

Tallian Tibor felkért bíráló véleménye
Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1957-1989)*
témában az MTA doktora cím elnyeréséért benyújtott értekezéséről

A jelenlévők engedélyével bírálatomat rövid visszatekintéssel kezdem a disszertáció létrejöttének kronológiájára. A doktori mű előszavának utolsó bekezdése így tájékoztat: „E disszertáció közel tizenhárom éves munka eredménye”. Tizenhárom esztendő – sok ez, vagy kevés? Ha a vállalkozó nem valami régebbi munkát folytat, nem kiegészít, nem összefoglal, hanem új fejezetet nyit munkanaplójában, ahogyan a mostani eljárás kezdeményezője tette, az anyaggyűjtéshez, elemzéshez, az írásbeli forma kidolgozásához, időközi publikációkhoz, hiányok pótlásához, szálak elvarrásához valóban szüksége lehet tizenhárom – legyünk nagyvonalúak: kétszer hét esztendőre. Ami jelen esetben rendkívülinek mondható, legalábbis a zenetudományban, az a kétszer hetet megelőző, szűk hét – de igazán nem hét szűk – esztendő, mely a jelölt pályáján az egyetemi tanulmányok befejezése (1998) és az MTA doktori munka megkezdése között eltelt. Ennek a szakunkban rekordra érdemes-tempónak köszönhetjük mi, a Zeneakadémia zenetudományi tanszékének kiérdemesült, de még működő tanárai, hogy jelen lehetünk, részben közreműködhetünk ezen az aktuson, melyen első ízben áll egykori tanítványunk a Magyar Tudományos Akadémia Doktori Tanácsa által kiküldött Bírálóbizottság elé, hogy nyilvános vita keretében sikerrel megvédje a kitüntető MTA doktori cím elnyeréséért benyújtott értekezését, és elnyerje a címet. Ezt azért hangsúlyozom, mert örülök neki, de azért is, hogy elnézést kérjek a Bizottságtól és a pályázótól, ha esetleg a lejárt húsz esztendőről megfélemedve, tanáros modorba esnék vissza.

Néhány mondat erejéig még a számoknál maradok. Az értekezést harminc fejezet teszi ki; ehhez mindenképp hozzátenném az Előszót mint nulladik fejezetet, hiszen ez a tárgy és módszer meghatározását lényeges tartalmi közlésekkel konkretizálja. Harminc tömör, de egyáltalán nem epigramma-rövidségű fejezet, közel száz kottapélda, három tucat táblázat, melyek némelyike a maga harminc-negyven sorával a diszkurzív oldalakon közölt adatmennyiségnek olykor többszörösét rejtje magába – értelemszerűen, hiszen a folyó beszédben nem a történeti-statisztikai mennyiségre, hanem a zenei minőségre esik a hangsúly. Nem, mintha a minőségeket a tanulmány írója nem hatalmas mennyiségek elemzéséből nyerné ki, mint valami laboratóriumi vizsgálatnál. A disszertáció olvasója lenyűgözve figyeli és amennyire telik tőle, követi az anyag totális áttekintésére irányuló megvesztegethetetlen szándékot – a szándékot, mely infinitézimálisan megközelíti, és a döntő fontosságú metszeteknél bizonyosan el is éri célját. A törekvést példázatosan dokumentálják a harminc év legkarakteresebb zeneszerző-nemzedékéről, a „harmincasok”-ról szóló két fejezet kezdetén megadott számok. Pályakezdésüket a dolgozat tizenöt szerző több, mint 170 művének tanulmányozása alapján mutatja be; a nemzedék kibontakozásának ábrázolásához pedig „nem csak az” 1970-es „évtizedforduló legjelentősebb alkotásait”, hanem „az öt év alatt keletkezett teljes repertoárt – tizenhat zeneszerző több mint száz művét” – veszi „górcső alá”. E mennyiség nem tartalmazza a nemzedék legkiemelkedőbb tagját, akit külön fejezet tárgyal. A harmincasok pályakezdésének és kibontakozásának éveiben az úton poroszkált még néhány zeneszerző-korosztály, tagjaik egykorú műveinek tucatjai értelemszerűen csak más fejezetben, más összefüggésben tűnnek föl. Ennyit előjárom a számokról.

Bírálatomban, melynek ősformája ötvenezer karaktert közelíti, a komédia V vagy U formáját követem. A lelkesen emelkedett bevezetés után most lejjebb szállok és elismerő szavak között néhány ponton egyet-nem-értésemnek adok hangot, hogy a végső szakaszban annál realiztikusabban emelhessem ki a dolgozat bokros érdemeit. Abban persze nincs semmi kifogásolni való – maga a folyamodó siet leszögezni az Előszóban –, hogy nem előd nélkül vállalkozott a nagy feladatra. A disszertációban reprezentált három évtized első felére vonatkozóan Kroó György tette ezt meg 1971-ben először, majd 1975-ben bővített formában

másodszor kiadott monográfiájában. A korszak második felében ugyanő a magyar zenekritika történetében példa és követő nélkül állóan részletes és alapos elemző kritikák sorozatában elemezte a kortárs zeneszerzés egyes műveit és az azokból kibontakozó tendenciákat. Dalos Anna a disszertációjában tárgyalt harminc év első másfél évtizedének ismertetésekor nem is igen tehet mást, mint hogy nagy vonalakban követi Kroó beszámolóját, persze tágabb elemzői térben elhelyezve az eseményeket és műveket, mint amennyi a két kiadást megért évfordulós broszúra szerzőjének rendelkezésére állott. Emlékeztetek rá, hogy Kroó bibliai (pontosabban Thomas Manni) ihletésű metaforával zárta az 1955–1961 közötti korszak áttekintését: „e hét esztendő alatt a magyar zene Jákobként szolgál a napnyugati Lábánnak, és egyelőre csak Leát, a rossz-szeműt kapja feleségül.” Ugyanezt az újabb munka tágabb időhatárok között mondja ki, nem tagadhatom – és nem örülök rajta – együttérzés helyett szinte ellenségesen. Az előddel ellentétben Dalos szigorú osztályzatokkal értékeli a kortárs zene korabeli bírálatait is – beleértve Kroó összefoglalásainak bőségesen idézett megállapításait. Így aztán – nem túlzok – az a benyomás rögzül az olvasóban, mintha a magyar zene megújulásának irányát és kimenetelét tudatlan kritikusok és tájékozatlan zeneszerzők döntötték volna el, mintegy összeesküvésszerű édes egyetértésben. (A „megújulás” időszakának összefoglaló „le”-értékelését olvasd a dolgozat 119. oldalán.) Később néhány szóval kifejtem, hogy mit tartok történetileg igazságtalannak ebben a verdiktben, melyet a szerző, félek, legalább két helyen vitatható módon igyekszik bizonyítani. Az egyik az Előszóba beerőltetett lábjegyzet a Durkó-Lutosławski párhuzamról, amit Kroó állítólag nem ismert föl. Később kiderülni látszik, hogy az észrevétel egy 2005-ben megjelent könyv adatán alapul. A másik hely a *Tribune Internationale des Compositeurs* négy magyar „választottjának” nevek nélküli említése ugyancsak az Előszóban; a következő mondatból kvázi más összefüggésben megtudjuk a harmadik-negyedik győztes nevét, akik az első kettővel ellentétben az értekezés főalakjai.

A Lea-korszak helyenként frusztráló történéseinek bemutatása közepette paradicsomi harmóniát áraszt Kodály megjelenítése itt és a továbbiakban. Az értekezésnek – és írója korábban és párhuzamosan kiadott Kodály-tanulmányainak – nagyon rokonszenves vonása, hogy mindig tárgyilagosan, de mindig inkompenzabilitása tudatában nyilatkozik Kodályról, mind a zeneszerzőről, mind az iskolateremtő zeneszerzés-tanárról szólva. Nem tudom megítélni, ezért elfogadom, hogy a Kodály-iskola akadályozta egyes (vagy többes) Kodály-tanítványok adaptivitását az új zeneszerzői feladatokhoz, ahogy a dolgozat Maros és Szöllősy pályáját szemlélve megállapítja. Viszont a negyedik fejezet, a legnagyobb emberi és zenei beleérző képességgel megírt részletek egyike – Dávid Gyula dodekafon fordulata –éppenséggel azt mutatja, hogy az agg Kodály még a tizenkétfokúságról is hajlandó volt érdemben tárgyalni olyan tanítvánnyal, akit szeretett, akit tehetségesnek tartott, és akinek „mozgásán érződött valami” – a pozitív magyarságélmény (Kodály feljegyzését a dolgozat idézi)..

A doktori mű harmadik dekádjának kezdetére beiktatott fejezetben – Hódolat Kodálynak –már nyoma sincs a pozitív magyarságélménynek. A „retour à Kodály”-t, amit a körültekintő elemzések a Kodály-centenárium előtt tisztelgő művek zenei-motivikus hivatkozásaiban kimutatnak, Dalos anti-modernista fordulatként mutatja be, és egyértelműen nemzetpolitikailag interpretálja: „E kantáták és oratóriumok mintha azt sugallnák, hogy a nemzet sorsszerűnek is tekinthető sikertelensége hátterében minden esetben a pusztító modernizmus áll”. Leszögezem, hogy e feltételezett recrudescunt-attitűdöt Dalos nem kapcsolja össze az idős Kodály vehemens modernizmus-ellenességével – nem is lett volna rá oka. Kodály mentesítése azonban nem elégséges indok arra, hogy ne vessek föl kérdéseket a „nemzeti sorsszerűség” politikai motívumának váratlan feltűnését illetően az elemzett zenei témák között. „Disszertációm nem a zeneélet ágenseinek mozgásteréről szól – írja az Előszó –, nem levéltári iratok alapján kívánom elemezni a politika-zenepolitika zeneszerzőkre-zeneszerzésre gyakorolt hatását.” (9. oldal). Ezzel a negatív célkitűzéssel általánosságban egyet lehet érteni, bár sajnálatos, hogy mások (elvégzett) levéltári kutatásait sem veszi figyelembe, ahol igenis elemzi – vagy elemezné

– „a politika-zenepolitika zeneszerzőkre-zeneszerzésre gyakorolt hatását” (később részletesebben). Ám ami a fentebb idézett helynél hiányzik, az nem az ágensek mozgásterének elemzése, hanem az, hogy a zenében kimutathatónak vélt *politikai* jelentés *politikai* motivációját meg sem kísérli megkeresni. Ez az elzárkózás eredményezi azt a zökkenőt a fejezet utolsó mondatában, mely a magyar zeneszerzőkről – vagy inkább az egész magyar társadalomról? – a debilitás diagnózisát állítja ki: „A hetvenes–nyolcvanas évek egyik nagy illúziója, hogy a zenei modernizmussal való leszámolás meghozhatja Magyarország számára a sok évszázada vágyott virágzó jövőt.”

Ha ezt Dalos Anna a „hetvenes-nyolcvanas évek”-ben írta volna le, szegény néhai Breuer János felháborodottan bélyegezte volna őt anti-marxistának. (Magamnak volt ilyen tapasztalatom.) Mi az, hogy illúzió? Hiszen „a sok évszázada vágyott virágzó jövő a Kádár-korban már megérkezett”! Nem kellene megkérdezni: miért nem érezték úgy a magyar zeneszerzők, ahogy Breuer János elvárta volna tőlük? Ehhez persze valami formában föl kellene vetni azt az általánosabb kérdéssel: mi is volt ama Kádár-kor, melynek zeneszerzéséről a dolgozat értekezik? A dolgozat a kérdést nem teszi föl. Kádár neve a folyó szöveg 7. oldalától kezdve számos összefüggésben előfordul a dolgozatban (csak arra nincs utalás, hogy „felemelé szemeit az égre”), de mindig egyszerű időhatározóként. Elmarad a korban (rendszerben) a művelődés és művészet funkciójának meghatározására és irányítására alkalmazott doktrína elemzése is, holott erre a dolgozat címe kimondottan fölkelészt. A célzás, amit Dalos a kifejtés helyett alkalmaz, mindösszesen kétszer – tulajdonképpen azonban csak egyszer – tűnik föl a szövegben, üres fogalomként, anekdotisztikus stílusban: „Károlyi Amy költeménye politizáló alkotás, a szöveg nyílt idézetként használ fel a Kádár-korszak híressé vált három T-jéből kettőt”. Ugyanezen mondatnál a 273. oldalon kissé variált formában találkozunk: a „három T rendszere” itt nem híres, hanem „jól ismert”. Nem tudom, kinek jól ismert, és főleg: meddig? „Jól ismertek”-nek kell gondolnom a „demokratikus ellenzék” ki- és mibenlétét is, hiszen kéttucat említésében semminemű kísérlet történik a csoport törekvéseinek leírására. Csupán utalásokat olvasunk egy három kötetes, bizonyára alapvető munkára, anélkül, hogy a szöveg közvetítene a szerző saját interpretációját. Amivel nem érezném felmentve jelen dolgozat íróját saját véleményének kialakítása alól. Így aztán kénytelen vagyok a magam egyetemkori információira hagyatkozni, és azok alapján inkább maoista, mint demokratikus ellenzéknek minősíteni.

Itt vissza kell térnem a „hosszú Lea-korszak” negatív értékelésére. A lelakatolt ajtó metaforáját a könyv címében hatásosnak, de leegyszerűsítőnek találom – ahogy jelek szerint maga a könyv írója is; különben nem magyarázná kissé zavaros mondatok sorával az Előszóban, hogy azon az ajtón azért jönni is, menni is lehetett. Tapasztalatból tudom, mint egyszerű állampolgár, nem mint „demokratikus ellenálló”: nagyon nehezen. De nem olyan nehezen, mint 1956 előtt. Hiányzik a történeti distinkció. Ami a Kádár-korszakra vonatkoztatva relativizálja a metafora totális történeti hitelét (a költőivel ellentétben), az egyik oldalon maga a történelem: a dolgozók államának első korszaka, a Sztálin-Rákosi kor, melyben a lakat nem ajtón függött, hanem rácson. Konkrétabban: az Előszó és egyes korai fejezetek, a maguk zeneszerzőkkel és kritikusokkal szemben mutatott türelmetlenségével, nem vetnek számot az előzményekkel. Az épített és szellemi börtönök kapui alig néhány hónapja nyíltak ki – résnyire. Hogyan rendelkezhetek volna a *tegnapi* börtönlakók azokkal az ismeretekkel, melyeket a „történeti tudás” *ma* számon kér rajtuk? Hogyan fejlődhetek volna gyorsabban, ha folytonosan éreztették velük, hogy eltávozási engedélyük csupán feltételes-e, mint a raboké a Fidelio első felvonásában? Egyes zeneszerzők flegmán túrték a macska-egér játékot, mások elhallgattak, vagy belebolondultak, mint a neurózisra hajlamos Szervánszky.

A meghatározatlanul hagyott politikai rendszer lenyomata persze állandóan megjelenik a szövegben, ahogy megjelent az életben, a zenében és a mindvégig kötelességszerűen idézett bírálatokban. A dolgozat egyáltalán nem riad vissza attól, hogy tárgyasítsa a zeneszerzés

„rendszerfüggő” mozzanatait. De a politikus tárgyal mintegy vattába csomagolva kerülnek az asztalra. Az elnyomó funkciók jelölésére a szöveg többnyire üres vagy helyettesítő fogalmakat használ: „politika” és „hatalom”, illetve „politikai hatalom”. A névtelen hatalom önkéntes zenész-kiszolgálóit „elkötelezettnek” címkézi, műveiket „kuriózumnak”. Vagyis maga is használja „kettős beszédet”, melynek Kádár-kori gyakorlatát sokat emlegeti, de nem magyarázza meg (most, hogy a dolgozatból értesülök, annak idején én is használtam, kissé úgy érzem magam, mint Monsieur Jourdain, mikor megtudta, hogy egész életében prózában beszélt). Ha tehát a rejtjeles beszédet gondolatban egyenes beszédre fordítjuk, megállapíthatjuk, hogy a művekre vonatkozó megfigyelések politikai tárgykörben is találóak: például, hogy az „elkötelezettek” művei Sárai két darabját kivéve kizárólag évfordulókhoz és pályázatokhoz kötődtek, és szinte kínosan tartózkodtak a „kádári” jelen megszólításától, kivált dicsőítésétől. A fokról fokra liberalizálódó hivatalosság már az 1970-es évek vége felé maga is marginalizálta „elkötelezettjeit”. Lásd Pozsgay, Sárai és Breuer jelenetét, melyről nem tudom, vajon nem a városi legendák körébe tartozik-e.

Politikatörténeti hiányérzeteim előadását talán túlságosan is bő lére eresztettem; nem hiába fogadott néhai Zoltai Dénes valamikor a nyolcvanas évek elején a hatos villamoson fülembe súgva titkos marxistává (azért súgva és titkosnak, mert nem akart diszkreditálni, minthogy ez a státus akkorra végérvényesen „kuriózummá” vált.) Most végre elindulhatok a V emelkedő ágán fölfelé, és kimondhatom: ha az értekezés „hermetikus” tárgyalásmódja el is vágja a zene számos társadalmi, történeti, lelki összefüggését, másokat nem létezőnek tekint – így lényegében Kurtág kivételével az életrajziakat –, legrosszabb indulattal sem állíthatom, hogy Dalos ne törekednék a harminchárom év *zenéjének* történeti tárgyalására, és e cél a maga kifinomult (hogy ne mondjam: rafinált) módján ne közelítené meg annyira, amennyire szükségesnek ítéli. A forradalom bukására emlékező gyász-szimfóniákat ugyan a 26. fejezetbe számúzi, de ilyenfajta kisebb-nagyobb mértékben erőltetett epizódtól eltekintve a tanulmányok egymásutánja legalábbis a pályamű első felében követi és modellálja a magyar zeneszerzés-történet tendenciáiban, személyekben és művekben megnyilvánuló kronologikus, sőt historikus folytonosságát. A személy- és csoportnevek és műcímek alapján, vagy ha a címek enyhén titokzatoskodnak, hát utalásaikból azonosítani tudjuk a tárgyat, a tárgy ismeretében pedig követni az időrendet. Ezt most nem ismertetem.

Változást észlelünk a terjedelmesebb 17. fejezetnél – A magányos hős apoteózisa –; ez a „modernista” magyar operát mutatja be. Vagyis a korábbiakkal szemben nem kor-szakaszokhoz köthető eseményeket és mozgalmakat tárgyal, hanem repertoárt, akárcsak párja, a címében sem rejtélyeskedő Elektroakusztikus zenei kísérletek. Más irányban is változik a címadás stílusa és tartalmi relevanciája. Öt fejezet Petrovics Emil „vicces” csembalóciklusának címét parafrázálva, arckép álarcban-típusú címet visel és átfogóan szemlézi és jellemzi egyes, a korábbi csoportokba be nem sorolható zeneszerzők 1989 előtti működését. Jellegét és részben tartalmát tekintve ugyancsak álarcosnak, ezen felül diminutívnak tartom két zeneszerző-csoportosulás tárgyalását a véghajrában. Itt a fordított – kicsinytő – távcső alkalmazását maga a tárgy determinálja. Magától értődik, hogy a nyolcvanas években fellépett harmincévesek koruknál fogva, valamint két idősebb, Erdélyből áttelepült komponista kései csatlakozása okán inkább csak újszerű, specifikus zeneszerzői attitűdök és poétikák képviselőiként, mintsem önálló személyiségként kerülhetett be a számadásba; de az is igaz, hogy mint ők, mint poétikák és attitűdök képviselői, szándékosan lemondtak művészi autonómiájuk egy részéről.

A magyar zeneszerzés nyolcvanas évekbeli Carnaválján kétszer álarcot ölt Kurtág György is, a zenei eposz hűségesen – öt tanulmányon át – követett Odüsszeusza. A Parlando rubato fejezet Kurtágnak az olasz eredetű, de magyar tartalmú előadói utasításhoz – vagyis a magyarsághoz – fűződő viszonyáról szól a hetvenes évek végén-nyolcvanas évek elején írott magyar tárgyú művekben, a viszonyt negatívnak láttatva. Ez a fejezet nyilvánvalóan a megelőző Hódolat Kodálynak pandanja. Az orosz Kurtágról szóló fejezet (Egy szovjet zeneszerző

Magyarországon) apropóként szolgálhat arra, hogy definiáljam az 1957 és 1989 közötti évek eme majdhogynem teljesen „abszolút” – vagyis eloldott, leválasztott – zenetörténetének sajátos szerkesztésmódját, legalább metaforikusan. Ehhez ismét visszautalok a szerző korábbi működésére. Dalos Anna magas szakmai színvonalon és a műfaj megkövetelte szellemes modorban gyakorolta a zenei publicisztikát, amikor annak még volt fóruma a magyar sajtóban. Különös érzéssel adott írásainak szórakoztatóan gondolatébresztő címet. Fischer Annie kiadatlan hangfelvételeinek posztumusz lemezeiről például *Annie hagyományai* címmel referált 2001-ben. Korántsem bír Kármán József regényéhez fogható irodalomtörténeti jelentőséggel ama Kádár-kori magyar kisregény, melynek címét ötvenöt éven át őrizte tudattalanom, s most feldobta, mint az értekezés szerkesztési koncepcióját talán adekvát módon jellemző képet. A regény 1966-ban az Új Írásban két részletben jelent meg; az ÉS nagyhatalmú főszerkesztője, Nemes György tollát dicsérte: *Hanna hálót sző*. A név kezdőbetűjének elhagyásával megkapjuk az értekezés egyik domináns kompozíciós metódusát: *Anna hálót sző*.

A háló ősi finnugor eredetű szavunk konkrét és átvitt értelemben is olyan fonadékot jelent, amellyel az ember valakit-valamit ki-be-le-meg-fog, begyűjt, összegyűjt. Mindannyian használunk hálót, mikor anyagot gyűjtünk egyik-másik jelentősnek vélt témánkhoz. Szabolcsi ugyanezt állványnak nevezte, és sokszor figyelmeztetett: az írás végére az állványt le kell bontani. A „new musicology” és más tudományágak „new” képviselői (ezektől csak véletlenszerűen ismerek néhány cikket) azonban éppen az ellenkezőjére törekszenek; ennek jeleként egy-egy könyvoldalon egymással nemes versenyben gyűjtik össze a lehető legtöbb nevet és információt. Dalos Anna eminens résztvevője e versenynek – hadd példázzam ezt néhány adattal, némileg az orosz szatirikus irodalom modorában! Nevezett, egy szovjet zeneszerzőről, azaz Kurtág hozzám máig legközelebb álló orosz műveiről szóló tanulmány 348. oldalán tizenhét, a 351.-en tizennyolc személynévvel találkozunk a főszövegben és a hivatkozásokban, Kurtágot természetesen nem számolva: zeneszerzők, költők, magyar és nemzetközi zenetudósok. A nevek kavalkádja egymásba kapcsolt témák sorát jelzi: a szovjet avantgárd (vagy nem avantgárd) zene magyarországi nem-fogadtatása, Sosztakovics halála, a Zeneműkiadó Sosztakovics emlékkönyve, és a szerkesztő nehézségei emlékező szerzők felkutatásával, Sosztakovics-hatás az „elkötelezettek” műveiben, néhány utalással keverve a nemzetközi Kurtág-irodalomra, mely a magyar olvasót felvilágosítandó észrevételezi, mennyire szokatlan, hogy magyar zeneszerző orosz szövegeket zenésítsen meg. Az, hogy ezen viszonylag hosszú – féloldalas – érvelésbe egy magyar szakíró belekeveri Lenin októberét, csak megerősíti az idézett szerzőről már annak idején kialakított lesújtó véleményemet. Mindezek után Dalos Annának marad szusza a zenék tételes, ihletett elemzésére.

E kissé túlírt részletnél sokkal simábban zajlik a halászat, ha a cél egyívású halak – zeneszerzők – rajának ki-merítése a zenetörténelem folyamából. (Az ártalmatlan bölcsész-tudományokban ezt még nem támadják az állatbarátok). Természetes nemzedéki összetartozás és/vagy azonos poétikai meggyőződés által összekapcsolt zeneszerző-csoportok a harmincasoktól az ötvenesekig kifejezetten jól érzik magukat Anna hálójában, és nem hiszem, hogy ne lennének hálások több-kevésbé kíméletes kezelésükért. A modernitás-kísérletek fortyogó halászlevében főni valószínűleg kevésbé kellemes, de a jobb indulatú halak talán úgy vélekednek a tanulmányíróról ott, ahol most vannak, ahogyan a pimasz ifjú opponensről vélekedett egykor az 1951-ben „Nyilas Misi” által proskribált pártzenész, aki egészen haláláig kísérletezett a modernizmussal, Dalos szerint egyre növekvő sikerrel: „engem nem értett meg – de a kritika színvonala magas”. A hálóba beemelt teljes nemzedékek termésének szemlézése módot ad az írónak egyrészt arra, hogy megemlítsen másutt nem szereplő komponistákat, nem névsorolvasás-szerűen, hanem konkrét zenei jelenségekkel összefüggésben; másrészt, hogy az Éjszakai Őrjárat-szerű csoportképből időről időre mini-monográfiákat iktasson az előadásba valamely csoport, műfaj, alkalom, technika jelesebb tagjairól, művelőiről, szereplőiről. Az olvasó azt is elfogadja, hogy e nemzedék egyes kiemelkedőnek ítélt tagjainak emblematis

szerzeményei más fejezetbe kerülnek beosztásra. Más, fentebb már említett hálók tartalmát műfaji (opera), mediális (elektronikus zene) vagy poétikai azonosságok-rokonságok egységesítik (popularitás, olvasmányok).

Engedelmükkel nem térek vissza az old curiosity shopba, melyben 18. századi relikviákat lehet megtekinteni. Csupán megjegyzem: ha ide tartoznak a forradalom szimfóniái, akkor ide kellene sorolni az „elkötelezett” (idézőjelben) szerzőket és műveket is, mint a Louis-k korának túlélőit. E tanulmány a megelőzővel együtt mint elsődlegesen nem történeti, hanem tematikus gyűjtésen alapuló esszé, sajátos irodalmi-szakirodalmi műfajt képvisel a harminc írás közt. De míg az utóbbi zenei „maradványokat” állít ki, az előbbi megrendítő „emlékek” – relikviák – zenébeformálását gyűjti össze: tárgya az égő áldozat visszfénye a magyar zenében. A téma túlságosan súlyos és létező ahhoz, hogy ne legyen rá érvényes József Attila paradoxonja – a Dalos által sokszor és szeretettel idézett Maróthy János kedvelt, hol apologetikus, hol ironikus szövegösszefüggésben használt idézete – „csak ami nincs, annak van bokra. Ami van, széthull darabokra”. Az emlékenek cserepekben tükrözik az ábrázolhatatlant. A legnagyobb és legépebb tükörcserép azonban megváltja a valamelyest diffúz, egyébiránt szokás szerint abszolút tiszteletet érdemlően tág körű szemlét: Kósa György Halálfügájának rövid, szép, mélyen megragadott és ezért megragadó elemzése késve, de nem elkésve helyezi el a nyolcvanadik életéve küszöbére érkezett, majd azon át is lépett zeneszerzőt ott, ahová néhány kivételes műve az 1970-es évek második felében váratlanul, de megérdemelten állította: a magyar zeneszerzés egyik gyűjtőpontjában.

Dalos Anna nem ismer véletlent; bizonyára az is gondos tervezéskövetkezménye, hogy a Truszova-bálon éppen csak áttűnő Kósa György mélybetekintő Halálfügája a következő tanulmányban a dux funkcióját kapja. Olyan kapcsolat ez, mely példázza, hogyan szövi össze az értekezés az egyes hálókat hálózattá. A tanulmány-hálók némelyike már a mű első felében is megtalálta a maga párját, mások többtagú sorozatokká álltak össze, ám ezeket a zenetörténet lényegében a kronológiára vezetőfonálára fűzi föl. A hetvenes évek végére-nyolcvanas évtized elejére az „új magyar zene” addig lineárisnak mondható története stílusosan és esztétikai posztulátumaiban az „oldott kéve” sorsára jutott. Elveszett az a korszakos és mindennek ellenére egységes lendület, amely a hatvanas éveket jellemezte, és elhallgattak a hetvenes évek izgalmas kontroverziái, melyek a maguk aprócska szögét csak beleverték a rendszer koporsójába. Megszakadtak a modernitás-kísérletek, helyükbe nagyon különböző irányú és sikerű normalitás-kísérletek léptek, egészen odáig menően, hogy egy középkorú zeneszerző nekiült, és évtizedes munkával – a korszakhatáron messze túllépve – megírta saját rekviemjét, ahogy ezt régi korok zeneszerzői kötelességszerűen tették. A Jeney Zoltán 1987 és 2005 között komponált Halotti szertartásának szentelt zárófejezettel Dalos pontosan érzékelteti: az 1980-as évtizedben valójában már a következő, immár névhez nem köthető korszak – nevezzük „rendszerváltás korának” – vette kezdetét, egyelőre a „kádári” föld alatt, vagyis az 1990 utáni nyilvános politikai elkülönülés nélkül.

Ebben az új érában a zeneszerzés „ágensei” – egyének és csoportok – immár nem lineárisan, hanem sok-központú hálózatban működtek, olyan hálózatban, melynek központjai sokszor a hálózat reális idején kívül, a múltban, illetve területén – a magyar zenén – kívül helyezkedtek el. Itt röviden visszautalok a Hódolat Kodálynak című fejezetre. Ez a látszólag alkalmi témájú tanulmány valójában az első köre azon nagy hálózatnak, melynek a hátralévő fejezetek legtöbbje részét képezi: a „tour et retour”-hálózata a visszatéréseket fogja össze (Rückbesinnung) előbb Kodályhoz, majd sok más „atyához”. Dalos az atyák közé sorolja Ligetit is – így kerül a nála három évvel idősebb Szöllősy András a „Ligeti útján” fejezetbe. „Atyaként” magasodott föl a 180-as csoport horizontján Steve Reich, és a múltó évek és változó divatok a dolgok természetes rendje szerint a romantikus generáció atyjává avatták örök-normális zeneszerzéstanárukat, Petrovics Emilt. A tanulmányok mostaninál alaposabb olvasása tárhatja föl, hogyan, miféle szálon kapcsolódnak a hálózathoz a kiemelten kezelt – kiemelkedő

– zeneszerző-egyének. Ha merész akarok lenni, a Kurtág-képsorozat utolsó darabját (Kurtág és a zenei forma) is a háló-metaphora alapján értelmezhetem – vagyis hogy így értelmezi maga Kurtág a Kettősversenyről szólva: a mű „új korszakának legfontosabb törekvését dokumentálja, tudniillik azt, hogy a korábbi kisformákat nagyobb összefüggésbe integrálja”. A Jeney-elemzés pedig egyértelműen az életmű-hálózat egyetlen műbe integrálásaként mutatja be a Halotti szertartást.

Nincs re idő és hely, hogy értékeljem az értekezésben szőtt metodikai hálót – az egyéni, csoport, műfaji, műelemző, filológiai és (Kurtág fejezeteiben) életrajzi megközelítések feszültséget teremtő és levezető tanulmányok összeállítását sokszínű-sok megközelítést egybefogó egészszé. Zárszóként, összefoglalásul még két korszakról szeretnék szólni. Az egyik zenetörténeti: az, amit Dalos Anna az értekezésben tárgyal; a másik zenei-historiográfiai: az, ami a zenetörténeti korszakkal az értekezés lezárása után a magyar zenetörténet-írásban történhet-történni fog.

1) A harminc év folyamán megkomponált, nyilvánosságot kapott, nyomtatásban megjelent és hangfelvételen megörökített – és a dolgozatíró által áttekintett – művek mennyisége évtizedről évtizedre növekedett, annak arányában, ahogyan a viszonylag rövid korszakban a nemzedékek nem váltották egymást, hanem egymás mellé álltak a pódiumra: a húszasokat és harmincasokat követték a negyvenesek, és szórványosan az ötvenesek is, sőt a véghajrában még a hatvanasok képviselőiben is megjelenik legalább egy komponista, Faragó Béla, kinek néhány vonással felvázolt arcéla a dolgozat legvirtuózabb szakaszai közé tartozik. Az örömdetes szaporulat eredményeként a „harmincasok” beérkezésének évkörében a magyar zeneszerzés színpadán már valóságos tolongás alakult ki, ami Sárai Tibort, a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnökét 1972-ben intézkedési terv kidolgozására készítette; nem emlékszem, hogy ez miben állt, és minden opponensi elkötelezettséggel együtt sem olvastam el újra Feuer Máriának adott nyilatkozatát, melynek címe: „Hogy ne legyen sok az eszkimó”. Figyelem: a cím nem az volt: „Hogy legyen több a foka”. Tehát a foka-szocializmusnak is voltak korlátai, de azért az értekezésből bátran levonhatjuk a következtetést az író helyett, aki tartózkodik az efféle általános értékelésektől: sok, külön-külön nem jellemzett összetevő eredőjeként (ilyen például a zeneszerzés-oktatásának magas színvonala a Zeneakadémián) a dolgozatban tárgyalt időszak mennyiségileg kiemelkedően termékeny, az író szerint legalábbis második harmadában, vagy talán csak középső évtizedében művészileg értékes, kritikai visszhangjában a legelső időszaktól kezdve plurális, államilag egészében véve kiemelkedően támogatott, és az értelmiség közönség nem elhanyagolható hányadát aktivizáló korszaka volt a magyar zeneszerzésnek. A korszak elrendezése – mert a korok és zenék nem rendezik el önmagukat –, elemzése és értékelése nagy teljesítmény lenne akkor is, ha valaki csak megközelítőlegesen átfogó erővel végzi is el. Hát még azon a kivételesen összetett módon, ugyanakkor olvasmányosan, szinte könnyedén emelve az alig megemelhetően súlyos terhet, ahogy a dolgozat teszi.

2) Ami a korszak Dalos utáni historiográfiai jövőjét illeti: lesznek dicsérő recenziók és titkos fejszóválások a kevesek körében, akik vagy átélték a Kádár-kort, vagy érdeklődnek zenéje iránt. Várhatóan és remélhetően készülnek disszertációk és nagymonográfiák a legjelentősebb komponistákról a korfa minden magasságában Lajtha Lászlótól (1892) legalább a sajnálatosan korán távozott Jeney Zoltánig (1943) és tovább. Egyes jelenségek (Új Zenei Stúdió) és műfajok (opera) rejtenek még magukban annyi tematikus izgalmat, hogy bővebb tárgyalást követeljenek ki. Az értekezésben en passant megemlített, vagy meg nem említett, de 1989 előtt már termőre fordult, és azóta felívelő pályát befutott zeneszerzők némelyikéről – remélhetőleg sokukról – születnek kismonográfiák a Berlász Melinda gondozta Magyar Zeneszerzők sorozatban, vagy más hasonló dicséretes szándékú vállalkozásban. Azt azonban nem hiszem, hogy a Kádár-kori Magyarország „komoly” zeneszerzéséről újabb áttekintő monográfia készülne a jövőben, másik szerző tollából. Egyrészt, mert jelen munka dimenziói önmagukban elégségesek ahhoz, hogy könnyelmű kísérletektől visszariasszák a követőket. Másrészt, mert a múlt idő és a változások magából a korból kilúgozták az izgalmat, feszültséget, várakozást, mely Kroó szemléinek

olvasását máig megragadóvá teszi, és melynek szellemét Dalos Anna örökölte és kétségtelenül továbbvitte. Ma már senki nem kérdezi, mert nem hiszi, hogy Lea után érdemes volt Ráhelért szolgálni. Négy-szer hét évig.

Mindezek alapján kijelentem, hogy a doktori mű hiteles adatokat tartalmaz. Valamennyi tézisét új tudományos eredményként fogadom el, és újszerűségére és tartalmi gazdagságára való tekintettel javaslom kitűzését nyilvános vitára.

Budapest, 2020. október 5.

Tallián Tibor
MTA levelező tag