

ESSZÉ

Tallián Tibor

A(Z) (ÚJRA)HALLGATÁS KÉNYSZERE*

Találgatások Szegedy-Maszák Mihály zenéhez fűződő viszonyáról

Performer az irodalmárok között

Engedtessek meg, hogy anekdotával kezdjem. Az eset egyik szereplője Szegedy-Maszák Mihály volt, a másikat kegyeleti okból nem nevezem néven, de általános ismertsége miatt erre nincs is szükség. 2002 októberében Budapestre látogatott Dohnányi Ernő utolsó egyesült államokbeli zongorista tanítványainak egyike; minden bizonnyal a mester utolsó magyar tanítványa. Rajongva tisztelt tanára művészetének küldetéses propagátora volt ő, a Dohnányiról kiadott első monográfia írója. Úgy lépett föl, mint korábban mindig: meg nem alkuvó apostolként, aki életfeladatának tekinti, hogy megtisztítsa Dohnányi emlékét (mondhatnám: emlékművét) a foltoktól, melyekkel a magyarországi politikai animozitás és a muzsikusok közönye 1945 után azt beszennyezte. Pedig erre az intranzigens magatartásra abban az évben talán már nem lett volna szükség. Az ország zenésztársadalma a töredelem jegyében, széles körben és méltó módon ünnepelte Dohnányi Ernő születésének 125. évfordulóját. A jó szándékról a művész-zeneíró tiszteletteljes fogadtatása és a neki biztosított számos megjelenési alkalom is bizonyosságot tett. A sorozat reprezentatív eseményeként október 28-án közreműködésével hangversenyt rendeztek a Magyar Tudományos Akadémia dísztermében. Magától értődően jelen volt Szegedy-Maszák Mihály is, kivel egymás mellett vagy egymás közelében ültünk. Így hallhattam meg, ahogyan a h-moll Capriccio elhangzása után maga elé mormogta: „ezt én jobban játszom”. Tárnyilagosan hangzott, nem büszkén vagy hetvenkedve, annál is kevésbé, mert ő is tudta, amit mindenki a teremben: a zongorista-hitvallót már megjelölte a betegség, mely két hónappal később elragadta. Nem csengett ki belőle nosztalgia sem, a *pianist who never was* beteljesületlen vágya a megpillantott, de meg nem hódított ígéret földje, a pódium iránt.

Hozzáteszem: azt nem mormogta, hogy „ezt én jobban megírnám”, vagy: „jobban megírtam volna”. Nem tudhatom, vajon íróasztalának fiókjai nem rejtik-e tucat-számra kiadatlan zeneműveinek kéziratait; abban, amit zenéről publikált, a zenei

* A Szegedy-Maszák Mihály születésének 75. évfordulója alkalmából 2018. június 19-én a Petőfi Irodalmi Múzeum dísztermében „A tágasság iskolája” címmel rendezett emlékkonferencián elhangzott előadás írott változata.

intepretátor szólal meg, nem a kreátor. Nem szánom paradoxonnak, ha azt mondom: interpretátor-alkatról tanúskodik, hogy zenéről kiadott megnyilvánulásai – de a jelenlétemben elhangzott szóbeliek is – túlnyomó részben zenei előadásokat elemznek ugyan, de nemigen vallanak arról, hogy azokat ő „kritikus füllel” hallgatta volna (hogy a Bartók Rádió évtizedek óta futó sorozatának címét idézzem). Előadók ritkán vállalkoznak nyilvános bírálói szerepre, noha persze mindig *megvan a véleményük* más előadókról. Vérbeli zenészek között a kritika inkább a zeneszerzők tevékenységi területe volt – és pénzkereseti forrás – mindaddig, amíg a kortárs zenei termés stílusa és poétikája nem differenciálódott oly szélsőségesen, hogy az egyes irányzatok között elveszett a párbeszéd lehetősége. Azóta a zeneszerzők általában csak saját magukról vallanak. Persze aki zenéről ír, nem tudja megállni, hogy olykor-olykor, tán magának sem bevallva, átlépje az előadás leírását az előadás bírálótól elválasztó határvonalat, mely hajszálvékony, mégis oly könnyű rajta megbotlani. Ilyenkor a szerző vagy lelkesedik tárgyáért, vagy *jól megadja* neki. Mint Szegedy-Maszák Mihály tette Maria Callas Kundryjával, melyet a 26 éves énekes-zseni három korai Wagner-szerepe egyikeként 1949/1950 fordulóján öt alkalommal énekelt Rómában – *horribile dictu* olasz nyelven. A néhány szavas, ám vitriolos bírálat lényege annyi: Callas jobban tette volna, ha marad a maga kaptafájánál.¹ Más vélemény – a magamé – szerint Callas, aki Izolda és Kundry között váratlanul bemutatkozott a *Puritánok* ékítményes-bravúros Elvira-szólamában is, Wagner-énekesnőként is azt a bel canto iskolát képviselte, mely Wagnernek ifjúkori vokális eszménye volt, és minden, a Schmitt-féle *Große Gesangschule für Deutschland* címére kiporciózott dicséret ellenére élete végéig hivatkozott alapélménye maradt.² Ezt a stílust mondhatta magáénak a Wagner-éneklés első nagy nemzedékének csillaga, Lilli Lehmann, aki már a Ring 1876-os bemutatóján közreműködött, és aki 1906-ban, ötvenévesen olyan „Sempre liberá”-t énekelt lemezre, mely abszolút összemérhető Callas fél évszázaddal későbbi etalon-*Traviatájával*. Hogy a Wagner-énekesek időközben a bel canto magaslatáról a *Sprechgesang* mocsarába süllyedtek, az több szavahihető tanú – közöttük maga Lehmann – szerint nem Richard, hanem Cosima Wagner felfogását tükrözte.³

Szegedy-Maszák Mihály élesen fogalmazott véleménye Callasról tipikus előadói álláspontot tükröz; az a meggyőződés sugallja, hogy az adottságok, a választott hangszer, a stílusismeret és a rejtélyes vonzalom bizonyos zenékhez, illetve idegen-

1 Szegedy-Maszák Mihály: „Az értelmezés történetisége”. In: uő: *Szó, kép, zene*, Pozsony: Kalligram, 2007, 63–64.

2 Friedrich Schmitt: *Große Gesangschule für Deutschland*. München: Verlag des Verfassers, 1854; Richard Wagner: „Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule”. In: uő: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 8., Leipzig: Breitkopf und Härtel, C. F. W. Siegel, s. a., 134–139.; összefoglalóan ld. Michael Fend: „German Bel Canto”. *Nineteenth-Century German Singing Manuals in a Political Context*. In: *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento*. A cura di Licia Sirch. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2012 (Strumenti della ricerca musicale, 19.), 89–107.; <https://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/music/research/proj/esf/fend.doc>.

3 Martin Knust: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*. Berlin: Frank und Timme, 2007 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, 16.), 341–346.

kedés más zenéktől meghatározza és bezárja a kört, melyben a *performer* sikeresen működhet. Kört, pontosabban koncentrikus köröket. A legnagyobb sugarú kör vonalát megint anekdotával igyekszem kijelölni, méghozzá – Szegedy-Maszák posztumusz jóindulatában bizakodva – Maria Callas, a Wagner-énekesnő esetével. A történet első Wagner-szerepéhez, Izoldához kapcsolódik, és alapjaiban bizonyára hiteles, hiszen maga az énekesnő beszélt el, húsz évvel az események után adott interjújában. Izoldát két évvel a római Kundry előtt, huszonnegyedik születésnapja után pár héttel formálta meg Velencében. A bemutató előtt egy hónappal a La Fenice színháznak még nem volt *Isottája*. A különösen eklatáns késedelem vagy a szokásos operaházi Schlampereiből fakadt, vagy váratlanul előállott vészhelyzet okozta: az előzőleg kiszemelt énekesnő talán megijedt a feladat nagyságától, és visszalépett. A *Trisztán* dirigense, maestro Tullio Serafin ismerte Callast, 1947 nyarán ő vezényelte itáliai bemutatkozó szereplését, *La Giocondát* a veronai Arénában. Ha tehát mégis meghallgatásra hívta, nem a hang milyenségét, hanem a teherbíró-képességét akarta próbára tenni, és meg akarta állapítani, vajon rendelkezik-e a kiszemelt Izolda a Wagner-szerep megformálásához szükséges zenei intelligenciával és a vokális árnyalás képességével. Ilyesmit pedig csak a művet ismerő előadótól lehet elvárni. Felhívta Callast, és megkérdezte, tudja-e a szerepet. A fiatal énekesnő, akinek pályája az első években nem bontakozott ki olyan akadálytalanul, mint a későbbiek alapján hinnők, és mindenképp szerződést akart biztosítani magának, válaszában – saját szavaival: – blöffölt. Igen, tudja – mondta. A szomorú valóság szerint az athéni Konzervatóriumban kíváncsiságból átnézte ugyan a *Trisztán és Izolda* első felvonásának zongorakivonatát (talán korrepetitor kíséretével énekelt is belőle), ennél tovább azonban nem jutott. A dolgok jól is mentek az első felvonásban, de Maestro Serafin tovább lapozott a zeneileg különösen igényes másodikra, és Callas nem tehetett mást: „Isten segítségével” lapról olvasta szólamát. El is nyerte a tekintélyes kar nagy dicséretét: „Kiváló. Látom, jól ismeri a szerepet.” A töredelmes vallomás után Callas még nagyobbra nőtt Serafin szemében. „Egy hónap tanulás és kemény munka; másra nincs szüksége” – hangzott a biztató válasz egy lelkes Callas-rajongó tolmácsolásában.⁴ És a szerződésre éhes, fiatal énekesnő akart és tudott dolgozni.

Olvasás és előadás

„Die falsche Callas”⁵ a *Trisztán és Izolda* zongorakivonatával kezében: a jelenet a modern kor zenei előadójának szülőlevelek girlandjával (vignette) díszített jelképe lehetne a tárgyról egy – a „klasszikus” zene tanulásáról és előadásáról – elmélkedő könyv címlapján. Hogyan is tanulunk zenét? Mindannyian, akik oly szeren-

4 „One month of study and hard work is only what you need.” Anne Huffington: *Maria Callas. The Woman behind the Legend*. New York: Cooper Square Press, 2002, 71.

5 Adolf Bäuerle: *Die falsche Catalani in Krähwinkel. Posse mit Gesang*. Wien, Theater in der Leopoldstadt, 1818. (Magyar színpadon *Ál-Catalani* címen játszották.) Lustig, a fiatal színész *en travestie*, a nagy Angelica Catalani álöltözetében teszi lóvá a kisváros notabilitásait, hogy elnyerje szerelmének, Hannechennek, az iskolamester lányának kezét. A pompás bohózat nem az operáról vagy az énekes sztárok-ról, hanem a sznob nyárspolgári közönségről rajzol torzképet.

csések vagy szerencsétlenek voltunk, hogy szüleink gyermekkorban a hangszertanulás lehetőségét biztosították számunkra, vagy ilyesmire kényszerítettek, amíg fel nem lázadtunk, kapásból válaszolunk: *tolle, lege* – vedd a kottát, és addig játszd a leírt zenét, amíg a darabot nem tudod kívülről legalább olyan biztonsággal, hogy a „zongoranéni” által év végén rendezett vizsgahangversenyen el tudd játszani nagyobb fennakadás nélkül. Ez a jó polgári „höhere Töchter” és „Söhne” képzésének módszere; hivatásos hangszerjátékosok, vagy akik annak készülnek, külön és különleges kiegészítő és alapozó gyakorlatokkal fejlesztik a zene megszólaltatására használt szerveik készségeit. (Ezt a külvilág számára gyötrelmes folyamatot sem a kényszerű hallgatók, sem a játékos nem tekinti zenélésnek: gyakorlásnak hívják.) Kodály szerint ez a módszer arra vezet, hogy a zenész nem a fülével, hanem a kezével hall, és voltaképpen nem tanulja meg olvasni a zenét.⁶ Nem mondhatjuk, hogy ez a veszély ne lenne valós, de tény, hogy egyes hangszerek játékosai – billentyűs és pengetős hangszerek – a klasszikus korban is a kezükkel tanultak, abból a kottafajtából, amelyet a német a „Griffschrift” (fogásírás) névvel illet; gitáron játszó amatőrök ma is használják. Játék közben persze hallják a zenét, és a hallottak alapján kontrollálják azt, amit játszanak. Különleges a vak zenészek helyzete: létezik Braille-rendszerű kottairás, de többségük nem használja, és hallás után tanul.

A zenélés érzékszerve nem a szem, hanem a fül. Az ókori magaskultúrák közül tudunkkal egyedül a modern szellemű görögség rendelkezett dallamok lejegyzésére alkalmas szisztémával (betűkottairás); e zenei ábécé azonban inkább minősülhetett a beavatottak titkosírásának, mint széles körben használt mnemotechnikai eszköznek. A dallamírás és -olvasás készsége – mint az írás-olvasásé általában – az európai újkorban részben a reformáció és ellenreformáció liturgiai igényei és azzal összefüggésben az oktatás, részben a művészi hangszeres zene kialakulása nyomán terjedt el szélesebb körben, de bizonyos műfajokban és apparátusokban nem vált előfeltételévé a tanulásnak és hivatásos működésnek. 19. századi olasz és magyar operai kórusok tagjai csak elvétve ismerték a kottát, de még a szólisták között is sokan voltak, sőt vannak ma is zeneileg írástudatlanok – *orecchiante* az olasz csúfnevük.⁷ Ők kizárólag hallás után tanulnak szerepet: a korrepetitor addig zongorázza, éneklí, ismétli, ismételteti, egyszerűen *veri belülük* (einpauken) a szólámot, amíg meg nem jegyzik. Az előadók képzetlensége is magyarázhatja a 19. századi olasz opera sok évtizedes ragaszkodását az 1800 körül kialakított formai hagyományokhoz – ismeretes az íratlan kultúrák konzervativizmusa.

Részben bizonyára a zenei és dramaturgiai hagyományhűség magyarázza az olasz opera mai napig tartó általános népszerűségét. Íratlan zenekultúrák szűkszerűen „népszerűek” voltak, ha nem is osztársadalmi méretekben, de rétegenként, máskülönben nem válhattak volna tradicionálisak. Tudvalévő, hogy a faluról falura, nemzedékről nemzedékre (többnyire egy nemzedék átugrásával), etni-

6 Kodály Zoltán: „Magyar hangszertanítás”. In: uő: *Visszatekintés, 3.: Hátrahagyott írások, beszédek nyilatkozatok*. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 61.

7 John Rosselli: *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 93.

kumról etnikumra való tradálás évtizedei és évszázadai (talán évezredek) során a konstansnak tűnő zenekincs folyamatosan változik; életmódját az állandó variálódás jellemzi. Igaz, hogy a variálódás egyfelől mindig újra ugyanazt eredményezi – Kodály idézi muzsikustársa kijelentését, aki közönyös maradt a népzene varázsával szemben: minden népdal egyforma.⁸ Másfelől viszont, jóformán geológiai lassúsággal újabb és újabb stílusok jönnek létre, melyeket a használók is meg tudnak különböztetni egymástól. És állást foglalnak mellettük vagy ellenük: a gyűjtők rendre beszámolnak róla, hogy a fiatalok divatjamúltnak találják az idősebbek dalainak stílusát és előadásmódját, s ha tudják is, nem éneklék azokat.⁹ Hasonló a sorsuk a városi populáris zene legújabb kori stílusainak, csak itt az elöregedés egyre gyorsuló ciklusokban zajlik. Az egymást követő generációk azonban a modern városban ugyanúgy hűségesek maradnak ifúságuk dalaihoz, mint a folklór virágkorában falun – a songokhoz, melyeket legtöbbször hallgatás-újrhallgatás útján tanultak meg. A „könnyűzenét”, a nótát, a slágert a 19–20. században leírták, és kotta formájában is terjesztették – még a hanglez és rádió korában is. De akinek volt füle hozzá, hallás után is megtanulhatta és eljátszhatta Karády Katalin dalait. Más a helyzet manapság: az újabb „popzene” egyrészt dallamilag-harmóniailag „leírhatatlanul” primitív, másrészt elektronikus effektusai háziligosan reprodukálhatatlanok. Kotta használatára nincs mód, sem szükség. Az írás-olvasásnak a milliók zenefogyasztásában végképp bealkonyult.

Mindenkinek van tapasztalata a saját belső zenei világáról: a zenének nem kell okvetlenül *szólnia* ahhoz, hogy halljuk. Kivételes adottságok, a hangzás és hallás gyermekkori begyakorlással és fejlesztéssel szorosra fűzött kapcsolata konkrét és megbízható belső hangképzetek (belső hallás) kialakulását eredményezik. Ez az írott, komponált zene összefüggésében annyit jelent, hogy a zenész – mert ez általában kisszámú, magasan képzett szakzenészek privilégiuma – le tudja írni belső hangképzeteit, anélkül hogy megszólaltatná őket, illetve fordítva: pusztán olvasással belső hangzássá alakítja a kottát, anélkül hogy ténylegesen hallaná. Hallásának romlása, majd a teljes sükettség nem akadályozta Beethovent a komponálásban; a leírtakat a gyakorlott zeneszerzői kéz és szem bizonyára együtt kontrollálta a belső hallással, biztosítva a művészet szabályainak sértetlenségét, és az előadhatóságot, ha ez olykor a technikai értelemben vett játszhatóság határait feszegette is. Szabolcsi Bence Beethoven-vonósnégyeseket hallgatott képzeletben a munkaszolgálat nehéz óráiban. Kistétényi Melinda egyszer azt nyilatkozta, akkor a legboldergabb, ha egy sarokban meghúzhatja magát, és némán partitúrákat olvashat. De e rendkívüli zenei talentum sem mondott le arról, hogy hangzó szóra bírja a zenét. Sokat improvizált, többnyire barokk modorban. A kötött stílusban való rögtönzés voltaképpen szélsőségesen szabad formája a zenei újraolvasásnak: az improvizátor nem adott művet olvas újra, hanem azokat az elemeket használja föl újra, melyekből a régiek kialakították műveiket.

8 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Közr. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 198.

9 Uott, 201.

A régiek, vagyis a klasszikus – Beethoven előtti – kor muzsikusi látszatra ugyanúgy tanultak és adtak elő zenét, ahogy a Callas-vignette mutatja: olvasták a kottát, megtanulták és előadták a művet. A muzsikálás – tanulás és előadás – valós helyzetei azonban, nagyjából 1800 előtt erősen különböztek a későbbiektől. Nem szabad abszolútizálni e különbséget. Addig is voltak „mintaszerű”, klasszikus művek, melyeket hosszabb időn át előadtak egyes városokban vagy kontinentális keretekben. Ezek bizonyos fokig standard formát öltöttek, ekként tanulhatók és előadhatók voltak. De Joseph Haydn mégiscsak azért ment Londonba, hogy új szimfóniákat írjon és mutasson be, melyek a közönség számára éppen ismeretlenségükben, most-született voltukban hatottak a csoda erejével (D-dúr szimfónia No. 96, „Miracle”). Az pedig, hogy Mozart a 18. század egyik legizgalmasabb, legjelentősebb zenekari tételét, a *Don Giovanni* nyitányát az opera prágai bemutatója előtti éjszakán fejezte be, a szó legszorosabb értelmében a csoda kategóriájába tartozik. A másnap esti előadás pedig – nos, annak sikeres végigviteléhez a zenekarnak legalább annyira szüksége volt Isten segítségére, mint Callasnak a *Trisztán* második felvonása „leblattolásához”, vagyis *prima vista* – első látásra – való leénekléséhez. Hogy 1787. október 29-én a prágai Ständetheaterben „valami” mégis megszólalt a *Don Giovanni* első színpadi száma előtt, az Kodálynak ad igazat: a régi kor zenésze nem műveket tanult be – hogy tehette volna, ha azokat csak közvetlenül előadás előtt vehette kézbe –, hanem a kottát tanulta meg olvasni, a stílus viszonylag állandó keretei között. *Cum grano salis*: a stílus maga volt az, ami folytonosan újra-olvasásra ajánlkozott.

Hallgatás és újrhallgatás

A következő paragrafust, melyben remélhetőleg eljutok a tulajdonképpeni témáig, az újrhallgatás kényszeréig, kautélával vezetem be. A modern előadó ugyan már tanulóként rákényszerül a zene folytonos újraolvasására-újrhallgatására, de a szenvedélyes, függőségig menő újrhallgatás nem okvetlenül és nem kizárólag a hipotetikus előadóművész-alkat folyománya. Hermann von Kaysersberg gróf, kinek Johann Sebastian Bach a *Goldberg-változatokat* írta, amennyire tudom, nem volt gyakorló zenész, különben nem tartotta volna maga mellett házi csembalistaként Johann Gottlieb Goldberget, a variációsorozat névadóját. Inszomniájának enyhítésére a gróf éjszakáról éjszakára eljászatta magának – vagyis mániásan újrhallgatata – a változatokat vagy azok részleteit. Valami hasonló történt az európai zeneélvező közönség egészével a 19. század folyamán: megkezdődött a művek szakadatlan újraolvasása (az előadók részéről) és újrhallgatása (a közönség részéről).¹⁰ A 20. században a hangrögzítés eljárásával és a rögzített zene terjesztésének és fogyasztásának egyre újabb és egyre könnyebben hozzáférhető médiumaival az újra-

10 A francia opera műfaját a 17. századtól fogva az újraelőadás-újrhallgatás életformája jellemezte. Ebben közrejátszhatott a privilégiumok rendszere, a partitúrák kinyomtatása, és lehettek technikai és finansziális okai is. Az olasz operában a librettók éltek hosszú életet, a zene ritkábban.

hallgatás praxisa minden gátat áttört, és az egész modern zeneművelés – előadás és –élvezés – uralkodó gyakorlatává vált. Nemcsak a hallgatók ragaszkodnak a régi művekhez, az előadók többsége is azt teszi. Nem tudnak szabadulni a remekművek varázsköréből, újra meg újra megkísérlik megfejteni titkaikat, és újra meg újra fűrödni akarnak a sikerben, melyet előadásukkal elérhetnek.

Az újraolvasás-újrahallgatás *mániakusai* nem mindenevők. Nem volt az Szegedy-Maszák Mihály sem. Mindent tudott, de legalábbis mindenről tudott. Bizonyára érzekelte és értette a folklór fentebb vázolt jelenségeinek létét és mibenlétét. Olvasott elméleteket a zenei írásbeliség kialakulásának okairól és céljairól a latin egyházban valamikor a Karoling-korban, ami egy évezred múltán lehetővé fogja tenni a *Hammerklavier-szonáta* megkomponálását. Ám mind a folklór, mind a zenei írásbeliség első hét-nyolc századának evolúciója, hogy úgy mondjam, hidegen hagyta. Harminc évvel ezelőtt a zenetudomány és a ferences rend akkori novíciusa (ma televíziós személyiség) igyekezett őt megnyerni a reneszánsz egyházi kórusmuzsikának, de saját elbeszélése szerint a kísérletet Szegedy-Maszák *stricte* elhárította, mintegy magától értődően, ha nem is olyan ironikus hangsúllyal, mint amilyen az ajkán játszott, mikor kijelentette előttem, de mintegy nem nekem címezve: nem tudja megérteni, hogyan rajonghat valaki a *másik* V-betűs (szimpla V) operaszerző iránt. Ez a szerző mindenestre még mindig jobban járt, mint az előző nemzedékhez tartozó M-betűs szaktársa, akit az 1850-es években hiteles szakvélemények „jelenünk legnagyobb mesterének” nyilvánítottak.¹¹ Szegedy-Maszák tudniillik egyszer kölcsönkérte tőlem a szerző 1836-ban Párizsban bemutatott korszakalkotó zenedrámájának sugárlemez-felvételét (ilyesmit ugyanis nem tűrt meg gyűjteményében). Néhány hét múlva visszaadta, egyetlen szavas kommentárral: „szörnyű”.

Tőlem telhetően körültekintő olvasás alapján bátorkodom kijelenteni: a V-betűs operaszerző neve Szegedy-Maszák társzművészetekkel foglalkozó tanulmánykötetében egyáltalán nem bukkan fel, a komponista egyik legnagyobb operájának címe is csak más szerzőtől (Richard Taruskin) származó idézet formájában, mindenféle zenei kommentár nélkül.¹² Eszembe jut erről Hans Heinrich Eggebrecht *Musik im Abendland* című, magyarul is megjelent zenetörténeti összefoglalása.¹³ Annak névmutatójában ugyan egyetlenegyszer megjelenik a V-betűs zeneszerző neve, de ebben nincs köszönet. Ha visszalapozunk a megadott oldalra, azt olvasuk: „In Mailand starb Giuseppe Verdi (1901).” Tagadhatatlan egybehangzás: Eggebrecht is, Szegedy-Maszák is félreérthetetlenül közli, mit tekint a maga zenéjének, mit nem. (Zárójelben: Pierre Boulez nevét ugyan sokszor tűzik tollhegyre Szegedy-Maszák tanulmányai, de – ha jól figyeltem meg – mint esztéta-elméletírót, illetve mint a W-betűs operaszerző műveinek karmesterét, nem mint a *Marteau sans*

11 Tallián Tibor: „»Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit«. Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadon.” In: *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 18.

12 Szegedy-Maszák: *Az értelmezés történetisége*, 62.

13 Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München und Zürich: Piper, 1996, 772.

maître komponistájáét.) Szaktudományos mű írójaként a német zenetudós kapitális bakot lő a maga egyetlen mondatával: mert hát vajon mit keres egy Giuseppe Fortunino Verdi nevű illető halálozási adata a zenetörténeti áttekintésben, ha az író előzetesen nem árulja el, hogy ennek az illetőnek bármi szerepe lett volna eme művészeti ág történetében? Szegedy-Maszák folyamatos óvintézkedéseket tesz munkáiban, hogy ne kerüljön hasonlóan kínos helyzetbe. Tanulmányainak zenei és vizuális művészeti fejtegetéseit vissza-visszatérő, szabadkozásjellegű kommentárokkal kíséri: a társművészetekről való véleménynyilvánítást minduntalan a „szaktudományok” kompetenciájába utalja. Mit tagadjam: az elegáns komplimentek a szaktudományok felé néhány ismétlés után kezdenek kétértelműen hangzani, mintha ilyesmiket üzennének: „Jó, jó, mi tudjuk”; vagy „ha mi akarnók”; vagy: „szólhatnánk mi”; vagy „lehetne csak!” Vagy operát parafrázálva: „quoyque page je sais me taire / Et je ne vous dirai plus rien”. Általánosabban ismert változatban, másik *romance* nyelven: „Oscar lo sa, / Ma nol dirà.”¹⁴ Francia színműíró darabja olasz librettista átíratában, francia és olasz opera ugyanazon soggiettóval – Szegedy-Maszák után kiáltó tanulmánytéma; sajnálatos, de nem meglepő módon a szerzők is, a műfaj is messze kívül maradtak az ő hallótávolságán. De hát ő, a „csak” irodalmár éppen azért tartja maga elé a *nobile dilettante* fügefalevelét, hogy tetszése szerint foglaljon magának játékteret a társművészetek köréből. (Félreértés ne essék: ekként határozta meg magamagát zenészi mivoltában például Benedetto Marcello is; dilettánsnak még a 19. században is azt nevezték, aki a maga gyönyörűségére s nem megélhetési forrásként művelte a zenét.) És – teszem hozzá – hogy a játéktérre beszabadulva maga állíthassa föl a játékszabályokat.

Szegedy-Maszák Mihály sok mindent kizárt zenei játéktéréről. Nem vállalkozom rá, hogy felsoroljam, mi mindennek talált viszont helyet e játéktér határain belül. Sziszifuszi munkát adna a szerkesztőnek csak a Szó, kép, zene zeneszerző-, előadó- és műcím-indexének elkészítése (a kiadó le is mondott róla). Az azonban könyveinek legfelületesebb olvasója előtt sem maradhatott rejtve – nem beszélve személyes ismerőseiről –, hogy Szegedy-Maszák zenei univerzumának középpontjában Richard Wagner napja világított. Nem tudom, ismerték-e irodalmár kollégái az ő Wagner iránti érdeklődésének *mélyiségét* – kerülöm a *rajongás* szót, mert e viszonyban nem volt semmi a hitvallás lázából és elvakultságából. Vele született adottságnak hatott, melyet tudomásul vett a zenétlen, és átértzett a rokonszenvező. A *Zarándokút Wagnerhez*¹⁵ az évek múlásával és nehezebbé válásával egyre inkább életszükségletté vált számára. Utolsó tanulmánykötetének második dolgozatát – *Utánzás, paródia, travesztia* – a karmester, Christian Thielemann egy mondatának idézetével kezdte. Nem vagyok biztos benne, vajon eléggé súlyos felütés-e a

14 Eugène Scribe szöveggönyve, Daniel-François-Esprit Auber zenéje: *Gustave III, ou Le bal masqué*, Acte V. [Bár apród vagyok, tudok hallgatni, s mást nem mondok önnek.] Scribe nyomán Antonio Somma szöveggönyve Giuseppe Verdi számára: *Un ballo in maschera*, Atto III. [Közmondásos magyar fordítása: Oszkár tudja, de nem mondja.]

15 „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven” – a fiatal Richard Wagner novellája, in: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 1, 90–114.

karmesteri mondat e korokon, műfajokon, műveken végigszárnyaló teoretikus szemle gazdagságához, talán Szegedy-Maszák sem tartotta annak. De beiktatta, mert mindenképpen érzékeltetni kívánta azt a mások számára megtapasztalhatatlan jelentőséget, mellyel Thielemann az ő utolsó éveinek zenei élményvilágában bírt. A karmester, akit bizonyos fokig talán a maga előadói alteregójának tekintett. Hiszen ő is életének mottójául választhatta volna, amit Thielemann címként könyve fölé írt: *Mein Leben mit Wagner*.¹⁶

Itt bátorkodom visszatérni a kiinduló hipotézishez. Személyes tapasztalatom szerint Szegedy-Maszák Mihály zenei újrhallgatási kényszere sokkal erőteljesebb volt, mint a zenekedvelők átlagáé és jó néhány szakzenészé; e kényszer előadóművészeti indíttatását pedig az a figyelem látszik igazolni, mely tanulmányaiban a zene interpretációjára irányul. Mindig az előadást vizsgálja, eleven és rögzített formájában; az előadások szemüvegén át néz a szerzői műalakokra, a variánsokra, opera esetében mindenfajta purizmus nélkül a „zenén túli” elemekre is. Előadásokból vonja le számtalan találó következtetést a zenéről, előadásokhoz köti másoktól idézett információit. Közvetlenül ritkán ír (még kevésbé vall) a „holde Kunst”-ról.¹⁷ Hogy miért? „Szóval a zenetudósok még mindig azt hiszik, hogy a műveknek tartalmuk van?” – kérdezte tőlem egyszer szokott iróniájával. Máig hiszem, hogy a kérdésnek két éle volt: az egyik azok irányába vágott, akik hiszik, hogy a zenének tartalma van, a másik azok felé, akik nem hiszik. Magam nem hiszem, hogy ő a hitetlenek közé tartozott volna. Valaki nem utazik évente Bayreuthba biztosított hely nélkül, és nem azért küzd meg előadásról előadásra a bejutásért, hogy Katharina Wagner rendezői sületlenségeit nézze. Hanem azért, hogy Richard Wagner zenéjét hallgassa, és hallgassa újra. A zenét, mely üzen, de üzenetéről hallgatni kell. Rá kell hagyni a szaktudományra, hadd beszéljen róla, meghagyva a boldogító illúzióban, hogy tudja, miről beszél – hogy a beszéd többet mond a hallgatásnál. Újra- meg újrhallgatásnál – újra meg újra *hallgatásnál*.

Nem tagadom, a „szaktudomány” jelen képviselőjének idegzetét olykor-olykor felborzolja Szegedy-Maszák csendje, hallgatása annyi újrhallgatás mögött. Holott tudatában van, milyen kardinális „szaktudományos” üzenetet küldenek a zenetörténetről az ő elképesztően bőségesen adatolt, néha pedáns, az élményszerűséget takargató, sokszor egyetlen vonással felrajzolt képei a zenék – az ő zenéi – előadásairól. A német szakirodalomban erős a hajlam a „mű” fogalmának abszolutizálására. Carl Dahlhaus kijelenti, hogy Wagner az első komponista (legalábbis a zenés színpadi műfajban), aki végérvényesen lezárt, változtathatatlan műveket bocsátott nyilvánosságra, megkövetelve integer előadásukat, s ha a követelést a szín-

16 Szegedy-Maszák Mihály: „Utánzás, paródia, travesztia”. In: uő: *Jelen a múltban, múlt a jelenben*. Pózonny: Kalligram, 2016, 19.

17 „Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden, / Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt, / Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden, / Hast mich in eine bess're Welt entrückt.” [Ő tiszta művészet, sok szürke órán, midőn a kegyetlen élet szorításában vergődtem, Te meggyújtottad szívemben a szeretet lángját, és jobb világba ragadtál engem.] *An die Musik*, Franz Schubert dala Franz von Schober versére, D 547 (1817).

ház nem tartja tiszteletben, az következhet ugyan a színházi gyakorlat természetéből, de ellentmond a művek természetének.¹⁸ Szegedy-Maszák példatára arra tanít, hogy még a leghermetikussában zárt műalkotás is nyitott. Egyetlen műben *művek* „élnek, élnek, itten élnek”, rejtőzködve, míg az előadó elő nem szólítja őket. Nagyon hasonlóan ahhoz a végtelen variációs folyamathoz, melyet Kodály a népzene életmódjaként azonosított.¹⁹ A zenekultúra mindig változik, és mindig ugyanaz marad.

Szakértelem és elméleti érzék hiánya miatt tartózkodom attól, hogy hozzászóljak a magán-újraolvasás, az irodalomelméleti újraértelmezés és a fordítás komplex kérdéseire. Ezek közül egyedül a fordítás eredményez új művészi formát, de megkockáztatom: a távolság az eredeti és fordítása között nagyobb, vagy legalábbis másféle, mint a különbség „egy zenemű több arca” között – hogy nemrégem elhunyt, kedves és tisztelt kolléganőm, Papp Márta zenei előadásokat összehasonlító rádiósorozatának címét idézzem. Nem merészelek állást foglalni versmondásból levonható tanulságoknak magyar költők kritikai kiadásába való beépítésével kapcsolatban. Csak annyit jegyzek meg, hogy az értékelhető hangzó forrásanyag mennyiségben és formalizáltságban bizonyára messze elmarad Wagner bármelyik operájának vagy Bruckner szimfóniáinak napi előadásszámaitól és folyamatosan gyarapodó felvételállományától (a szimpla V-betűs operaszerzőről nem is beszélve). Azt hiszem, az irodalomtudomány képviselőinek tágabb és átvitt értelemben kell hasznosítaniuk Szegedy-Maszák Mihálynak a zenei előadóművészet elemzéséből levont következtetéseit. Ehhez legalább néhány lépésnyire be kell merészkedniük a zeneművészet őserdejébe, melyben ő oly irigylésre méltó bátorsággal és biztonsággal közlekedett.

18 Carl Dahlhaus: „Esz­tétika”. In: John Deathridge–Carl Dahlhaus: *Wagner*. Ford. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1988 (Grove monográfiák), 90–92.

19 „A változat a népzene legtermészetesebb továbbfejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlen átmenő dallamok végtelen sorozata.” Kodály Zoltán: „A ‘Föl szállott a páva’ zenekari változatok előadása elé”. In: uő: *Visszatekintés, 1.: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 221.

ABSTRACT

TIBOR TALLIÁN

THE COMPULSION OF RE-LISTENING

Conjectures on Mihály Szegedy-Maszák's Rapport with Music

Mihály Szegedy-Maszák (1943–2016), outstanding Hungarian literary historian and theoretician whose field of comparative research covered 19th and 20th century American, English, French, German and Hungarian literature, was also an accomplished pianist, a ‘perfect Wagnerite’ and a great collector of gramophone records. With musical scores in hand, he used to passionately compare and annotate dozens of recorded performances of the same work, mostly Wagner and 19th century German symphonies. One of his last published volumes of literary essays, *Az újraolvasás kényszere* – The Compulsion to Re-Read – examines systematical repeated reading of literary texts including performances on stage and translations. After giving a short overview of forms of writing and reading – or not-writing and not-reading – in historical and present-day musical practice, this paper argues that Szegedy-Maszák’s interest for the subject of re-reading in literature may have been wakened or at least influenced by the practice of re-playing and re-singing of music by performers, and its re-listening and re-hearing by audiences, typical not only for modern ‘museal’ consumption of classical music, but for folklore and pop as well.

Tibor Tallián (b. 1946), studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest and at the University of Vienna. Since 1972 he has been a researcher at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 1998 and 2011 he was the director of this institute. He is Professor Emeritus of Musicology at the Liszt Academy of Music and – since 2011 – Editor in Chief of *Studia Musicologica*. His main research areas are the life and work of Béla Bartók and the history of 19th- and 20th-century Hungarian music with a special emphasis on opera as a genre and a cultural institution. He initiated in 1998 the complete critical edition of Ferenc Erkel’s operas.