortschreiben hervorgeholt. Die eine Gesichtshälfte der Genossin Barna wurde weiß, die andere rot. Sie begann zu schreien, dass sofort ein Schlosser herbeigeschafft werden müsse. Die Bürotür des Genossen Orosz wurde aufgesprengt - und da lag die Einladung im Schreibtisch. Ich sollte sofort zum Interkonzert gehen, alles würde erledigt werden. Dort ließen sie mich Platz nehmen und ich hörte, wie sie am Telefon Genossen Zsigó informierten, dass ich wohl eine machtvolle Person sein müsse, weil das Ministerium für meinen Flug (45.000 Forint) Sorge, mit Direktflug nach Madrid und von dort nach San Sebastian. Am Tag der Reise hatte ich noch nichts in der Hand. Wir waren zu fünft - die anderen saßen schon im Flugzeug, als ich rennend ankam, weil ich erst dann die Pässe bekommen hatte. Wegen der Aufregung hatte ich an jenem Tag nichts gegessen und im Flugzeug wurde ich sofort krank. Außer uns fünf war niemand im Flugzeug. Die Stewardessen haben gesehen, wie schlecht es mir ging, sie haben mir Szürkebarát (ein Weißwein) gebracht, der mir helfen sollte und eine Daedalon-Tablette verabreicht. Das Flugzeug landete in Zürich zwischen, um aufzutanken und alle mussten deshalb aussteigen. Dank des Weines und der Daedalon-Tablette war ich eingeschlafen. Beim Einsteigen haben sie bemerkt, dass einer von den Passagieren fehlte. Sie haben mich dann im

Transit gefunden. So kamen wir nach Madrid und weiter mit einem lokalen Flugzeug nach San Sebastian. Als der Wettbewerb abgelaufen war, hatten wir den Großpreis gewonnen. Mit der härtesten ungarischen Musik!

Als wir nach Hause kamen, musste ich bei Interkonzert vorsprechen. Ich erzählte, dass wir den Großpreis gewonnen hatten und beim Festival viel Lob ernteten und dass ich darüber glücklich war. Der Genosse sagte mir, dass wir damit aufhören sollen „denn von hier aus sei das alles nur Blablabla!“ Das habe ich mir gut gemerkt, das machte nämlich die Verschwörung offenbar, dieses: „von hier aus gesehen ist das alles nur Blablabla - auf Wiedersehen!“ Nachher wurde ein Theaterkonzert im Erkel Theater veranstaltet - Ferenc Sinkovits hat darüber in „Magyar Hirlap“ berichtet, er sollte das eigentlich besser wissen: es war eigentlich ein veranstalteter Skandal. Dabei war dies eines der größten Erlebnisse meines Lebens. Wir trugen das Wettbewerbsstück vor. In der Mitte des Konzerts standen viele vom Publikum auf und begannen Äpfel und Papierbälle auf die Bühne zu werfen. Das Konzert endete als Skandal, die Türen wurden geöffnet und alle rannten hin und her. Ich versuchte die Moral bei den Musikern hoch zu halten; wir haben das Stück bis zum Ende gespielt, verschwanden von der Bühne und gingen ins Café Művész. Rudolf Somogyvári und andere Schauspieler kamen und umarmten uns. Wir haben nicht verstanden, warum. Was? Skandal im Kommunismus! Eine unvergessliche Sache! Nachher wurden wir jahrelang verboten, aber die jungen Musiker begannen allmählich zu uns zu kommen, sie wollten an dieser Musik Anteil nehmen. Ich fühle damals schon, dass ich keine Jazz-Musik machte. Habe aber noch nicht definiert, was für eine Musik. Später musste ich es formulieren.

Nach 1980 durfte ich ins Ausland reisen. Ich habe gesehen, dass diese Kategorisierung, die bei uns üblich war, im Westen nicht existierte. Dort ist Musik Musik - auch wenn es Jazz ist, auch wenn es klassische Musik oder „Free Musik“ ist. Sie wird nur dadurch beurteilt, welcher Geist in der Musik ertönt, wie tief sinnig und inhaltsreich sie ist. Im Westen gibt es andere Kategorien, sogar Jazz ist - wenn man das heute überhaupt trennen mag - der Name für einen sehr traditionellen Stil. Mit dem Jazz ist auf der ganzen Welt eine neue Musikalität geboren, sie entwickelte sich durch das Zusammentreffen vielerlei Musikformen und überall steckt darin die Erscheinung, die Renaissance der Tradition. Es ist eines meiner Steckenpferde - darüber habe ich einen Aufsatz geschrieben - dass die Musik die Zeichen von geistigen Wandlungen als erste aufzeigt, aber wir beschäftigen uns nicht damit, die Aufmerksamkeit für Musik ist heutzutage völlig ausgedünnt. Musik wird als Genussmittel benutzt, auch von demjenigen, der ein Befürworter von klassischer Musik ist - mit wenigen Ausnahmen. Ich kenne sehr wenige Menschen, mit denen ich mich über ein großes Musikwerk länger als 10 Minuten unterhalten könnte.

Langsam ist es so weit gekommen, dass der Direktor des „Kassák Klubs“ mich in den Klub eingeladen hat, ein heute zur Legende gewordener Ort. Der „Kassák Klub“ war ein liberaler Klub, aber der Direktor war dermaßen offen, dass er auch mich aufgenommen hat. Der erste, der sich dort entfalten konnte war der Regisseur Péter Halász, der dann mit seiner Gesellschaft absprang und sich in New York niederließ. Der zweite war Béla Tarr, über dessen Stil man streiten kann, aber ein unerhört seriöser Mensch. András Jeles landete auch dort und dann formierten sich improvisative Tanz-Workshops.

Ich wurde im Jahr 1976 eingeladen und andere ähnlich denkende Musiker kamen mit und damit hat eine mehr als 20 Jahre andauernde Arbeit ihren Anfang genommen. Jeden Dienstagnachmittag kamen wir zusammen und haben dort versucht eine solche Ausdrucksweise in der Musik aufzubauen, die auf der Ebene der Musik ihren Anfangspunkt hat, die der direkten Offenbarung der menschlichen Seele und des Geistes entspricht - wobei ihr Hauptziel darin besteht, dass die Musik aus der Tiefe unseres Herzens wieder ertönt. Also, es darf nicht gelogen werden und jeder Klang, den wir ertönen lassen, sollte unspektakulär von uns getragen werden. Das alles war mit Gesprächen über Ästhetik verbunden, zum Beispiel darüber, dass ein Schlaginstrument in der orientalischen Musik aufgrund ganz anderer Kriterien erzeugt wird, als im Westen. Im Orient wird eine „Tschinelle“ nicht so gefertigt, dass das Metall geschmolzen und legiert wird und dann ertönt sie - dort dauert die Fertigung 10-15 Jahre lang, wobei eine geheime Rezeptur befolgt wird. Die Metalle werden zum Beispiel von Zeit zu Zeit in die Erde eingegraben, wobei deren Säure- und Basenwirkung auf die Legierung so einwirkt, dass beim Schlagen des Instrumentes jeder Ton vollwertig wird, als würde im

Kosmos nur ein einziger Klang ertönen. Mit anderen Worten gesagt: damit der Klang des Schöpfers würdig sei. Das ist auch ein Kriterium dafür, wie ein Mensch einen Klang erzeugen darf. Wenn es sich um Improvisativität handelt, dann ist das besonders wichtig, weil man dabei nachträglich nichts mehr korrigieren kann, wie andernfalls bei Proben: wo ein Musikstück 600 mal geübt wird, bis es perfekt ist - mit Ausnahme von ein-zwei genialen Vortragskünstlern, die auf ihrem Instrument sofort auf diese Weise spielen können. In der improvisativen Musik muss der Musiker einen solchen seelisch-geistigen Zustand erreichen, dass, wenn er zu spielen beginnt, die Musik vollwertig wird. Außerdem muss wenn er mit anderen zusammen improvisiert, das gesamte Beziehungssystem so sein, dass es der Perfektion würdig ist, die die Natur in ihrem Ablauf inne hat - daher muss es unspektakulär sein. Das war eine ernsthafte Arbeit. Wenn ich nicht 70 Jahre alt wäre, würde ich alles in einem Buch niederschreiben, was in diesen 25 Jahren geschehen ist, weil das eine sehr interessante Geschichte ist, die einer psychologischen Linie entlang verlief. Aus vielen Musikern wurde auf dieser Basis Musiker. Dazu gehören Róbert Benkő, Ferenc Kovács, Pista Grensó, Attila Lőrinci, Szilárd Mezei. Bis heute haben sich die Dinge leider derart verwässert, dass die Methodik von all den genannten so zur Praxis und Mode wurde, dass sie kaum noch von einer mentalen Vorbereitung begleitet wird. Ich hätte gerne eine Schule gegründet, ich habe dahingehend allerlei Versuche gestartet. Der Lehrer Herr Földesi, der an der Musikakademie Musikgeschichte unterrichtet hat und meiner Art von Musik mit Interesse gehört hat, sagte einmal vor gut 20 Jahren, dass ich es nicht mit Musikern versuchen sollte, die an der Akademie studiert haben, sondern wir sollten selbst eine Gruppe für diese Musik heranziehen, die diese Musik dann innehaben und sich derart engagieren. Das war ein sehr weiser Ratschlag. Natürlich habe ich es auch mit Musikern, die einen Akademieabschluss hatten, versucht - zum Beispiel mit dem Klarinettenkünstler Csaba Klenyán, der mit dem Liszt-Preis ausgezeichnet wurde - weil ich möchte, dass diese Erfahrung und Musikphilosophie auch in akademische Kreise Eingang finden.

Mit einem großen Themenwechsel würde ich sagen, dass dies der Weg der Erneuerung der gesamten ungarischen Kultur ist: wenn sie sich nicht nur als Erbe abgenützter Spuren benimmt, sondern zu ihrer eigenen Selbstsicherheit zurückfindet. Wenn sie wieder beim Keim beginnt, weil die Dinge dort entstehen und aufgezogen werden müssen. Die ungarische Welt wurde zerstückelt. Dabei gibt es viele solcher Musikkulturen - und das könnte das Thema einer separaten Vorlesung sein - die von dieser Art von Musikalität, dieser Denkweise genährt wurden. Der „rubato-Charakter“ - den wir von Beethoven an über Brahms bis zur modernen Musik vorfinden - lässt sich auch an die ungarische Musik binden als Musikerscheinung und im Allgemeinbefinden. Als ich es noch wagte, mich als Jazz-Musiker zu bezeichnen, hatte ich einen Gedanken im Zusammenhang mit der ungarischen Musikalität, dass es nicht gut ist, wenn eine Kultur völlig abgeschlossen existiert, weil sie so einer „Inzucht“ zum Opfer fällt und dahinschwindet, so wie auch in einem abgeschlossenen genetischen Bestand früher oder später Krankheiten auftauchen. Diese Gesetzmäßigkeit trifft vielleicht für Kulturen noch mehr zu. Darum forschte ich, wo der Punkt in der ungarischen Musiktradition zu finden ist, der diese Abgeschlossenheit stabilisiert und was die Offenheit fördert. So bin ich beim „rubato“ angekommen. Das „giusto“, die Tanzmusik befolgt immer sehr genaue und strenge stilistische Merkmale (Regeln) und bewahrt verstärkt die Identität einer Musik. Ganz anders bei „nicht-giusto“, also „parlando rubato“, bei den Klageliedern. Kurz und bündig: die musikalische Rhythmik ist der Ort, von wo aus ich mir die Frage befriedigend beantworten kann. Aber diese Erkenntnis hat den Weg auch in eine andere Richtung geöffnet. Der Gedanke tauchte in mir auf, dass laut der Lehre der Veden die Musik Vibration ist: und wie alles in der erschaffenen Welt, ist sie auch gleichzeitig eine Qualitätskategorie. Und was das Ganze trägt ist das pulsieren, der Rhythmus. Auch die Quantentheorie besagt, dass die Vibration die Schöpfung trägt. Wenn die Musik über eine solch doppelte Natur verfügt, dann taucht die Frage auf, wie es mit dem „rubato“ steht: mit dem Bereich der Musik der nicht rhythmisch ist, nicht mit dem Tanz verbunden. Ich bin dahinter gekommen, als ein Freund im Theaterinstitut mich mit einer Videokassette mit Tänzen aus Bali überrascht hat. Die eine heißt: „Tanz der Prinzessinnen“ - einen langsameren Tanz als diesen kenne ich auf dem ganzen Globus nicht. Sechs oder acht prunkvoll bekleidete sogenannte Prinzessinnen tanzen so, dass sie in kaum sichtbaren, langsamen Bewegungen zusammen schweben. Der edelste Tanz, es gibt kaum Bewegung, nur Verschiebung und doch Rhythmus. Ich habe begonnen nachzuforschen, aufgrund

welcher Bedingungen sie tanzen - da während des Tanzes die Musik keinerlei vernehmbaren Rhythmus aufweist. Meiner Schlussfolgerung nach ist dies eine Musik des Atems. Also, die Basis der Musik ist nicht die Trommel, der geschlagene Rhythmus, sondern das *Prana*, das die ganze Welt antreibt - der Rhythmus des Seufzens. Nicht fassbar, völlig geistig, aber gleichzeitig sinnlich - das war die Lösung.

Wenn ein Klageweib singt, da finden wir Rhythmus. Einerseits verfügt der Text über Prosodie: die „parlando-Rhythmik.“ In Bezug auf die ungarische Sprache bedeutet dies die Rhythmik des sprachlichen Wohlklangs. Es ist verblüffend, dass heutzutage fast keine Musikstücke komponiert werden, die für die ungarische Sprache geschrieben wurden. Ungarische Komponisten schreiben Musik für englische, russische, deutsche Texte (Ehre der Ausnahme!) Dabei ist es so, dass vielleicht keine andere für eine Sprache geschriebene Musik entstehen könnte, die stabiler und stärker wäre als die ungarische, und dazu noch mit vedischer Tiefe. Also das eine ist die Prosodie der Sprache. Das andere ist das, was das Klageweib empfindet, was ihre Musikalität ist, die auf dem Seufzen der Herzensleidenschaft basiert. Diese Welt ist in der Lage mit jeder fremden Musikalität, Kultur und Seelenlage auf einem meist harmonischen und „gottesfürchtigen“ Weg zusammenzukommen. Ich habe mir den Titel eines Buches von Ferenc Karinthy gemerkt: „*Leányfalu und seine Umgebung*“, weil das Buch beinhaltet, dass ich die Welt so betrachten muss, dass ich im Mittelpunkt stehe: ich kann nämlich die Welt nur so durchschauen und verstehen. Die ungarische Kultur und der ungarische Geist müssten ebenso sein. Wenn je eine ungarische Erneuerung zustande kommt, dann muss sie sich entlang dieser Sichtweise entwickeln.

Die ungarische Denkweise ist eine absolut alte und kosmische Sichtweise, mit der alles, was in der Welt existiert, erfasst werden kann - man muss aber imstande sein, dies auch integrieren zu können, sonst bleibt die Sache provinziell. Die heutigen ungarischen Musiker haben Angst vor dieser Art von Provinzialismus, der die Anbindung an alles ungarische beinhaltet und dies ist vielleicht der Grund dafür, dass wir kaum einen Komponisten finden, der der ungarischen Tradition, von deren Genius hier die Rede ist, gerecht werden könnte. Der immer wieder mit einer neuen Stimme erklingen kann und doch so beschaffen ist, dass wir das Geheimnis fühlen und hören, es berühren können, wie den Atem. Dazu muss man fähig sein zur Integration. Ein Genius ist immer universell, grenzenlos, unendlich - das sind göttliche Begriffe; unsere erschaffene Welt jedoch ist geschlossen, begrenzt und „endlich“. Das müssen wir wissen, sonst könnte sie sich weder materialisieren noch funktionieren. Den Genius müssen wir in uns selber wieder finden und der Weg dorthin ist die Improvisativität. Weil sie nicht von der Apologetik, von dem Regelsystem in Ketten gelegt wird, die die ungarische Kunst und damit die gesamte existenzielle Aufmerksamkeit befolgen. Ich setze mich deshalb für die Improvisativität ein, weil ich sie für einen der wichtigsten Gesichtspunkte der Lebensfähigkeit halte. Wenn jemand die Straße überquert und nicht auf jede mögliche Situation vorbereitet wurde, dann wird der eventuell schnell überfahren werden, weil er auf einen solchen Kreuzungspunkt - im Sinne von Entscheidung - geraten ist, wo er die Lösung nicht finden kann. Also, man muss in jedem Moment völlig vorbereitet sein. Die Improvisation in der Kunst führt dann nicht in die Uferlosigkeit und Kakophonie, wenn der Genius der jeweiligen Kultur und der jeweiligen Erscheinungsform darin lebt. Ich erfühle und erdenke die Zukunft im Sinne dieses Mutes. Das ist etwas „freimütig“ gesprochen, aber wenn wir einmal beginnen und versuchen diesen Weg zu gehen, werden wir erkennen, dass dies die richtige Lösung ist. Der Dichter Endre Ady sagte, dass immer nur dann große Dinge geboren werden, wenn diejenigen, die dies wagten, auch den Mut dafür besaßen. Ja, er sprach viele Weisheiten aus. Wir müssen mutiger sein, als die Mutigen.

Zoltán Bicskei:

Eine Musik-Illustration folgt: *Zeremonienmusik zur Ehre unseres Königs, der Sonne* (5 Minuten). Vorgetragen in Magyarkanizsa im September 2005 von MAKUZ zusammen mit einem Chor aus Belgrad und den Streichern des Kammerorchesters Liszt Ferenc. Tamás Kobzos Kiss singt.

Tamás Kobzos Kiss:

Dieses Werk wurde im Auftrag des Frühlingsfestivals des Ungarischen Rundfunks im Jahr 1983 komponiert. Die Musik wurde aus dem Großen Saal des Vigadó direkt ausgestrahlt. (Der Ungarische

Rundfunk hat damals jedes Jahr ein Stück von György Szabados bestellt.) Später (2005) wurde es in Serbien zweimal vorgetragen, einmal im Nationaltheater in Belgrad, und einmal im Kulturzentrum von Magyarkanizsa. Typisch für die damalige Situation in Ungarn war, dass diese Produktion, woran 40 Personen teilgenommen haben, nicht über die Grenze gebracht werden konnte, damit eine dritte Aufführung hätte stattfinden können.

Zoltán Bicskei:

Eine altbekannte Moral besagt, dass alles von der Kraft des Herzens ernährt wird. Diese Produktion (aus 2005) konnte deshalb zustande kommen, weil die Musiker fast unentgeltlich auftraten, jedoch ihr Herz und ihre Seele einbrachten. Alles, was heutzutage echte ungarische Kultur ist, lebt aus der eigenen Seele, sowie aus einem Kreis von Freunden und gleichzeitig der ganzen ungarischen Gesellschaft und dem gesamten „Oberbau“ gegenüber bzw. daneben. Als ich als Jugendlicher aus dem Délvidék (das heute zu Serbien gehört) zwischen 1972 und 1976 in Budapest studierte und das erste Mal auf die Musik von Szabados stieß, wusste ich sofort, dass dies die lebendige, heutige ungarische Musik darstellt. Ich habe die hiesige ungarische Situation des Eingesperrtseins als sehr lähmend erlebt, weil ich aus einer Provinz kam, wo man etwas mehr Luft holen konnte. Ich habe die Rebellion gesucht und alles, was zeitgenössisch und von heute war und was gegen dieses Lähmende ankommen könnte. Aber damals, wie auch heute, waren wir von falschen Gegebenheiten umringt. Wir haben zwar den Erlöser erwartet, haben die Konzerte der westlichen, modernen Komponisten, so wie die der „Darmstadt-Komponisten“ und des „Új Zenei Stúdió“ besucht, aber es wurde uns davon übel, so dass diese Erfahrungen eine gute Gegen-Impfung für das ganze Leben darstellten. Und als wir endlich in einem kleinen verqualmten Klub auf diese nur geduldete ungarische Musik stießen, bedeutete das für uns eine seelische Befreiung, eine richtige Erlösung. Wir konnten nicht verstehen, mit welcher Begründung in Ungarn versucht wird, diese Musik in Schubladen oder Hauskäfige einzuschließen. Meine große Befürchtung ist, dass bald niemand mehr da sein wird, der die Traditionen mit ernährender Kraft noch pflegt. Und was passiert dann mit der heutigen Musik - und mit uns?

György Szabados:

Manchmal höre ich die Werke von zeitgenössischen ungarischen Komponisten, aber höre außer gewissen Zauber und Merkwürdigkeiten kaum so etwas, was die Erlebenswelt von heute vertreten könnte, worin wir leben. Hamvas sagt aus, dass diejenige Musik nach Beethoven, die die wesentlichen Probleme des menschlichen Lebens nicht ausdrückt, gar keine Musik ist. Schlussendlich könnten wir sagen, dass man die Musik der Welt seit dem zweiten Weltkrieg „*Post-Auschwitz-Musik*“ nennen könnte. Darunter verstehe ich folgendes: in der heutigen Musik erkenne ich kaum den Ausdruck des Lebensgefühls der „Niemandland-Welt“, die auch der Welt der Dichtung des Dichters Pilinszky entspricht und die auch Béla Tarr in seinen Filmen zum Ausdruck bringt. Obwohl sich die ganze „Darmstadt-Schule“ unter anderen um dieses Thema herum bewegt. Im Gegensatz dazu die polnische Musik. Die Polen haben nicht das „Nihil“ erlebt, obwohl es das reine Grauen war, was mit Polen im zweiten Weltkrieg geschah. Und doch, von Penderecki über Górecki bis Szalonek – wobei sie die Ausdrucksform der seelischen Lage nach dem Krieg suchen – bleiben sie immer mit jedem Ton gottesfürchtig, glauben, dort geschehen die Dinge in Gottes Zelt - und das, was geschehen ist, ist vom Menschen gemacht. Ich habe viel mit zeitgenössischen Komponisten diskutiert, die Penderecki verurteilt haben, weil sie behaupteten, dass er sich an die Kirche verkauft hat, weil er kirchliche Aufträge ausführte. Derjenige, der das behauptete, genoss in den letzten zehn Jahren des Kádár-Regimes jährlich, ich weiß nicht wie viel mal 10 Millionen (Forint) Unterstützung vom KISZ KB (Zentralkomitee der Kommunistischen Jugendorganisation) im „Új Zenei Stúdió“. Ich stellte die Frage, ob es irgendjemanden gibt, der seine Musik nicht mit dem Geld von anderen komponiert hat. Daraufhin löste sich die Gesellschaft blitzschnell auf. Einen souveränen Schaffenden muss man mit der Lupe suchen! Es ist möglich, Musik auf der Grundlage von Mathematik zu machen, wie der Grieche Xenakis, oder so, wie der Italiener Nono, der Geräusche von Fabriken in die Musik einflücht; aber ich meine, man sollte über den Menschen und nicht über die Fabriken erzählen. Manchmal provoziert man mich mit der Frage, wie sich in mir selbst Arzt und Künstler miteinander vertragen.

Ich pflege dann so zu antworten: wenn der Arzt kein Künstler ist, ist er kein guter Arzt, weil er auch mit der Begabung zur Heilung geboren werden muss. Und der Künstler ist, wenn er nicht heilend wirkt, kein guter Künstler.

Heute empfinde ich die Musik und die Gegenwart der Akustik in der erschaffenen Welt ausgesprochen wichtig - auch im philosophischen Sinn - so, dass ich alles als Musik auffasse. Als wir 1983 mit Iván Markó „Die in Hirsche verwandelten Söhne“ für die Bühne inszeniert haben, das Stück soll die Revolution `56 gedenken - haben wir diskutiert - weil ich sagte, dass ohne Musik nichts möglich wird. Schauen wir uns an, was Bewegung ohne Musik auszudrücken vermag! Natürlich können eine indische Tänzerin, ein Pantomimenkünstler oder Tanzkünstler von hoher Qualität in der Lage sein, ohne Musik eine kunstvolle Vorführung darzubieten; aber schauen wir uns die meisten heutigen Produktionen einmal so an, dass die Musik ausgeschaltet wird. Wir haben es ausprobiert.... Schrecklich sagte mir Iván Markó dazu. Ohne Musik bleibt die Wirkung aus. Die Musik durchwebt das Wesentliche, die Bewegung. Sie drückt den Beginn, die Wirrungen und den Tod von allem aus. Dabei erzählt jedes Ding, das in der Welt einen Klang von sich gibt, von seinem eigenen Schicksal. Die vermenschlichte akustische Welt verifiziert den Ausspruch, den ich von Hamvas zitiert habe: „was die grundlegenden Probleme des Seins nicht in sich trägt, ist keine Musik“. „Ich höre zu, wie das Gras wächst“ - sagt der Dichter Babits. So ist das tatsächlich, aber dazu muss man auch die Stille kennen. Ich habe einmal einen Aufsatz über Hamvas' Beziehung zur Musik geschrieben ([Béla Hamvas und die Musik](#)). Er hatte den Mut, Fragen zu formulieren, wie zum Beispiel: was ist das Kriterium für Musik. Er sagte, dass Musik zwei Merkmale hat: sie muss sowohl das „unartikulierte Brüllen“ beinhalten, als auch eine elementare Großzügigkeit. Wenn wir die Musik australischer Ureinwohner oder einer anderen „primitiven“ Gesellschaft hören, dann kann ich dieses „unartikulierte Brüllen“ darin hören - und das bedarf keines ausgefeilten musikalischen Gehörs. Das andere Kriterium: die elementare Großzügigkeit bedeutet ein Sich-Erheben über die Materie – eine exakte Formulierung. Wenn ich diese beiden Kriterien erkennen kann, dann bin ich in der Lage das Schicksal jedes Klanges zu beurteilen. Ich pflege folgendes Beispiel dazu zu zitieren: wenn ich in diesem Zimmer bin und in der Küche eine Tasse herunterfällt, dann weiß ich, auch wenn ich es nicht gesehen habe, dass die Tasse gestorben ist. Also, das Etwas, was nicht Porzellan ist, sondern die Tasse, gestoben ist. Das ist eine solche Ebene der Reflexion, die mich dazu berechtigt zu sagen: man kann sich darüber streiten mit welcher Qualität Hamvas schreibt, wie er sich der ungarischen Sprache bedient, aber die Kultur, die dieser Mensch in seinem Leben zusammengetragen, analysiert und dann wieder zusammengestellt und letztendlich dann sakralisiert hat - das ist ein Riesenschatz.

Zur Improvisation muss man sich vorbereiten - aber wie? Kodály widmet der Improvisation ein ganzes Kapitel und berichtigt die Improvisation der Organisten. Er sagt, die Improvisation eines Organisten ist dann gut, wenn der Vortrag sich aus seiner eigenen Seele ernährt, aber dafür machen sie sich nicht die Mühe; sie spielen nur hin und her - der musiktheoretischen Ordnung entsprechend. Diese Art von Improvisation ist die Variierung des gegebenen Themas. Wovon ich jedoch spreche, ist eine tiefergehende Sache, daher habe ich den Ausdruck „freie Musik“ gewählt. Ich distanzieren mich vom Ausdruck: „Free-Jazz“, weil es sich nicht einfach um Jazz handelt, sondern um eine sehr tiefgründige Auffassung von Musik. Dazu muss man wissen, dass die Musik in jeder Kultur aus der Improvisation geboren wurde. Sie ist die Grundlage jeder Musik. Als die Welt nur noch die Kunstmusik, die niedergeschriebene Musik anerkannte und die Hand eines Kindes beim Musikerlernen mit einer Zuchtrute schlug, bedeutete dies Gehirnwäsche, weil dadurch die eigene Musikalität in dem Kind getötet wird. Bei der sogenannten „freien Musik“ geht es darum, dass sich ein Musiker ohne Thema hinsetzt und improvisiert, weil er Komponist ist und auch keine Angst hat, denn er hat sich vorbereitet. Mein Freund Feri Temesi hat mich einmal gefragt: „wie kannst du es zu Ende bringen? Wie geschieht das?“ Es war eine provokative Frage, bis dahin hatte ich mir keine Gedanken darüber gemacht. Wer die Fähigkeit zur Improvisation besitzt, der macht sich keine Gedanken darüber, er macht das aus seiner eigenen Natur heraus, er fragt sich nicht warum und wie er das macht. Aber als ich mich mit der Frage beschäftigte, bin ich darauf gekommen, dass es hier um die Zeit geht. Wenn ich zu spielen beginne, dann weiß ich auch sofort, wie das Ende sein wird. Weil im Menschen eigentlich keine Zeit existiert. Die Zeit entsteht dadurch, dass der Mensch zu spielen beginnt. Aber was er spielt, das steht zeitlos am selben Ort bis zum Ende. Nur leben wir heute in

einer Welt, in der wir diesem „Zeitlosen“ in uns keine Aufmerksamkeit mehr widmen. Wir wollen uns ausschließlich der außen existierenden Zeit anpassen und versuchen diese gut zu unserem Nutzen zu handhaben. Dabei kommt es in unserer Beziehung zu unserem Schöpfer darauf an, wie wir dieses Zeitlose in uns am Leben erhalten und wie wir uns davon ernähren können. Wie es uns gelingt „Kind zu bleiben“ - um einen heutigen Ausdruck zu benutzen.

Wenn ich auf der Basis eines Mozart-Themas improvisiere, dann bin ich verpflichtet, mir die Welt zu der Zeit von Joseph II. irgendwie zu vergegenwärtigen. Ich kann links oder rechts gehen, aber das Ganze muss um die Rokoko-Sphäre herum tanzen. Aber ich spreche nicht von dieser Art von Improvisation, sondern davon, dass ein Komponist eine völlig neue Welt zu spielen beginnt. Das ist die Grundlage jeder Musik. Der Fehler, gar die Schuld des Musikunterrichtes ist – ich wage es auszusprechen - dass sie nicht die in jedem begabten Menschen schon vorhandene eigene Musikalität entfalten lässt. Obwohl die passende Pädagogik schon vorhanden ist und ich gerne eine Schule darauf aufbauen wollte um die Situation zu ändern, in der es Menschen gibt, die sich beruflich mit Musik beschäftigen und andere, die dabeisitzen und klatschen, wenn sie ergriffen wurden. Meine Idee wäre eigentlich die Weiterführung der „Kodály'schen Denkweise“ und des Konzepts von Jenő Ádám, die besagen, damit die Musik für jeden da ist, müssen wir die Musik in jedem entfalten. Wenn wir das tun, dürfen wir dabei weder Materialisten, noch egoistisch sein. Das könnte ein schönes Programm werden - sogar für hundert Jahre!

Übersetzung Marianne Tharan (April 2017)