

## RECENZIO

Kerékfy Márton

### ALAPMŰ A KÁDÁR-KORI ZENESZERZÉSÉRŐL

*Dalos Anna: Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020*

E könyv megjelenése több mint időszerű. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy 45 éve jelent meg utoljára teljességre törekvő, kritikai áttekintés a közelmúlt magyar, pontosabban magyarországi zeneszerzéséről (erre a nem jelentéktelen szóhasználati különbségre még visszatérek): Kroó György *A magyar zeneszerzés 30 éve* című kötete (amely valójában maga is egy négy évvel korábbi munka kiegészített-aktualizált változata volt) 1975-ben látott napvilágot.<sup>1</sup> Az 1956-ig terjedő időszak zeneszerzői termésének új szempontú, korszerű értékelését néhány évvel ezelőtt Tallián Tibor végezte el,<sup>2</sup> Dalos Anna pedig ott folytatta, ahol Tallián abbahagyta: könyvében az 1956–1989 közti időszak, azaz a Kádár-korszak zeneszerzés-történetét vizsgálja. Ezzel nemcsak a magyar zenetörténet-írás egyik adósságát törlesztette – a társzművészetek Kádár-kori történetét feldolgozó munkák<sup>3</sup> nyomába lépve –, hanem egy nagyrészt feledésbe merült repertoár újrafelfedezésére is invitálja a *tegnapit* oly szívesen negligáló zeneéletünket.

Ha már szóba hoztam *A magyar zeneszerzés 30 évét*, nem állhatom meg, hogy ne észrevételezzem, Dalos Anna mennyire más pozícióból írta meg könyvét, mint Kroó György. Az 1926-ban született Kroó a kortárs zene értő, sőt elkötelezett kritikusként részben saját nemzedéktársainak zenéjéről írván az akkori jelenig tekintette át és értékelt a hazai zeneszerzés helyzetét. Dalos – bár zenekritika-írással is foglalkozott – elsősorban történészként közelíti meg tárgyát, és áttekintésének végpontja három évtizeddel ezelőttre esik. Munkája tehát – még ha a könyv szereplői közül számosan ma is élnek – a *múltról*, egy végérvényesen lezárult korszakról szól.

1 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. Uő: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

2 Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi, 2014.

3 Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom (1956–1963)*. Budapest: 1956-os Intézet, 1996; uő: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. Budapest: 1956-os Intézet–Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára, 2005; Hans Knoll (összeáll.): *Második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002; Kisantal Tamás–Menyhért Anna: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila Kör–L'Harmattan, 2005; György Péter: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető, 2014.

Kötetének alcíme az időbelin kívül földrajzi behatárolást is tartalmaz: *Magyarországon*. Úgy sejtem, Dalos Anna szándékosan kerülte a „magyar zeneszerzés” szerkezetet. Az eltérő szóhasználat – ez a könyv olvasása során egyre világosabbá válik – eltérő nézőpontra utal. Amint arra Dalos több helyütt rámutat, a Kádár-korszakban – legalábbis a hetvenes évek elejéig – a hazai zeneszerzésről szóló diskurzusnak meghatározó eleme volt a kortárs zene nemzeti jellege. A zeneszerzők és a zenekritikusok – köztük Kroó is – egy olyan ideológiai konstrukcióban gondolkodtak, amely „a nemzeti hagyomány és az európai új zene egyesítésének eszményé”-t (107.) tűzte ki célul. Vagyis a szerzők olyan modern muzsikát akartak komponálni, amely egyszersmind sajátosan magyar, s a kritikai értékelésben is meghatározó szerepet játszott a nemzeti jelleg kérdése. Mindez ma már igen távolinak és furcsának tűnhet: a 3. évezred elején a hazai zeneszerzésben nincs többé olyan „közmegegyezésem nemzeti hagyomány”, amelyre hivatkozva, vagy amihez képest meghatároznák magukat a zeneszerzők, mert olyan „zenei köznyelv” sincs, amelyet ilyen vagy olyan jellegzetességei alapján sajátosan magyarnak lehetne tartani. Dalos könyve valójában épp azt mutatja be, hogyan bomlott fel ez a „köznyelv”, és hogyan vált stiláris értelemben plurálissá a magyar zeneszerzés a hetvenes–nyolcvanas évek folyamán.

Bár a címe monográfiát ígér, a kötet valójában tanulmánygyűjtemény: 30 fejezete közül 23 korábban megjelent önálló tanulmányként, a többi fejezet egyikét-másikat pedig előadásként hallhattuk az elmúlt években. Kétségtelen azonban, hogy – egymás után olvasva – ezek a bő évtized során készült tanulmányok és előadás-szövegek meglepően egységes nézőpontból csaknem teljes áttekintést nyújtanak egy egész korszak újjenei repertoárjáról, igazolva szerzőjük következetes és céltudatos kutatói munkáját. Miben áll ez az egységes nézőpont? Dalos Anna – mint az Előszóban írja – „a zeneszerzés történeté[re], maguknak a zeneműveknek a vizsgálatá[ra]” összpontosít, méghozzá abból a szempontból, „hogyan a műalkotások mit árulnak el a komponistáknak a modernitáshoz, illetve a nyugathoz fűződő viszonyáról” (10.). Ezt a nézőpontot hangsúlyozza a kötet Károlyi Amy verséből kölcsönzött címe – *Ajtón lakattal* –, sőt a borítón látható Péreli Zsuzsa-kép is. Károlyi Amy négyesorosa – melyet Kurtág György 1981-ben, Op. 22-es *Hét dalának* V. tételként zenésített meg – nyíltan utal a kádári kultúrpolitika hírhedt három T-jére:

A túrt és tiltott határán botladozva  
rácsodálkozom a világra.  
Még így is szép, ily félszavakkal  
félhomályban, ajtón lakattal.

Dalos szerint az „ajtón lakattal” „annak az életérzésnek a metaforája, amely a magyar alkotóművészek alapélménye lehetett 1956 után. Az ajtón keresztül egy másik világba lehet eljutni, egy olyan világba, amelyről van ugyan tudomásunk, sőt meglehetősen sokat is tudunk róla, de amelyet megközelíteni, annak tapasztalatait saját univerzumunkba beépíteni, interiorizálni – mivel az ajtó lakattal van lezárva – lehetetlen.” (7.) Péreli Zsuzsa *Éjjeli Nap, nappali Hold* című képének központjában egy ablak van; az ablakon innen éjszakai, az ablakon át napsütötte táj.

Az ábrázolás azonban szándékosan kétértelmű: nem tudhatjuk, hogy az ablakon át a kinti világot látjuk-e, vagy épp fordítva: mi nézünk-e kintről be? Dalos Anna interpretációjában a Kádár-korszak magyarországi zeneszerzése a *periféria művésze*, amelyet egyfelől a központtól való elzártság, sőt elzárkózás, másfelől a központhoz való felzárkózás, sőt az azzal való versengés igénye jellemez.

A szerző céltudatossága abban is megmutatkozik, hogy jól mérte fel, mi az, amit ki kell zárnia vizsgálódása köréből annak érdekében, hogy ne veszélyeztesse munkája fókuszáltságát, hogy ne vállaljon el olyasmit, amelyet könyve – hogy úgy mondjam, műfajánál fogva – nem teljesíthet. Dalos ennek megfelelően elsősorban maguknak a műveknek, másodsorban a róluk szóló diskurzusnak (a művek kritikai fogadtatásának és a zeneszerzők nyilatkozatainak, autoanalíziseinek) az elemzése révén kísérelte meg bemutatni, „miként viszonyultak a kádári Magyarországon élő komponisták különböző nemzedékei a modernitáshoz” (10.), sőt egyes esetekben a kompozíciós munka dokumentumait (például a vázlatokat) is bevonta vizsgálódása körébe. Tudatosan lemondott viszont arról, hogy az alkotók és műveik zeneéleti beágyazottságát, a zenei – illetve tágabban a kulturális – intézményrendszerben elfoglalt helyét vizsgálja. Ezért olyan, kétségkívül lényeges kérdésekre, mint hogy műveik megírásakor egyáltalán milyen mozgásterük volt a komponistáknak, s hogy milyen szerepet játszott az 1956 utáni hazai zeneszerzésben egyfelől a cenzúra és öncenzúra, másfelől a konformizmus és opportunizmus, nem kísérel meg választ adni. Ennek folytán a harmadik T-be, a tiltott kategóriába eső – vagyis a „hivatalos zeneéletben” részt nem vevő – alkotásokról, például egyházzenei művekről sem ejt szót. Bár arra ő maga is utal, hogy a nyolcvanas évek elején fellépő „neotonális” irányzat képviselői, a Négyek feltűnően sok latin nyelvű vallásos szöveget zenésítettek meg, ennek (kultur)politikai vonatkozását nem vizsgálja. Mindezeket a kérdéseket majd a *Magyarország zenetörténete* kézikönyvsorozat – immár Dalos Anna irányításával készülő – 20. századi kötetének kell feltennie és megválaszolnia, mint ahogyan a Kádár-korszakban működő zeneszerzők és alkotásaik zeneéleti, intézményrendszeri kontextusát is e kézikönyvnek kell majd megrajzolnia. Nyilvánvaló, hogy e kérdések vizsgálata mind tartalmilag, mind terjedelmileg szétfeszítette volna Dalos könyvének kereteit. Zeneszerzés-technikai és poétikai szempontból azonban az *Ajtón lakattal* olyannyira átfogó, egyszersmind mély elemzését nyújtja a korszak újjenei repertoárjának, hogy e téren alig lesz már feladata a kézikönyv szerzőinek.

Mint Dalos Anna bevallja, könyvét „vállaltan a kánonépítés szándékával” írta (12.). Az olvasó előtt meglehetősen világosan ki is rajzolódik a Kádár-korszak magyar zeneszerzésének Dalos-féle kánonja. Ebben Kurtág György életműve foglalja el a fő helyet, a képzeletbeli dobogó második fokán a Harmincasok közül Durkó Zsolt és Bozay Attila, az Új Zenei Stúdió köréből Jeney Zoltán és Vidovszky László áll, míg a harmadik helyen a tízes években születettek közül Maros Rudolf és Székely Endre, a Harmincasok közül Szokolay Sándor és Láng István, a Stúdió köréből pedig Sály László osztozik. Jellegzetesen és vállaltan modernista tehát ez a kánon, s bár természetesen más ízléskánonok is elképzelhetők, a szerző elsődlegesen *történeti* megközelítésének ez a kánon tökéletesen megfelel.

A kötetben csaknem valamennyi alkotóról szó esik, aki a korszak folyamán a hivatásos-hivatalos zeneéletben számottevő zeneszerzői tevékenységet fejtett ki.<sup>4</sup> A könyv fejezetei lényegében kronologikus rendben, a teljesség igényével mutatják be a korszak hazai zeneszerzésének sokirányú törekvéseit, kezdve Kodály utolsó évtizedének legnagyobb szabású művétől, az 1961-ben elkészült *Szimfóniától* (ez a fejezet átvétel a szerző 2015-ös Kodály-könyvéből)<sup>5</sup> Jeney Zoltán *magnum opus*áig, a 18 évnyi munkával 2005-ben lezárt *Halotti szertartás*ig. Ez utóbbi alkotás egyúttal ki is vezet a vizsgált korszakból, de – mint Dalos joggal állapítja meg – „a *Halotti szertartás* az egész magyar és nyugati zenetörténetnek [...] páratlan kompendiuma – méltó összefoglalása az 1956 és 1989 közötti magyar zeneszerzés történetének” (397.).

A könyv fejezeteinek egy része egy-egy zeneszerző pályájának bizonyos szakaszait mutatja be. Külön fejezetek foglalkoznak – a már említett Kodályon és Jeneyen kívül – Szervánszky Endre, Járdányi Pál, Dávid Gyula, Durkó Zsolt, Szabó Ferenc, Kadosa Pál, Bozay Attila, Eötvös Péter, Szöllősy András és Sári József munkásságával. Más fejezetek egy nemzedék bizonyos időszakban komponált teljes repertoárját vizsgálják („A Harmincasok pályakezdése”, az 1910-es években született nemzedék „modernitáskísérletei”, „A Harmincasok kibontakozása”, az Új Zenei Stúdió alkotóinak pályakezdése, illetve neoavantgárd korszaka, a 180-as csoport tevékenysége, valamint a Négyek nyolcvanas évekbeli termése). Megint mások egy-egy műfajt, illetve tematikát járnak körül (improvizáció, opera, oratórium és kantáta, elektroakusztikus zene, holokausztkompozíciók, szimfónia, concerto és más, archaizáló műfajok). Kurtág életművének kivételes jelentőségét érzékelteti, hogy Dalos öt fejezetet szentel neki; ezzel Kurtág az egyetlen komponista, akinek a tárgyalt korszakban keletkezett teljes *oeuvre*-jét részletesen vizsgálja.

Dalos Anna legnagyobb érdeme, hogy óriási repertoárismeretre (csak a Harmincasok pályakezdését bemutató fejezet megírásához például 15 komponista 170 művét tanulmányozta) és irigylésre méltó szakirodalmi tájékozottságra támaszkodva (a magyar és külföldi zenei szakirodalom mellett történettudományi, irodalomtudományi és esztétikai munkákra is reflektál) *egyéni olvasatokat* prezentál a művekről és azok *új összefüggéseire* mutat rá. Nem fél attól, hogy a zeneszerzők nyilatkozatait, illetve a kritikai és zenetudományi értelmezéseket ütköztesse magukkal az alkotásokkal, mint ahogy attól sem, hogy zeneszerzés-technikai szempontból ítéljen meg műveket, s ennek alapján értékítéletet fogalmazzon meg. Szívesen polemizál bevett értelmezésekkel, és nem riad vissza az erős, olykor sarkított, sőt provokatív kijelentésektől sem. Könyvét ez teszi – a közelmúlt magyar zenéje iránt érdeklődő olvasó számára legalábbis mindenképp – kifejezetten izgalmas olvasmányá.

Dalos például szembeszáll azzal a közvélekedéssel, amely Szervánszky 1959-ben komponált *Hat zenekari darab*jához köti a magyar zeneszerzés avantgárd kor-

4 Csupán az 1950-es években született generáció egyes tagjai hiányoznak, például Csapó Gyula, Kósa Gábor, Serei Zsolt, Sugár Miklós vagy Tihanyi László.

5 Dalos Anna: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.

szakának kezdetét, és így zenetörténeti fordulópontnak tartja a kompozíciót. A *Hat zenekari darab* – így Dalos – „nem avantgárd és nem is neoavantgárd alkotás. Szervánszky Webern zenéjére reflektál benne, és dodekafon elemeket használ, ami eleve jelzi, hogy közel 50 évvel korábbi zeneszerzés-technikai eszményeket követ.” (37.) Ennek kapcsán Dalos rámutat arra, hogy az ötvenes és hatvanas évek fordulóján a magyar „zeneszerzők és zenetudósok nem ismerték pontosan a kortárs zene olyan divatos szakkifejezéseinek jelentését, mint dodekafónia, szerializmus, punktualizmus vagy totális determináció” (39.). De még a Harmincasok nemzedékével kapcsolatban is úgy látja, hogy „a 20. század kompozíciós technikáiról meglehetősen naiv elképzelésekkel rendelkeztek”, és közömbösek voltak „a tény iránt, mely szerint a szerializmus, de a schoenbergi értelemben vett dodekafónia sem azonos bizonyos ’alapfogalmak’ alkalmazásával, hanem inkább a zeneszerzésről való gondolkodás egyik formája” (106.). Mindezt a szerző annak tudja be, hogy a komponisták nagy többsége nem szívesen analizált, inkább hallás útján fogadta be a nyugati új zene alkotásait.

Dalos végül is úgy látja: a hatvanas évek zenei megújulása „technikai értelemben” „szűkös” volt, aminek az volt az oka, hogy a zeneszerzők nem sajátították el kellő mélységben az új zenei írásmódokat, magyarul: technikai értelemben nem voltak képesek olyan színvonalon komponálni, mint amit a korszerű stílus megkövetelt volna. Ez pedig azt is jelentette, hogy a zeneszerzői gondolkodásmód terén sem következhetett be gyökeres változás vagy fordulat. Dalos érzékeny módon különbséget tesz „új zenei beszédmód és új zenei gondolkodásmód között”: az előbbit – az 1968-ig terjedő időszak termésében – „korlátozott effektustár” képviselte, amely szinte receptként funkcionált a művek „modernségére”. Ám, mint írja, „[e] nagy repertoárban csak nagyon kevés olyan kompozícióval találkozunk, amelyek [...] igazi zeneszerzői problémák felől közelítenek a komponáláshoz, s amelyek [...] képesek megkérdőjelezni a korábbi zeneszerzői gondolkodásmód létjogosultságát.” (111.)

Dalos Anna bátran rámutat az ötvenes és hatvanas évek fordulója táján több zeneszerzőnél megfigyelhető újraorientálódás, illetve stílusváltás korlátaira, sőt – egyes esetekben – sikertelenségére is. Szervánszkyról például kijelenti: „1965-ben [...] nem volt képes választ adni arra a lényeges kérdésre, miként oldja meg azokat a zeneszerzői problémákat, amelyeket saját kompozíciói felvetnek” (47.), Dávid Gyula „dodekafon fordulatát”-ról szólván pedig így fogalmaz: „a stílusváltásban elsősorban az kötötte meg [a kezét], amit korábban a mesterség kategóriájába sorolt. A szabad tizenkétfokúságot alkalmazva fel kellett ismernie, hogy a zeneszerzés nem azonos a zeneszerzői fogások hibátlan-szabályszerű alkalmazásával, hanem épp ellenkezőleg: a zeneszerzés mint kreatív tevékenység valahol a mesterfogásokon túl kezdődik.” (71.)

Dalos még Kurtág első érett korszakát elemezve sem riad vissza attól, hogy rákérdezzen a művek zeneszerzés-technikai színvonalára: „Vajon ha úgy nézünk az új Kurtág-életművet megnyitó első opusokra, mint technikailag magas színvonalú alkotásokra, amelyek semmiféle zeneszerzés-technikai diszkrepanciától nem szenvednek, meg fogjuk-e érteni őket egyáltalán?” (82.) A könyvben külön

vonulatot alkotó öt Kurtág-fejezet egyébként egytől egyig izgalmas kérdéseket vet fel: Hogyan lépett kölcsönhatásba a zeneszerző műhelyében a tradicionális neveltetéssel az, amit 1957-től a hatvanas évek végéig a darmstadti új zenéből megismert (5. fejezet)? Hogyan jelenik meg a korabeli „kettős beszéd” gyakorlata az 1963 és 1968 között keletkezett *Bornemisza Péter mondásaiban* (11. fejezet)? Mit jelent Kurtág poétikájában a magyar hagyományra (a népzene, Bartókra és Kodályra) való hivatkozás és mit az „oroszság” (18. és 24. fejezet)? Hogyan gondolkodik Kurtág a zenei formáról (27. fejezet)? Ezek az egyéni nézőpontú írások – amelyek szinte egy meg nem írt Kurtág-tanulmánykötet pillérei is lehetnének – az egyre tekintélyesebb méretű nemzetközi Kurtág-irodalomhoz is jelentős hozzájárulások.

Dalos az 1968–71 közötti évekre teszi a magyar zeneszerzés érett posztseriális fázisát, amelyet rögtön a posztmodern követett. Szerinte csak ekkorra volt képes a zeneszerzők egy része elszakadni a „hagyományos zeneszerzéstől” (142.). Az Új Zenei Stúdió hetvenes évek eleji fellépését ugyanakkor „radikális fordulat”-ként értékeli (107.). Igen értékes a Jeney, Sárosi és Vidovszky pályakezdését bemutató 13. fejezet („Úton a neoavantgárd felé”). A Stúdió hetvenes évekbeli működésének politikai-ideológiai vetületét vizsgáló 14. fejezet („Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd”) szintén fontos kérdéseket vet fel, ám végkövetkeztetését, mely szerint a „stúdiósok” és a Harmincasok közötti ellentétnek elsősorban nem politikai és nem is esztétikai okai voltak, hanem „a hazai új zenei piacon való érvényesülés-területfoglalás igénye” (195.), annak ellenére vitathatónak érzem, hogy kétségtelen tény: az egymást követő zeneszerző-generációk ellentétei *részben* mindig is érvényesülési igényekből fakadtak. Akármennyire hozott is azonban „radikális fordulat”-ot a Stúdió fellépése, Dalos szerint a Stúdió „experimentális zeneszerzői attitűdje [...] lényegileg nem változtatta meg a magyar zeneszerzői gondolkodást: az továbbra is a kötöttség és a szabadság dichotómiájában kereste útját, illetve – akárcsak az Új Zenei Stúdió – a modernizmussal szembefordulva, a stílári pluralitásban találta meg további kibontakozásának lehetőségét” (210.).

Különösen érdekesnek találtam az Eötvös Péter korai korszakát tárgyaló 20. fejezetet („A zeneszerzői szerep keresése”). Dalos itt Eötvös – viszonylag kevés művet számláló – hangversenyzenéje mellett jelentős mennyiségű filmzeneszerzői termését is vizsgálja, és meggyőzően érvel amellett, hogy a filmzeneszerzői tevékenység fontos szerepet játszhatott Eötvös sajátos, szuverén alkotói gondolkodásmódjának kialakulásában.

Szintén egyéni nézőpontból interpretálja Dalos Anna Szóllósy András életművét (21. fejezet). A szűkszavú zeneszerzőt olyan figuraként ábrázolja, aki Ligetit tekintette példaképének, de nem tudott felnőni hozzá: „Szóllósy megrémült a Ligeti számára oly fontos radikalizmustól” (276.).

Az eddig említettekén kívül rendkívül bevilágítónak találtam még a Négyek (Orbán György, Vajda János, Selmeczi János, Csemiczky Miklós) „neotonális” fordulatával foglalkozó 29. fejezetet („Romantikus olvasmányok”) és a *Halotti szertartás* érzékeny elemzését (30. fejezet).

Az *Ajtón lakattal* a Kádár-korszak magyarországi zeneszerzésének gazdag, átfogó, egyéni látásmódú és kritikai szemléletű feldolgozása. Átala nem csak a hazai zeneszerzés-történet gazdagodott egy alpművel: megjelenése a magyar zenetörténet-írás, sőt a magyar kultúrtörténet szempontjából is nagy jelentőségű. Szuverén megközelítésével, friss kérdésfeltevéseivel, mély anyagismeretével és találó megállapításaival továbbgondolásra serkent, sőt más korszakok és repertoárok kutatóit is inspirálhatja.