

Válasz Eisemann Györgynek

Kivételes megtiszteltetés számomra, hogy Eisemann György személyében irodalomtörténész tekintette át doktori értekezésemet, ráadásul mélyreható alaposággal. Hozzá kell tennem, nemcsak magát a disszertációt, de számos egyéb munkámat is elolvasta, s ezekre huszonhárom oldalas, páratlanul részletes, jegyzetekkel ellátott opponensi véleményében hivatkozik is. Különösképpen hálás vagyok neki azért, mert a Kádár-kori kortárs zene egykori lelkes hallgatójaként, a téma iránti őszinte érdeklődéssel, személyes vonzalmairól is tanúbizonyságot téve írt munkámról. Zenetörténész opponenseim számára a témában való jártasság, hogy úgy fogalmazzak, szakmai kötelesség, egy irodalomtudóstól azonban ez a tájékozottság a legkevésbé sem elvárható. Mondanom sem kell, mély empátiával olvastam véleményét, tudván: kérdéses, hogy hasonló helyzetben egy zenetörténész képes lett volna-e releváns véleményt nyilvánítani egy olyan dolgozatról, amely ugyanezen korszak irodalmát tárgyalja. Ennek fényében még hangsúlyosabban kell köszönetemet kifejeznem, mert opponensi véleményében nem csupán az egyes zeneszerzők, műfajok poétikai–esztétikai értelmezésére reflektált, de munkámmal kapcsolatban módszerani kérdéseket is felvetett, vagy, ahogy ő fogalmazott: értekezésem olvasása közben úgy érezte, néhány vezérmotívumom „egymással kevésbé harmonizált”, illetve néhány kérdésfelvetésem „módszertani feszültséget keltett.” Ezt a megjegyzését azért is érzem különösképpen lényegesnek, mert – ellentétben a magyar irodalomtudománnyal, amely szerény ismereteim szerint rendszeresen tárgyal kutatómódszertani kérdéseket, és beszédmódját a kurrens tudományos diskurzusokhoz igazítja – a magyar zenetudomány igen kevésbé és akkor is csak bizonyos területeken (Bartók-filológia, gregoriánkutatás) tematizálja a lehetséges módszereket. Úgy is fogalmazhatok, a hazai zenetudomány kis mértékben hajlamos csak a módszertani önreflexióra, és ebből fakad, hogy még mindig meglehetősen ritkán hivatkozik a nemzetközi zenetudomány vagy éppen a nemzetközi és hazai irodalomtudomány e tárgykörben kialakult immár több évtizedes diskurzusaira.

Jómagam már 2005-ben megvédett, Kodály Zoltán poétikájáról szóló PhD-disszertációmban is éreztem ezt a hiányt, s ezért törekedtem arra, hogy – amennyire tőlem telik – változtassak ezen a hozzáálláson. Az azóta eltelt tizenöt évben egy kutatócsoport irányítójaként, doktori hallgatók sokaságának oktatójaként és az utóbbi években a *Magyarország zenetörténete V.*, 20. századi kötete előkészítéséért felelős szerkesztőként még erőteljesebben találom szemben magam azzal a problémával, hogy a zenetörténet és azon belül a zeneszerzéstörténet bemutatásakor miről milyen módon lehetséges beszélni úgy, hogy a választott beszédmód naivitása ne diszkreditálja eleve szakmámat a mai humántudományok közegeiben. Eisemann György tehát elevenemre tapintott, és bírálata nyomán, úgy éreztem, bizonyos kérdéseket újból végig kell gondolnom. Úgy tűnhet, meglehetősen távolról fogok indulni, mégis bízom abban, hogy számos kérdésére választ tudok majd adni. Válaszomból reményeim szerint az is egyértelművé válik, mi az, amiben nem értek egyet bírálóm

véleményével, illetve mi az, amit viszont mindenképpen továbbgondolandónak, ösztönzőnek érzek. Már itt jelezniem kell, hogy opponensi véleménye oly sok izgalmas, vitára érdemes kérdést vet fel, hogy jelen keretek között ezek mindegyikére lehetetlen válaszolnom.

Diákéveimben a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszéke azt a célt tűzte maga elé, hogy az ott végző növendékek a lehető legszélesebb zenetörténeti tájékozottságra tegyenek szert, s talán nem függetlenül az akkori tanszékvezetők, előbb Kroó György, majd Tallián Tibor szándékától, oktatásunkat Szabolcsi Bence szelleme és egyben az univerzális zenei-zenei historiográfiai tudás ideálja határozta meg. Somfai Lászlónak opponensem által is hivatkozott 2005-ös akadémiai székfoglaló előadása (*A zenetörténeti kánon: konzervatív muzsikusképzés, progresszív zenetudomány? A művészet kutatása a modern tudományok szorításában*), amely akkor lezárás előtt álló PhD-disszertációmról igen megtisztelő módon mint az „új zenetudomány” magyarországi első fecskéjéről emlékezik meg, pontosan rögzíti a szakma legnagyobb belső konfliktusát: a hazai muzikológia egyfelől – s ezt nagyon pozitívan kell értékelnünk – a hagyományos zeneoktatásból nő ki, azaz a zenetudósok valóban *muzsikusok*, másfelől viszont nehezen találja helyét a testvérdiszciplínák között, mert az alkalmi kirándulásoktól, véletlenszerű próbálkozásoktól eltekintve nem ad válaszokat az elmúlt évtizedekben irodalomtudósok, nyelvészek, történészek, esztéták felvetette módszertani kérdésekre, sőt az esetek nagy többségében ezekről a kérdésekről tudomást sem vesz. Az „új zenetudomány” térfoglalása Magyarországon – Somfai László 2005-ös bizakodó mondatai ellenére – még mindig várat magára. Hogy az irodalomtudomány milyen mértékben jár előrébb e téren a zenetudományhoz képest, nem tisztem megítélni, mindenesetre különös volt számomra olvasni Szegedy-Maszák Mihálynak 2006-ban, a Magyar Tudomány folyóiratban megjelent egyik tanulmányát (*Magyar irodalomtudomány a huszonegyedik század elején*), amely a zenetudományra mint pozitív példára hivatkozik, miközben abban marasztalja el a hazai irodalomtudományt, amit én a magyar muzikológia gyengéjének érzékelek.

Mindez nem jelenti azt, hogy a magyar zenetudomány módszertan nélküli tudomány lenne, valójában mindannyian nagyon is tudatosan követünk módszertani megfontolásokat, ezeket azonban csak ritkán tesszük munkánk primer tárgyává. A zenetörténet és ezzel együtt a zenetörténetről szóló tudományos irodalom kritikai megközelítése – ami számomra többek között az „új zenetudomány” jelentőségét adja – gyermekcipőben jár. Ellentétben opponensemmel, úgy vélem, a „new musicology” számos újszerű, kritikai alapokon nyugvó kérdésfelvetése, a megszokott szóhasználat megkérdőjelezése, a zene és zenélés fizikai élményként való megragadása vagy éppen a társtudományok tapasztalatainak felhasználása nagyon is ösztönzően hathatna a hazai muzikológiára, mint ahogy erre egyébként van is példa az utóbbi másfél-két évtized magyar zenetudományi publikációiban. Képzésünk jellegzetes vonásai egyfelől, a folyamatos, a nemzeti kultúra e szegmensének archiváló és történeti feldolgozását érintő feladatok másfelől viszont szinte lehetetlenné teszik, hogy a maguk teljességében dolgozzuk fel az 1960-as évek óta felhalmozódó óriási művészetelméleti és történettudományi irodalmat, valamint az „új zenetudomány” különböző irányzatainak,

kísérleteinek eredményeit. A munkámban érzékelt „módszertani feszültség” talán abból is fakadhat, hogy ezen a téren a lemaradás ma már szinte behozhatatlannak tűnik, s hogy a zenetörténész szükségszerűen otthonosabban mozog a zene, mint a művészetelmélet világában, még akkor is, ha például az irodalomelméleti teóriák iránt, lelkes amatőrként, vonzalmat érez. Saját módszertani-művészetelméleti kalandozásaim során is rendszeresen éltem meg azt a tapasztalatot, hogy ahol járok, az valójában *terra incognita* számomra.

A testvérdiszciplínákhoz való közelítésnek azonban, úgy vélem, van még egy akadálya. A szisztematikus muzsikusképzésen átesett muzikológus ugyanis zenei realitásokból indul ki, nem pedig esztétikai előfeltevésekből. Azon a ponton érzékelhető leginkább e két gondolkodásmód különbsége, ahol Eisemann György Webern zenéjének természetéről beszél. Mint írja: „Anton Webern nem egyszerűen avantgárdista szerző, hiszen közismert, műveinél nincsenek hermetikusabb kompozíciók. [...] Művészete radikálisan elkülönbözött úgy az esztéta, mint az avantgárd modernizmus (elsajátított!) formációitól – hogy ezek szintézisét nyújtva lépjen túl rajtuk. Példázza, hogy a gyökeres – paradigmatis – eltérés, epochális váltás nem az esztétizmus és az avantgárd között, hanem e kettőnek egymást tagadása mellett is közös szemléleti horizontjuk és az utómodernizmus között jött létre.” Tisztán zenei nézőpontból, a hangoknak és a hangok egymásután rendezésének realitásából kiindulva a zenetörténész mit sem tud kezdeni egy efféle megfogalmazással, tanácstalanul áll a felállított kategóriák, jelzők, terminusok előtt, és meglehetősen nehezen társítja ezeket zenei tapasztalataival. Webern – ha a zenéből indulunk ki – Eisemann György állításával ellentétben nem avantgárd zeneszerző, a 20. század egyik avantgárd zenei mozgalmához (olasz futuristák zajzenéje, orosz avantgárd gépzene, amerikai experimentális zene) sem kapcsolódik. Kompozíciói nem „hermetikus” kompozíciók, a „hermetikus” szó bármely értelmét vesszük is alapul: lehet azt állítani, hogy sűrítettek, de semmiképpen nem zártak, nem elzárkózók, mivel hatásokat egyértelműen befogadnak (Heinrich Isaactól Schoenbergig), nem értelmezhetetlenek, hiszen gesztikus–beszédszerű jellegük révén a be nem avatottak is meg tudják érteni e zenének legalább egy rétegét, és semmiféle titkos tant nem képviselnek. A muzsikusz muzikológus nem érti azt sem, miként teremtené Webern zenéje bármilyen értelemben szintézist különböző esztétikai irányzatok által képviselt „formációk” között, mi több, hogyan tudna a szintézis révén túl is lépni rajtuk. E megfogalmazás – ha zenetudományi háttérrel olvassuk – erőteljesen a vulgármarxista esztétika gondolkodásmódjára hajaz, utoljára talán Lendvai Ernő ötvenes évekbeli Bartók-analíziseiben jelent meg a szintetizálás és a másokon való túllépés emez – ott némi nacionalista felhangot sem mellőző – gondolata. És nem érzékeli a zenetörténész ebben a zenében az (Eisemann György kifejezésével) „epochális váltást” sem, sokkal inkább Schoenberg és a 19. századi zene technikáinak következetes továbbgondolását.

A zene felől közelítve hasonlóképpen zavarba ejtő az, amit opponensem Jeney Zoltán *Halotti szertartásáról* mond, amikor úgy fogalmaz, hogy e mű „olyan struktúrát alkot, melynek kapitális mesterségbeli intenciója háttérben marad, szinte percipiálhatatlan lesz.” A muzsikusz hallgató számára Jeney fő művében éppen az a leginkább magával ragadó, ahogy

Jeney megmutatja „kapitális mesterségbeli” tudását: hivatkozásainak hálózata valóságos zenetörténeti felfedezőút, a gregoriántól a fraktálevű komponálásig. Az értő zenehallgató egészen pontosan appericipálja a *Zsoltárszimfónia*-idézetet, a Bach-variációt (Ich bin nun achtzig Jahr), a népdalok alkalmazását, a Bartók-allúziókat, és még sorolhatnám a példákat, de legalább ennyire evidens hallásunk számára a különféle zeneszerzői technikák (ellenpont, variációs elv, cantus firmus használat stb.) tudatos és virtuóz alkalmazása. Úgy vélem, a *Halotti szertartás* esetében az enciklopédikus szerzői szándék nem hagyható figyelmen kívül, szó sincs arról, hogy ezt a szándékot Jeney el kívánná rejteni, éppen ellenkezőleg: a *Halotti szertartás* ékes bizonyítéka kíván lenni a mesterségbeli tudás, a *métier* mindent – avantgárdot, experimentumot, ízléstdiktatúrát, művészeti ideológiákat, konzervatív fordulatokat – túlélő erejének.

S ha már a *Halotti szertartás*nál járunk, van opponensemnek még egy gondolata, amelyre reflektálnom szükséges. Eisemann György úgy fogalmaz, hogy Jeney műve „radikálisan tagadja a személyiségelvű (»individualista«) mentalitás minden illúzióját”, és többek között éppen ezért nem szólalhat meg a művet nyitó „mottódallam – vagy bármi más – ebben a kompozícióban »a személyesség hangján.«” A mottó dallamának megalkotása valóban mechanikus: Jeney egy olyan 128 hangos sorból alakítja ki, amelyhez egy fraktált előállító program segítségével jutott el, megformálása során tehát semmiféle személyes konnotációt nem társított hozzá. Sokatmondó tény azonban, hogy a sorban – Jeney eredeti intenciójától függetlenül – a d-hang, egyfajta hangnemiséget biztosítva, központi szerepre tesz szert, ami végül az egész kompozíció számára is meghatározó hangnemi viszonyítási alapot teremt (érdemes hozzáfűzni ehhez, hogy Mozart Requiemje is d-moll hangnemű). Jeney tudatosan él e d-központtal, mint ahogy azzal is, hogy a 128 hangú sor a későbbi tételek folyamán igen sokszor visszatér. Elemzésemben e visszatérések változatait részletesen bemutattam, és utaltam arra is, hogy a műben megjelenő másik hangsor, amelyet Jeney „hét hangból álló pszeudomodális skálának” nevezett, miként veszi át a monumentális forma alakulása folyamán, éppen ott, ahol a halottat eltemetik, az irányító szerepet. Önmagában véve már ez a folyamat is jelzi, a mechanikusan kialakított mottódallamnak van „tartalmi” vonása is, mintha az „élet”, az „élők” tartozéka lenne, míg a pszeudomodális skála a „halálhoz”, a „halottakhoz” tartozik. A *Halotti szertartás* ebben az értelemben a meghalástól a végső elbúcsúzásig vezető fázisokat mutatja be, hasonlóképpen a gyászmunka folyamatához.

Maga a d központú mottódallam, amely Pilinszky János megrendítő versét intonálja, kis hangközlépésekből és -ugrásokból építkezik: melosza közel áll a gregoriánhoz, de nem formálisan recitáló jellegű, vagy díszesen melizmatikus, hanem dallamos-szillabikus szerkesztésű. Akármennyire mechanikus volt is az előállítása, ösdallam-típus lett belőle, igencsak hasonlít a *Cantata profana* azon dallamára, amelyet a tenorszóló szólaltat meg, kérlelve az apát, hogy ne lője le a szarvassá vált fiúkat („Kedves édes apánk, / Ránk te sose célozz”), de távolról a *Psalmus hungaricus* zsoltárdallamából annak variációjaként kinövő tenorszóló egyes fordulatait is megidézi („Csak sívok-rívok nagy nyavalyámban”). A mechanikus létrehozás ellenére tehát a dallam zenei asszociációkat kelt bennünk. Az

asszociációs hálózatot jelentős mértékben gazdagítja maga a Pilinszky-vers is, amelyben a Krisztus-jelképként megjelenő farkassal azonosul a hallgató, épp úgy, ahogy a szarvassá vált fiúkkal vagy az ellenségektől és család barátoktól körülvelt zsoltározóval is azonosul. Az östényszerű dallam személyessége tehát az azonosulás esélyéből jön létre, és ennek – magától értődő módon – nincs semmiféle köze a „személyiségelvű (»individualista«) mentalitás”-hoz. A műről szóló egyik legkorábbi interjúban egyébként maga Jeney nevezi „személyes”-nek e dallamot (ez Richter Pál interjúja, amely 1994-ben jelent meg a Holnap folyóiratban).

Ez utóbbi érvet azonban csak óvatosan merem felhasználni. Kitapintható ugyanis opponensem véleményéből, hogy aggódik: túlságosan is hajlok a „életrajzi és lélektani magyarázatok”-ra, és munkámat ezért megérinti „a »szerző elvéhez« visszatérés veszélye” is. Nem tagadhatom, hogy számomra egyértelmű: a szerző intenciója, de legalább ennyire mindenkorai reakciója az őt körülvevő világra, életrajzána eseményei befolyásolhatják egy-egy mű vagy műcsoport létrejöttét. E tény rögzítése akkor is kulcsfontosságú, ha egyébként a megszülető alkotás mindezekről függetlenül is képes saját jogán önálló életet élni. Bozay Attila magánéleti válsága a *Csongor és Tünde* keletkezése idején összefonódott alkotói válságával, a modernitásba vetett hite megroppanásával, és e kettő együttesen eredményezte a szerelmi történetet bemutató, posztmodern-neokonzervatív opera megszületését. Sári József hatvanas évek végi kivonulása a magyar zeneéletből – aminek egyáltalán nem művészi, hanem magánéleti okai voltak (felesége állást kapott Németországban) – alapvetően formálta át a komponista zeneszerzői gondolkodását. Szabó Ferenc vagy Kadosa Pál 1956 utáni politikai-ideológiai válsága, amely alapjaiban rengette meg mindkettejük esetében a korábbi életművükhöz fűződő viszonyukat, ha nagyon különbözőképpen is, de mégiscsak hatást gyakorolt későbbi pályájukra. Kodály Szimfóniája közvetlen lenyomata az idős zeneszerző új életszakaszának, amelyben meghatározó szerepet játszott fiatal második felesége.

Teljesen egyetértek ugyanakkor Eisemann Györggyel abban, hogy kétséges, hogy a művek és – opponensem szavait kölcsönvéve – „a társadalmi-politikai és a szellemi praxisok között egyenes oksági összefüggés állna fenn.” Kritikájából arra kell következtetnem, hogy minden bizonnyal nem is fogalmaztam egészen pontosan vagy eléggé körültekintően, amikor arra utaltam, hogy a műalkotások hordozzák „a mindennapi valóság” „lenyomatát”. Abban azonban egészen biztos vagyok, hogy a zeneszerzők szocializációjának meghatározó szerepe van–lehetett abban, hogy milyen zenei narratívákban gondolkodtak. Ez különösképpen igaz a harmincasok nemzedékére, akiknél e kérdés fokozottan felvetődik, és akiknek szellemi érlelődése, úgy is fogalmazhatok, indoktrinációja, éppen az ötvenes évekre esett. Minden bizonnyal érdekfeszítő vizsgálat tárgya lehet, hogy például Aczél György egyidős, a hatvanas–hetvenes években született írásainak tézisei milyen mértékben találtak visszhangra a zeneszerzők közegeiben, és itt nem csupán az ideológiai–szakpolitikai vitákra gondolok, amelyek levéltári jegyzőkönyvekből feltárhatók, hanem magukra az ekkor keletkezett zeneművekre, amelyek szintén részesei e diskurzusnak. Lehet-e például közvetlen kapcsolat Aczélnek a folytonosság és megújulás párhuzamosságára épülő gondolata („Folytatás és megújulás”, megjelent a Népszabadság 1977. május 1-i számában) és a harmincasoknak a

modernitás és a hagyomány kettőségét, párhuzamos felhasználhatóságát firtató gondolatmenete között?

Úgy érzem, opponensem Kurtág-elemzéseimben is politika és művészet közvetlennek tűnő kapcsolatát találta problematikusnak. Éppen azokat a mozzanatokat, amelyekről én magam úgy gondolom, újszerű megközelítést hoztak az elmúlt évtizedek Kurtág-interpretációiba. Az, hogy az orosz nyelv Kurtág számára „gesztikus nyelv”, és éppen ezért az artikuláció terén nyitott új kapukat Kurtág előtt, meglehetősen sokak által elemzett gondolat. Az orosz művekről szóló fejezet azonban két irányban tágította tovább az értelmezést: egyrészt a nyelvválasztás szokatlanságára világított rá, utalva arra, hogy ebben a nemzetközi befogadást építő, nagyon tudatos érvényesülési stratégia is szerepet játszhatott, másrészt, hogy az „orosz-sághoz” milyen tartalmi konnotációk társulnak. Ebben az értelemben e fejezetnek közvetlen párja a Kurtágnak a magyar népzenehez fűződő viszonyát elemző fejezet: míg a magyar népdalokra jellemző „parlando, rubato” utasításhoz a hiány, addig az „orosz-sághoz” az igazság kimondásának lehetősége társul. A Kurtág-szakirodalom ismeretében azt kell mondanom, a zeneszerző életművében eddig igen kevésbé vizsgálták ezeket a fogalmakhoz kötött konnotációkat, annak ellenére, hogy ezek fontosságára maga a zeneszerző is felhívta a figyelmet a Varga Bálint Andrással folytatott harmadik beszélgetésében. Egyébként a Kurtág-fejezetek mindegyike azt a kérdést is elemzi, miként született meg a Kurtág-féle posztmodern komponálás, s ez a kurtági posztmodern milyen egyedi – a kortárs magyar zeneszerzésben ismeretlen – vonásokkal rendelkezik.

A *Bornemisza Péter mondásai* elemzése esetében a korábbi Kurtág-interpretációkat (Kroó György, Kárpáti János és újabban Rachel Beckles Willson elemzéseire gondolok) egy újabb gondolatmenettel kívántam gazdagítani, mégpedig a zeneszerző életművében jelentős fordulatnak számító kompozíció politikai utalásaival, amelyekre az egykorú elemzések csak rejtjelesen tudtak hivatkozni. E rejtjeles hivatkozás (Breuer János kritikája, Kroó György analízise, Mihály András néhány félmondata) azonban egyértelművé teszi, hogy a kortársak horizontján megjelent ez az interpretációs lehetőség, ám arra kényszerültek, hogy a „kettős beszéd” retorikájával éljenek. Leginkább az foglalkoztatott, hogy a *Bornemisza Péter mondásai*, ez az 1963 és 1968 között keletkezett monumentális mű milyen mértékben él a „kettős beszéd” retorikájával, különös tekintettel arra, hogy maga a zene – az írásos textusokkal ellentétben – sokkal kevésbé alkalmas konkrét gondolatok kifejezésére, tehát egy szöveg megzenésítése eleve magában rejti a „kettős beszéd” technikáját, azaz az egymásnak akár ellentmondó jelentések párhuzamosságát. Ehhez képest az a kérdés, hogy a koncertónak nevezett kantáta III., *Halál* című részének 8. tételében, ebben a grandiózus, a B-A-C-H motívumot is felhasználó kromatikus fűgában kit is temetnek el, másodlagos. Mégsem lehet elmenni szó nélkül a szövegválasztás mellett, amely akár utalhat is Nagy Imrére vagy 1956 jeltelen sírba temetett áldozataira. Egészen bizonyos, hogy Kurtág nem véletlenül válogatta ki Bornemisza Péter írásaiból a következő szövegrészletet: „Tisztességgel így temetjük az mi atyánkfiát: ha tisztességes koporsóba betesszük, az testet mezítelen el nem vetjük, hanem

betakarván ingébe, lepedőjébe, tisztességgel elkísérjük az sírhoz, és alázatosan, szeretettel betakarjuk az földnek gyomrába.”

Befejezésül csak pár apróságra szeretnék még reflektálni; részben a lábjegyzetekben megjelenő gondolatokra. Az „új klasszicizmus” kifejezést egyáltalán nem használok a Kodály-fejezetben, két alkalommal a bécsi klasszikus formákról, Haydn, Mozart és Beethoven formáiról esik szó, és egyszer a folklorisztikus nemzeti klasszicizmusról. Nagyon köszönöm azt a kiegészítést, hogy Paul Celan *Halálfügájának* eredeti címe *Haláltangó* lett volna. Szervánszky Endre 1955-1957 táján valóban nem tudott semmit a szerializmusról, ez nem a tájékozatlansága miatt volt így, hanem azért, mert a darmstadti kör zenéjéről ekkor még alig-alig jutottak el információk Magyarországra; a dodekafóniát természetesen ismerte, s ezzel foglalkozott is. Kicsit másképp értékelem az Új Zenei Stúdió helyzetét az 1970-es és 1980-as évek fordulóján. Úgy gondolom, sokkal árnyaltabban kellene vizsgálnunk e csoport helyzetét, nem a „tűrt” és „tiltott” kategóriák keretein belül. Mindazonáltal fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy az Új Zenei Stúdió tevékenységét ebben az időszakban senki sem üldözte, sőt tevékenységüknek jelentős támogatói is voltak. Befejezésül még ki kívánok térni Vidovszky László kompozíciója, a *Schroeder halála* értelmezésére. Habár maga Vidovszky – a Wéber Kristóffal készült interjúiban – nagyon hasonlóan értelmezi kompozícióját, mint opponensem, mégsem tudok elszakadni attól a tapasztalatomtól, amit a mű előadásai során szereztem, különösképpen akkor, amikor három zeneszerző, Vidovszky László, Jeney Zoltán és Sárosi László társult Kocsis Zoltánhoz, és vette el lépésről-lépésre a zongoristától (Schroedertől) a hangokat. Az abszurd helyzetek iránt fogékony Vidovszky esetében nem lehet eléggé hangsúlyozni ennek a szituációnak az abszurditását: három zeneszerző tevőleges szerepet játszik abban, hogy megfosszon egy hangszeres muzsikust a zenélés – azaz az önkifejezés – eszközétől, maguktól a hangoktól.

Még egyszer köszönöm Eisemann György bírálatát, amely lehetővé tette, hogy újból átgondoljam munkám módszertanát, illetve a disszertációban foglalt téziseimet – megjegyzéseikért nem lehetek eléggé hálás.

Válasz Kovács Sándornak

Köszönöm Kovács Sándor értékes megjegyzéseit. Véleményének számos megállapításával csak egyetérteni tudok. Valóban, szinte lehetetlen vállalkozás lenne meghatározni, pontosan mettől meddig tartott az úgynevezett Kádár-korszak, a korszakhatárok képlékenységevel magam is folyamatosan küzdöttem. Ma úgy látom, munkám minden szereplőjének esetében máshol húzódnak–húzódhatnak e határok, s ezek szoros összefüggésben állnak pályájuk nagy fordulataival: a Kádár-korszak új zenéje Szervánszky műhelyében már 1955-ben megszületett, Kurtágé 1959-ben, Maros Rudolfé viszont csak 1963-ban, s a sort – a záró évszám tekintetében is – folytathatnám. Ugyanígy: valóban fontos lenne az erdélyi magyar zeneszerzés történetét részletesen feldolgozni, a forrásokat elérhetővé tenni, és az olyan nemzetközileg is ismert zeneszerzők, mint Ligeti György, Kurtág György vagy Eötvös Péter helyét meghatározni e különös kontextusban, nem szem elől tévesztve ugyanakkor, hogy

éppen az ő esetükben – és ez talán érvényes Szőllősy Andrásra is – az „erdélyiség” valamiképpen a külvilág, elsősorban a nyugat számára létrehozott művészimázs része is lehet, ugyanakkor zenei értelemben ez a területi-kulturális hovatartozás talán kevésbé megragadható. És igen, Dukay Barnabás és az Új Zenei Stúdió fiatalabb generációja pályájának értékelése már nem fért bele munkámba, igaz, e generációnak csak szárnybontogatása esik a könyvem kijelölte időkeretbe.

Egyetértek azzal is, hogy az olyan terminusok, mint „neoromantikus” vagy „avantgárd” pontosabb definíciót igényeltek volna, különösképpen utóbbi, amelynek értelmezése, használata valóban releváns munkám szempontjából. (Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a Szervánszkyról szóló fejezet korábban keletkezett, csak később jelent meg, mint a Harmincasokról szóló.) A szerializmus szó használata esetében azonban nagyon fontosnak éreztem a fogalmak tisztázását, mivel általános tapasztalatom szerint a zenetudósok, a zeneszerzők nincsenek tisztában a szerializmus és a dodekafónia közötti különbséggel, számomra viszont éppen az volt rendkívül fontos, hogy még ha naiv formában is, de mégiscsak történtek kísérletek Magyarországon a schoenbergi koncepciót követő dodekafónia alkalmazására, szigorúan – a boulezi értelemben – szeriális mű azonban csak Jeney Zoltán műhelyében született (*wei wu wei, Alef*), s ezek is a szerializmus – megintcsak boulezi értelmű – felbontásával kísérleteznek.

Köszönöm Kovács Sándor hibalistáját is, ezek között különösképpen fájó pontként tartom számon, hogy a Jeney Zoltán *Halotti szertartásáról* szóló fejezetben elmulasztottam megemlíteni a műben oly meghatározó „Mutterakkordot”, amely szintén az önidézetek közé tartozik. Több tanulmányt is publikáltam a *Halotti szertartásról*, s ezekben hivatkozom is a tizenkét hangú akkordra, nem is értem, miként történhetett, hogy az értekezésből ez kimaradt. Egyetlen mentségem, hogy a *Különféle improvizációk* című fejezetben viszont írok róla. Joggal veti fel Kovács Sándor, hogy többet kellett volna beszélnem arról, mely nyugati zeneszerző mikor járt Magyarországon. Ugyanakkor disszertációmban többször is hivatkozom arra a 2007-ben, a Magyar Zenében megjelent tanulmányomra, amely kutatásaim egyik kiindulópontját képezte, s amely az új zenei repertoár magyarországi megjelenését vizsgálja 1956 és 1968, azaz Pierre Boulez magyarországi látogatása között. Úgy gondolom, 1968-at követően több szempontból is kinyílt a világ a magyar zeneszerzők előtt, és ekkortól kezdve a személyes találkozásnak talán már nem volt akkora jelentősége. Azon esetekről, amikor mégis volt jelentősége – így például Steve Reich fellépéseiről – megemlékezem a disszertációban.

A következőkben igyekszem azokra a felmerült kérdésekre, opponensem kételyeire válaszolni, amelyekkel nem értek egyet, illetve ahol sokkal összetettebbnek érzem a problémát, mint ahogyan azt ő felveti. Magam is tisztában vagyok azzal, hogy Szőllősy András életművének értékelése érzékeny pont a magyar zenei közbeszédben. Kárpáti János kiváló Szőllősy-kötetei a zeneszerzőt Kurtág és Ligeti mellett a „harmadik nagy magyarként” emlegetik. Aki kicsit is jártas a magyar zenetörténet elbeszéléseiben, tudja, milyen előszeretettel illeszt a szakma az ikercsillagok mellé egy harmadik szerzőt: Liszt, Erkel és Mosonyi, Bartók, Kodály és Lajtha. Nem kívánok részt venni ebben a licitálásra hasonló, a

műalkotások értékét mértékegységgel mérni szándékozó versenyben, de úgy gondolom, disszertációm Szöllősyről szóló fejezete talán érzékeltetni tudja a zeneszerző kifejezési tartományának behatároltságát – amivel egyébként a zeneszerző, mint arra számos nyilatkozata rámutat, maga is tisztában volt. Mindez persze nem jelenti azt, hogy az adott kereteken belül ne jöhetett volna létre értékes és érvényes zeneszerzői életmű. Ezt talán sikerült bemutatnom abban a fejezetben, amely a magyar zeneszerzők, különösképpen Maros és Szöllősy Kodály-recepcióját igyekszik megvilágítani, s amelyben Szöllősy a termékeny és kreatív recepció példáját képviseli. De ha már annál a kérdésnél tartunk, ki az, akit – akár a következő nemzedékre gyakorolt hatását, akár a modern zeneszerzéstechnika fölényes birtoklását, akár a saját út következetes végigjárásának páratlan példáját tekintve – inkább Ligeti és Kurtág mellé lehet állítani (és most tudatosan nem a művek nagyságrendjéről beszélek), akkor úgy gondolom, Petrovics Emil, Durkó Zsolt vagy Sári József az, akiről többet kellett-lehetett volna írnom.

Kulcskérdés volt számomra a zeneszerzőknek a politikához fűződő viszonya is. Kovács Sándor felemlíti, milyen politikai természetű botrányt váltott ki Jeney *Végjátékának* bemutatója. Ebben a történetben engem, történészként nem is annyira a feljelentés ténye foglalkoztat, mint inkább az, hogy a történet ágensei mikor milyen pozícióból, milyen meggyőződésből szólalnak meg. Breuer Jánosnak a Népszabadságban megjelent feljelentő kritikái leginkább arra ösztönözhetik a kutatókat, hogy vizsgálják a kommunista meggyőződésű zenetudósok viszonyát az Új Zenei Stúdió amerikai modelleket követő experimentális zenéjéhez, és egy ilyen tanulmányban Breuer és Maróthy János szembeállítására nagyon gyümölcsöző lehetne, amennyiben a megjelent írások szövegelemzéseiből és nem kizárólag *oral history* dokumentumokból indulunk ki, mint ahogy ezt én is megkíséreltem az *Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd* című fejezetben. De végeredményben mégiscsak az a fontos, amit Kovács Sándor is hangsúlyoz, hogy az efféle feljelentések a hetvenes évek második felétől egyszerűen már „nem értek célt”. És ez a tény az Új Zenei Stúdióhoz a politikai hatalomhoz fűződő viszonyát is meghatározta.

Kovács Sándor úgy fogalmaz, hogy Kurtág György „rengeteg vitathatatlan érdeme közé nem sorolnám a nyíltan vállalt politikai bátorságot.” Úgy vélem, Kurtág saját politikai környezetéhez ennél sokkal komplexebb viszonyt alakított ki. Nemcsak azért, mert nyílt konfrontáció és művekbe rejtett, „rejtjeles” politizálás között százféle árnyalat lehetséges, s ezeknek a nagyon különböző megnyilvánulásoknak számtalan különböző formája lehet. A kurrens Kurtág-kutatás számára egyértelmű – és itt elsősorban Rachel Beckles Willson és Julia Galieva-Szokolay munkáira hivatkozom –, hogy Kurtág a legkevésbé sem volt apolitikus alkotó ebben az időszakban, még akkor sem, ha bizonyos fajta óvatosság valóban jellemezte. Egyértelmű – és fontos is, hogy ezt hangsúlyozzuk –, hogy sok esetben a hatalom képviselői felé is tett gesztusokat: és itt nemcsak kapcsolati hálójára kell gondolnunk. A Kurtág-irodalomban ennek részletesen elemzett példája a zeneszerző Mihály Andrásához fűződő viszonya, amely bizonyosan nemcsak zenei okokból vált kulcsfontosságúvá számára. Ugyanakkor igaz az is, hogy Kurtág nagyon tudatosan kereste a kapcsolatot például a

legkülönbözőbb underground-avantgárd művészekkel, művészi csoportosulásokkal is, olyanokkal, amelyek a „tűrt” kategóriából nagyon gyakran átcúsztak a „tiltottba”, vagy éppen eleve a „tiltott” zónában helyezkedtek el (gondolok itt dr. Végh László szeánszaira, amelyeken Kurtág és egyébként Szervánszky is részt vett).

Kurtághoz hasonlóan Durkó Zsoltnak a hatalomhoz fűződő viszonyát is összetettebbnek érzem annál, mint ahogyan azt opponensem leírja. Az, hogy a *Mózes* a „Kádár-rendszer művészi legitimációját” tűzi ki célul, nem az én eredeti felvetésem. Tulajdonképpen pontosan erről szól Tallián Tibor Kovács Sándor által idézett kritikája is, sőt nem kell felsőfokú pszichológiai tanulmányokat folytatni ahhoz, hogy rájőjjünk: Tallián Tibornak a magyar zenekritikai hagyományban szokatlanul éles hangú, támadó írása éppen abból fakadt, hogy irritálta őt ez a jelképes, látszatellenzékiességében is valójában a rendszer művészi igazolását célzó beszédmód, amelyre Durkó a *Mózesben* vállalkozott. Habár Tallián Tibor, ha jól tudom, ma már elhatárolódik attól az ifjúkori kritikától, a mai olvasó számára mégis figyelemre méltó, milyen rendkívüli érzékenységgel ismerte fel, hogy a Harmincasok generációja általában véve besétált abban a csapdába, hogy a modernitás–korszerűség látszatába csomagolva valójában kiszolgálja azt a rendszert, amelynek minden tekintetben elfogadta koordinátáit. Hogy ezt milyen mértékig tette tudatosan, saját pályája kibontakoztatása érdekében, vagy éppen öntudatlan bábként, az egy más kérdés; nem szeretnék most arra sem kitérni, miként lehet vagy kellene értékelnünk azt, hogy valaki bármilyen típusú elnyomó rendszer meghatározottságait elfogadja. A zeneélet rendszerváltás körüli vitái mindenesetre egyértelművé teszik, hogy „neveltetés és habitus” ide vagy oda, Durkó nagyon tudatosan építette karrierjét, és ehhez a kádári Magyarország teljes zenei intézményrendszerét igénybe vette, mi több, a rendszerváltáskor erre az intézményrendszerre támaszkodva kívánta kisajátítani és saját képére formálni a teljes zeneéletet. Ha nem zenepolitikai, hanem esztétikai szempontból szemléljük ezt a kérdést, ehhez hozzá kell tennünk azt is: Durkó – és egész nemzedéke – „modernista” pályája logikusan készítette elő a magyar zeneszerzők jelentős hányadának hetvenes évek végi neokonzervatív, nacionalista és ezzel egyidejűleg antimodernista fordulatát, és ebben a fordulatban a *Mózesnek* és a Kádár-korszak mégiscsak pozitív megítélésének kulcsszerep jutott.

Disszertációm egyik legfontosabb célkitűzése az volt, hogy el tudjak szakadni egyes, a magyar zenei közgondolkodásban – zenetudományi írásokban és a közbeszédben egyaránt – rögzült elképzelésektől vagy előfeltevésektől, és hogy meg tudjam világítani, milyen komplex feltételrendszerben bontakoztatták ki a zeneszerzők életművüket. Remélem, sikerült opponensem véleményére adott válaszütemben felhívnom a figyelmet arra, hogy érdemes az „általánosan tudott”, az „elfogadott”, a „szinte közhellyé vált” nézetek mögé tekinteni, és elfogultságok, előítéletek nélkül, a források kritikai értékelése nyomán rákérdezni arra, miről árulkodnak ténylegesen a partitúrák, a hangfelvételek, a szerzői nyilatkozatok vagy éppen a kortársi befogadás dokumentumai.

Válasz Tallián Tibornak

Köszönettel tartozom harmadik bírálónak, Tallián Tibor akadémikusnak is. Meghatottsággal olvastam sorait, hiszen – mint arra ő maga is utalt – egykor professzorom volt a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszékén, s ebbéli minőségében – ezt már én teszem hozzá – meghatározó módon formálta a zenéről, a zenetörténetről és a zenetudomány műveléséről kialakított fogalmait, gondolataimat. Éppen ezért is lepett meg oly nagyon az a megfogalmazása, miszerint én, az „új zenetudomány” művelőjeként, „eminens résztvevője” lennék annak a „versenynek”, amely adatokkal, hivatkozásokkal, információkkal zsúfolja tele a zenetudományi szakmunkákat, ezzel „kuszává”, „zavarossá”, „túlírttá”, „diffúzzá” formálva írásműveit (e nem éppen hízelgő kifejezéseket Tallián Tibor opponensi véleményéből kölcsönöztem). Igen könnyedén lecsaphatnám az opponensem által feldobott magas labdát, ha arra hivatkoznék, hogy az MTA nagydoktori disszertációk minimumkövetelményéhez tartozik az értekezés témájának szakirodalmában való jártasság, illetve a korrekt, a bölcsészettudományokban elfogadottan részletes hivatkozások alkalmazása, ám most mégsem ezt teszem. Inkább arra törekszem, hogy megvilágítsam a hivatkozások, az adatolás, a lábjegyzetelés módszertani – és talán lélektani – funkcióját munkámban.

Nem kívánom itt megismételni az Eisemann Györgynek adott válaszomban a számomra egyébként egyáltalán nem szitokszó számba menő „új zenetudományról” megfogalmazott gondolataimat, mégis fontos rámutatnom arra, mi az, ami számomra talán a legtermékenyebb eleme ennek az irányzatnak. Úgy vélem, a hagyományos zenei terepen kibontakozó „new musicology” legfőbb erénye az, ahogy a zenei elemzést megközelíti. Ez az analízis – bármennyire illeszkedik is a tradicionális zeneelmélet fogalmi kereteibe – asszociációkra (úgy is fogalmazhatok, „szabad ötletek jegyzékére”), érzelmi és fizikai élményekre, zenei toposzokra, a teljes zenetörténetre mint háttérre, narratívákra, jelentésekre, vagy például, hogy Tallián Tibor könyvének címét idézzem, az átmenet mítoszára fókuszál, és az interpretáció mellett a zene kreatív továbbgondolására, működési mechanizmusainak koproduktív feltárására, a zene érzéki mozzanatainak megragadására ösztönöz. Ezt tanulhatjuk meg például Richard Taruskin példászerű tanulmányaiból, mi több, az ő írásait olvasva az a benyomásunk, hogy tevékenysége egyáltalán nem „új” zenetudomány, hanem valójában „a” zenetudomány. Ha állításom nem lenne történeti értelemben abszurd, azt mondhatnám: Szabolcsi Bence is ezt az utat járta, hiszen kivételes láttató erővel volt képes írásaiban újraépíteni a remekművek hangzó folyamatait, és ezen újraépítés révén megvilágítani azok üzenetét. Ám számomra ennél fontosabb, hogy a zene eme szabad, szinte alkotói–újraalkotói értelmezésének, vagy fogalmazzunk inkább így: megragadásának legszebb hazai példáit éppen Szabolcsi egyik utolsó tanítványa, Tallián Tibor esszéiben, kritikáiban, tanulmányaiban és könyveiben leljük fel. Ha tudományos tevékenységem bármilyen módon is érintkezik az „új zenetudománnyal”, annak legfontosabb kiindulópontja éppen Tallián Tibor munkássága.

Érdekes azonban visszatérnünk az állványzat lebontásának parabolájához és Szabolcsihoz. Szabolcsi tanítása Szabolcsi esetében – éppen a személyiség kivételes ereje és

hatósugara folytán – érvényes tudományos műveket biztosított; még akkor is így van ez, ha az utókor – sőt nem ritkán a kortárs zenetudományi szcéná is – a bennük megfogalmazott teóriákat éppen a hivatkozott források szelektív és gyakran önkényes felhasználása okán esetleg vitatja-vitatta. Értelmezésem szerint, amikor Szabolcsi az állványok lebontására utal, valójában egy olyan tudományos beszédmodot állít követendő példaként tanítványai elé, amely szóhasználatában, referenciáiban, a kifejezés különféle tartományaiban folyamatosan reflektál a kurrens tudományos közbeszédre, ám ezeket a referenciáit jegyzetek formájában nem tárja fel. Jegyzetek hiányában csak az értő olvasó képes a maga teljességében megérteni az írás üzenetét. Az állványok eltüntetésének Szabolcsi-féle imperatívusza ugyanakkor a magyar zenetudományra nézve – az iskolaalapító mester kivételes intellektusa, feldolgozóképesége híján – meglehetősen negatív következményekkel is járt. Ha kézbe vesszük szakmánk vezető, magyar nyelvű folyóirata, a Magyar Zene első három–három és fél évtizedének köteteit, feltűnő, hogy az itt megjelent tanulmányok jelentős hányada minimális jegyzetanyaggal rendelkezik. Ez nemcsak azért problematikus, mert kérdéses, milyen tudományos fedezetük van ezeknek az írásoknak, hanem azért is, mert a jegyzetanyag és az a nagyszámú szövegrész, amelyet e jegyzetanyag alátámasztani volna hivatott, éppen a vitáknak és a diskurzusoknak biztosítana teret. Bármilyen fájdalmas is, ki kell mondani: a magyar zenetudomány viták és párbeszéd nélkül tudomány, mindenki a maga monológját írja. Pedig termékennyé egy szakág csak a viták révén válhat.

Minden bizonnyal ez a meggyőződése az oka annak, hogy munkámban olyan sokat hivatkozom mások munkáira. Megkísérlem ugyanis megteremteni magam körül azt a tudományos teret, amelyben gondolatokra, teóriákra, nézőpontokra reflektálhatok, s amelyben meghatározhatom saját pozícióm. Amikor hivatkozom, nem a lábjegyzetelés kultuszának hódolok, hanem párbeszédet folytatok. Előfordulhat, hogy alkalmanként, e munkák bemutatásakor „igazságtalannak”, esetleg „türelmetlennek” látszom, vagy „osztályzatokkal értékelek”, mint Tallián Tibor írja. Hozzá kell tennem azonban, mi sem állt-áll távolabb tőlem, mint az, hogy tanáros szigorral megfeddjem értekezésem szereplőit vagy „ellenségesen” viszonyuljak hozzájuk, esetleg valamiféle „összeesküvést” orrontsak tevékenységük mögött – mindenkihez mély együttérzéssel, empátiával, elfogultságoktól-előítéletektől mentesen, sőt szeretettel igyekeztem közeledni. Ha másként érzek, nem is írhattam volna meg munkámat, hiszen olyasmivel, amivel ellenszenvezünk, ami iránt haragot táplálunk, amivel nem tudunk kibékülni, nem is lehet ennyi ideig foglalkozni. De kétségtelen: néha a tények pusztá felmutatása is bántó lehet. Ugyanakkor azt kell mondanom, opponensem sok esetben pontatlanul idézi vagy hamis színben tünteti fel a szövegemben megjelenő megfogalmazásokat.

Egy sokat mondó példa: Tallián Tibor egy ponton úgy fogalmaz, hogy szemére vetem Kroó Györgynek: nem ismerte fel a Lutosławski és Durkó művészete közötti párhuzamot, és ezt egy 2005-ös könyv adatára hivatkozva teszem. A 2005-ös kötet – Adrian Thomas monográfiája – nem a két életmű közötti párhuzamot ecseteli, hanem a lengyel zeneszerző stílusának jellegzetességeit mutatja be; a lábjegyzet oka az, hogy nem vagyok Lutosławski

életművének kutatója, ezért az ő művészetével kapcsolatos megfigyelés esetében egy szakértőre hivatkozom. Lutosławski számos műve ismert volt Magyarországon – értő befogadásához csak az életműben komolyabban elmélyedni szándékozó szakközönség hiányzott. Az általam bemutatott példa valójában azt a jelenséget illusztrálta, amelyet egy nálam sokkal „igazságtalanabb” kortárs, Vidovszky László fogalmazott meg a magyar zenészszakmára általában jellemző „jólétesültségről”, azaz olyan véleményekről, amelyeknek nem volt szakmai fedezetük. Vidovszky erősen kételkedett abban, hogy az a kritikus, aki mit sem tud egy-egy szerző poétikai kiindulásáról, nem ismeri egy életmű vagy akár egy kompozíció kontextusát, bármit is érthetne a meghallgatott zeneműből. Durkó belülről ismerte Lutosławski zenéjét, és művészetében reflektált is rá – kritikusa azonban közel sem mélyedt el ilyen szisztematikusan a lengyel komponista művészetében, ezért a két zeneszerző gondolkodása közötti párhuzamra sem figyelhetett fel. Úgy érvelt a magyar zene kiemelkedő nemzetközi jelentősége mellett, hogy a magyar zenén kívül szinte semmit sem ismert, vagy amit ismert, arról – és erre számos példát hozok a disszertációban – csak hallásélmény, és nem mélyreható analízis alapján volt tapasztalata.

Mindazt, amit most megfogalmaztam, nem a Kroó György iránti tiszteletlenség vagy a megbecsülés hiánya íratja velem, csupán egy – a korabeli hazai kortárs zenei diskurzusra jellemző – jelenséget kívánok vele demonstrálni. Kroó György meghatározó példakép volt számomra – erre egyébként opponensi véleményében Tallián Tibor is többször utal, mint ahogy arra is, hogy dolgozatom témájáról nem is lehetne Kroó megkerülésével beszélni. Valójában nagyon hálás vagyok Tallián Tibornak, hogy opponensi véleményével lehetőséget teremtett arra, hogy ezen a nagydoktori védésen megidézzük Kroó György alakját, hiszen mindannyian, akik olyan szerencsések voltunk, hogy ismerhettük, tudjuk, milyen űrt hagyott maga után a magyar zenetudományban. Nem tagadhatom azonban, hogy amikor munkámban az ő írásaira reflektálok, nem tekinthetek rá, úgymond, hűséges tanítványként, hanem történészként kell szemlélnem tevékenységét (sőt meggyőződésem: akkor vagyok hűséges tanítvány, ha ezt teszem), és el kell fogadnom azt, hogy az emlékeimben élő rendkívüli ember és az történeti személy, akinek munkáit értékelem, akinek a tevékenységét a maga ellentmondásosságával az utókor mérlegére helyezem, nem feltétlenül azonos.

Tallián Tibor – némi rosszallással – úgy fogalmaz, Maróthy Jánost „sokszor és szeretettel” említem munkámban. A pontosság kedvéért jelzem, hogy Kroóra több mint ötvenszer hivatkozom, míg a Maróthyra történő hivatkozások száma nem éri el a húszat, és ez a szám nagyjából megfelel annak, ahányszor Tallián Tibor neve jelenik meg disszertációmban. Ugyanakkor nem tagadható, hogy Kroó Györgyhez hasonlóan Maróthy is meghatározó szerepet játszott az új zene körüli diskurzus alakulásában, s akárcsak Kroó, ő is egy nagyon pontosan körülhatárolható koncepció mentén alakította ki véleményét. Számomra különösképpen fontosnak tűnt a „normaszegés esztétikájának” Maróthy-féle felvetése, amely alapvetően újszerű megközelítést képviselt az említett diskurzusban, és lehetővé tette például, hogy a Kroó által propagált *mainstream* zeneszerzés (és itt elsősorban a Harmincasokra gondolok) mellett a periféria – Szabó Ferenctől az Új Zenei Stúdióig – is bekerülhessen a

közbeszédbe. Nem biztos, hogy Tallián Tibor örülni fog végkövetkeztetésemnek, de úgy látom, az ő kritikái is a Maróthyéhoz hasonló szerepet töltöttek be ebben az időszakban (igaz, nem minden esetben értettek egyet abban, melyik az a periféria, amely érdemes a közbeszédbe való beemelésre).

Nem hiszem ugyanakkor, hogy a „Maróthy-jelenség” jelentőségét munkámban túlhangsúlyoztam volna. Mégis szembe kell néznünk azzal a ténnyel, hogy Maróthy János tevékenysége Nyugat-Európában és Amerikában máig jelentős érdeklődést vált ki. Ami Tallián Tibort zavarja, hogy ne mondjam: „türelmetlenné” teszi – azaz Maróthy marxizmusa –, mit sem számít a nyugat szemében, amely a megközelítés és a kérdésfelvetések, valamint a módszertan eredetiségére és újszerűségére koncentrál. Alig több mint hét oldalas opponensi véleményében Tallián Tibor kétszer használja a „marxista” (illetve az „anti-marxista”) jelzőt, és egyszer szerepel – mint Pilátus a krédóban – a „maoista” jelző is. És mintha nem lenne elegendő az „új zenetudomány” versenyében való részvételem vagy éppen Maróthy iránti „szeretetem”, ezek a jelzők is mintha rossz hírbe akarnának hozni. Igyekeztem tehát önvizsgálatot tartani, hogy akár gondolatmenetemben, akár a művek értékelésében, akár a szóhasználatban megjelenik-e – esetleg öntudatlanul alkalmazva – bármilyen marxista tézis, effélének azonban nem tudtam nyomára bukkanni; mi több, magában a disszertációban egyszer sem szerepel a „marxista” szó vagy a „marxizmus” kifejezés. Nem mintha nem gondolnám azt, hogy még Magyarországon is esélye lehet a mai tizen- és huszonevesek körében egy aktivista jellegű, marxista reneszánsz kibontakozásának, mégis úgy látom, a marxizmus mint probléma elsősorban Tallián Tibort foglalkoztatja, nem engem. Ez minden bizonnyal a kettőnk közötti generációs különbségből fakad. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy a marxizmus kérdése releváns az általam elemzett időszakban, de – nem lévén sem politológus, sem politika- vagy esztétörténész – nem érzem kompetensnek magamat a jelenség vizsgálatában.

Mindazonáltal reflektálnom kell arra a kérdésre, miért nem definiálom kellő körültekintéssel az olyan fogalmakat, mint „politika”, „hatalom”, „politikai hatalom”, „demokratikus ellenzék”, „kettős beszéd”. Úgy gondolom, hogy e két utóbbi kifejezést egészen pontosan meghatározom a disszertációban, még akkor is, ha egyébként – szerintem korrekt módon – hivatkozom a róluk szóló kurrens szakirodalomra. Meglehet, hogy a „politika”, a „hatalom”, a „politikai hatalom” kifejezések esetében sokkal árnyaltabban vagy célirányosabban kellett volna fogalmaznom – és lehetséges, hogy ez igaz a „Kádár-kor” szóösszetételre is –, de úgy vélem, az Előszóban kellő pontossággal körvonalazom azt az erőteret, amelyben a magyar zeneszerzés története ebben az időszakban kibontakozik. A levéltári források kizárása a felhasznált források köréből valóban tudatos döntés eredménye volt. Tisztában vagyok azzal, hogy ezekből is leszűrhetők akár poétikai jellegű információk is, de a feldolgozandó források mennyisége így is akkora volt, hogy úgy tűnt, a zene és a zeneszerzés történetének megértéséhez elegendőnek fog bizonyulni. A levéltári forrásokra építő szakirodalomra egyébként – többek között az Előszóban – hivatkozom is. Tallián Tibor hiányolja az életrajzi források bevonását is, úgy véli, csak Kurtág György esetében

használtam ezeket. E megfigyelés azért is zavarba ejtő, mert másik opponensem, Eisemann György éppen arra hívta fel a figyelmemet, hogy túlságosan is sok figyelmet szentelek ezeknek az életrajzi tényeknek, ami a „szerző elvéhez” való visszatérés veszélyét rejtí magában. Mint az Eisemann Györgynek adott válaszból kiderül, valóban nagyon sok esetben utalok életrajzi tényekre elemzéseimben, és ezeket megkerülhetetlen információknak tartom.

Befejezésül még egyszer megköszönöm Tallián Tibor rendkívül pozitív és munkámat nagyra értékelő opponensi véleményét. Csak remélni tudom, hogy véleménye utolsó mondatát, amely nem az én munkám, hanem az 1956 és 1989 közötti, valamint az azt követő évtizedek magyar zeneszerzésének negatív értékelését tartalmazza, az idő felülbírálja majd. Ám a kérdésre – hogy érdemes volt-e Lea után Ráhelért még négyszer hét évig szolgálni – én is csak ambivalens választ tudok adni. Mindenesetre sokatmondónak érzem, hogy kettőnk vitájának középpontjában is sokkal inkább a zenetudomány és a zenekritika történeti és módszertani kérdései álltak, nem pedig maga a zene, amelyről pedig disszertációm elsődlegesen szólni kívánt.

Dalos Anna
Budapest, 2020. október 10.