

Vélemény Dalos Anna doktori munkájáról

Mindenekelőtt egy technikai jellegű megjegyzést kell tennem. Alábbiakban Dalos Anna „Ajtón lakattal” című, 2020-ban a Rózsavölgyi és Társa kiadó gondozásában megjelent könyvéről szólok. Ez tudomásom szerint lényegében megegyezik azzal a kéziratanyaggal, amelyet Dalos Anna doktori műként a Magyar Tudományos Akadémiának benyújtott. Ahol konkrét helyre hivatkozom, tehát mindig a könyv lapszámait adom meg.

Dalos Anna az előszó végén, miután elárulja, közel 13 év munkájának eredményét tartja kezében az olvasó, a következőket írja: „A könyv fejezeteinek nagy része hazai és nemzetközi konferencia-előadások, publikációk formájában csiszolódott. Tudatosan nem vállalkoztam arra, hogy a korszak zeneéletének és zeneszerzésének kronologikus rendbe illesztett, folyamatos narrációját adjam. Sokkal inkább pillanatfelvételek – esettanulmányok – egymásutánjában gondolkodtam. Úgy vélem, monográfiám ennek ellenére is egységes képet tud adni a magyar zene történetének egyik leggazdagabb és végeredményben talán legsikeresebb időszakáról.” Eddig az idézet a 19 oldalról.

A legfőbb kérdések, amelyekre a bírálónak válaszolnia kell, éppen ezek. Összeállnak-e nagyobb egésszé a pillanatfelvételek és esettanulmányok, illetve valóban a magyar zene történetének leggazdagabb és legsikeresebb éveiről-évtizedeiről van-e szó?. Jó damaturgiai érzéssel megáldott opponens bizonyára halogatná a választ, hogy érvekkel-ellenérvekkel növelje a feszültséget és így szinte katartikussá válják a végkövetkeztetés. Engedtessek meg ezúttal, hogy legalább részben ne ezt tegyem. Előre kijelentem, hogy az első kérdésrehatározott igen a válaszom. Ami a másodikat illeti, azt viszont hadd tartogassam a végére.

Kezdjük azonban a korszak meghatározásával. A könyv alcíme: Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989). Első pillanatban vitathatatlan mindkét határ-dátum. Ha azonban mélyebben belegondolunk, a dolog mégsem annyira egyértelmű. Kádár nevezetes beszéde 1989 áprilisában volt (12-én). De akkor ő már majd egy esztendeje csak névlegesen irányított: 1988 május 22-én felmentették és csupán dísz-címet adtak neki. Ha pedig egészen addig számítjuk a „Kádár-kort”, némi nagyvonalúsággal, ameddig a rendszerváltás bekövetkezett, akár 1990 tavaszáig tolhatjuk a határvonalat, az első szabad választásokig. Wikipédiára nem illik hivatkozni, de ezúttal nem állhatom meg: a Kádárról magáról szól cikk 56-fól és 88-ról beszél, a Kádár-korról szóló 56 és 89-ről. Mindez pesze szörszálhasogatás és inkább csak a történészek vitatkozhatnak rajta. De azt, hogy az időhatárok nem lehetnek merevek, Dalos Anna is jól érzi. Az utolsó, 30. fejezet ugyanis Jeney Zoltán Halotti szertartásáról szól, ami – legalább is ha végső formáját tekintjük -- kívül esik a korszakon, méghozzá nem is kevéssel. Mégis nyilvánvaló, hogy szólni kell róla, hiszen sok éves-évtizedes munka fekszik benne, igazi Magnum Opus, amely összefoglalja mindazt, ami Jeneyt nagyjából a hetvenes évtized elejétől foglalkoztatta.

Amit Dalos Anna a Kádár-kor zenei életének egyik szembetűnő jelenségeként mindjárt a címben kiemel, az az elzárkózás. Ajtón lakattal, egy Károlyi Amy vers címe (a 234. oldalon van szó részletesebben a vers-ihlette Kurtág- dalról). Találószerű, de itt sem árt azért némi kiegészítés. A könyvben közölt esettanulmányok közt is akadnak olykor árnyalatnyi különbségek e tekintetben. Az előszó elején (7. lap) Dalos Anna még „reménytelennek tűnő” elzártságól beszél (igaz, már itt előlegezi azt, hogy a későbbi fejezetekben ki fog derülni, azon a bizonyos ajtón azért keresztül

lehetett jutni olykor). S valóban, a tanulmányokban újból és újból szó esik komponisták fontos, az évek során szaporodó nyugateurópai tanulmányútajairól (Kurtág Párizsban, Durkó, Jeney Petrassinál, stb.). Aztán olvashatunk nyugateurópai sikerekről, személyes kapcsolatokról. Arról a folyamatról, amelynek a során a tájékozatlanság fantomját szép lassan felváltotta az, amit Vidovszky László egy beszélgetés során így jellemzett (ezt most nem Dalos Anna könyvéből idézem, hanem Feuer Mária egyik interjújából): „a jólétesültség fantomja”. Mindez pedig párosult azzal a sajátosan magyar kora-huszedik századitól eredeztethető hagyománnyal, mely szerint nekünk igazunk van (a többes szám első személy sokáig, szinte máig kísért!), legjobbaink – előbbre tartanak, mint nyugati társaik. Érdekes elolvasni Molnár Antal írásait a Schönberg-iskoláról (az első ilyen cikk 1912-ből való), Tóth Aladár kritikáit (pl. Berg budapesti látogatásáról, vagy Sosztakovics zongoraversenyéről), de ebbe a sorba illeszkednek Lendvai Ernő Bartók-elemzései is. No és az a nézet, amely újból és újból feltámad a zenéről való nyilvános beszélgetésekben (lásd Kroó kötetét a 25 vagy 30 év magyar zenéjéről), mely szerint a magyar zene „tartalmasabb” volna, mint a nyugati kortársaké (jelentsen ez bármit is). Dalos Anna különben érinti a kérdést, a 61. oldalon szól pl. Lendvai Bartók-elemzéseinek fentebb említett tulajdonságáról. -- Ami talán kiegészíthette volna Dalos Anna fejezeteit, az egy rövid, táblázatszerű függelék arról, hogy mikor, ki látogatott el Budapestre a zeneszerzés legjelesebb külföldi egyéniségei közül. 1974-től a Korunk zenéje fesztivál adott erre reprezentatív alkalmat. Jellemző, hogy Luigi Nonót hamar meghívták (mert tagja volt az olasz kommunista pártnak), Stockhausent viszonylag későn (egyik jeles és nagy befolyású komponistánk, nevet tapintatból nem mondok, félig – de csak félig! -- tréfásan fasiszta villanyszerelőnek nevezte), John Cage-et meg soha, pontosabban egyszer, de nem a fővárosba, hanem a szombathelyi Bartók-fesztiválra. Érdekes módon Steve Reich és a vele nagyjából egyidős amerikai komponisták (mondjuk az egyszerűség kedvéért, a Cage utáni generáció tagjai) már hamarabb eljutottak ide, illetve intenzívebb kapcsolatokat ápoltak magyar komponistákkal vagy előadókkal – erről egyébként Dalos Anna szól is a megfelelő fejezetekben.

Ahogy az előszó végén olvashatjuk, Dalos Anna nem kívánta kronologikus sorba rendezni esettanulmányait. A könyv szerkezetét – zenei hasonlattal élve – inkább Schubert híres dalciklusához, a Téli utazás tételrendjéhez hasonlíthatnám. Nincs egyenes vonalú „sztori”, mint a Szép molnárlányban, körbejárunk egy lelki állapotot, életérzést. Tudjuk, amikor Schubert először megismerte az alapul vett Müller-ciklus felét, nem egészen az volt a sorrend, mint amit később a teljes sorozatot kézbe véve láthatott. A költő időközben megcserélte egyes dalok sorrendjét – mert a mondanivaló sérelme nélkül megcserélhette. Ugyanakkor nyilvánvalóan akadnak előbbre való és későbbre való dalok, s az első csakis az élen állhat, a utolsó pedig zárásként. Dalos Anna könyvének fejezeteire ugyanezt mondhatjuk. A Halotti szertartás csakis befejezés lehet, és elég nyilvánvaló az is, hogy a Kodály-szimfónia elemzése illik a sor elejére. A gerinc kétségkívül Kurtág művészetére, a 30-ból öt fejezet (és még sok fejezet-rész) foglalkozik vele. Méltán. Kurtágot már Kroó György is kiemelte kortársai közül. Azt talán túlzás állítani, hogy a hazai muzsikusközmegegyezése áll az ő primátusa mögött, de nemzetközi elismertségét senki sem vitathatja. Ligeti és Eötvös lehetne mellé állítani, ám ők a tárgyalt időszak jelentős részében külföldön éltek és alkottak. Ez magyarázza, hogy Dalos Anna valamivel kevesebb terjedelmet szán nekik -- a névjegyzék szerint Ligeti így is 52 lapon szerepel (Kurtág neve mellett 92 lapszám áll). A könyvet végigolvassuk világos Dalos Anna értékrendje, akár egy pontos listát is fel lehetne állítani, kiknek az életműve áll hozzá közelebb és kiké távolabb. Nem tagadom, kis eltérésekkel bár, de egyetérték vele. Talán Szőllősy András esetében

érzem úgy, hogy nagyobb terjedelmet érdemelt volna – de elismerem, Szőllősy elég későn keltett figyelmet (50 éves volt, amikor első műveit megismerhette a közönség) és aránylag keveset alkotott. Dalos Anna feltétlen zenetörténeti erényei közé sorolom, hogy azokról a szerzőkről is tisztelettel, sőt empátiával ír, akik alighanem távolabb állnak tőle. Negatív ítéletet nem (vagy alig) fogalmaz, inkább csak azzal sejteti ezt, hogy az illetőről feltűnően keveset szól.

Természetesen vannak hiányok. Az ilyesmit szóvá tenni mindig könnyű feladata a recenzensnek. Ám egy pár gondolat erről talán nem felesleges. Dalos Anna már az előszóban leszögezi, a használati zene, a pedagógiai irodalom kívül esett érdeklődési körén (14.lap). Teljes joggal, mondhatnánk. Tipikus eset pl. Hidas Figyessé. Az egyik legsikeresebb magyar komponista volt külföldön, fúvóegyüttesekre írt műveivel. De valóban nem ennek az áttekintésnek a feladata szólni ezekről a darabokról. Viszont itt van a Cédus-balet. Igen nagy siker volt az Operaházban.... (ami persze jól mutatja azt is, mit várt el az ún. „nagyközönség” a bemutatóktól). Érthető és menthető, hogy a Kádár-kor vége felé induló generációról (Csapó Gyula, Serei Zsolt, stb.) kevés szó esik (Csapó egy említést kap, Serei, vagy Tihanyi László egyet sem). Dukay Barnabás azonban náluk idősebb és egyértelműen az Új Zenei Stúdió köréhez csatlakozott. Egyáltalán nem említi Dalos Anna a Fiatal Zeneszerzők Csoportját. Elég szerencsétlen sorsú csapat volt ez, a kulturális irányítás az Új Zenei Stúdió ellenében szorgalmazta megalakítását (most abba nem mennék bele, hogy az Új zenei Stúdió a Kisz védnöksége alatt kezdte működését – ez egyike a Kádár-kori kultúrpolitika furcsa paradoxonjainak). Az ún. FőzőCső, hamar kimúlt (kilukadt a főzőcső, ahogy Martóthy János írta egy kritikában), valóban nem érdemelt volna fejezetet, de egy bekezdést talán igen (mellesleg: igazán jeles komponisták is akadtak tagjai közt, ide tartozott Vajda János, Orbán György egy darabig – róluk Dalos Anna persze beszél, más összefüggésben). Érdekes adalék a kor zenetörténetéhez az ún. zen-buddhizmus-vita. Az Új Zenei Stúdió Cage iránti érdeklődése keltette fel a kulturális irányítás bürokratáinak figyelmét, nagy feneket akartak keríteni az ügynek, de az ugyancsak kipukkadt, amikor Miklós Pál szélesebb körben tartott előadást arról, mi fán terem a zen-buddhizmus (hamarosán kis könyvecskéje is megjelent erről). Ugyancsak érdekes epizód volt az az esemény (nehezen találok a megfelelő kifejezést), ami Jeney Végjátéka körül kialakult. Néhány konzervatív elvtárs tulajdonképpen feljelentette Jeneyt a darab miatt, eljutottak Pozsgayig (a kulturális ügyekért felelős akkori miniszterig), de végül nem érték célt. A feljelentés ténye és annak végső haszontalansága egyaránt jól jellemzi az utolsó évtizedébe lépő Kádár-kort. S végül még egy általánosabb jellegű megjegyzés. Az ún. Négyek csoportjának (erről a csoportról szó esik a könyvben, nagyon helyesen) két tagja is Erdélyből települt át Magyarországra, még a Ceausescu-időkből: Orbán György és Selmeczi György. Hogy a stílusukat ki hogyan ítéli meg, az nyilván egyéni ízlés dolga. De azt hiszem, mindenki számára vitathatatlan, hogy igen képzett muzsikusként kerültek ide. Ez pedig felveti a kérdést, nem kellene-e egyszer alaposabban foglalkozni azzal, amit Erdélyben (közelebről: Kolozsvárott) kaphattak zenészek útravalóul. Rögtön hozzá is teszem a korábbi generációkat is. Kurtág. Ligeti, Szőllősy mind a mai Románia területén született, magyar anyanyelvű családban (sőt, Eötvös is – bár az ő családja hamar átköltözött). Nem elgondolkodtató, hogy éppen a leghíresebb komponistákról van szó?

Most következzenek a konkrétabb, lapszámokhoz köthető észrevételek.

A 9.lapon (még az előszóban) ír pár sort Dalos Anna a zeneművekben felfedezhető rejtjeles (vagy nyíltabb) politizálásról. Említi azt a három 1957-ben keletkezett szimfóniát (Lajtha László, Kósa György és Székely Ende műveit), amelyek elég egyértelmű módon 1956 eseményeire reflektálnak. Majd így ír: „Utóbb – a rendszerváltást követően -- Szokolay Sándor is utalt a rejtjeles politizálás szándékára A tűz márciusa című, 1958-as Ady-oratóriuma kapcsán, mondván, a mű nem csupán 1848, de – kimondatlanul is – 1956 előtti tiszteletadásnak készült.” Úgy gondolom, a kulcsszó itt az „utóbb”. Nem hiszem, hogy a premieren a közönség vette volna az üzenetet. Kétségeim vannak a Kurtág által concertónak nevezett dalciklus, az 1969-ben befejezett Bornemissza Péter mondásaival kapcsolatban is. Dalos Anna szerint ez – idézem – „nem kizárólag 1956-ot, de a Kádárral való szennyes kiegyezés morális elfogadhatatlanságát is művészi feldolgozás tárgyává teszi.” Ez szerintem túl merész, túl egyértelmű állítás. A választott szöveg kétségkívül nem zár ki ilyen értelmezést, de messze nem olyan erőteljes a politikai tartalom, mint mondjuk, Kodály Psalmusáé, vagy, hogy közelebbi Kodály-művet említsek, a Zrínyi szózatáé. Dalos Anna később egy teljes fejezetet szán a Bornemissza elemzésére (153-164. oldal), ahol egyébként a Psalmusszal való párhuzamról is szól. Ez az elemzés árnyaltabb, nem mond ellent ugyan az előszóban előlegezett szavaknak, de valamelyest tompítja politikai élüket. Egyébként Kurtág rengeteg vitathatalan erénye közé nem sorolnám a nyíltan vállalt politikai bátorságot. -- - Némiképp fordított előjelű Durkó Mózesének esete. Erről Dalos Anna azt állítja a 219. oldalon, hogy „librettója a maga naív, áttétel nélküli koncepciójával a Kádár-rendszer művészi legitimációját tűzi ki célul.” Vagyis a zeneszerző által írt szövegkönyvben Mózes Kádár János alteregója lenne. Ez szerintem tévedés. Durkó egész habitusától, neveltetésétől távol állt efféle kódolt szevilizmus. A Mózes sok szempontból elhibázott alkotás (Tallián Tibor híres kritikája – amelyet persze Dalos Anna nem felejt el idézni) elég alaposan felsorolja a fiaskó okait. A mű azon színpadi darabok sorába illik, amelyeket Tallián egy más cikkében „neoexpresszionista passióknak, heroikus misztériumjátékoknak” nevez (Dalos Anna ezt is idézi a 222. lapon), s amelyeknek főhőse mindig a művész, az alkotó, a szerző alteregója. Van, aki a könnyező Nyilas Misivel azonosítja magát, van, aki a bibliai Lóttal, és van aki Mózes-szel.

A 12. lapon Dalos Anna felsorolja azokat a műveket, amelyek szerinte természetes kiválasztódás nyomán alakítják (majd) a kánont, amelyek tehát a kor legmaradandóbb alkotásai. Petrovics C'est la guerre-jével kezdődik a sor, Durkó Halotti beszédével folytatódik, Vajda, Kurtág, Vidovszky, Jeney darabok következnek. Egyetértenék a felsorolással (a konkrét művekkel is), de számomra hiányzik Szőllősy neve. (Lásd ezzel kapcsolatban a korábban Szőllősy-ről mondottakat).

21-34 oldalak. A Kodály C-dúr szimfóniájáról írt fejezet úgy hiszem, egyike a könyv legjobb írásainak. Olyan műről van szó, amelyet keletkezése és bemutatója idején még az idős Kodály legodaadóbb hívei is némi megütközéssel fogadtak, mentegettek és kimondatlanul bár, de azért a sorok közt sejtetve az alkotóerő megcsappanásának tudtak be. Dalos Anna azt bizonyítja be, briliáns és érzékeny elemzéssel, hogy a darab nem anakronisztikus, vérszegény aggkori kísérlet, hanem tudatosan és nagy művészi erővel felépített önvallóomása egy öreg embernek, aki borúlátóan látta a zeneművészet helyzetét és benne illúziók nélkül a magáét. Megint egyszer az derül ki (sok példát hozhatnék fel), hogy a valaha konzervatívnak, túlhaladottnak ítélt alkotások a maguk módján többet és igazabbat mondanak korukról, mint nem egy akkoriban progresszívnek tartott mű.

A 35. oldalon beszél Dalos Anna Szervánszky Endre József Attila-concertójával kapcsolatban az 1954-es év „neoromantikus” fordulatról. (A szó később is előjön, hasonló értelemben, ld. pl. 40. oldal) Kételyeim vannak, hogy ez a kifejezés találó-e. A 149. oldalon Láng István zenéjével kapcsolatban ismét szó van neoromantikus fordulatról – ez nyilvánvalóan nem azonosítható az ötvenes évekével. Újabban a posztmodern zenék egy részénél vetődött fel a „neoromantika”. Vajda János Aidát, Denevért stb. idéző Leonce és Lénájára jobban illik ez a kifejezés (bár megjegyzendő, az ún. Négyek csoportja, amelynek Vajda is tagja, tiltakozott zenéjük ilyen megjelölése ellen, ld. a 383. oldalon mondottakat).

37-39. oldalak: A könyv szerzője itt az avantgárd, neoavantgárd fogalmakat igyekszik tisztázni. Szerinte Schoenberg vagy Webern nem voltak avantgárd szerzők, hanem az expresszionista modernitás képviselőiként léptek a színre, s igazi avantgárdnak az 1910-es, 20-as években inkább az olasz futuristák, vagy egyes orosz művészek, illetve fiatal Szovjetunió zenészei tekinthetők (az összefoglaló jellegű újabb zenetörténet-könyvek ezt az álláspontot képviselik). A neoavantgárd pedig az experimentális zene (pl. Cage) volna. Csakhogy utóbb Dalos Anna mintha maga is megfélemedezne a terminológiai zűrzavar üdvözlendő tisztázásáról, a 142. lapon pl. az ún. „Harmincasok” (1930-as évtizedben született magyar komponisták) avantgárd periódusáról beszél. Holott ezek a szerzők aztán mindennek tekinthetők, csak nem avantgárdnak a futuristák és hasonló élharcosok értelmében. (NB. az „utóbb” szóval kissé zavarban vagyok, a Szervánszky-tanulmány ugyanis később keletkezett, mint a Harmincasokról szóló tizedik fejezet, csak a könyvben került előbbre, a második helyre). Az avantgárd kifejezés egyébként Szabó Ferenc fiatalkori zenéjével kapcsolatban is előkerül és még sok helyütt. Alighanem bele kell törődnünk abba, hogy egyes kifejezéseknek van szűkebb, tudományos, jól körülhatárolható jelentésük és ugyanakkor van egy tágabb, a sajtóban használatos, bizonytalanabb, épp ezért jolly-joker-szerű jelentéskörük.

85. lap. Dalos Anna stílusa mindenhol szabatos, soha nem nehézkes, igazi tudományos próza. Itt azonban kivételesen olvasható egy fogalmazási baki. Azt írja: „S habár Kurtág nagyrészt mindenhol...” vagy nagyrészt, vagy mindenhol.

A 87. lapon közölt kottapélda a kottasorok alatti szöveg szerint a Nyolc darab másodikjából való, pár sorral alább a főszöveg harmadikat említ.

105-106. Ismét egy terminológiai probléma. Dalos Anna szerint még Kroó György is -- idézem -- „pontatlanul használ” olyan kulcsfontosságú szavakat, mint szerializmus vagy dodekafónia. Ha jól tudom (ha nem, Dalos Anna válaszában majd kiigazít) a szerializmus szót először René Leibowitz használta Schoenberg zeneszerzői módszerével kapcsolatban (1947-ben), maga Schoenberg megelégedett a német Reihe terminussal. Ezzel a tizenkét hangból álló sorok alapján komponált zene (a dodekafónia) voltaképpen azonosult a szeriális zene fogalmával. Messiaen Négy ritmikus etüdjének egyik darabja hozott változást, amikor a darmstadti új zenei fesztiválok fiatal hősei ezt megismerték, elkezdtek új módon komponálni, úgy, hogy a zene többféle elemét (nem csak az absztrakt hangmagasságot, hanem pl. a ritmust is) előre elhatározott sorok – szériák – szerint rendezék és a zenedarabot ez alapján alkották meg. Ettől kezdve ezt nevezték szerializmusnak (vagy olykor totális, general, integral, multiple szerializmusnak). Legtipikusabb példa Boulez két zongorára írt Structures-je. A szeriális elv (előre elhatározott „sorok” használata) más művészeti ágakban is feltűnt. Eddig többé-kevésbé tiszta a kép. De mit kezdünk Stravinsky kései, nem dodekafón műveivel? Előre elhatározott ritmikus, hangszín stb. széria nincs, az alapul vett hangsor nem

tizenkét, hanem pl. a Shakespeare dalok elsőjében mindössze négy hangú. Se nem dodekafón, se a szó szigorú értelmében nem szeriális. De nem is motívikus szövésű a darab- A motívumnak ugyanis mindig van jellegzetes ritmusa (amit később persze lehet torzítani, augmentálni, stb.). --- Még valami. Az dicséretes, hogy rendet igyekszünk teremteni a fogalmak zűrzavarában. Viszont a zűrzavar más oldalról történelmi tény. Régebben kuszán használták a terminus technikusokat. A tiszta fogalmakra törekvő szigorú zeneelmélet változtathat ezen, a történész nem. Legfeljebb rosszalóan csóválhatja a fejét.

119. A szerző felsorolja Szabó Ferenc fontosabb tisztségeit. Kimarad azonban, hogy 1958-tól 67-ig a Zeneakadémia igazgatója volt. Nem volna fontos tisztség?

136: Dalos Anna a politikailag elkötelezett (értsd: rendszerhű) szerzőkről ír. Sáraira, Tardosra egyértelműen illik ez a megállapítás. Nagyrészt Mihályra is. Marosra azonban kevésbé. Igaz, csak a fiát, Gábort ismertem közelebbről. vele azonban pécsi diák koromban sokat beszélgettem és enyhén szólva nem az volt az érzésem, hogy egy rendszerhű család sarjával van dolgom.

151 Voltaképp mindegy, melyik oldalnál teszem szóvá, de itt kezdett el feltűnővé válni, Dalos Anna milyen gyakran használja a „töredezett”, „töredékes” stb. szavakat. A töredéket értem – befejezetlen, csak részben fennmaradt mű. A töredezett voltaképp mit jelent? Milyen egy töredezett dallam? Jó volna konkrét kottapélda.

152. Nem kritikai jellegű, csak egyszerű megjegyzés: ha B-A-C- H- ról és egyúttal az „Es ist genug” korálról beszélünk, ne felejtsük el, hogy Vántus István „Visszaverődések” c. művében a B-A-C-H motívumból sző egy korál-félét zárásként, amely pontosan az „Es ist genug” ritmusát követi. Egy lábjegyzetet talán megérdemelt volna.

171 Idézem: „tizenkéthangú sor – ami néha csak tíz-tizenegy hangból áll” idézet vége. Elég szerencsétlen megfogalmazás.

179-180 Dalos Anna Jeney Öt zongoradarbjának második tételét részben Schönberg Op. 25-ös szvitjéhez, részben – kottapéldával – Op 19-es zongoraciklusa negyedik tételéhez hasonlítja. Az előbbi elfogadom, az utóbbit nem. A két zene tempója, alapkaraktere teljesen más.

181 csak jelzem, ismét szerepel a „töredékes” szó. A 185. lapon pedig „széttöredezés”-ről olvashatunk. További példák a 216., 244. oldalon, stb.

217 A 15. lábjegyzet téves: a Bozay Attiláról szóló könyvet nem Olsvay Imre, hanem fia, Endre írta.

233 nem értem a facsimile példát. Dalos Anna szerint Kurtág a magyar skálát írta fel, amit aztán elváltoztatott. A d-e-fisz-gisz-a-h skála azonban se nem a magyar (vagy cigány) hangsor (amelyben bő szekund lépés van, kettő is), se nem az ún. kuruc-sor (mi-fi-szi-la-ti-do-re-mi), inkább akusztikus sornak nevezhető (Lendvai kifejezésével).

298-9 A fejezet elején D.A. érinti Sosztakovics magyarországi fogadtatását. Teljesen igaza van abban, amit ír. A lényeg: Sosztakovicsot azért nem fogadta el a magyar muzsikuskör többsége, mert a szovjet hatalom képviselőjének tekintették. Bizonyos körökben máig elképesztő az elutasítás. A Testamentum c. kötet sem sokat segített, aki eleve ellenségesen viszonyul Sosztakovicshoz, csak szerecsenmosdatásnak tekintette az ott leírtakat (belekapaszkodva abba, hogy Szolomon Volkov

interjúinak hitelességéhez valóban fér némi kétség). Egyszer talán meg kellene írni a Sosztakovics-zene magyarországi fogadtatásának alaposan feltárt történetét. Dalos Anna könyve ehhez kiindulópontot adhat.

A 30. fejezet (386-397) Jeney Halotti szertartásának elemzése. Benne Dalos Anna sora veszi az idézeteket, allúziókat és önidézeteket. Az Alef (valamint Yantra, stb. ld. 203. oldal) Mutterakkordja azonban a felsorolásban nem szerepel. Pedig ez is egyike a tudatosan felhasznált- felidézett elemeknek.

Összefoglalás. Dalos Anna tanulmánykötete (doktori munkája) nagy tudással, érzékenységgel készített, a jövő kutatása számára alapvető, megkerülhetetlen alkotás. Szerzője igen alaposan tájékozódott a szakirodalomban, átnézte a korabeli sajtókritikákat, elképesztő mennyiségű kottát tanulmányozott és elemzett s nyilván elképesztő mennyiségű felvételt hallgatott meg. Jelen pillanatban nála jobban senki sem ismeri az ún. Kádár-korszak zenéjét. Elemzései, ítéletei megbízhatók. Fogalmazása, stílusa szabatos, tárgyyszerű, higgadt, józan, pontos.

A kérdés, vajon a Kádár-kor zeneszerzése valóban a magyar zeneszerzés történetének legsikeresebb korszaka volt-e (hogy végül visszatérjek arra, amit a bevezetőben feltettem és mindeddig nyitva hagytam) ugyancsak igennel válaszolható meg. De ez egy rezignált- szomorkás igen. Azért szomorkás, mert Dalos Anna fejezeteiből nagyon jól látszanak az áthághatatlanak tűnő korlátok. Kétségkívül voltak ebben a korban jelentős nemzetközi sikerek (pl. a párizsi Tribune-ön), de az, hogy a magyar zeneszerzés valóban fontos szerepet játszon a világban (akárcsak úgy, mint egy időben a lengyel), illúzió volt és feltehetően továbbra is illúzió marad.

Dalos Anna számára az MTA doktori fokozat odaítélését feltétlenül javaslom.

Budapest, 2020 június 8

Dr Kovács Sándor