

Opponensi vélemény

Tallián Tibor: Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei című akadémiai doktori értekezéséről

A terjedelmes monográfia egyszerre színház-, műfaj-, és tágabb értelemben vett kultúrtörténet, amely az 1830-as és 1840-es évekbeli Pest a tárgya. A dolgozat közvetlenül az operajátszás hazai és részben közép-európai historikumával szolgál, ugyanakkor főként a főszöveg első fele, vagy harmada ennél tágabb tematikát tűz tollhegyre. Ebben bemutatja a szerző egyrészt a színháznak (közvetlenül és egyedül a Pesti Magyar, majd Nemzeti Színháznak) mint kulturális üzemnek a működését, különös tekintettel az intézményi és művészi menedzselés kérdésére. A dolgozatnak ez a része páratlanul érdekes olvasmány. A disszertáció címéből is kitetszik, hogy komoly figyelmet fordít a szerző az operai színészkedés professzionalizációjának taglalására. A dolgozat fő tézise e tekintetben, hogy Schodel Rozália pesti szerződtéséig nem volt a magyar színjátszást képviselő pesti színházi életben hivatásos operaénekes és így az ő nevéhez köthető annak részbeni sikeres meghonosítása idehaza. A jelzett téma maga után vonja az operaénekesi professzió mint hivatás (kiképzés, karrier és életpálya) rekonstruálását a tágabb európai, de legalábbis közép-európai kontextusban. Az értekezésnek természetesen folyamatosan tárgya ugyanakkor a szokványos színháztörténeti események leírása és részletezése, ami az analitikus mondanivaló empirikus fedezetül hivatott szolgálni.

Külön nagy téma az opera mint zenei kompozíció és cselekményes színdarab műfaj történeti bemutatása és mindennek a közvetlen összefüggése a hazai és közép-európai operajátszás, valamint operaházi működés korabeli fejleményeivel. A fő kérdés ezúttal az, hogy miként illeszkedik az alapjában és autentikusan olasz intellektuális szellemi produktum a nem olasz, hanem mindenekelőtt német, vagy francia és a többi nemzetbeli operajátszás és operakomponálás gyakorlatához. A dolgozat számomra egyik legizgalmasabb felvetése az operakritika, helyesebben az operajátszás kritikai irodalmának az önálló témaként való felvetése és részletekbe hatoló elemzése. S itt azonnal meg is állok egy pillanatra.

Mint Tallián Tibor egy helyen, szerintem teljes joggal, megjegyzi, „a történelem nem eseményekből, hanem dokumentumokból áll össze”. (283 old.) Ezen pedig kivált azt érti a szerző, hogy a színház múltja, a dolog természetéből adódóan, a megszokottnál is áttételesebben férhető csupán hozzá az utókor vagyis a historikus számára. Azaz: minden,

amit az egyszeri színházi előadásokról, a színészi és rendezői teljesítményekről stb. ma tudhatunk, kizárólag a kritikai recepció fennmaradt írott dokumentumaiból hámozható ki. Rá kell tehát bízunk magunkat a kortárs kritikusok, hírlapi tárcaírók percepciók kultúrájára, érdek- és ízlésbeli vonzalmaira (elfogultságaira, előítéleteire vagy éppen tudatos manipulációira), hogy valamennyire tárgyyszerű véleményt alkothassunk magunknak arról is, ami különösen fontos kérdés ezúttal, hogy ki számított ekkor igazán professzionális előadónak a szó szakmai értelmében, és ki volt a dilettáns vagy az amatőr. Mindez kérdések garmadáját veti fel, amivel Tallián Tibor kimerítően, vissza-visszatérően és nagy gonddal foglalkozik is. Mindenekelőtt rögzíti a tényt, hogy: „Kritikai jellemzéseknél sosem vehetjük biztosra, hogy valóban az énekes teljesítményét írják-e le, vagy a bíráló saját (helyes vagy helytelen) elképzelését a szerepről (ami többnyire korábbi nagy benyomást keltő megformálások nyomán rögzült benne)”. (232. old.) Kardinális kérdés, hogy miféle kompetencia birtokában születtek a hírlapok operakritikái és mennyiben támaszkodható rájuk az utókor, maga a történész ítésként, amikor pozitív tényeket vagy folyamatokat igyekszik megragadni a múlt eseményeiben. Egyebek közt arra kíváncsi, hogy ki az igazán vagy professzionális előadó és ki kik esenek ki ebből a sorból, továbbá hol és mikor vált valaki hivatásos előadóvá. Ha nincs egyéb empirikus támpont, ami alapján az operajátszás története erről a tárgyról értekezhet, mint a korabeli színházkritika, akkor felettébb kétséges, hogy biztonsággal megragadhatná e történelmi tényt és megalapozottn állíthatná, miszerint mondjuk Schodelné volt az első valóban professzionális, hazai (származású), operai énekesnő, aki feltűnt a pesti operajátszásban. Tallián disszertációjának pedig éppen ez az egyik legfontosabb állítása.

Ám nézzük tovább a kérdést úgy, ahogyan Tallián kidolgozza a disszertációban. Elszórt utalások szólnak arról, hogy ki volt vagy ki lehetett ebben a korban a professzionális kritikus, aki egyúttal sűrűn és behatóan foglalkozott a Pesti Magyar, a későbbi Nemzeti Színház opera előadásaival. A *Honderű* kritikus, Petrichevich Horváth Lázár kapcsán jegyzi meg Tallián, hogy a „Schodelné Elaisájáról ekkor [vagyis 1846-ban] írott néhány mondata az egész évtized alatt a legközelebb jut a magyar sajtóban ahhoz, amit analitikus operakritikának nevezhetünk”. (395. old.) Majd Schedel vagy Toldy Ferenc operakritikai munkásságát említi úgy, mint ami az utókor számára is megbízható értékelésként fogadható el a korabeli operajátszást illetően, ő „az első komolyan vehető magyar operakritikus”. (452. old.) Ennek kapcsán hadd rögzítsem azt a hiányérzetemet, hogy nem deről ki a szövegből, miként tett szert Schedel, akinek nem az e területen meglévő állítólagos kompetenciája az utókor által valóban számon tartott kiemelkedő intellektuális képessége, arra a bizonyos zenekritikusi

szakértelemre? Hogyan szocializálódott tehát Schedel? S miért oly ritka az övéhez fogható kritikus szakértelem a tárgyalt korban?

Mi tudható meg egyébként az elképesztően nagy számban kamatoztatott korabeli operakritikákról a dolgozat olvastán? Mindenekelőtt az, hogy nem valamilyen alapos szakmai felkészültség birtokában vált (válhatott) valaki akkoriban operakritikák akár állandó szerzőjévé, hanem többnyire úgy, hogy a német nyelvű hírlapi kritikairodalmat, esetleg a könnyebben elérhető szaksajtót tanulmányozva felszínesen ugyan, de könnyen elsajátíthatta a szakzsargont, amit aztán unos-untalan vagy csak a pillanatnyi szeszélyének és aktuális érdekének megfelelően alkalmazott folytonosan közre adott írásaiban. Fel is teszi Tallián a kérdést: „vajon a recenziók formalizmusa kizárólag a kritikusok szegényes szókincsén, fogalmazásbeli inkompetenciáján múlt?” (459. old.) Később így ad hangot azon szkepszisének, hogy ezek a „dokumentumok” tényleg a valóságot referálják mimetikus módon. „A 19. századi operabírálatok metaforáiból a hang valós minőségére visszakövetkeztetni annál is bizonytalanabb lehet, mivel az írók [a kritikusok] az éneklélméleti irodalom hagyományos szókincsén átszűrve rögzítették benyomásaikat. Nemcsak kritikai véleményük önállótlanága és nyelvi leleményük korlátozott volta készítette őket erre. A terminológia citálással egyrészt szakértelmükről kívántak bizonytságot tenni, másrészt a bírált hang eszményi minőségét igyekeztek tanúsítani.” (475. old.) Magyarán: nem csupán a hazai (és olykor bizony a külföldi, de talán csak a nem olasz) operaénekesek professzionalizmusa állt ekkoriban meglehetősen alacsony szinten vagy talán nem is voltak az érintettek szakmai mércével hivatásosnak nevezhetők, hanem a produkcióik értékelésére szakosodott, a művelt közönséget ez ügyben orientálni hivatott tollforgató szakemberek sem voltak éppen makulátlanok ebben a tekintetben.

A dolgot tovább bonyolítja, hogy amint Tallián dolgozatából is megtudjuk, s ez dolgozatának különösen érdekes és értékes része, mivel alaposan bebizonyított állítást terjeszt elő ezúttal is a szerző, az énekesek többnyire gondosan megszervezték a saját (jó) sajtóvisszhangjukat, és nemkülönben a rivális énekes előadók rossz imázsát keltő, azt terjesztő kritikai diskurzust. Így válhat például a *Honművész* Schodelné első ittlétekor az énekest kivétel nélkül mindig hozsannázó orgánummá, mint ahogyan a többi lap esetében is ez magyarázza a többi énekes folytonos és olykor bizony túlzó dédelgetését, valamint a riválisok folytonos ócsárlását. A művész (netán éppen maga a színház) és az újságíró (egy adott lap) véd- és dacszövetsége, ez a korrupciós együttműködés pedig jószerivel hiteltelenné teszi utólagosan a kritikai rovatban foglaltakat és egyúttal megakadályozza, legalábbis erősen

korlátozza, hogy ezek alapján kideríthetsük a valós művészi teljesítményt. Pedig lényegében ez képezi Tallián szinte egyedüli forrásanyagát.

Mindez nem az opponens agyszüleménye, hanem a disszertáció szerzőjének a meglátása, ami azonban nincs talán minden tekintetben összehangolva azzal, amit Tallián a professzionális előadóként elkönyvelt Schodelné és megannyi társa, valamint a daljáték énekesként még elfogadható vagy az elsősorban prózai színészként jeleskedő, olykor azonban operát is éneklő előadók közötti különbségként nemegyszer határozottan konstatál. Igaz, a korabeli szakmai szocializáció mechanizmusának gondos és tanulságos rekonstruálásával, továbbá a szakmailag mérvadó, a magyarországinál mindenképpen hitelesebb (szavahihetőbb) (külföldi) szakkritika megállapításainak a bekapcsolásával némiképpen semlegesíti az előbbi körülményekből szükségképpen fakadó torzításokat. A kritikák eredendő és kiküszöbölhetetlen szubjektivitása, valamint a mindenütt és gyaníthatóan szinte mindig jelenlévő korrupció miatt ez csak részben van így. Jó bizonyíték erre a dolgozatnak az a fejezete, ahol Schodelnének nem a pesti, hanem a döntően német és akár a londoni fellépéseit tekinti át a szerző a róluk akkoriban napvilágot látott külföldi kritikák tükrében. A produkciók megítélésének ezúttal is tapasztalható bizonytalankodása, amit roppant változékonyságuk bizonyít, miben sem tér el attól, amit a vegyes hazai operaszínészi kínálat váltott ki a honi kritikusokból. Nem gondolom ugyanakkor, hogy a most tárgyalt probléma megoldható egyáltalán megnyugtató módon, tekintve hogy a hang és a játék, ha színházban artikulálódik, ténylegesen nem hagy maga után más nyomot az említetteken kívül. Márpedig ezek a dokumentumok éppen így szólnak magáról a színházi eseményről. Amit azonban talán megtehet a historikus, az annyi, hogy nem túl nagy magabiztossággal konstatálja a valamikori esztétikai tényeket, lett légyen szó a művészi előadói professzionalizáció történeti folyamatáról. S e tekintetben, megkockáztatom, Tallián Tibor is lehetett volna valamivel visszafogottabb a kategorikus ítéletalkotásban.

Egy afféle segédhipotézisként szóba jövő lehetőség is kínálkozik azonban e tekintetben, ami a korabeli szellemi és emocionális érzékenység (sensitivity) és ízlésvilág kvalitásainak a tudatosításából fakad, belőle vezethető le. Minden, ami a mai esztétikai ízlés és értékrend felől tekintve merőben szubjektivitás, aligha feleltethető meg a ma olyannyira megszokott, mondhatni konvencionális szubjektivitásának. Külön is szól a szerző a dolgozat a 434. oldalon erről a valamikori tisztán csak szubjektivitásról, de mintha leküzdendő, netán leküzdhető problémának tekintené, holott a dolog lényege szerintem éppen hogy merő szubjektivitásban, vagyis az ekként adott egyedüli mibenlétében leledzik. Azt írja Tallián, hogy amennyiben sikerülne az előadóművészet történetírójának „a korabeli jól tájékozott

olvasó [a kritikus] helyzetébe hozni” magát, akkor túljumpatna a kritikai szubjektivizmuson. S kísérletet is tesz erre azzal, hogy gondos és példászerű elemzésnek veti alá az akkoriban érvényes kritikai értékrendet, majd pedig megvizsgálja az ítéletalkotás bizonyos szakmai kritériumait, átvilágítja a bírálatok szövegeinek a szókincsét, és a stílusát (a retorikáját), hogy feltárja a korabeli zenei (az operajátékot illető) beszédmódot. Mindaz, amit erről Tallián előad, engem, a laikust, tökéletesen meg is győz a szerző igazáról, és akár azt is mondhatom, hogy az argumentáció lefegyverző. Elfogadom tehát, hogy a kritikákban alkalmazott retorikai eszköztár, sőt: a zenekritikai diskurzus egész nyelvi arzenálja és teljes fogalomkészlete valóban sok mindent megmutathat a korabeli zenei ízlés alapvető kódjaiból. De talán nem mindent. Amit itt igazán hiányolok, azt az általános szellemi érzékenység, vagy a szellemi habitus fogalmával írható le valamiképpen, azzal, aminek a tárgyalt történelmi időszak vonatkozásában leginkább talán a biedermeier kifejezés felelt meg.

A terminus a 20. század elejétől már forgalomban és Zolnai Béla dolgozza ki legmívesebben a két háború között, bár a zenének (a bordalon kívül) nem sok figyelmet szentelt munkájában. (*A magyar biedermeier* című, 1993-ban hasonmás kiadásban újra megjelentetett munkáról van szó). De, és ez itt a lényeg, ez a terminus annak az intellektusnak, sőt teljes életformának a kifejezésére (definiálására) szolgál, ami alól az operahallgatás- és előadás sem képezhet kivételt.

Ami pedig az értelmiségi, a tudományos és a művészeti professzionalizáció problémáját illeti, úgy gondolom, egészen a maga helyén kezeli Tallián ezt a kérdést. Főként azért nem, mert elmulasztja belehelyezni a Schodelné és a hozzá hasonló művészek, valamint a színházi szakemberek (a karnagyok, a rendezők, és más színházi közreműködők) professzionalizációját a kultúra előállításának és terjesztésének azon tágabb fogalmi univerzumába, ahol a kulturális infrastruktúra általános modernizációja zajlik már ekkor.

Egyetlen konkrét példát említek, amit azonban megtoldok egy továbbival. Mindkettő az irodalom mint kreatív művészet és egyúttal tudomány (kritika és irodalomtörténet) kanonizációjának az útját látszik egyengeti a fokozatosan hivatásszerűvé váló tevékenység kibontakozása révén. Petőfi Sándor teljesíti ki az 1840-es években az írói professzionalizáció korábban nálunk ismeretlen folyamatát, melynek eredményeként, ahogyan Margócsy István címkézi, a költő a modern polgári író teremt önmagából. Ez nem azt jelenti persze, hogy Baudelaire-éhez fogható polgári, mélyen individuális, modernként felismerni szokott életérzés megszólaltatóként lépne be az irodalom világába Petőfi; szó se róla. Főként és kizárólag azt jelenti, hogy Petőfi volt az első honi irodalmunkban, aki kitalálta és felépítette maga számára azt a társadalmi szerepet, melynek a lényege abban áll, hogy „az író valójában nem más, mint

termelő, aki áruját a kiadónak mint kereskedőnek közvetítése révén piacra bocsátja – s emiatt nem is szorul rá arra, hogy bármily szintű mecénásnak hálaelvű lekötelezettje legyen”. (Margócsy István: *Petőfi Sándor. Kísérlet*. Bp., 1999. 52.) Csokonai több ezt megelőzően több évtizeddel még reménytelenül sóvárogta csupán ezt a fajta modern polgári írói szerepet.

Nem kevésbé tanulságos a Tallián által kompetens operakritikusként aposztrofált Schedel, a későbbi Toldy Ferenc paradigmaticus példája is, aki, mint tudott, az irodalomtörténeti kánon megteremtőjeként tette a nevét hosszú időre ismertté, amint Dávidházi Péter vaskos monográfiája is gazdagon bizonyítja (*Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Bp., 2004). Mellékesen szólva, Dávidházi opuszát feltüntette ugyan Tallián értekezése bibliográfiájában, ám annak egyetlen eredményét vagy megállapítását sem hasznosította a disszertációban. A most említendő lehetséges gondolati kontextus korántsem az egyetlen elképzelhető opció persze és egyáltalán nem is biztos, hogy egyersmind a legfontosabb a kínálkozók sorából, mindamelllett ráirányítja a figyelmünket arra, hogy a professzionalizáció folyamata, amely manapság különösen kedvelt fogalmi eszközként szolgál a társadalom- és kultúrtörténészek kezében, igazában csak explicit fogalmi reflexió kíséretében alkalmazható jól a történeti elemzésekben. Mely reflexió vagy tudatos fogalomhasználat nem jellemzi azonban Tallián narratíváját.

A disszertáció, amelynek csodálatosan gazdag empirikus és gondolati anyaga, ezt őszintén meg kell vallanom, mielőtt további szerény kritikai megjegyzéseimet megtenném, valósággal lenyűgözött, hagyott azonban bennem még további hiányérzetet is.

A színész (és a színházi ágensek hosszú sora), a kritikus, valamint a közönség hármasságából az első kettőre fordított egyedül kellő figyelmet a szerző, igaz viszont, hogy valóban kimerítő figyelemmel követte őket nyomon. A legkevésbé sem törődött azonban a közönséggel. Róluk szinte semmit nem tudunk meg a dolgozatból, még említeni is csupán egyetlen egyszer említi a publikumot a 654 oldalnyi főszövegben, amikor a 395-396. oldalon egy előadás botrányossá fajulását ecseteli a közönség civilizálatlan (már akkor is annak számító) viselkedése kapcsán. Holott a szóban forgó eset nem számított akkor kivételesnek, sokkal inkább megszokott, legalábbis jóval gyakoribb esemény volt, mint amilyen manapság. Végére is milyen közönség látogatta az előadásokat, ha látogatta egyáltalán, mert a közönség időnkénti hiányáról elszórtan történik említés a dolgozatban; melyek azok társadalmi és korcsoportok, melyek különösen nagy arányban képviseltették benne magukat, és mi például a nemek aránya, továbbá hogyan viselkedett a közönség az előadások közben, ha történetesen nem botrányt okozni ment oda. S ha pedig botrányt kívánt csapni, miért tette azt, mi motiválta ebbéli viselkedésében?

Egy ilyesfajta történetet rekonstruált nemrégiben Fónagy Zoltán. Az eset a Nemzeti Színház 1840-es évekbeli bérelőjének, Bartay Endrének a pesti működéséhez kötődik, noha ezúttal nem operaelőadásról, hanem hangversenyről van szó, ami azonban nem változtat a dolog lényegén (Fónagy Zoltán: Egy színházi botrány anatómiája. In: Dobszay Tamás – Erdődy Gábor – Manhercz Orsolya, szerk.: Milyen nemzetet, kinek és hogyan? Tanulmányok Magyarország történelméről 1780– 1948. Bp., 2012). Az oly fontos fogalmi probléma ezúttal így szól: mi tudható meg egy ilyen esemény kapcsán magáról a színházi publikumról, közelebbről e társaság polgárosodásáról (civilizálódásáról), vagyis arról a folyamatról, ami ízlésteremtő és kanonizációs eseménysort is képez egyúttal, és ami a kritika számára szintén komoly referenciákkal (és igazodási pontul) szolgál a saját közvéleményteremtő- és befolyásoló tevékenysége során. Végére is a kritikus sem valamilyen légüres térben, hanem korának a városi társadalmában él és valaki(k)nek szánja az ízlést megszabni igyekvő kritikai üzeneteit.

Létezik ennek a kérdésnek egy másféle, szintén lehetséges megközelítése is, a nacionalizmus kontextusa, ami minden magyar (nyelvű) színházi esemény potenciális és aktuális vonatkozási pontja akkoriban. Ugyancsak szőrmentén kezeli a szerző a kérdést, hallgatólagosan talán azért, mert inkább csak sugallt véleménye szerint az operajátszás jószerivel kimaradt (volna) a kulturális nacionalizmus releváns gyakorlati megnyilvánulásaiából. Ezt a lehetséges feltételezést azonban erősen vitatom. Ha a hangversenyélet, amely – a hazai operajátszáshoz képest – jóval embrionálisabb ez idő tájt intézményes mércével mérve, nem volt mentes a gyakori nemzeti felbuzdulástól, az efféle átpolitizáltságtól, miért lett volna ez másként az operajátszás esetében. Schodelné, a magyar operaénekes sztár, már csupán ez alapon, kitűnő alkalmat szolgáltatott a magyar, vagyis a nemzeti géniusz tisztelete vagy inkább kultusza számára, amikor kultusztárgyként tekintenek rá; mindennek a hazai Liszt-kultusz a legparadigmatikusabb korabeli megnyilatkozása. Ez így nyomban fel is veti a Pesti Magyar, majd Nemzeti Színház és a pesti Német Színház nemzeti alapokon folyó rivalizálásának az akut ügyét, amit csak helyenként érint a dolgozat, adós marad azonban a szerző a probléma teljes kidolgozásával. Az a néhány bekezdés, ami az utóbbiról a 319-320. oldalakon szól, és az a valóban csak néhány sor, ami az 1840-es évek eleji színházi (társadalmi) rebellióról tudósít a 334. oldalon, a semminél ugyan kétségkívül több, de kevesebb a feltétlenül kíváncstosnál.

Az ugyanakkor magától értetődik, és maradéktalanul akceptálható, hogy az opera mint előadóművészet és sajátos esztétikai entitás képezi a disszertáció tulajdonképpeni tárgyát és ez okból leginkább erről is szól a dolgozat, amihez – kompetencia hiányában – nincs is mit

hozzá tennem. Viszont: a színház, ami ekkor tájt a nemzeti öntudatra ébredés folyamatának az egyik legfontosabb hordozója és éltető közege, mivel az a hely, ahol a nemzeti identitás mint performatív aktus közösen, bár társadalmilag valamelyest differenciált közösségként, személyesen könnyen és mélyen átélhető és egyúttal látványosan demonstrálható, messze túlnő a pöre szórakoztatás, és az ízlésnevelés steril feladatkörein. A színház, az operák bemutatásával, és a bennük túlnyomó prózai előadásokkal (bár nincs szó a dolgozatban a kettő egymáshoz viszonyított pontos arányáról), valamint a szintén számottevő népszínmű-repertoárjával együtt olyan nyilvános emlékmű volt a korban, amely az olasz vagy a német stb. opera bemutatásával is tudott nemzeti lelkesedést gerjeszteni; főként azért, hogy történetesen magyar előadók magas színvonalon és ráadásul magyar nyelven tolmácsolták alkalomadtán a mondott külföldi zeneműveket a magyarosodni vágyó zeneértő, vagy zeneértőnek mutatkozni kívánó publikum számára. A színházlátogató közönség olyan civilizált élvezetben részesült ezáltal, amely minden további nélkül emelte az éppen kibontakozó nemzeti önérzetet. S nem csak azért történt ez, mert magyar nyelvű prózai darabot tekintett meg a színházban, hanem például az okból is, mert európai civilizáltsággal tette tiszteletét a színház immáron demokratikusan, szabadon hozzáférhető nyilvános terében. A kérdésről fogalmilag jól kimunkált összefoglalót nyújt újabban: Imre Zoltán: (Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás). In: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, szerk.: A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig. Bp., 2007.).

A disszertáció, melynek terjedelmes függelékében elolvashatjuk magukat a releváns operakritikai szövegeket is, nem egészen logikus felépítésben adja elő a valamikori történetet. Ha valóban döntő kérdés, mert valóban az, hogy a kritikai szövegkorpusz (a „dokumentum”) megelőzi az eseményt (az operajáték valóságát), akkor ennek a kritikai közegnek, mint közvetítőnek a sajátos természetét illene előbb tisztázni, és csak azután sort keríteni a valóság annak alapján kihámozható képének a rekonstruálására. A dolgozat felépítése azonban ezzel ellenkező nyomvonalon halad, előbb szól ugyanis benne a szerző erről a felettébb bizonytalan valóságról, és majd csak utóbb érzékelteti ennek a nem titkolt bizonytalanságnak a tényleges episztemológiai okait.

S engedjék meg végül egyetlen egy apró kritikai észrevétel: az oldott, időnként ironikus és a legkevésbé sem száraz, sőt kifejezetten megfogalmazás és stílus esetleges velejárója talán, hogy minden fejezetcím idézetből áll, amely bizonynyal találó, bár inkább csak korfestő hangulatot áraszt magából, viszont messzemenő bizonytalanságban hagyja az olvasót arról, hogy miről szól majd az adott szövegrész és utólag sem segíti őt a

szövegtengeren belüli könnyű eligazodás során. Szívesebben vettem volna, ha tárgyszerű leíró fejezetcímek vezettek volna az olvasás menetében.

Tallián Tibor értekezése, már amennyire korlátozott hozzáértésem alapján meg tudom ezt ítélni, kiemelkedő alkotás, amely nemcsak a szerző szorgalma folytán, hanem elemzési készségének a magas foka miatt is a magyar (és a nemzetközi) muzikológia-történet nagy és időtálló teljesítménye. Ezek alapján alkalmasnak tartom a disszertációt a nyilvános védésre, egyúttal pedig a legmelegebben ajánlom a Bizottságnak, hogy javasolja Tallián Tibor számára az MTA doktori cím odaítélését.

Budapest, 2012. október 31.

Gyáni Gábor
az MTA lev. tagja