

Opponensi vélemény Dalos Anna:
Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1957-1989)
című akadémiai doktori értekezéséről

Dalos Anna értekezése egy igen színvonalasan és következetesen bontakozó, komoly szakmai elismeréssel övezett kutatói pálya újabb eredményeiből építkező, jelentős munka. S mint minden összegzés, mely értékes teljesítményeken alapul, a maga egészében sokat hozzá is tesz az egyes fejezetek részleteihez. Itt mindjárt megemlítendő a monografikus elvárásnak és az értekezés korszakként jelölt témájának a kapcsolata. Az átfogó szintézisre vállalkozó monográfia műfaját az utóbbi évtizedekben éppoly indokolt kifogások érték, mint a korszakolás linearitás-elvét, egységesítő ambícióját, egysíkúan haladáselvű hozzáállását. Ezúttal is nyilvánvaló, a disszertációban tárgyalt időszak története sem beszélhető el egyetlen koherens, teleologikus „narratíva” keretei között. Az értekezés sem kitölti, inkább kialakítja témája kereteit, s ennek megfelelően vázolja a nézetéből legjellemzőbbnek tartott tendenciákat, térképezi fel a napjainkban kirajzolódó, a visszatekintés tudatosságával értelmezhető fejleményeket. Nem valamilyen epochálisan és lexikálisan szisztematizált „teljességre” törekszik, hanem a jelenleg kínálkozó hozzáférés termékeny lehetőségeiből indul ki, s ezek aktualitása szerint bontakoztatja az interpretáció irányait.

Mindez akkor is gazdagon kimunkált összefoglaláshoz segíti, ha néhány felvetése (célkitűzése) egymással kevésbé harmonizálónak mutatkozik, vagy éppen módszertani feszültséget kelt. A monográfia a zeneszerzés-technikai analízisekre, a zenei poétikára (10) összpontosító szakmai orientációját – inkább kisebb, mint nagyobb mértékben – az adott történelmi korszak reprezentálásának, a Kádár-kori „életérzés” (10-11) kifejeződésének a vizsgálatához is kiterjeszteni kívánja. E mozzanataiban csatlakozni látszik olyan esztétikai föltételezésekhez, melyek szerint a művészet visszatükröz vagy leképez egy objektív valóságot, amit előzetesen ismerhetünk, ezért hozzáférhetünk egy világ és annak ábrázolása közötti kapcsolathoz. Amikor úgy vélem, hogy a művészetek autopoézise, bár ezer szállal kötődik környezetéhez, a történelemhez és annak hétköznapijaihoz, de mégsem azok mimetikus folyamánya, akkor egyrészt elfogadom a kulturális rendszerek kölcsönhatásának elvét, másrészt kétellyel veszem, hogy a társadalmi-politikai és a szellemi praxisok között egyenes oksági összefüggés állna fenn. E determinációt a „valóság zenei képével” foglalkozó teóriák sem osztják okvetlenül.¹ Dalos Anna olyan axiómája például, mely szerint „a mindennapi

¹ Az e téren újabban egyre többet említett-hivatkozott Ujfalussy József koncepciójában sem pusztán egy eredendő objektivitásról és annak mechanikus utánzásáról esik szó. Koncepciója ugyan jórészt – a korkívánalmaknak megfelelően – az objektivitás-szubjektivitás kettősség retorikájára épül, de pl. a zenei hang születésének (és „absztrahálódásának”) folyamatában az ingerület és a kinetikus mozgás kölcsönösségét vélelmezi, ahol a „szubjektum” legalább annyira teremtője, mint amennyire közege az „objektív” eredetű effektusoknak. Ezért vizsgálja például a vizuális és az auditív érzékelések idegfiziológiáját, együttműködését. Így pedig nem a visszatükrözés elvét domborítja ki, hanem – a korabeli terminológiai kényszerek mellett – egy olyan autopoétikus esztétika távlatát előlegzi, melynek idegfiziológiai alapjait a hetvenes évektől a művészettudományokra és a

valóságnak a lenyomata felismerhető kell legyen a műalkotásokban, így a zenei kompozíciókban is”, (11) azért meglepő, mert értekezése éppen arról szól, hogyan szabadult meg a magyar zeneszerzés a hasonló doktrínák visszahúzó erejétől. Arról, hogyan talált magára, miután a hatvanas évektől egyre határozottabban rázhatta le másolattá lefokozásának „realista” dogmáit. Ezért is kerülendő lenne ugyanezen normák visszaolvasása arra az időszakra, melyet egyébként teljes joggal interpretál a kifejtés zenei tudományossága a velük szakító törekvések bontakozásaként.²

Megnyugtatóan hat ugyanakkor – a műformák vizsgálatának ígérete mellett – az értekezés egy másik önmeghatározása. A tézisek olyan repertoárkutatásként mutatják be a disszertációt, melynek újító igénye, hogy a vizsgált zeneszerzői teljesítményeket „a 20. századi kompozíciós gyakorlat különböző technikáinak kontextusában helyezze el.” (4) A monográfia, túlnyomó többségében, szerencsésen túllendül tehát a leképezés esztétikájával maga elé emelt korlátokon.³ Bár helyenként közeledni látszik az új muzikológia egyáltalán nem új szemléletéhez, mégis muzikológia marad.⁴ E távolságban maradás elismeréssel nyugtázható akkor is, ha a munkát megköörnyékezte ráadásul a „művészi alakba öntött személyes élmények” feltárásához, „a művek mögött az alkotó mint ember” alakjának felvillantásához (14), vagyis az életrajzi és lélektani magyarázatokhoz, a „szerző elvéhez” visszatérés veszélye is. De ahogy az értekezés kevésbé engedte tudományába szövődni tárgyának szellemét, a Kádár-kor eklektikáját, úgy nem sokat zavartatta magát a progresszívnek és interdiszciplinárisnak álcázott, szeszélyesen (de)historizáló „kritikai elméletek” nemzetközi kísértetjárásától sem.⁵ Az „egyes kompozíciók kritikai megközelítése” (13) így valóban érdemi analíziseket nyújt.

luhmanni rendszerelméletre is nagy hatást kiváltó neurobiológusok (Maturana, Valera) fektették le. Sokat mondó fejlemény, hogy a könyvalapú megjelenés módosította az alapjául szolgáló kandidátusi értekezés címét, s kihagyta a „visszatükrözés” fogalmát. Ujfalussy József: *A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája*, Bp., Zeneműkiadó, 1962.

² Ha az ún. „valóság” tényleg ilyen „lenyomatokat” hagy a műalkotáson, akkor miért kellett szakítani a (szocialista) realizmussal, s miért volt hiba a „formalizmus” elítélése? A modernitás történetisége e látásmóddal egyébként sem hozzáférhető, mivel annak egész poétikája, önreflexív esztétikai alapvetése a reprezentáció-elvű felfogások tagadásából született meg.

³ Például azon a szándékán, hogy „értelmiségi stratégiák” vizsgálatához („felgöngyölítéséhez”) használja fel a zeneműveket. (13) Ez megtehető, de a művek illusztratív eszközként kezelése elzárja az utat esztétikai (művészeti) létmódjuk felé.

⁴ Vö. Somfai László: *A zenetörténeti kánon: konzervatív muzsikusképzés, progresszív zenetudomány? A művészet kutatása a modern tudományok szorításában*, Akadémiai székfoglaló, 2005. Lásd még a 6. jegyzetet.

⁵ Tán nem fölösleges röviden kitérni e jellemzés alátámasztására – előbb a disszertációtól függetlenül. A zenében (a művészetekben) társadalmi-kulturális-antropológiai „jelentést” fölsírnai természetesen általános igény Platóntól Augustinusig, Rousseau-tól Adorno-ig és tovább. (Lásd erről pl. Wilhelm András: *Hangzás és jelentés. Elméleti és gyakorlati válaszok a 20. század közepén*, Gond 1999/8, 233–238.) Csakhogy az „új muzikológia” kriticismusa (általában) „háziag barkácsolt módszertanokkal” (Kodaj Dániel: *Értelem szövedéke, hangok. Feminista és posztmodern olvasatok az amerikai új zenetudományban*, Replika 2005/8, 124), s hozzátehető: az interdiszciplinaritás vagy a posztmodernitás álarcában lép a diszkurzusba, ami még nem jelenti a posztmodern episztémé művészetfilozófiáihoz való felzárkózást.

Mindehhez érdemes fölidézni Richard Taruskin elhíresült szavait a nyugati zenéről írt enciklopédiájának bevezetéséből: „A szemiotikával persze sokszor visszaéltek. [...] Theodor Wiesengrund Adorno oktanul túlértékelt életművét is ez rontotta meg, s ezzel magyarázható, hogy az 1980-as, 1990-es évek ’új zenetudományának’ eredményei fölött oly megdöbbentő gyorsasággal szállt el az idő.” Taruskin a „critical theory” „felszínességéről”, általa „ósdinak” nevezett szemléletéről sincs jó vélemény – ahogy arról Mikusi Balázsnak nyilatkozott a Muzsika 2006/6. számában. Nincs okunk vitára.

E dilemmákkal szorosan összefügg a korszakolás kardinális kérdése. A tárgyalt periódust az értekezés alcíme nem zene- vagy művelődéstörténeti kategóriával, hanem első számú politikai vezetőjének nevével jelöli. Számtalan példa idézhető hasonló eljárásra, mindemellett nem takarítható meg az olyan korszakoló terminológia kialakítása, mely az esztétikai tapasztalatok történeti sajátságosságát jelöli valamiképp. A historikus-irányzati-stiláris elhelyezés köztudottan befolyásolja a befogadás hatásfunkcióját is. Már a kiindulás érinti a problémát, az egész témakör egyik kulcskérdését. Kodály Zoltán munkássága, 1961-ben bemutatott szimfóniája kapcsán hozza szóba az „új klasszicizmus” szakkifejezést, melynek részben hazai változatait a disszerens egy korábbi tanulmányában már sokoldalúan áttekintette.⁶

A terminológiai tájékozódáshoz megfontolandó az újabb művészetfilozófiának egy meglehetősen elterjedt belátása, mely a 20. század ún. „nyelvi fordulatához” és ennek megfelelően alakuló individuumkritikai hagyományszemléletéhez köti a tízes-húszas évektől terjedő, s a posztmodernitásig ívelő formatanok jellegzetességeit, a modernitás ezen újabb szakaszának bontakozását.⁷ Ennek lényege dióhéjban szólva a romantikusnak vélelmezett egyéniség- és eredetiségkultusz elhárítása, mely így az alkotásban nem a szubjektívnek vélt teremtmény megnyilvánulását, hanem az átöröklött formakincs kreatív közvetítését tartja fontosnak, s a művészi nyelv történetileg hagyományozódó elsődlegességére támaszkodik. Ilyen értelemben a „klasszicizálásra” utaló terminus félrevezető lehet, mert – jobb esetekben – egyáltalán nem a tradícióhoz mintegy visszaforduló, a régmúlt formációit imitáló stílusról van szó, ellenkezőleg, egy gyökeresen megváltozott, a modernitás addigi kezdeményeit immár egyénfölötti („személytelen”, nyelv- és formacentrikus), a közvetítés „tárgyiasságában” újrafogalmazó törekvéstről. Olyan korszakos módosulásról továbbá, mely a „klasszikus” (esztétista) moderniségtől elfordulva, a hagyományon túllépés *avantgárd tapasztalatát* is

A helyzetet bonyolítja, hogy számos kutató – hogy, hogy nem –, „hermeneutikai” módszernek tartja nemcsak a zenei struktúrák formatanának immanens szemantikai működésével foglalkozó eljárások bizonyos típusát, hanem a pozitivizmustól fölértékelt kontextusok (pl. életrajzi adatok) magyarázó bevonását is. Erre vall például a „hermeneutikai ablak” (?) talányos fogalma, mely a társadalmi „valóságba” kitekintést szolgálná (Lawrence Kramer: *Music as Cultural Practice*, California, University Press, 1990). A hasonlóképp gyorskezü utópozitivistáknak az akárhogy értett „jelentést” elszakítják önnön hatás- és befogadástörténetétől – holott a hermeneutikai alapvetés határozottan óvja ettől az iránta érdeklődőket. S a megértés történeti-dialogikus karakterétől eltekintő instant interpretációt semmi nem akadályozza antihermeneutikai pozíciójának és heurisztikus lelkesedésének a kiélésében. Hermann Danusernek a disszerensről fordított remek tanulmánya (*Biográfírás és zenei hermeneutika. A zenetudomány két tudományágának kapcsolatáról*, Magyar Zene 2002/1, 81-106) éppen az életrajz műfaj történetén keresztül világít rá arra, hogy a valódi (zenetudományi) hermeneutika szempontjából miért indifferens tényező a biográfiai adat, miért nem bizonyít a művészetben a pusztán dokumentum semmit, s mi lenne a valódi tétje a hatás- és befogadástörténet vizsgálatának.

A jelöltnek főleg a téziseiben tűnnek fel olyan inadekvát megállapítások, melyek a hermeneutikához csatlakoznának, mégsem hermeneutikai hozzáállást tanúsítanak. A művek „jelentését” egy „szerzői szándéktól” meghatározott „üzenettel” feleltetik meg, ezt az eljárást „a hermeneutikai értelmezésből kiinduló történeti megközelítés” (3) velejárójának tartják, valamint a „kritikai analitikus megközelítést” elválasztják a „hermeneutikai elemzéstől”: az utóbbi az előbbit „követné” (4). Maga a disszertáció szerencsére ritkán fogalmaz így. A „hermeneutikai” jelző a *Bornemisza*-concerto analízise során kerül majd elő, a kromatika-diatónia kettősség értelmezése és annak Lendvai Ernő interpretációjától eredeztetése kapcsán. Lásd a 39. jegyzetet.

⁶ Dalos Anna: *Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus: egy fogalom elméleti forrásairól* = *Kodály és a történelem*, Bp., Rózsavölgyi, 2015, 139-146.

⁷ Csak emlékeztetőül utalható a fogalom bevezetésének egyik első nagyhatású ösztönzése: *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, ed. Richard Rorty, Chicago, University Press, 1967.

magába foglalja – mint a zenei hang materialitásának újszerű mediatizálását.⁸ Ezen szintézis („kereszteződés”) esetenként persze igen eltérő mértékben és módon valósulhat meg, ha egyáltalán megvalósul. A francia „Hatok” vagy egyes orosz komponisták (Prokofjev-től Sosztakovicsig) esetében például kevésbé, Hindemith és az „új tárgyiasság” követői, vagy Carl Orff neoprimitivizmusa esetében inkább, Igor Stravinsky és Bartók Béla esetében pedig teljes mértékben, kiemelkedő zenetörténeti jelentőséggel. Az egyes életműveken belüli tagolások – pl. Bartók utolsó éveinek elkülönítésével – stílusosan árnyalhatják az összképet, de a korszakolás átfogó esztétikai-paradigmatikai távlatán belül maradhatnak. Ezért a „klasszicizálás” hangsúlyozása helyett megfelelőbbnek tűnik a modernség alapvető fordulataként, a „kései” vagy a „második” modernitás, az „utómodernitás” alakzataiként leírni az első világháborúval kezdődő korszak meghatározó fejleményeit.⁹ Körülbelül annak megfelelően, ahogy Bartók Béla utalt „klasszicitás” és innováció kölcsönösségére: „ez a mozgalom [az újklasszicizmus] csak akkor jogosult, ha [...] a régi zenei elemeknek, formáknak, kifejezési módoknak föllevenítése oly módon történik, hogy végeredményben mégis újszerű, minden előbbi zenei stílustól elütő zeneművészetet kapunk.”¹⁰

Ilyen korszakretorikai keretben lehet fontos Kodály Zoltán szimfóniája kapcsán a meglátás, miszerint a művet „fokozottan jellemzi az állandó önreflexió” (23), ami legalábbis allegorikusan megkettőzi a zenei folyamat értelmezését. E kettősség pedig az önmagához viszonyulás személytelenítő játékát írhatja bele a kompozícióba. Így pedig, a „tudatosan kora

⁸ E korszakolás irodalomtudományi – s ezen túl, művelődéstörténeti érvénnyel hasznosítható – kifejtéséhez lásd Kulcsár Szabó Ernő: *Beszédmod és horizont (Formációk az irodalmi modernségben)*, Bp., 1996, Argumentum.

⁹ Ehhez tehát akkor csatlakoztatható a „valóság zenei képének” Ujfalussy-féle esztétikája, ha belátjuk, annak kifejtése önnön címadó tézisének már-már a cáfolataként olvasható, azaz a leképezés gépiesen mimetikus elvétől elfordulásként. Ujfalussy József értelmezésében a művészet a hagyomány közegében tapasztalható jelenség, s érzéki („képi”) mivolta ezen autonóm hagyomány hordozója. Ha tehát eltekintünk az akkortájt kötelező realista agitációtól, Ujfalussy koncepciója nagyon is sok tekintetben támaszthatja alá a modernségnek a hagyományszemlélet átalakulása mentén történő leírását. Elgondolásának igazi, folytatható értékei innen nézve tűnnek elő, nem pedig a mimézis-ideológiák retrográd keretei között hagyva. Ahogy Tallián Tibor tanulmánya kimutatta, *A valóság zenei képe* az akkortájt kötelező fogalomképletet főleg csak a bevezetésben használja, s a könyv voltaképpen kifordítja a visszatükrözés-elmélet sablonos mechanizmusait. Lásd Tallián Tibor: *Ujfalussy-változatok = Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*, szerk. Berlász Melinda és Grabócz Márta, Bp., L'Harmattan, 2013, 42-52.

¹⁰ Idézi Tallián Tibor: *Bartók Béla*, Bp., Rózsavölgyi, 2016, 218. Szóba hozandó a disszerenstől e téren másutt idézett Hermann Danusernek a korszakjellemzése, mely vizsgálja, hogy a kilencszázhuszas években induló komponisták sora „miként viszonyult a megelőző generáció – a modernitás nagy nemzedéke – eszményeihez.” (Vö. Dalos Anna: *Identitáskeresés, önmeghatározás és modernizmus Kodály és Bartók tanítványainak pályakezdő műveiben (1925–1932) = Kodály és a történelem*, id. k. 148.) Amit Danuser „középső” zenének nevezett („mittlere Musik”) annak összetevői (az avantgárd, a klasszikus hagyomány és az experimentalitás, valamint a tonalitás vagy a szabadon tizenkétfokú hangzás) kétségtelenül jelen vannak e szerzőknél is, de nem egy félúton tartózkodás miatt, hanem egy sajátosan – azaz későmodern módon és persze eltérő színvonalakon – poetizált szintézis szerint. (A még említett „romantikus művészetvallás” nem tartozik ide.) Somfai László tanulmánya (*Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók klasszikus középső stílusorkszaka [1926–1937] = Látókörok metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*, szerk. Zemplényi Ferenc és mások, Bp., Gondolat, 2003, 407–425) azért nagyon fontos hozzájárulás e problémakörhöz, mert Bartóknál szóba hozza egyrészt az expresszionista befolyást, másrészt ezzel párhuzamosan a neoklasszikus elemek „anyagféleségének” (!) olyan alkalmazását, ami soha nem hagy „neoklasszikus” emléket a befogadóban. Éppen e tendenciák (az anyagiságot kidomborító avantgárd közbejöttével kialakuló tárgyiasság, de nem „klasszicitásában” maradó hagyományszemlélet) képezik a későmodern paradigmarend lényegét, mely így többféle stílusterékvés mellett is megvalósulhat.

modernitásának ellenében” (28) komponálás, öniróniája révén, maga is modernné válhat.¹¹ Ugyanakkor az irónia nem magyarázható pusztán a „zenéről szóló zene” adornói minősítésével, mely például Stravinsky művészetéről szólva sem érzékeli a zenei anyag új közegbe ágyazásának a hagyománnyal összejátszó valódi tétjét. Az „információnak” és „médiának” a történeti együttműködése ez esetben is a kompozíciós technika elemeinek a funkcióváltozásához vezetett. E változás Stravinskynél sokkal inkább megjelenik,¹² mint például Schoenbergnél. Ez utóbbi köréhez tartozó szerzők közül Anton Webern állt elő olyan kompozíciókkal, melyek koncentrált ütemeiben – a faktúra anyagi-mediális célzatú módosulásai (pl. a nem-impresszionistán kezelt hangszínekkel végrehajtott újrendezés¹³) által és nyomán – ott lüktet transzformáltan az egész európai zenetörténet.

Anton Webern említése a következő fejezethez vezet: mint olvasható, az ő zenéjére reagálva (egy „elmaradt forradalom” benyomását keltve) született Szervánszky Endre *Hat zenekari darab* című kompozíciója. Az érvelés az expresszionizmust kizárja az avantgárd köréből, s az „expresszionista modernitás” kategóriájával él. (41) Úgy vélem, az expresszionista modernitás sajátlag az avantgárd modernitása. Csoportosítani persze többféleképp lehet, de az expresszionizmus mellőzésével az avantgárdból éppen az maradna ki, ami azt leginkább „élcsapattá” teszi: a disszociatív érzékelésből fakadó „szervetlen” strukturálás, valamint a deszemiotizáció elve és gyakorlata. Főleg ez utóbbi vonása képes megkülönböztetni az avantgárdot a 19-20. század fordulójának egyéb áramlataitól, a „klasszikus” (esztétista) modernség hermetikus formaeszményétől. Az olasz futurizmus és a 20. század ezzel párhuzamos „szovjet-orosz” törekvései (amikre a fejezet – tekintélyes tudósokra hivatkozva – korlátozza az avantgárd mozgalmat) ennél jóval kevesebb folytatódó újdonságot hoztak.¹⁴

¹¹ A modernizmus kritikája maga is modernista lehet. E formálásmód egyes elemeiről olvashatni Dalos Annának *Kodály és a zenetörténet* című úttörő tanulmányában (*Kodály és a történelem*, id. k. 13-32), melynek a „korszerűtlenséget” nietzschei értelemben felvezető gondolatmenete éppen Kodály hagyományszemléletének tárgyalása és a Szabolcsi Bencére hivatkozás, valamint a saját észrevételei nyomán, jelen munkájában is határozottabban szembesülhetne az „újklasszicista” minősítés melléfogásaival. S tán hozzátehető az összehasonlításokhoz, hogy Sosztakovics *IV. szimfóniáját* ugyancsak akkortájt mutatták be, C-dúrban íródott, s eredete szintén a harmincas évekre nyúlik vissza, sablonjait viszont minden ironikus reflexió nélkül harsogja.

¹² Iskolapélda a medialitásban újraalkotott *Pulcinella*.

¹³ Ahogy azt a darmstadtiak több Webern-tanulmánya, a magyar szakirodalomban pedig Somfai László monográfiája részletezi. Ez utóbbi könyv – benne például a szölamok összefüggéseit kidomborító partitúra-átírásaival – pótolhatatlan segítséget nyújtott a hazai Webern-recepció számára. *Webern*, Bp., Gondolat, 1968.

¹⁴ Az orosz futuristák „dinamikus” zajos termelési produkciói nem egyszer kifejezetten programzenei-illusztratív ambíciókról árulkodnak. A korszak zakatoló „masiniszta” mellett az ismertebb szerzők, mint Leonid Szabanyajev vagy az újabban itt-ott fölkapott Nyikolaj Roszlavec pedig nem experimentalisták. Az olasz futuristák jórészt ugyancsak a modern civilizációs környezet zörejeit kívánták felhasználni (a „hegedűk nyávogása helyett” ahogy Luigi Russolo mondta). Csakhogy a városi akusztika rögzítésében és újrajátszásában nem okvetlenül a zörej mint zörej játszott szerepet, hanem annak „sokrétű kombinációja” (Wilhelm András: *Russolo – egy zaj nélküli olvasat*, Alföld, 2015/5, 105.). Francesco Balilla Pratella második kiáltványa szerint „[a] zenének a tömegek, a nagy ipari létesítmények, a vonatok, óceánjárók, hadiflották, automobílok és repülőgépek szellemiségét kell tükröznie.” Ugyanakkor Pratella fő műfaja a szimfonikus költemény, mely újfent programzenei ambícióról tanúskodik. Mindezek alapján igencsak kétséges tehát, hogy „[e] mozgalmak zeneszerzői attitűdje nagymértékben experimentális” (42). Mindemellett Kappanyos Andrásnak a disszertációtól hivatkozott kutatásaiban is kiindulópontként szolgál, hogy avantgárdistának tartható mindenekelőtt a művészi nyelvhasználat radikális deszemiotizálására törekvés, mely tehát „jel és kiáltás” – dolog és zörej – materialítására támaszkodva kísérli meg a művészi kommunikáció újrateemtését.

Ugyanakkor aligha vitás, Anton Webern nem egyszerűen avantgárdista szerző, hiszen közismert, műveinél nincsenek hermetikusabb kompozíciók. Az ő totálisan koncentrált, végletekig kifinomult hangzásvilága tényleg kevésbé hasonlít az elemi effektusok „konkrét” szonoritásához. S az is igaz, „[a] darmstadti zenei kör ötvenes évekbeli törekvése, hogy kisajátítsák Webernt, s mint szerialista zeneszerzőt mutassák be, szintén nem értelmezhető avantgárd legitimációs igényként.” (42) De csak azért nem, mert „a szerializmus és a totális determináció” expresszionizmusa a tradícióval ötvözés okán Webernnél már a fentebb jellemzett kései modernitás formaelemeként funkcionált. Vagyis művészete radikálisan elkülönöződött 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.¹⁵

Mindezt a *Hat zenekari darab*nak nem stiláris célja, hanem egyik ösztönző forrása (előzménye) lehetett az európai avantgárd.¹⁶ A kompozíció ezért valóban nem tekinthető egy avantgárd fordulat megnyilvánulásának, de az adekvát kérdés az – ezzel teljesen egyet értek –, hogy mennyiben tekinthető weberniánusnak? Mert ha valamiképp „weberni” tud lenni, akkor későmodernsége eleve „túl” van a történeti avantgárdon. Webern zenéje csakis ez utóbbi

Az avantgárd experimentalizmus (mint dezemiotizáló jelenség) következetes megnyilvánulása nem a futuristáknál, hanem elsősorban a dadaistáknál található meg. A dada alapvető – persze máshonnan is ismerős – célkitűzése volt, hogy a művészi jelet „felszabadítsa” a szemantikai vonatkozás kényszerű automatizmusa alól. (Főleg a zürichi csoport koncertjei borzolták a kedélyeket.) Így vált lehetővé egy valóban újszerű – bár a hangjeleket mégiscsak relacionáló – alkotásmód, melyet Kurt Schwitters kissé megkésett (a mozgalom aktív éveitől született), ám így is kultikus műve, az *Összonáta* (*Ursonate*) képvisel a legismertebb módon. A tizes-húszas évektől a poétikailag tulajdonképpen, az esztétizmust és az avantgárdot történetileg immár meghaladó progressziót Bartók, Stravinsky és Webern képviselték. Hogy a hivatkozott szaktekintélyek (Hermann Danuser, Richard Taruskin) az avantgárdnak az értekezésben tőlük átvett szűkebb fogalmát használják, azzal magyarázható, hogy úgy tartják fenn az álláspontot az esztétizmus (klasszikus modernség) és az avantgárd kétségtelen gyökeres zenei nyelvi-strukturális különbsége mellett, hogy nem tekintik a két formációt azonos paradigmatis horizonton (bár ellentétes pólusokon) elhelyezkedőnek. Ugyan Hermann Danuser korszakolása olyan tagolással él, melyben legalább külön helyet kap az expresszionizmus (*Expressionismus und frühe Atonalität*). Ami pedig a szocialista realizmus és a „szovjet” avantgárd (egyre feszültebb viszonyát illeti, annak történetében a művészetelméleti megfontolásoknál jóval nagyobb szerepet játszott a bolsevik karhatalom. A realizmus diadalához vezető rohamra az akmeista Gumiljov főbe lövésével dördült el a startpisztoly.

¹⁵ Ezért ezt az alkotásmódot „az ötvenes években John Cage experimentális – vagyis neoavantgárd – technikái” (42) nem képesek „megkérdőjelezni”, ahogy ugyanezért nem kérdőjelezi meg – tehető hozzá – a Weberntől kiinduló Boulezét sem. (Vagy az experimentalizmussal – aleatóriával – nyíltan szembeforduló Luigi Nono-ét sem.) A Danuserre hivatkozó megállapítás, miszerint Webern „hagyományos zenei eszközökkel dolgozott, mindig a zenetörténeti múltra hivatkozott”, úgy helytálló tehát, ha ezt a tradicionalizmust az avantgárd *utáni* és azt szintén integráló alkotásmód velejárójának ismerjük fel. Webern későmodernitása számára az akárhogy értett avantgárd a zenetörténeti múlthoz tartozott. Eszerint ítélandó meg, hogy Szervánszky-nál „[a] hagyományhoz való ragaszkodás [...] a tényleges stiláris váltás gátjának” (46) bizonyult-e.

¹⁶ „Szervánszky szinte semmit sem tudott a kortárs szeriális technikáról...” (42) Szervánszkyról nehezen képzelhető el ilyen tájékozatlanság, noha valóban, szerializmuson nem mindig értették ugyanazt, lásd Martin Iddon: *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge, University Press, 2013.) A futuristák, valamint a dadaisták zenéinek újdonságértéke a húszas évekre kifulladás. Ezek után a hasonló „kísérletezés” nem előörként hanem utóvédként jelenhetett csak meg, a tegnap zenéjeként – legalábbis a későmodern fordulat újabb-korszerűbb nézetéből. Innen is belátható, hogy az esztéta modernség és az avantgárd akkor is egyetlen művészetszemléleti horizont részesei, ha az előbbi állítja, az utóbbi tagadja a hermetikus formálás érvényességét. Maga az ugyanarra az elvre vonatkozó állítás vagy a tagadás ténye helyezi közös paradigmatis távlatra e törekvéseket. Új szemléletet a kísérleti zenébe majd a Cage körüli neoavantgárd hoz.

anyagszerű kísérleteit elsajátítottként felismerve férhető hozzá egyáltalán. Ő annyiban dolgozott „hagyományos zenei eszközökkel” (42), amennyiben a hagyomány újjáalkotását a történeti avantgárd immár *örökségként* kezelt tapasztalatának birtokában hajtotta végre. Ilyen nézetből mérlegelhető Szervánszky művének esztétikai és történeti értéke: áttörés-jellege.¹⁷

A Szervánszky Endre, Járdányi Pál és Dávid Gyula munkáival foglalkozó fejezetek találó válogatással poentírozzák a hatvanas évek megváltozott környezetében zajló útkereséseket: az európai kontextusok megismerésének, az ideológiai kényszerektől való részleges szabadulásnak a következményeit. Ebben az összefüggésben rója fel joggal az értekező Járdányi Pálnak, hogy a zsdánovizmus kevésbé zavarta őt és néhány társát, mint az újabb „nyugati” törekvések.¹⁸ (63) A kiváló *Hárfaverseny* színvonalától főleg azért maradnak el nézetem szerint a különböző, Vörösmartyra alludáló megzenésítések, mert a földézett versek nyelvi dinamikájához képest a komponista tehetsége egészen más természetű.¹⁹

A Dávid Gyula-életmű pályafordulatának elemzése különösen jó érzékkel tanúsítja az ún. elsődleges kontextus képtelen visszakeresésének és a hermeneutikailag visszanyert történetiség elvének összebékíthetetlen módszertani ellentétét, s a mindenkori utólagosságban kirajzolódó hozzáférés esélyeit.²⁰ Ennek fényében domborítható ki a tizenkétfokú hangkészlet alkalmazásának korabeli meglepetése úgy, hogy a fordulat voltaképpen jelentősége ma inkább

¹⁷ „Ugyanakkor mégiscsak tagadhatatlan, hogy a magyar kritikusok szóhasználatára 19. századi ideálokra támaszkodik, amikor Szervánszky stílár fordulatát a zeneszerző személyiségével kapcsolja össze, illetve amikor arra kíván rávilágítani, mit is szándékozott a komponista kifejezni e stílár váltással.” (41) Jogos kritika. Ezért tanácsos tartózkodni a „művészi alakba öntött személyes élményeknek” és „a művek mögött az alkotó ember alakjának” (14) bemutatásától és szándékainak a firtatásától. Hogy Szervánszky Endre tanítványai „voltak azok, akik előkészítették a talajt a magyarországi neoavantgárd zene hetvenes évekbeli felvirágzására” (52), az tökéletes helyzetjelentés azzal kiegészítve, hogy ez „az experimentális zene inkább a nyolcvanas évek posztmodern fordulata előkészítőjének tekinthető.” (12)

¹⁸ Az epigonizmus kérdésköre itt is előkerül (53), noha Járdányit hallgatva szívesen hagyjuk meggyőzni magunkat arról, hogy nem szükséges mindig valami gyökeresen újat kitalálni a jelentős teljesítményhez. „Richard Strauss 1948-ban fejezte be a *Négy utolsó ének*t, két évvel azután, hogy Boulez megírta *Első zongoraszonátáját*, mégsem bizonyos, hogy van sok értelme megkérdezni, melyikük jobb zenemű.” (Szegedy-Maszák Mihály: *Az összehasonlító irodalomtudomány időszerűsége* = *Studia litteraria*, XXXIII, 1995, Debrecen, 132). S amit Járdányi a trisztáni kromatikára hivatkozó dodekafón technikáról ír (56), az egyrészt megfelel Schoenberg teoretikus önjellemzésének, másrészt – Wagner „folytathatatlanságát” illetően – Bartók Béla akadémiai székfoglalójának.

¹⁹ Látványosan kiderül ez az *Előszó* oratórikus megzenésítése során, ahol az első sorok idillje, bár kissé körülményesen, de kifinomultan építkezik, míg „a vész kitört” fordulat után megtörik a lendület. A hatás akkor is gyengül, ha – mint olvassuk a merész következtetést – e szakasz „tritonusai és nagy szeptimjei ily módon nemcsak az 1956-os forradalom és az azt követő megtorlás jelképeiként funkcionálnak, de a nyugat-európai új zene hatvanas évekbeli magyarországi térhódítására is reflektálnak” (70), s a szerző szempontjából az „igaz művészet” pusztulását vizionálják. A *Merengő*höz lírai melankóliájában viszont Járdányi Pál otthonosan mozog.

²⁰ Jó példa arra, miért lehetetlen próbálkozás a műveket az ún. „eredeti” („elsődleges”) kontextusuk szerint (felől?) értelmezni. Az „eredeti kontextus” visszafejtésének kísérlete egy reflektálatlanul utólagos fikcionálás, szellemidéző visszahívás a holtak birodalmából. „Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek.” (Stephen Greenblatt: *A társadalmi energia áramlása* = *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Atilla és mások, Szeged, Ictus/JATE, 1996, 355.) Ehelyett azon eltérő történeti *elváráshorizont* vázolható, mely a jelenből-visszaértés művelete nyomán tűnik elő múltbeliként. Így nyerhető vissza a történetiség. Némi leegyszerűsítéssel: a hermeneutikai gondolkodás számára a múlt nem a múlthoz, hanem a jelenhez tartozik. Annak megfelelően, ahogy Hermann Danuser ecsetelte idézett tanulmányában az organikus fejlődés látásmódjának a csődjét, s állította szembe ezzel a múlt és a jelen horizontjának gadameri „összeolvadását” (*Horizontverschmelzung*, helyes magyar fordításban: „horizont-összeolvadás” és nem a szubjektív intenciót implikáló „összeolvasztás”), mely a pozitivistáknak historizmus széthullása után a történeti megértés alapelvevé vált. (Danuser: *Biográfírás és zenei hermeneutika...*, 89.) A fogalom körüli hatalmas terjedelmű vitaanyagra most nem szükséges kitérni. Mindemellett kérdés, Dávid Gyulának miért a brácsaversenye maradt mindmáig az egyetlen nemzetközileg jól ismert kompozíciója.

a tematikus ismétlésektől tartózkodás, a szerkezeti és hangszerelési sémáktól eltávolodás nyomán derüljön ki.²¹

A „Harmincasok” néven emlegetett csoport (nemzedék) tevékenysége természetesen az értekezés egyik legtöbbet tárgyalt, többféle összefüggésben és minden eddiginél elmélyültebben áttekintett témája. Ugyancsak a jelenből visszaértelmezés észlelheti, hogy az innováció gazdagságának egykori tapasztalata után annak inkább bizonyos „szűkössége” (119) állapítható meg immár. E kutatás bizonyítja, hogy a hangzásnak a tonális szerveződésből való, a véletlennel, a rögtönzéssel társított kivonása nem mindig eredményezte az öröklött formatan érdemi korszerűsítését.²² Sokat tanulva a *Harmincasok* művészetének több fejezetre kiterjedő, nagyszerű áttekintéséből, néhány széljegyzetet tennék a disszertáció egyik kiemelten tárgyalt szerzőjének, a kísérletinek nevezett zenétől legtöbbet elsajátító Bozay Attilának a pályafutásához, fejezetcímbe is megjelölt két művéhez.

A citerára komponált *Improvizációk* című darab, ahogy ilyenkor mondani szokás, a mesterségbeli tudás és a művészi inspiráció együttesére vall. De – mint a tanulmány roppant körültekintően érezteti –, e kitűnő kezdeményezés nem teljesedett nagyszabású remekművé a *Csongor és Tünde* című operában. Ennek egyik oka lehet a továbblépés tán kényszerítőnek érzett ereje, mivel az újabb távlat idegenként tárulhatott fel a szerző előtt. Ezen újabb távlat, az immár megkerülhetetlen paradigmarend, a posztmodernitás horizontja, reagálásra készítette az avantgárdhoz bármiképp kötődő szerzőket is. A *Csongor és Tünde* számos kompozíciós eljárása írható le a posztmodernitásba tekintés és az onnan visszavonulás ingamozgása jegyében. A mű megérinti, de nem teszi sajátjává ezt az alkotásmódot. Megérinti például a prologus ígéretes ütemeiben, a kiválóan stilizált harangjáték-felrakásban és archaizálón polifón kórusában, a fejlesztést játszó motivikus ismétlésekben, de többnyire visszakozik a drámai akciók során, ahol a bármilyen átgondolt szólamvezetések – számomra úgy tűnik – a cselekményes-nyelvi „tartalmat” ábrázolni akaró primér affektivitás elvét követik. Az *Éj monológja* egy csalódást keltő szavalként kerül színre, holott a romantikus kiindulású melodramatika, maga az énekbeszéd remekül artikulálhatná a szöveg kozmikus dimenzióját a romantika vagy a modernitás jól ismert éjszaka-zenéire hivatkozó transzformációkkal.²³ Egyet

²¹ Itt is, másutt is megfontolandó, hogy a nyugat-európai vagy amerikai zenei gondolkodás áthasonítása képezheti-e egyedül a továbblépés autentikus lehetőségét – ezt már Bartókék is elszántan tagadták –, noha a kitekintés persze mellőzhetetlen. A „nyugati” zene olykor – tudvalevőleg a tárgyalt időszak környékén is – éppen a „kelettől”, akár a távol-kelettől vagy Óceániától merített sokat önnön megújulásához, mind annak „filozófiája”, mind népi-rituális muzsikája tekintetében, Messiaen, Boulez, Stockhausen műhelyétől a Fluxus mozgalmán át a repetitív zenéig. Vagyis a „nyugat” megismerése – részben – az általa közvetített „kelet” megismerését is jelentheti, s akkor már megint felfedezhető – nagyobb léptékű közvetítés nélkül – a régiók népzeneje. Ez egyébként be is következett Kurtágtól Durkón át Jeney Zoltánig, a disszerens szintén így látja később.

²² Az értekezés nem a külsődleges, könnyen másolható elemeket, a permutációkat, a kimódolt skálákat, vonófadobolásokat vagy a hangfürtök effektusait tartja önmagukban a progresszivitás kritériumainak. Árnyalt eljárása messzemenően, sokoldalú ízlésvilágon alapuló elfogulatlanságot és empátiát tanúsítva emeli ki a tárgyalt folyamat legfontosabb értékeit.

²³ Sok minden felvillan persze ebből, ami kiált a stiláris-intertextuális összjátékok posztmodern alakításai után. E stiláris dialogicitást Weiner Leó szvitje (persze más historikus feltételek mellett) mesteri módon szólaltatta meg. Nem érdektelen, hogy Weiner kései kompozíciója ellenpélda lehet, mivel éppen a téren sikeredett jóval gyengébbre, nem pedig az idézőjelezés hiánya miatt. A *Toldi* – mint az értekező is kimutatta – „stiláris áthallásokban gazdag: megjelenik benne a verbunkos világa, Mozart, Beethoven, Csajkovszkij, Berlioz, Liszt

érthetünk azzal, hogy az intertextusok sokasága – és a tonalitás érvényesítése – látványosan kapcsolódik itt a klasszikus tradícióhoz (253), csak hogy a földézett klasszikus tradíció nem kapcsolódik látványosan ehhez a műhöz. Így Bozay alkotása végül is belesimul a harmincasok nemzedékének átmeneti sikerekkel kanonizált operairói praxisába.²⁴

Kulcskérdésként merül fel tehát a Harmincasok viszonya a posztmodernitáshoz, s a disszertáció újabb érdeme, hogy igen távlatosan, sokoldalúan, gazdag és releváns adatolással tekint ebbe az irányba. Többek között Soproni József munkássága kapcsán hozza szóba tudós alapossággal e fordulat jellegzetesen Bach-allúziókkal végbemenő mozzanatait.²⁵ Ugyancsak a „18. századi relikviákkal”²⁶ kapcsolatban merül fel a konkrét kérdés, „mi az ezekben a 18. századi zenei elemekben, ami distanciát feltételező reflexió nélkül, szokásként maradt meg a zeneszerzők műhelyében, [...] s mi az, ami a tudatos kompozíciós válasz, a hagyománnyal való kreatív szembenézés – azaz a posztmodern zeneszerzői attitűd – dokumentuma?” (375) Az imponáló tájékozottság mégoly pregnáns példái azonban kevésbé tárgyalják a „relikviák” földezésének sajátlag posztmodernné átkomponáló (jobb-rosszabb) poétikáját, az áttűnés újdonságainak természetét, a zenei allúziók módosult jelentőségét, az alkotás és a befogadás átalakult funkcióit – egyáltalán a műalkotás és közvetítése létmódját újraképző eljárásait. E téren szem előtt tartandó, hogy míg a modernség korábbi alakzatai (a neoavantgárral együtt) a hangok dologi természetének, akusztikai paramétereinek, időbeli és térbeli kapcsolatainak a folytonos újjáalakítására törekedtek – vagyis az auditív megnyilatkozás és hallgatása közötti viszony *eredendőségének* a folyvást módosuló újraképzésében voltak érdekeltek –, addig a posztmodernitás hangzásvilágában ez a viszony átveődik magába a zenei kompozícióba, hogy annak bennefoglaltjává váljék, mint a megszólalás *következménye*.²⁷ (Többek között ez a nagy

hangja. Mindez a tematikában éppúgy megmutatkozik, mint a harmóniavilágban vagy a hangszerelésben. A *Toldi* bővelkedik zenetörténeti allúziókban: a humánus és igazságos Lajos király korálszerűen beszél, míg Miklós testvére, az alattomos György a Liszt-féle Mefisztót idéző látszat-tizenkétfokúság nyelvén szólal meg.” (*A sablonok rabságában. Weiner Leó és Sugár Rezső szerzői lemezeiről*, Muzsika 2010/8, 35-37.) Dalos Anna finom érzékkel figyelmeztet Bozaynál is az intertextusok sokféleségére, melyben megszólal a „neoklasszikus menüett, gyermekdal-intonáció, induló, siciliano és népies műdal is, a klasszikus opera buffa sok-sok hangvétele, és akkor még a Wagner *Siegfriedjére* történő egyértelmű hivatkozásokról, illetve a B-A-C-H-motívum felvonást záró gesztusfunkciójáról nem is esett szó.” (246)

²⁴ E praxistról továbbá elmondható, hogy általában alig vesz tudomást a műfaj színpadi multimedialitásáról, vagyis kevésbé törődik a zenéjével adekvát, korszerű dramaturgiai szempontokkal: a librettók és nyomukban a zenei megoldások e téren jórészt gépiesen igazodnak az eredetükként szolgáló szöveg narratívájához. Az a műfaji-dramaturgiai tanácstalanság, melyet Kroó György nagyon keményen Szokolay Sándor, vagy Tallián Tibor Durkó Zsolt operája kapcsán kifogásolt, sajnos számos jeles komponista színpadi műveinél is szembe ötlő. Erről és az opera helyzetéről *A magányos hős apoteózisa* című nagyívú, dramaturgiai mozzanatokat is érintő fejezet értekezik.

²⁵ Fontos kérdés, hogy a barokk miért és hogyan lett a hasonló átváltozások nemzetközileg is favorizált stílusa. Bach polifóniája tudvalevőleg nem csak a szólamok virtuóz vezetésében, hanem a különböző stílusok kombinálásában is elementáris hatásra volt képes. Soproni fűgáit részemről olyan álfűgáknak, műfaji álcát öltő szellemes játékoknak vélem, ahol a szólamok önállósága végül a harmonizálás klasszicitásában vagy éppen romantikájában veszíti el önmagát. A polifónikus kiindulást egyre inkább áttöri a homofón gondolkodás ereje, hogy ezzel az áttűnéssel játssza el és ünnepelje önnön történeti metamorfózisát-bontakozását.

²⁶ A „relikvia” művészetfilozófiai szakszóként inkább a historizmusmal kapcsolatos, a késő- és posztmodernitás nem fogadja el a múlt önazonosként feltáruló jelenvalóságát. Lásd Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete*, ford. Rajnai László = *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 366. skk.

²⁷ Lásd *Postmodern Music/Postmodern Thought*, ed. Judy Lochhead and Joseph Auner, New York, Routledge, 2002, benne Jonathan D. Kramer tanulmányát (*The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, 7-20), mely a

különbség az ezredvégen jelentkező neokonzervatív áramlatokkal szemben.) A zenei hagyomány ezért itt már nem egy rendelkezésre álló készletként funkcionál, melyet a szerző (műve) „felhasznál”, vagy amire rácsatlakozik, esetleg amihez hasonul vagy amit dekonstruál. Ez még modernista „barkácsolás” (Lévi-Strauss) lenne, vagy az sem. A posztmodern zene nem a hangok és szervezésük bármilyen kapcsolatát állító vagy tagadó közeg, mely a frázisok vagy a zörejek, a tonalitás vagy az atonalitás, a szerkezet vagy a véletlen stb. kettősségeiben él, hanem magának az ilyen állítást és tagadást lehetővé tevő médiumnak a működését, a zenetörténet autopoetikus aktivitását viszi színre. Míg a „klasszikus” modernitást a hangzó alkotás folytonos innovációja vezérli, az avantgárd pedig a hangzást leválasztaná a formákhoz kötődéstől, addig a posztmodernitás nem foglalkozik a hangzó anyag és a zenei képletek bármilyen alanyi relacionálásával, mert a kettő historikus szintéziseire reflektálva, az anyag és a forma együttesének már létező alakzatait, egy „betelt”,²⁸ ezért gyarapíthatatlan archívum örökségét tekinti kiindulópontnak. Nem ismeri az alkotó intenció és az alakot öltés kettősségét, mivel eredendően a zenei nyelv történeti-személyfölötti, önteremtő teljesítményét juttatja szóhoz. A hangok integrációja vagy punktualitása, klasszicitás vagy experimentalitás, hagyomány vagy újítás és a összes hasonló ellentétezés ezért nem egymás alternatívái már ebben a gondolkodásban. E poézis világalkotása mint a sokféle stílus lehetséges áttűnése pedig mindenekelőtt a hangzás önmagával azonos tapasztalatát bizonytalanítja el, ezért válhat egyedül az intertextualitásban – „kottaköziségben” – létező (ily módon akár ironikus) jelenséggé. Szemben tehát mind a modern jellegű innovációval, mind a (neo)avantgárddal, melyek ragaszkodnak a hang önidentikus megnyilatkozásához, sőt az utóbbi erre építi forradalmait. A (neo)avantgárd mást nem is tehet, hiszen programjának alapja e hangnak az adott struktúráktól függetlensége, önállósága, „szabadsága”.²⁹ Ezzel viszont óhatatlanul belül marad egy külső-adott világra reflektáló, legalábbis egy eredendőnek tételezett objektivitást performáló zenei-művészeti episztémén. Ha John Cage úgy véli, a világ nem más, mint folyamatos zajforrás, akkor ez éppen annyi, mintha azt mondaná, a világ nem más, mint a szférák zenéje.³⁰ Itt is ott is egy kész környezetből szólal meg és válik hallhatóvá valami. Ezért aki akár a munkagépek zörgését, akár a bolygók zengését koncipiálja, egy egész világot – pontosabban egy világegészt – és egy ráhallgató vagy ahhoz viszonyuló szubjektumot

posztmodernitást nem stílári szemponatokkal határozza meg. A hatalmas szakirodalomból e téren számomra fontosnak tűnt még: *Das Projekt Moderne und Postmoderne*, hrsg. Wilfried Gruhn, Regensburg, Bosse, 1989.

²⁸ Az intertextualitás tapasztalatának fölerősödése a posztszemiotikai irányzatok azon paradigmaváltásához kapcsolható, amelyben a szerző és a mű kapcsolata helyett a befogadó és a mű viszonylatra került a hangsúly. Vö. Roland Barthes: *Image, Music, Text*, transl. and ed. Stephen Heath, New York, Hill and Wang, 1975. S mivel a régi módon nem újítható-bővíthető tovább a „megtelt” szöveguniverzum, s minden fordulat közhelyszámba megy immár, a posztmodern mű mintegy „visszhangkamraként” működik – fölerősíti valamiképp az elődök szövegeit.

²⁹ Vö. Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókora*, ford. Pintér Tibor, Bp., Magyar Műhely, 2005, 99-102. (Stockhausen ugyanakkor sokmindenben – Cage szerint tipikusan „európai” módon – egészen mást gondolt a hangok „integrációjáról”, de ez más kérdés.) Ennek egy újabb megnyilvánulásaként a hangot – mint „hangművészetet” – megkísérlik leválasztani magáról a zenéről is, és egy „hangontológia” (Steve Goodman, Christoph Cox) jegyében „újmaterialista” fluxusművészetként elfogadtatni.

³⁰ A kísérleti-sztochasztikus és a romantikus-püthagóreus koncepció találkozik például Xenakis elképzeléseiben. Az avantgárd történeti korlátairól lásd Nikša Gligo: *Die musikalische Avantgarde als ahistorische Utopie. Die gescheiterten Implikationen der experimentellen Musik*, Acta Musicologica 1989/2, 217-237.

feltételez. E nézetben pedig Caccini és Stockhausen, Firenze és Darmstadt között nincs túl nagy különbség.³¹ A posztmodern művészet szövegközi dialogicitása kilép ebből a kétpólusú-kartéziánus, humanista episztéméből,³² mivel nem más, mint az őt teremtő formai-nyelvi horizont határozza meg azt, mi nevezhető egyáltalán világnak, műnek, szubjektumnak és közlésnek. A posztmodern zene – és művészet általában – nem egy eredendő „emberi” állapotból és tapasztalattól indul ki, mely valamilyen világot érzékel, hanem abból a reflexív stílári-nyelvi-történeti horizontból, mely magát az embert, világot és annak tapasztalatát egyáltalán létre hozza. E reflexivitásban a zenei nyelv olyan közlés médiumaként tudatosul, amely ezért mindig egy önmagán kívüli (történeti) pozícióból, egy másik hang, stílus, műfaj stb. által, de azokkal együttselekedve kerülhet értelmezésre.³³ (S az eddigiekből tehát kitűnhet, a monográfia historizmusa a „Kádár-kor” politikailag jelölt periódusán belül az utómodernitás záró, s a posztmodernitás kezdő évtizedeit különbözteti meg, még ha korszakretorikája nem is domborítja ki ezt átfogón és határozottan.)

Dalos Anna konklúziója szerint „[a] 18. század zenéje tehát a hetvenes-nyolcvanas évek magyar zeneszerzése számára elsősorban a modernitástól való eltávolodást, és a régi szépséget visszahívó posztmodern azilum felé fordulást segítette elő.” (391) Ez lehetséges, sőt általában valószínű, de a posztmodernitáshoz mint azilumhoz fordulás egyáltalán nem posztmodern gesztus. Olyan „harmincas” szerzők – 18. századi tapasztalatokat sem mellőző – műveiből bizonyára hiányzik (ha sajnos nem is mindig) mint amilyen Alfred Schnittke, Arvo Pärt vagy Henryk Górecki, s aligha vitás, még az előző nemzedékhez tartozó Galina Usztvolszkája vagy a kései Ligeti György alkotásai sem jellemezhetők így. Az ezredvég újfent „klasszicizáló” vagy „neoromantikus” – „neokonzervatív” – próbálkozásainak pedig mindehhez nincs köze. Kissé provokatív élel, de megkockáztatható, hogy a tonalitás lelkes újrázása önmagában – a zenei gondolkodás „kísérleti” modernizációja és a posztmodern fordulat különbsége tekintetében – közelebb áll a neoavantgárdizmus múltjához, mint a posztmodernitás jelenéhez. Ennek belátásához elég lehet annyi, hogy nem helyezzük azonos platformra például Dukay Barnabás „szívhez szóló” *Rondinóját* mondjuk Giya Kancheli „excentrikusan” újtonális valcerével.

A posztmodernitás kérdésköre nyomatékosan kerül elő még az *Elidegenített idézetek* című fejezetben, mely Sári Józseftől a fogalom egy tévesztett „másik értelmezésére” hivatkozik. Eszerint a kiváló zeneszerző vagy stílusgyakorlatoknak, vagy a hangzások szabad fölhasználásának tartja ezt az alkotásmódot: „bármilyen eszköz, hangzás fölhasználható, amit eddig a zenetörténet felszínre hozott, nincsenek tabuk többé, a kérdés csak az, hogy ebből a hatalmas arzenálból melyeket használom s főleg milyen módon.” (322) E szavak ellent

³¹ De hogy például Jacob Obrecht és az Új Zenei Stúdió tagjai között sincs áthidalhatatlan szakadék, az immár egy neoavantgárdizmust követő tapasztalat, ami az utóbbiak újabb műveiben is kidomborodik, a kegyes Szűz Máriát invokáló mise (*Missa Maria zart*) megannyi fölidézésével.

³² Ennek társadalom- és esztétörténeti kritikájához lásd Martin Heidegger: *Levél a humanizmusról*, ford. Bacsó Béla = *Útjelzők*, Bp., Osiris, 2003, 293-335.

³³ Kissé bővebben kellett indokolnom, miért vélem önnön célkitűzésétől elmaradónak az értekezés ezen, egyébként gazdagon adatolt, értékes fejezetét. A 72. kottapélda (381) kapcsán annyit, hogy Soproni József *III. szimfóniájában* hiába mutathatók ki barokkos elemek („händeli” zárlat), ezek aligha részesei egy posztmodern stílári dialógusnak: a kompozíció a megidézett Nagy László romantizáló dikciójához (a *Ki viszi át a szerelmet* alanyi vallomásosságához) áll közel.

mondanak az önnön formáit és világát teremtő posztmodern zenei nyelvezet előzetességének, melynek hagyománya (története) ezért tehát már nem áll készletként (eszközként, „arzenálként”) rendelkezésre az alkotáshoz („főlhasználáshoz”).³⁴ Sőt, ha innen nézzük, a dolog éppen fordítva van: tudvalevőleg nem a posztmodern szerző használja az arzenált, hanem az arzenál a szerzőt (művét).³⁵ Más szavakkal: az alkotás van ráutalva egy általa nem uralható „jelrendszere” (nyelvezetre) és nem ellenkezőleg. A nyelvi-poétikai létesítéssel artikulált világ nem egy másik, ezen kívüli világot reprezentál, hanem a művészi világmegértés módját viszi színre. A *Praeludium, interludium, postludium* című kompozíció nem posztmodern szerzemény, voltaképpen Dalos Anna jellemzése szerint sem, mivel „megtölti hangokkal a világot”³⁶ (vagyis egy olyan osztottságot feltételez, melyben az előzetesen adódó „világ” hangokat foglalhat magába, ahelyett, hogy a hangokból – a formanyelvből – születne meg). Ráadásul „[m]élyen humánus gesztus”-ként (327) teszi ezt, vagyis az „ember” előre gyártott ideológiáját (metafizikáját) kényszerítené rá annak teremtőjére, a rajta uralkodó nyelvre. A szembeállítás Vidovszky László művével helyénvaló, a *Schroeder halála* – enyhén szólva – nem osztja ezt a felfogást. Továbbá a nyelvének nem fölérendelt, hanem annak a fentiek szerint alárendelt létmód a maga „kiszolgáltatottságát” a posztmodern episztémében nem tekinti veszteségnek vagy helyre hozandó állapotnak. Amíg a szubjektivitás fikciójának dekonstruálásán sajnálkozunk, addig a modernség távlatán belül vagyunk. Vidovszky műve

³⁴ Más alkalommal viszont Sári József jobban tudja, mit mondhat e téren. „A szerkezet alkalmazása nem engedi olyan mértékben a személyes piszok bekerülését a műbe, amit a konstrukció nélküli ömlengés megenged. Az egyéniség túlhangsúlyozása elvesztette az aktualitását, sőt károsra vált.” Mintha Weöres Sándort hallanánk. Idézi Farkas Zoltán: *Sári József*, Bp., Mágus, 2000, 15. Az (ál)idézetek kimutatása az elemzés fontos része, de pusztán ezzel nem ragadható meg az eljárás zenepoétikai funkciója.

³⁵ „A keményvonalas posztmodernisták persze a formalistáknál sokkalta radikálisabb módon számolnának le a szerzőség fogalmával.” Ebben igaza van John Butt-nak, kivéve a feltételes módot (*A posztmodern gondolkodásmód, a zenetudomány és a Bach-kutatás jövője*, ford. Mikusi Balázs, Magyar Zene 2016/4, 361-372). Csakhogy a posztmodernitást illető egyéb okfejtése majdnem olyan felületes, mint amilyen ormótlan a Bach-zenét mindenféle politikai-ideológiai kategóriával minősítő „új kritikusok” általa elrettentésül felhozott kalibáni csapongása. Tévedés azt hinni, hogy „ha ’valódi’ posztmodernisták volnánk [helyes fordításban: lennénk], azt fejtegetnénk, hogy Bach és a 20. századi modernizmus között nincsen érdemi kapcsolat; hogy nincs semmi olyasmi, ami lényegileg kapcsolná őt a virágzó formalizmushoz, hiszen egyetlen korszak vagy komponista zenéjében sincs semmi lényegi, esszenciális.” Amikor Butt úgy nyilatkozik, hogy „a zenetudomány előtt most talán felcsillan a lehetőség, hogy túllépjen a posztmodern elmélet [?] önelégült kulturális közhelyein”, s ezzel kapcsolatban Terry Eagleton fölöttébb találó szavait idézi a „critical theory politikai és morális impotenciájáról”, akkor sajnos szintén összekeveri az avított „kritikai elméletek” hobbista capriccióit a posztmodernizmus művészetfilozófia (és zenetudomány) teljesítményeivel, maradandó (folytatódó) értékeivel. Éppen ez utóbbiak révén lehetséges célt érni abban a törekvésben, hogy „[a]helyett, hogy Bachra mint a mesterművek egy zárt, véges kánonjának szerzőjére koncentrálnánk, művészetének termékeny nyitottságára kell ügyelnünk, amelynek implikációi zenéjét már eddig is megdöbbentően különböző korok és kultúrák számára tették relevánssá.” Ezt ugyanis nem gátolja, hanem éppen elősegíti a „leszámolás” a „szerző elvével”. Lawrence Dreyfus ugyanebben a számban (*A bachi invenció mechanizmusai*, ford. Fazekas Gergely, Magyar Zene 2016/4, 373-394) megrovón írja, hogy egyes elemzők, „hallgatólagosan visszhangozva az 1960-as évek bejelentését a ’szerző haláláról’, lemondtak a szerzői szándék fogalmáról és azt a felfogást erősítették, miszerint az elemzés nem a ’dekompozíció’ egy formája, hanem a hallgató észlelésével kapcsolatos tudomány.” Valóban, a hermeneutika és ezen belül a recepcióesztétika ezt a felfogást osztja. De nem azért, hogy lemondjon „az emberi beavatkozás vagy tevékenység” kifejtéséről, hanem azért, hogy annak autentikus létmódjához hozzáférjen. Ahogy egyébként Dreyfus is ezt teszi kitűnő tanulmányában, mely egyáltalán nem tekinthető, saját jellemzése ellenére sem, az „intencionalizmus” képviselőjének. (Jó példát adva a szerzői intenció tévedésére.)

³⁶ Sőt e hangok az ellenkezőjét is tehetnék: a *Három dragonyos kockajáték* közben „megrajzolja a világ megsemmisülését” (329).

sem tartható az elmúlás valamilyen apokaliptikus gyakorlatának, mely a művészetek halálát vagy éppenséggel a világvéget prófétálja vagy performálja.³⁷ A zongorázásnak a húrok preparálásán át a látható némajátékig vezetett folyamatában ugyan a hangok fokozatosan elhallgatnak, de az elcsendesülés nem egyszerűen a szaporodó „üres helyek” hiánytapasztalatában részesíti közönségét. Amennyiben elhal valami, annyiban meg is születik valami. Az egyre nagyobb kihagyások maguk figyelmeztetnek a hallgatásban (sőt azáltal) is *beszélő* zenei nyelvre – arra a beszélő csendre, amire a matéria *elhallgatása* révén ez a nyelv *ráhallgatni* képes. A zongorajáték látható, töretlen manuális folytonosságával, ám a futamok elnémulásával párhuzamosan fordul a hangzó beszéd a (rá)hallgatás hangtalan nyelvébe. Abba a dialógusba szólítván közönségét, melynek hívása nem a világ csendjéből és hangjaiból teremtett zeneműből, hanem a zeneművel teremtett csend és hang világából ered. Vidovszky darabja messze túlnőtt azon, amit az amerikai kísérleti zene a csend esztétikájára hivatkozva képviselni és nyújtani tudott.

A harmincasok közül a posztmodern fordulat szempontjából különleges hely illeti meg Durkó Zsolt munkásságát, mely e tekintetben a Bozay Attilától igencsak különböző utakat követett. Dalos Anna tüzetes analízissel bontja ki Durkó műveinek vonatkozó formatanát, minden fontos elemet kiemel, ami e téren kiemelendő, már csak az „i” betűre kellett volna föltenni határozottabban a pontot. A *Magyar rapszódia*t tárgyalva pazar bőséggel mutat rá az ősi népi siratók „mágikus inkantációjának” és a fiktív középkori orgánumnak olyan rokonítására, a Lisztől és Bartóktól merítő hangvételek olyan összejátszására, a tempo rubato és a kötöttebb metrika olyan feszültségére, a rapszódia olyan verbunkos stilizálására, melyek nyomán kimondhatja: mindez „immár nem a tematikus-motivikus munka, illetve annak tagadása relációiban” (113) működik. Quod erat demonstrandum: a mű túllép azokon az egymást kizáró kettősségeken, melyek relativizálása a posztmodernitás tulajdonsága lesz. (A *Halotti beszéd* jórészt szintén ezt az utat követi, melyen a *Széchenyi-oratórium* sajnos visszalép.) A *Hódolat Kodálynak* című remek összefoglalás végül megállapítja, Durkó Zsolt, Farkas Ferenc és Szokolay Sándor „gondolkodásában is szorosan összekapcsolódik a modernitástól való elfordulás a múlt zenei értékeinek újrateremtésével és a 19. századi hagyományból átvett nemzeti önkép újrateremtésének igényével.” (292) Ha a múlt zenei értékeit pusztán az „újrateremtés” és az ismétlő újrateremtés által kívánják fenntartani, akkor teljeshetne ki valóban a tragikus konfrontáció: „a nemzet akár sorsszerűen is tekinthető sikertelenségére háttérben a pusztító modernizmus áll.” (Uo.) A jól ismert tézist, úgy tűnik nem lehet elégszer ismételni: a zenei modernizmussal csak úgy lehet „leszámolni”, ahogy a történelem és a művészet alakulásrendje lép túl folyvást önnön múltján, miközben abból építkezik: a tradicionalitás és a megújulás egymást teremtő dialektikája szerint. Dalos Anna munkája sokat tesz ennek elfogadtatása érdekében. Ami Durkót illeti, ő a *Jelenések*–

³⁷ Ezért a darab recepciójához simán hozzátartozhat a nevetés vagy akár a bosszankodás. Nem szükséges „szent komolysággal” hallgatni, miként azt Thomas Steinfeld *Schroeder macskája* című cikke megjegyezte (Süddeutsche Zeitung 2001. aug. 21.) Idézi Szitha Tünde: *Vidovszky László*, Bp., Mágus, 2006, 15.

oratóriumban újrateremti valamiképp a *Halotti beszéd* zenei világát, de ez már későbbi fejlemény.

Kurtág György művészete, mondani se kell, ugyancsak visszatérő témája az értekezésnek.³⁸ A darmstadi „vonzás” elemzésének tán a legfőbb, többször kiemelt tanulsága, hogy bármennyire is értette vagy nem értette a komponista a weberni technikát, életműve során folyvást „gesztikus” nyelven alkotott (89-90), vagyis a „kiáltások” expresszionizmusa – akár reduktíve, akár szintaxissá növekedve – mindvégig feltűnő sajátossága maradt. A *Bornemisza Péter mondásaiban* ez ugyancsak uralkodó formálásmódként jelentkezik, immár az inter- és architextusok alaposan tárgyalt megoldozásai mentén. A Faust-legendához kötődő kísértés, az ördögi szerződés motívuma, s annak a Thomas Mann-regényhez kapcsolódása természetesen alapvető rétege a koncertónak,³⁹ s ehhez tevődik hozzá az egzisztenciális vívódás az adott

³⁸ A szinte mindvégig magabiztosan kezelt szakirodalom a gyakran emlegetett, „Kurtág-repertóriumként értelmezett” (412) *Játékok*-sorozat tekintetében mutatkozik kissé hiányosan reflektálnak, pl. Földes Imre, Tim Johnson, Veres Bálint hasznosítandó cikkeinek figyelmen kívül hagyása miatt.

³⁹ De nem – az egyébként kitűnő, méltán sokszor idézett – Rachel Beckles Willson gondolatmenete (178) szerint. Az 5. jegyzetet folytatva vázolható, hogy Lendvai Ernő munkásságát valóban jellemzi bizonyos hermeneutikai orientáció, de nem azért, mert a dodekafóniát társítaná valamilyen átkos tartalommal, például az ördögi principiummal. (Ha így tenne, a hermeneutikát összekeverné az exorcizmussal.) Hogy mit „jelent” a dodekafónia és a tonalitás (konkrét előfordulásaikban), azt nem valamilyen szerzői ötlet határozza meg (legalábbis hermeneutikai nézetből), hanem a kromatika-diatónia viszonyának mindkettőt egyáltalán lehetővé tevő eredendően történeti-ontológiai értelmezettsége és abból kialakítható alkalmazása. Ez az értelmezettség azért ontológiai természetű, mert csak úgy tartozik hozzá az értelmező művelethez, ahogy magához az értelmezett formához: a műhöz. Ha minden művészet csak receptivitásában létezik, azaz alkotás és befogadása teremtő kölcsönösségében, akkor a jelentés nem más, mint az így alakuló interferencia (dialogicitás) maga. Vagyis az „értelem” nem csak az értelmező, nem is csak a partitúra, hanem a kettő vonatkozásában létező esztétikai tapasztalat sajátja. Ahogy Gadamer kifejtette az *Igazság és módszerben*, az értelem ily módon magához a „dologhoz” tartozik, nem pedig annak alanyi interpretálásából ered. Amennyiben tehát a dodekafóniában lehet valami démoni, azt a dodekafónia maga „mondja” adott esetben, mert a forma és a nyelv „beszél”, nem pedig a szerzőtől ráaggatott „jelentés”. Heidegger szavaival: „Die Sprache spricht.” – „A nyelv beszél. Az ember csak annyiban beszél, amennyiben megfelel a nyelvnek.” (*Brief über den Humanismus*) Vagy egy másik nevezetes tézis: „Ami maga fejeződik ki a nyelvben, azt *mi* nem fejezhetjük ki a nyelv által” (Wittgenstein: *Tractatus...*, 4.121.). Az „üzenetnek” ezért nem lehet forrása egy szubjektum: az ember nem üzenője, hanem alkalmazásba vett „örzője” (közvetítője) az eleven tradíció „üzenetének”, amennyiben a hermeneutikus vonatkozást komolyan veszi. S ha a jelentést másként, a „dologhoz” képest külsődlegesnek tételezzük, azt megtehetjük, de akkor nincs közünk a hermeneutikai gondolkodáshoz. A *Doktor Faustusban* bravúros epikai alakítások sorával, egy kulturális hagyomány sokrétű megszólaltatásával jut szóhoz a démonia – ilyen pl. Leverkühn nietzschei életrajza (az életrajzi „arcadás” mintája), mindenféle vallástörténeti és zenetörténeti hagyomány (a neoprotestáns gyülekezeti énekléstől Beethoven op. 111-ének búcsúvételéig), a Kretschmar nevű (!) dadogó tanár elemzései, s olyan metaforikus elemek, mint az ördögi szerződés kottára írása, stb. stb. Thomas Mann elbeszélője nyilvánvalóan „félreérti” a dodekafónia mibenlétét, de meg lehet, így tár fel belőle valami nem-intencionált közlést.

Lendvai Ernőnek az értekezésben többször földézett kutatásai ezért fordíthatnak nagy figyelmet a recepcióesztétikai módszer egyik kulcsfogalmára, a befogadás (akár mint előadóművészi interpretáció) társalkotói szerepére (Toscanini-előadások). Amikor Lendvai a nem eszközszerű zenei nyelv hallgatása szempontjából tartotta többre Bartók „appercipálható” alkotói módszerét az „atonális lombik-technikával” szemben, kétségkívül hermeneutaként járt el. (Akár igaza volt ízlésében, akár nem.) A „kettős harmóniavilág” nála a recepcióban *megmutatkozó-teremtődő* jelentések két közege. A kromatikus-arany metszéses és a diatónikus-akusztikus fejlemények azáltal képeznek (és nem kapnak) szemantikai dimenziót, hogy – jól percipálhatóan – ütköznek egymással. Szemantika csak ellentétezésekben működhet, a formaelemek immanens feszültségében – ez a meggyőződés Lendvai minden sorából kitűnik. S a jelentés – annak hermeneutikai felfogása szerint – nem egy metafizikai tartományból való részesedésből következik, hanem a művészi anyag konkrét mozgása, elemeinek határokba ütközése, feszültsége vagy összhangja révén stb. létezik. Ahogy Lendvai hangsúlyozza, a két bartóki rendszer kompozíciós „egysége” éppen polaritásuk által érzékelhető: feltételezik és kizárják egymást. (Lásd pl. *Bartók dramaturgiája*, Bp., 1964, Zeneműkiadó, 5-15.) A tudós kiemeli a zenei *anyag* mozgását, melynek értelme

környezetben, a magyar zenei tradíciók folytatásán belül. Mindemellett nem osztom a véleményt, hogy a korabeli „kettős beszéd” kényszere – s így a politikai környezetre „titkos kódokkal” reagálás – lényegesen befolyásolta volna a kompozíció poétikáját. Ahogy a Faust-mondának Thomas Mann regényében is a huszadik század poklait ugyan magába foglaló, ám a modern európai civilizáció egészét átfogó, szimbolikus jelentősége van, úgy Kurtág alkotása sem szorítkozik az aktuális társadalmi események allegorizálására.⁴⁰ A kantátának a halottak eltemetéséről szóló része tán utalhat 1956 forradalmának áldozataira, (183) de a halál kényszerűségének és a kegyelem reményének artikulálása csak nagyon távoli párhuzamba hozható a konkrét politikai esemény gyászával.⁴¹ S az előbbieket bármilyen tematizálása Darmstadtban persze akkor sem arathatott sikert, ha magas művészi színvonallal társult.

A *Truszova*-ciklus és a *Jelenetek egy regényből* kitűnő interpretációjához csak annyit, hogy a szovjetizálás kánonképző-taktikai megfontolásai mellett inkább az orosz nyelv sajátos intonációját emelném ki Kurtág György szövegválasztása kapcsán. A „gesztikus nyelv” különleges lehetőséget talál abban az artikulációban, mely a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok egyedi megkülönböztetésével alkotja fonológiáját.⁴² Olyan összjáték alakítható ki a

és létezése ugyanaz. Ezért nem valami „ördögi” mint olyan kerülhet rá a zenei anyagra, hanem a zenei anyag bonthatja ki magát „ördögiként”. (Ahogy történik ez a fikció szerint Adrian Leverkühn a Faust-kompozíciójában.)

Ezzel együtt, a tüneményes Lendvai-teória rangos kritikusainak több észrevétele kétségkívül meggyőző. A vita részleteibe merészkedés nélkül – pusztán a disszertáció felvetésénél maradván – annyi megállapítható, hogy Bartók stílusának Lendvai-féle leírása éppen azokon a pontokon zilálható szét, ahol a hermeneutikának ígérkező látásmód egy radikális strukturalista-morfológiai szemléletbe csúszik át. Dalos Anna, e diszkusszióknak is alapos ismerője, előbb a Szervánszky-fejezetben, majd a *Bornemisza*-fejezetben említi a két zenei „szférát”: „egy démonikus-irreális világot, amelyet [Lendvai] ’infernó’-ként határozott meg, s amely a kromatika, a modellskálák és az arany metszés alkalmazására épült, és egy optimista-ideális szférát, a bartóki ’Paradísó’-t, amelyben az egész hangú és az akusztikus skála, valamint a periodicitás dominál.” (45) Minden azon múlik, sikerül-e a „polarításokat” a zenei nyelv eredendő szemantikája szerint feltárni (annak „perceptívitasában”), avagy ezek kizárólag a strukturális elemek *funkcionalitásának* bizonyítékaként tudnak szolgálni. A „tengelyrendszer” és az „arany metszés” Lendvai-féle abszolutizálása ez utóbbi felé szorítja a bartóki forma következetességét. Teóriája azzal fizeti meg episztemológiai tisztázatlanságát és az abból fakadó „spekulatív” ambíciókat, hogy éppen a polaritás szemioízisát szünteti meg (gyengíti) a funkcionalitás tipikusan strukturalista-morfológiai normái szerint. (Ebben részéről nem okvetlenül a „meghaladott” Riemann-féle összhangzattani alapelvek hipertrófiáját látom, de ez más kérdés.) Ahogy Kárpáti János fogalmaz: „Lendvai a parallelizmusok hibás kiterjesztésével a poláris hangnemek azonos funkciójú értelmezésének abszurdításához jut el. Ennek végső következtetése az a sajátos szemlélet, mely szerint a poláris tonalitások – például C és Fisz – azonos funkciót képviselnek, és egymással helyettesíthetők.” (*A Bartók-értés zsákutcai*, Holmi 2007/8, 1034.) A percipialható polarítások azonos szerkezeti funkciókként felfogása magát a hermeneutika halálát jelentheti egy okfejtésben, s mondani se kell, tökéletesen ellentmond a fenti, a partitúra „ajánlatai” nyomán a recepció aktivitásában megmutatkozó-teremtődő dialogikus jelentés elvének, ahonnan Lendvai kiindulni látszott.

Önmagában vett anyag tehát nem létezik, mint ahogy önmagában vett jelentés sem. Az „ördögi kísértés” a zeneművészetben sem teológiai, hanem szonorikus-formatani (ha tetszik „abszolút zenei”) jelenség, de *éppen ezért* eredendően szemantikai. A szemantikai így nem egy ráépülés valamilyen hangzásra, mivel a műbéli hangzás maga is e nézetben a szemantikaiból (az érzéki létezés eleve-értelmezettségéből, az értelemként létezésből) jön létre. Ezért „a hermeneutika sem az értelmezés művészetét, sem pedig magát az értelmezést nem jelenti, hanem sokkal inkább arra tesz kísérletet, hogy az értelmezés lényegét mindenekelőtt a hermeneutikaiból határozzuk meg.” (Martin Heidegger: *Útban a nyelvhez*, ford. Tillmann J. A., Helikon, Budapest, 1991, 13.) A hermeneutikai gondolkodásmód egy a sok közül, de csak ezt figyelembe véve hozandó szóba.

⁴⁰ Ugyanez elmondható Ránki György Leverkühn-kantátájáról.

⁴¹ „A hatalmas jómódot biztosított egy puha diktatúrában, a nép pedig a felejtés gesztusával válaszolt.” (180) Igaz. A nép hol a szabadságra vágyik inkább, hol a húsos fazekakra. De az is igaz, hogy ugyanez a nép 1956 novemberétől sokat megtanult abból, mi történik vele, ha túl jó a memóriája.

⁴² Említést érdemel, hogy az orosz fonetika egy hangsúlyos és két – különbözőképpen rövidült – hangsúlytalan pozíciót különböztet meg a szótagok kiejtésében. A *Jelenetek* egyik legemlékezetesebb, ismétlő-variáló sorát

nyelv és a zenei ritmus, a frazeológia és a fonetikai materialitás viszonyában, mely a nyugatibb nyelvekből így nem képezhető meg. Hogy Kurtágot mennyire foglalkoztatta maga e viszonylat, azt az afáziás beszéd iránti későbbi érdeklődése is mutatja.⁴³

Óvatosabb lennék az etikai állásfoglalások deklarálásával. A fennálló politikai hatalommal kötött „kiegyezés” állapotát – „ösbűnét” (188) – nem terjeszteném ki ilyen általánosságban. Egyébként sem lenne jó visszaesni az „igazság” prófétálásának elvárásába, vagy túlságosan belefeledkezni az ördögi hatalom miatt nyíltan nem beszélő művész titkosított („morzejelekkel” üzenő [182]) vallomásainak dekódolásába. Az alászállás-emelkedés íve és tételrendje szerint szerveződő, a vívódás, a keresés művészi gesztusaiból formálódó alkotásban ennek viszonylag kevés poétikai jelentősége van.⁴⁴

A „kettős beszéd” – egyébként valóban elterjedt – jelenségét a másutt felhozott konkrét esetekben sem tartom meghatározónak. Az *Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd* című fejezet meglehetősen bizonytalanul körvonalazott fogalmakkal kísérli meg feltárni az Új Zenei Stúdió tagjainak politikai felfogását és kapcsolatait.⁴⁵ Ezen érdeklődés (zene)tudományos relevanciáját már véleményeztem. Nehezen dönthető el, miről beszélünk akkor, amikor a Stúdióknak a „demokratikus” (vagy bármilyen) ellenzékhez való viszonyát említjük – ráadásul (szerencsére) „megrázóan kevés” (220) dokumentum alapján. Hiszen e csoportosulásoknak nem volt közös politikai nevezőjük a rendszerkritikán kívül – mint később elég látványosan kiderült. Valamint a Stúdió sem ideológiai alapon szerveződött, így föltehetően – és minden jel szerint – éppoly rétegzett volt e téren, mint maga az értelmiségi világ. Az viszont kétségtelen számomra, hogy a Wilhelm András által adott, hivatkozott jellemzés (219) helytálló a

képző, az értekezésben is kiemelt „говорила” igében (355) például az első és az utolsó magánhangzó a második gyenge helyzetben van, a második magánhangzó az elsőben, míg a harmadik hangsúlyos. Kurtág figyelembe veszi ezt, sőt Csengery Adrienn előadása e szót is igyekszik ennek megfelelő oroszossággal ejteni, sikerrel, ahogy meg tudom ítélni. (A *Rekviem a kedvesért* ciklus viszont mintha jóval kevésbé tartaná szem előtt ezeket az intonációs árnyalatokat.) Mindenesetre ez a frazeológia csak az orosz nyelv (és a rokon keleti szláv nyelvek) beszédhangjaival képezhető eklatáns módon. Az énekbeszédnek az a változata, melyet Muszorgszkij dolgozott ki, föltehetően szintén támaszkodik e sajátosságra, s kérdés, a Kurtág-zene vonatkozó alakításai esetleg mennyiben hasonlíthatók ehhez. Muszorgszkij sajátos énekbeszéd-stílusáról, a „melodikus recitativóról” lásd Richard Taruskin: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton–New Jersey, 1993, Princeton University Press, 357–360.

⁴³ Lásd *What is the Word*, Samuel Beckett szövegére. Beszéd és zene kapcsolatának értelmezésében különösen értékesek Rachel Beckles Willson tanulmányai.

⁴⁴ A mű ezért sem beszélhet az igazság birtokában, csak az igazság keresésének állapotában, ahogy az egyik mottó idéz: „Nem halhatok meg, nem szabad, míg meg nem találtam a tisztaságot”. Kurtág Párizsból hazatérését követő tevékenységében – a diktatúra kényszereinek elviselésében – nem az „alkalmazkodást” érzem döntő faktornak.

⁴⁵ Bizonyos politikai fogalmak labilitásához éppenséggel a nyugat-európai viszonyok hatása is hozzájárult. Ami a lakattal lezárt ajtón túl történt, távolról sem segítette mindig az „igazság” kimondását. 1956 után a hatvanas-hetvenes évek „haladó”, „demokratikus” élcsapata lelkesen skandalizálta újabb jelszavát: Marx, Mao, Marcuse. A vitathatatlan tekintélyű, akkortájt maoista Jean-Paul Sartre csak az alliteráció miatt maradhatott ki ebből. A forradalom ügyében mellénk álló Albert Camus-t ebben a körben kiátkozták. Luigi Nono pártja vastappsal ünnepelte a Szovjetunió 56-os beavatkozását (a korábban elhunyt Eric Satie pártja szintén). Világhírű nyugati művészek szaladtak Moszkvába („back in the USSR”), támogatni a szerintük legjobb „demokráciát”: a proletárdiktatúrát és a haladó emberiség jövőjét. „Szennyek” kiegyezések (9) kötetében nem maradtak le egyes „nyugati” sztárok és politikusok, noha nem az ő nyakukhoz szorították a kést... A helyzetet bonyolította, hogy némely nyugati állam korabeli brutális gyarmati küzdelme vagy az USA apartheid-politikája sem volt jó reklám a szovjet rezsimmel szemben. Mindez a lényegen persze nem változtat, pusztán azt az ellentmondásos diszkurzív teret jellemezheti, melyben az említett fogalmak (haladás, demokrácia, diktatúra, ellenzék) nem pozicionálhatók a mai jelentésük szerint.

pályakezdő komponisták függetlensége, a függetlenség akkor elképzelhető kivívása tekintetében. Ezért minden intézményi-bürokratikus kényszer vagy olykor hivatali jóindulat kimutatása mellett is tévedés az új törekvések szóhoz jutását – akár az Új Zenei Stúdió, akár a régi Mozgó Világ esetében – érdemben és kulturális szerepében a KISZ-hez kötni, vagyis sajátlag a pártállamtól támogatottként, mint „az új nemzedék művészetének propagálását” (226) elkönyvelni. A Központi Művészegyüttes égisze alá tartozó előadások és a régi Mozgó Világ számai ilyesmit nem dokumentálnak.⁴⁶ Az Új Zenei Stúdió és a lap kapcsolata – a folyóirat kritikai figyelme – egyébként 1980 körül erősödött feltűnően, a Kocsis Zoltánnal együttműködés során, aki a zenei rovat vezetője lett.

Kadosa Pál adott pályaszakaszát érintve a disszerens nem sokat kertet: „az idős komponista váratlanul kívül találta magát a magyar zenetörténeten.” (190) Kadosa életművének záró periódusa kétségtelenül elszenvedte kanonizációjának apályát, ennek körülményeiről jól végiggondolt okfejtést olvashatunk. Éppen ezért merül fel a dilemma, hogy a szerző korábbi, sikeres pályaszakaszának művei – azok nemzetközi elismertsége ellenére – miért szorultak később szintén háttérbe. Úgy látszik, nemcsak az „idős”, hanem sajnos a „fiatal” komponistát is kiiktatta a zenetörténet, legalábbis egyelőre. Kadosa Pál esetében különösen feltűnő, hogy nem csak a nyugati zenétől elzártság akadályozta a korszerűsödés folyamatát, hanem a saját hagyományok kényszerű megtagadása is.

Bár Szabó Ferenc örökségével rangos kutatók olykor nagy terjedelemben foglalkoztak, a szakirodalom – mint arra a monográfia rámutat – némely helyen Kodály első korszakának a hatását állandósultnak tartja, minek következtében „majd’ ötvenöt év modernitásainak egyik hulláma sem érte el Szabó művészi horizontját.”⁴⁷ (141) Akárhogy is van, a nagyközönség fülébe csengenek az óriási sikerrel bemutatott *Föltámadott a tenger* robusztus, harsány akkordjai és nyers dallamvezetése, dübörgő rezesbanda-dinamikája, mely azért lehet mégis hatásos, amiért például Carl Orff ötletesen primitív stílusa, egyszerű effektusai lehetnek szintén roppant hatásosak. E körben említhető még régebről Prokofjevnek a banalitásokkal tündető *Szkíta szvitje*.⁴⁸ Talán érdemes lehet Szabó Ferencet ebben a történeti kontextusban interpretálni.

A mindenhol tapintatos türelemmel fogalmazó értekezés a 180-as csoport tevékenységéről szólva szigorúbb stílusra vált.⁴⁹ A közönség lelkesedését „gyanút” keltőnek, a

⁴⁶ Miként az „elsődleges kontextusok” rekonstruálása, úgy a történeti folyamatból kiemelt dokumentarizmus sem képes szóra bírni a múltat. Az ilyen „objektivitást” ígérő – gyakran az egykori ellenlábasaiktól származó – források több kritikával kezelendők, néha egészen groteszk inszINUÁCIÓKAT engednek meg maguknak mind az ÚZS mind a régi Mozgó Világ esetében.

⁴⁷ Bár Maróthy János a húszas évek végén írt avantgárd kompozíciókat is említ, lásd *Szabó Ferenc indulása*, Bp., Zeneműkiadó, 1970, 30–31.

⁴⁸ Noha a *Szkíta szvit* a *Sacre* megmosolyogtató utánzata, arra jó példa, mi a különbség a hagyomány Stravinsky-féle újjáteremtése és a hagyományt aprópénzre váltó epigonizmus között.

⁴⁹ A Zeneakadémia tanárképző karán diplomázott zenészek aligha tarthatók „outsidereknek”. Inkább arról lehetett szó, hogy a minimalista zene – meg persze az egész (neo)avantgárd – profizmusát illetően eleve bizalmatlan a szakértők nagy része. Az a redukció, melyet a repetitív stílus bevezetett, valóban világszerte teret adott a felszínes utánzásoknak – ahogy az egyéb „divatoknál” is lenni szokott. Ezért a kritika olykor tán túlságos szigorral ítélte meg a szerintem színvonalasan működő 180-as csoport teljesítményét. Nem volt olyan benyomásom sem, hogy közönségük – annak túlnyomó többsége – a „rock világból érkezett” (420). Azt sem mondanám, hogy a csoport

populáris ízlés tanújelének érzi, ami úgy igaz, ahogy ez a közeledés az amerikai mintaképek célkitűzése is volt (420-421). Kétségtelen, a 180-asok sikert sikerre halmoztak, s a közönség ovációja messze felülmúlta mondjuk Morton Feldman műveinek fogadtatását, de ez a stílusuk természetéből adódott.⁵⁰ Faragó Béla, Márta István és Soós András műveinek kiemelése mindenképpen indokolt, sokoldalú módszertani felkészültségre valló interpretálásuk fontos hozzájárulás a csoport recepciójához.⁵¹

A zenei nyelv megújulása szempontjából további jelentős életpályákat kísér nyomon néhány fejezet, elsősorban Eötvös Péter, Ligeti György és Szőllősy András adott korszakban született szerzeményeire összpontosítva. A roppant alapos, lényeglátó összefoglalásokhoz érdemben aligha tehető hozzá – az átfogó áttekintés szintjén – bármi, sőt inkább e magisztrális bekezdések veszik rá az olvasót több olyan kompozíció megismerésére, amelyek eddig elkerülték a figyelmét vagy nem voltak hozzáférhetők a számára.⁵² A *Halálfigura* című fejezet a holokausztra traumáját tematizáló művek közül Kósa György alkotását részletezi elsősorban. A választást igazolják a formatani érvek, melyek egy igen jól kimunkált utómodern poétika vonásaira mutatnak, észlelve a fegyelmezett folyamatban elhelyezkedő, ám onnan kitörő, tipikusan expresszionista töredékességet, „sikolyszerű” kiáltásokat (374). A cím sugallatának egyébként nemcsak e kompozíció, hanem a vers szövege is némiképp ellentmond, amikor egyhelyütt a tánczene hangjait idézi fel. Ezért jegyzendő meg, Paul Celan költeménye eredetileg a *Haláltangó* címet viselte.⁵³

Az elektroakusztikus próbálkozások lendülete valóban megtorpant a nyolcvanas évektől, pedig olyan csábítón érdekes effektusokkal jelentkeztek, melyek a hangzásélmény elementáris gazdagodását ígérték. Hogy ez a „modernitás megtorpanásával, és egy újfajta konzervativizmus megjelenésével” (343) járt együtt, mely Dubrovay László és Pongrácz Zoltán

„a dilettantizmus és a professzionalizmus határán” (421) mozgott, s hogy felléptek volna az „akadémikus” koncertélet ellen. Az intézményes határvonalakat persze nem vették nagyon komolyan, miként az ÚZS sem.

A disszertációban szóba hozott neoavantgárdista-minimalista Jeney-mű (*KATO NK...*) fogadtatásához viszont határozott kanonizációs gesztusok járultak. Kovács Sándor immár legendás értékelése („a maga nemében remekmű”) a *Muzsikában* (1980) jó helyen és jó időben tette le a voksot – kevés olyan mondat van újabb zenekritikánk történetében, mely akkorát szól mint ez a lakonikus minősítés. A darab magyarországi (Jeney általi) bemutatója – a szerző mérése szerint – alig több mint nyolc percig tartott. Jeney Zoltán, nyilvános elmondása szerint, akkor hagyta abba az előadást, amikor úgy érezte, hallgatói már nem partnerek a két hangra szorítkozó játékban. Hozzátette, a svédországi bemutató több mint húsz percig szólhatott. (Vagyis a mű valószínűleg a „teljes” terjedelmében hangzott el.)

Az Új Zenei Stúdió kortárs recepciójáról szólva az értekezés helyénvalón hangsúlyozza Maróthy János szerepét, aki azon szenvedélyes tudósok közé tartozott, akik elveiket a pedagógiai gyakorlatban is képviselni kívánták és vitára bocsátották. Zeneesztétikai szakkollégiumai a szűkebb szakmán kívül, az ELTE tantermeiben is számos hallgató számára jelentettek maradandó élményt. Tanárként – a hetvenes évektől – nem a (neo)avantgárddal foglalkozott, a szokásos zenetörténeti analízisek (Bachtól Beethovenig) mellett a huszadik századból főleg a kulturális szintek érintkezési pontjain elhelyezkedő művek partitúráival érvelt a modernség általa optált koncepciója mellett.

⁵⁰ A legnagyobb, tomboló sikert Frederic Rzewski: *Coming together – Attica* című kompozíciója aratta. A csoport kedvenc szerzői közé tartozott még – az ismert nevek mellett – Louis Andriessen, akinek *Hoquetus* című darabját szinte kultikus tisztelettel övezték.

⁵¹ Hogy a repetitív zene a nyolcvanas évekre már jól ismert volt nálunk és eltűnt a lázadó jellege, az legfeljebb annyit jelentett, hogy végre környezete politikumától kevésbé befolyásoltan volt játszható és hallgatható.

⁵² Van-e remény például Szőllősy András csembalóversenyének meghallgatására?

⁵³ A további kutatás nyilván összehasonlításokra is vállalkozik majd – a *Halálfigura*val mintegy félszáz zenemű hozható kapcsolatba.

műveivel példázható, tán úgy is magyarázható, hogy az elektronika eszköztárával kevésbé járhatónak bizonyult a modernizáció saját dinamikájának útja: az extrém effektusok ugyanis a kifejezéssztétika szubjektivizmusához tapadhatnak, így jelentőségüket veszíthetik.⁵⁴ Ugyanakkor az elektroakusztikus zenében – éppen ezt elkerülendő – megjelentek olyan narratív szerveződések, melyek nem okvetlenül magyarázhatók bizonyos avult eljárások újraéledéseként. Persze nem a narrativitás önmagában, hanem alkalmazásának módja dönti el, túllép-e a kompozíció a „cselekményes” integráció elhasznált sablonjain vagy nem.⁵⁵ A zenei narrativitás és a zenei jelentés kutatása párhuzamosan bontakozhat, de nem hagyható figyelmen kívül, hogy a posztmodernitás diszkurzív *szemantikája* éppen az átöröklött narratív struktúrák – a történetelvűség – dekonstruálásaként működik.

Számos „romantikus olvasmányról” ezen túl elmondható, hogy nem csak azért nevezhetők – Maróthy János szavaival – „olcsó másolatoknak”, (428) mert régiesen modernizmus-ellenesek, hanem azért, mert a modernizmus dilemmáin belül maradvák ilyenek. Az „áttételek nélküli” trivialitás még nosztalgikus sem lehet, mivel reflektálatlan marad önnön múltjára. Dalos Anna találóan szemelget azon nyilatkozatokból, melyek egyrészt a közelmúlt avantgárdján túllépés magától értetődő igényét fogalmazzák meg – a tegnapi állapotok meghaladásának történeti logikája e téren is szükségképp érvényesül. Másrészt – paradox módon – e szavak nem egyszer visszaírják a koncepciót abba a feltételrendszerbe, melyet maguk mögött kívánnak hagyni. Az újtonalitás képviselői első látásra helyesen érvelnek a művészet kommunikativitása, párbeszéd-jellege mellett, melyhez a közösen ismert nyelvezet valóban mellőzhetetlen alapot képez. De a „konvenciót” nem a hagyomány egyénfőlötti

⁵⁴ E korlátokra és azok leküzdetlenségére jó példa John Cage *Roaratorio* című darabja (rádiójátéka). A kompozíció megreked a (neo)avantgárd montázstechnika megkopott alkalmazásában, mely az archaikus kelta hagyományokat és persze rengeteg „természetfestő” adalékot, helyi zörejt elektroakusztikus illusztrációként képes csak fölvezetni James Joyce regényéhez (*Finnegans Wake*). Joyce páratlan leleményekkel poetizált, mítikus-nyelvt teremtető szóvarázsának emléke banalitásban tartja Cage intermedialis hozzájárulását. („Na és?” – kérdezte persze a szerző.)

Az értekezés 23. lábjegyzete tévesen említi, hogy Michael Nyman az *Experimentális zene* című könyvében Cage-et posztmodernnek nevezte. Az adott helyen – Pintér Tibor fordításában – a következő mondat olvasható erről: „Szerencsére a posztmodern terminus 1972-ben nem volt még divatban, és a könyvben nem is jelenik meg, bár lehet érvelni amellett, amint érveltek is, hogy Cage az első posztmodern szerző – még akkor is, ha élete végéig ’ösmodern’ maradt.” Ilyen „ösmodern” mű a *Roaratorio*, a posztmodernitás árnyékában.

⁵⁵ Mivel az értekezés igényessége a nemzetközi kortárs zenei diskurzusokra kitekintésre is vállalkozik, az elektroakusztika „konzervativizmusa” mentén a telhetetlen olvasó szívesen vette volna a narrativitás kérdéskörének érintését – akár Dubrovay László kapcsán. Grabócz Márta ezirányú felvetései – melyekre más összefüggésben a jelölt hivatkozik (*Zene és narrativitás. Írások 18-19. századi és kortárs zeneművekről*, Pécs, Jelenkor, 2004.) – ugyancsak tartalmazzák a tradicionalizmus kérdését, Dubrovay műveit François-Bernard Mâche és mások kontextusában tárgyalják, valamint kitérnek a 18. századi stílusok alkalmazására. Az ezredforduló ezen orientációja viszont éppen a narratológia újabb törekvéseire fordít elég csekély figyelmet. A derekasan idézett Greimas- vagy Ricoeur-művek után Genette-től Hayden White-ig, Mieke Baltól Ankersmitig, Jausstól Iserig, Stierle-től Orosz Magdolnáig, Roland Barthes-től Szegedy-Maszák Mihályig és Csúri Károlyig sorolható szerzők eredményei néha ott hiányoznak, ahol a legjobban kellenének. Főleg akkor, ha a (zenei) narratológia kutatása sem akar visszacsúszni a „valóságot” leképező cselekményes minták sematizmusába, amire egyébként hajlamosnak mutatkozik. (Mint ahogy Mâche naturalista modelljei népszerűek, Eötvös Péter 1970-es elektroakusztikus *Tűcsökzenéjére*, úgy tűnik, kevesen emlékeznek.) A „zenei beszéd (discours)” „végleges, objektív jelentéstartalmát” például az imént felsorolt teoretikusok éppúgy tagadják, mint ahogy – ellentétben Grabócz Márta törekvéseivel – nem kötik össze a visszatükrözés esztétikáját sem „a narratív beszéd valamennyi síkján létező és nagyobb számban kimutatható szemantikai kategóriákkal”. (Grabócz Márta: *A szemantikai kategóriák típusai. Kísérlet a narratív irodalmi szemiotika zenei elemzésében való alkalmazására* = *Zenetudományi dolgozatok*, szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária, Bp., MTA Zenetudományi Intézet, 1987, 117.)

érvényesüléséhez, hanem annak alanyi *birtoklásához* vennék igénybe. A „kommunikációképességet” nem a zenei nyelvre hagyatkozás biztosítaná, hanem az „alkotó” szubjektivitás. Belátható, ezek a felvetések – mint kérdések és megoldandó problémák egyaránt – tipikusan az általuk „meghaladandónak” tartott modernitás velejárói.⁵⁶

Persze a kompozíciók kedvezőbb képet mutatnak a hirdetett programoknál, a disszertáció roppant szakszerű meglátások sorával mutat rá a tonalitás „újfajta alkalmazásának” (431) bizonyos értékeire, ezúttal a négy jeles komponista, Csemiczky Miklós, Orbán György, Selmeczi György és Vajda János műveiről szólva. Maradhatunk annyiban, hogy az „egyidejűségek egyidejűtlenségének”⁵⁷ sokat emlegetett jelensége maga is modern fejlemény, ezzel a megfontolással tekinthetünk korábban Járdányi Pál és mások tevékenységére. De semmiképpen sem állítható ezzel párhuzamba az Új Zenei Stúdió szerzőinél is megfigyelhető hagyományszemléleti módosulás, melynek jellemzője nem a hagyomány bevonása az experimentális zenébe (438), hanem az experimentális zene „bevonása” a folytatódó hagyományba.⁵⁸

Az alapos tudásanyagot hasonlóképp elmélyült áttekintéssel sűríti magába a neoavantgádról szóló fejezet, külön-külön is frappáns összefoglalással térve ki az Új Zenei Stúdió alapító tagjai közé tartozó Jeney Zoltán, Sárosi László és Vidovszky László munkásságára. E részben szívesen olvastam volna a többi tag, például a később csatlakozó Csapó Gyula (ő egyszer említésre kerül),⁵⁹ Dukay Barnabás⁶⁰ és mások adott időszakhoz tartozó műveiről is.

Az értekezés záró fejezete Jeney Zoltán hatalmas érdeklődést kiváltó, nagy formátumú tanulmányokat ösztönző *Halotti szertartásáról* szól.⁶¹ A „romantikus olvasmányokat” követően itt aztán joggal beszélhetünk modernitás-kritikáról, sőt totális kultúrakritikáról is. Jeney műve az újkori művelődéstörténet azon vonulatához tartozik, mely a középkorra – vagyis a kultúra modern fogalmát megelőző létszervezésre – tekintettel fordult el mindattól, ami az utóbbi évszázadok haladáselvű doktrínái a zászlajukra tűztek: az evilági individualitás, az emberi önmegvalósítás és annak harcai egyaránt ismeretlen fejlemények itt, hogy helyettük a porból

⁵⁶ Ezért nem vezet sehova „a művészet társadalmi kontextusából kiinduló” (idézett) magyarázat, mint a modernizmus elutasításának mentegetése, az elitista ízlés ismerős megbélyegzése, a kulturális szintek kritikátlan elegyítésének még ismerősebb elfogadása stb. (428-429)

⁵⁷ Reinhart Koselleck: *Elmúlt idő (A történeti idők szemantikája)*, ford. Hidas Zoltán, Bp., 2003, Atlantisz, 142–143.

⁵⁸ Így lehet érvényes a nagyon fontos az észrevétel, miszerint az experimentális zene a posztmodern fordulat (egyik) előkészítőjének tekinthető – ahogy az ÚZS tagjai szintén a hagyomány valamilyen újraértelmezése felé fordultak. Ezzel nem tagadtak meg semmit természetesen: a neoavantgárd újfent a tradíció részévé, örökséggé vált. Éppen azért alakították hatásosan a stúdiósok a hetvenes években a korabeli magyar zeneszerzést, mert a posztmodernitás – ismétlendő, nem a neokonzervatív tonalitás – hagyományszemlélete magába foglalja a (neo)avantgárd tapasztalatát is, csakúgy, mint (korábbi történeti feltételek között) a későmodernitás tradicionalizmusa a történeti avantgárdét. Amit ma zenei hangnak nevezünk és hallunk az egész zenetörténetben és a kortárs zenében, azt a neoavantgárd (jórészt „Cage and beyond”, nálunk az ÚZS) nagy mértékben befolyásolta – természetesen nem egészen úgy, ahogy ez „szándékaikból” következne.

⁵⁹ A *No halld meg, Eduárd*, s főleg a *Kézfogás lövés után* zeneakadémiai közönségsikere közelítette a 180-asok előadásait kísérő ovációkat. Csapó Gyula a nyolcvanas évek elején az ÚZS legünnepeltebb szerzője volt.

⁶⁰ Dukay Barnabás munkásságát a hegymagasi Rondino-fesztiválok is dicsérik.

⁶¹ E tanulmányok létrejöttében Dalos Anna is jelentős részt vállalt. A *Halotti szertartásról* szóló fejezete igen komoly előmunkálatokra támaszkodik.

vétetett élet porrá bomlásának törvénye nyilatkozzon meg. Lázadás nélkül, mert a bűnben fogant és ezért a halálnak kitett emberi nyomorúságnak még a panaszolkodáshoz sincsen eredendő joga. Jeney műve komolyan veszi az euroszubjektum tündöklésének és bukásának a fausti (ördögi) hódítástól Gregor Samsa féregléteig vezető *modern* tanulságait. A középkorhoz fordulása e nézetből érvényesül. De mindezt nem valamilyen elvont eszmeiségből kiindulva, hanem a zenei nyelv történeti szemantikája szerint ragadja meg. Evilág és túlvilág feszültsége nem valamilyen metafizikai spekuláció révén tűnik elő, hanem a pálos liturgia eseményei szerint a haláltapasztatlat konkrét jelenléteként és egyúttal az életet transzcendáló performatívumaként. Ezzel kapcsolatban csak egyetlen, a disszertációban is nyomatékally tárgyalt formaelemet hozhatok most röviden szóba, a fraktál-algoritmusok alkalmazását.

A fraktál-elv kapcsán a variáló ismétlés (iterabilitás) azon tulajdonsága emelhető ki, mely az önhasznó elemekből építkezés tükrözöő dinamikáját képezi. Ez a töredezettség leküzdhetetlen principiumát viszi be az ekként lehatárolhatatlan formálásba. A *Motto* zenei anyagát két jelrendszer összjátéka – az algoritmus és a nyomában előállt hangzás – hozta létre.⁶² Így a hangsor és szervezőöőse nem egy előzetes alkotói akarattól, de nem is pusztán a véletlentől meghatározottan vonatkoznak egymásra. A két rendszer ugyanis egy harmadikban, a nyelv közegében kerül egymást megkerülhetetlenül értelmezö – értelmezettként létre hívö – kapcsolatba: Pilinszky János versének (*Fabula*) intonálása közben.⁶³ Hozzátehető, a fraktál-elv logikájából következöen, minél tovább növekszik maga a rendszer, annál töredékesebb egyúttal, vagyis annál rendezetlenebb. A szertartás így az élet szervességének és a halál szervetlenségének ütközését viszi színre: burjánzó energiája (élete) önnön szétesö (haldokló) peformativitásával együttjáró jelenség. Így lesz az élet minden mozzanata a vég felöl érthetövé.⁶⁴ A rítus részese öneröböl nem szabadulhat e feszültségöl, ezért zenéjében, nyelvében és előadásában radikálisan tagadja a személyiségelvö („individualista”) mentalitás minden illúzióját, s a közösség kultikus rendjébe lépéssel jut el azon tapasztaláshoz, mely még alanya saját halálát sem egyedül önnön szubjektumához tartozóként fogja fel.⁶⁵ Sokat mond

⁶² De az összekapcsolás nem egyszerűen egy analogizáló átvitel, melyben pl. egy sakkjátzsma vagy egy csillagkép lehet a hangzásra váró partitúra „eredete”. A fraktál-elv időbe-figurálása ugyanis a szénekdoché (rész-egész viszony) és a metafora (azonosság-különbözöőse viszony) feszültsége szerint viszi színre dinamika és statika – élet és halál – ellentmondásokat képzö és azokból építkező alakzatait. Mozgásának minden életszerű pillanatában ott rejlik a rítussal invokált élettelenység. Ennek kulturális (hitéleti) megfelelője lehet a liturgia végességhez-mért létmódja, pl. a pálosrendiek halotti szertartása.

⁶³ Hogy hogyan, arról – ahogy az értekezés szóba hozza – Jeney Zoltán nyilatkozott már.

⁶⁴ Minél inkább totalításra (egész-létre és önazonosságra) törne, annál fragmentáltabb lesz egyúttal. A klasszikus zenei építkezésnek éppen az ellentéte zajlik ekkor: a szonátaforma reexpozióója (a kreatív figurációkba merölö és onnan kivezetö kidolgozás után) átható rendként mutatja fel újra önnön folyamatát, illetve annak – bármily küzdelmes – „irányát”, célját. A fraktál temporalitása ilyen „megigazulást” nem tartalmazhat, mivel benne nem az ellenséges káosz fenyegeti a magát örzö rendet, hanem maga a rend képezi önnön törvényszerű felbomlását, azaz másletét, a halála felé tartva. Éppen abba hal(na) bele, ami élteti – az eredendő bűnben fogant élet sorsa szerint.

⁶⁵ „Személyes gyászról a struktúra nem tud; a szerző ridegen bánik önmagával, nem kíván a maga személyével előtérbe tolaodni. Ez a közösség gyása, és akit elgyászolnak, annak sincsen arca, nincs története. [...] A szövegek középeurópai horgonnyal rendelkeznek, így jelölve ki a zeneszerző helyét az időben és a térben egyaránt, azt az origót, ahonnt a világ ebben a műben hallva és látva van. A gyász Magyarországról hallatszik, a német és orosz kultúra metszéspontján a jelenben, a héber-görög-latin vallási és kulturális múlttal egyetemben.” A mű „az európai fejlődés utolsó néhány évszázadában kifejlöőött egyéni emberi lét következetes tagadása, [...] tágabb

erről Tandori Dezső versének felhangzása: „Elfáradtam, Istenem, / Húnyd le végre két szemem. / Majd, ha nyílik alkalom, / nyíljon, mint egy tűnt napon.” („*Minden eltűnendők...*”)

A *Halotti szertartás* a középkor szakrális műveihez hasonlóan nem hatáselvű elemekből építkezik, hanem olyan struktúrát alkot, melynek kapitális mesterségbeli intenciója háttérben marad, szinte percipiálhatatlan lesz. Így ajánlja fel közösségének az általa formált mű szolgáló erejét. Ami tehát e liturgia megértéséhez szükséges, az maga a liturgikus hozzáállás. A szerző is így cselekszik, hiszen a kompozíció létre hozása is kultikus jellegű, azaz a szertartás része. Ilyen értelemben igaz, hogy „Jeney az egész életét belekomponálta a *Halotti szertartásba*.” (444) Innen pedig belátható, hogyan kapcsolható össze az avantgárd zenei gyakorlat a középkori művészettel. Erről sok minden olvasható a szakirodalomban, s Dalos Anna nagyszerű megfigyelésekkel tárgyalja például a „pszeudomodális” skála, az a-b hangpár (*KATO NK...*) és a 128 hangból összetevődő mottódallam előfordulásait, funkcióit. Ezek után egyetlen, bár lényeges megállapítását kell vitatnom a fejezetnek. Hogy a mottódallam – vagy bármi más – ebben a kompozícióban „a személyesség hangján” (451) szólalna meg, az teljességgel kizárt.⁶⁶ Ha valami egészen biztosan hiányzik innen, akkor az az újkori egzisztencia személyes hangja, énfenntartó igyekezete, mindent önmagára vonatkoztatása, úgynevezett lelki világának előtolakodása, vallomásos kibeszélése.⁶⁷ A közösség hangján megszólaló siratás, mint az egyéni érdekű emberi létezés teljes mellőzése, nem is hasonlíthat a individuum önféltő szentimentalizmusához.⁶⁸ Annál nyomatékosabb viszont a közép-európai nyelveknek és a magyar történelemnek mint a közösségi sorsok megalapozóinak az egyént önmaga végességében teljesen átható – és őt magát a végzetében újrateremtő – olyan megnyilatkozása, melyet például Kosztolányi Dezső *Rapszódia* című verse fémjelez a műben. A liturgia minden moccanása – Jeneynél is – a világot siralomvölgynek érzékeli, ahol a halálnak alávetett létezés igazi méltósága egyedül a szakralitásával őrizhető meg, lemondva arról az illúzióról, miszerint minden dolgok mértéke „az ember”. Ismétlem, mindez nem a zenei forma úgynevezett szemantikai *interpretálásából*, hanem a zenei nyelv szemantikai *eredetéből* hallható ki. Ennek tudatos explikálásával még adós a Jeney-recepció.

értelemben pedig azt állítja, hogy az individuum rövid ideig tartó, s feltehetőleg eleve illuzórikus virágzása véget ért.” Spiró György: *Jeney Zoltán: Halotti szertartás*, Élet és irodalom 2006, október 6.

⁶⁶ Nem kizárt viszont, hogy én nem értem a lényegét. Ezt az értelmező sohasem zárhatja ki. Mindenesetre a hivatkozott észrevétel – a meglévő „erős d tonalitás” kihallásához a „személyesség” társítása s egyáltalán a keresése – egy inadekvát recepció beidegződésének tűnik. Jeney – éppen a hivatkozott szerzőnek, Farkas Zoltánnak nyilatkozva – csak arról beszélt, hogy a „fraktálsor rejtett tonális központja végig ’d’.” Vagyis szó sincs személyességről. S mit kellene még tenni, hogy eltűnjenek ezek a szubjektivista rögződések?

⁶⁷ Minden jel szerint nagyon nehezen veszünk tudomást az „euroszubjektum” (az újkori individualitás) agóniájáról. Hadd idézzek ehhez néhány pontosan ideillő mondatot Pilinszky János egyik legfontosabb szellemi ihletőjétől, Simone Weilől. „Minden emberben van valami szent. De ez nem a személye. [...] Az, ami szent, távolról sem a személyünk, hanem épp az, ami lényünkben személytelen. – Mindaz, ami személytelen az emberben, szent. És egyedül az szent. [...] A tökéletesség személytelen. A bennünk lévő személyes azonos a bennünk levő bűnnel és tévedéssel.” Simone Weil: *Ami személyes és ami szent*, ford. Pilinszky János = *Ami személyes és ami szent*, kiad. Reisinger János, Bp., Vigilia könyvek, 1983, 68-74. E felfogás – együtt természetesen a Pilinszky-verssel – közvetlenül érinti Jeney Zoltán alkotását.

⁶⁸ Az elmúlás szakralitása úgy nő túl az érzélgős panaszon, ahogy Kurtág Bornemisza-concertójának a siránkozást megvető szavaiban halljuk: „Senki nincs oly tudatlan, ki ne tudná, hogy neki valaha meg ne kellene halni. De mégis, midőn az halálhoz közel jött, csavarog, búsong, ordít, jajgat. Mit sírsz nyavalyás? mit rikoltasz? Mindenek tartoznak ezzel, te is oda mész, azhová egyebek mennek, ugyanerre születted volt.”

Dalos Anna monográfiája jelentős tudományos értékű, fontos új eredményeket hozó munka, minden tekintetben teljesíti az akadémiai doktori cím megszerzéséhez támasztott követelményeket. Vitatandó, illetve újragondolandó vagy korrigálandó részletei – egyes epochális kitekintések, helyenként a társadalomtörténeti következtetések és a metodológiai bizonytalanságok – nem teszik kétségesse a disszertáció egészének tudományos teljesítményét, nem halványítják el lényeges eredményeit és néhány zökkenő mellett is kidomborodó magas színvonalát. A jelölt kezdeményező erejű interpretációs készsége, széleskörű szaktudása – ami a laikus bírálótól inkább a tanulságok levonásával semmint magabiztos mérlegeléssel ismerhető el – egyszerre képesíti monográfiáját műközeli elemzésekre és nagyívű áttekintésekre. A merőben lexikális adathalmazokat kerülve, de széles körű repertoárvizsgálattal tárja föl az adott időszak meghatározó összefüggéseit vagy éppenséggel diffúz jelenségeit, a korabeli elváráshorizont áttekintésére alapozva. Rámutat az euro-atlanti kultúrákörrel dialogizáló, nemzeti hagyományokra épülő magyar zeneszerzés sajátos értékeire, művészi gazdagságára. Főleleveníti, újra képbe hozza egy különleges körülmények között bontakozó, ma már nehezen érthető feltételek mellett érvényesülő művészet sok esetben elhanyagolt, a koncertéletből kiszoruló, jobb sorsra érdemes alkotásait. Hangsúlyozandó érdeme a megközelítés elfogulatlan sokoldalúsága, ami bár kritikájának határozottságát olykor tán mérsékeli, de ami egyúttal a művészi értékekre figyelő nyitottságának a tanújele. Jó példát ad arra az irányzatoktól független, árnyalt szakmai szempontokat érvényesítő, párbeszédet kereső, hiteles tudósi hozzáállásra, mely ideológiai sémákhoz kötődés meg ízlésbeli elfogultság nélkül tárgyal egészen különböző stílusokat, a népi siratóktól a minimalizmusig terjedő alakításokat, kimutatva mindezek akár együttesen is hatni képes produktivitását. Témájában megkerülhetetlen eredményeket nyújt, s öszteljesítményében méltóképp folytatja az újabb magyar zene legendás kutatóinak a munkáját. Mindehhez hadd tegyem hozzá, hogy az időközben könyvalakban is megjelent monográfiát⁶⁹ a megtisztelő felkérésnek eleget téve az olvasás olyan örömeivel véleményezhettem, mely számos maradandó hatású zenemű és egykori koncert emlékét is előhívta. Ez az öröm akkor is köszönetre késztet, ha nem nélkülözi a romantizáló melankóliát, melynek hermeneutikájában a valamikori kortársi tapasztalat immár történelemmé válik.

A fentiek alapján teljes meggyőződéssel javaslom az értekezés vitára bocsátását és Dalos Anna számára az „MTA doktora” cím odaítélését.

Érd, 2020. 06. 09.

Eisemann György
egyetemi tanár, ELTE

⁶⁹ A könyvalakú monográfia, elvileg helyeselhetően, 1956-ra módosítja az alcím első évszámát. Az értekezéshez csatolt téziszfüzet, filológiaiailag nem helyeselhetően, szintén.