

Király László

## Nők és zeneszerzés

Ha a nők szerepét akarjuk megvizsgálni az utolsó ezer év euro-amerikai zeneszerzésében, két kérdés merül fel elsőként: 1./ Miért oly kevés a női zeneszerző? 2./ Miért nincs közöttük annyi jelentős alkotó, mint a férfi komponisták között?

Az első kérdésre viszonylag egyszerű a válasz és némi átfedésben van a női költők, írók, festők stb. esetében is feltehető kérdésre adandó válasszal. A nőknek a családban és a társadalomban betöltött szerepe Európában közismert: gyermekszülés, -nevelés, a férj kiszolgálása volt elsődleges feladatuk. Tanulniuk, társadalmi szerepet vállalniuk egészen a 19. századig nemigen lehetett. E közhelyes válasz azonban kiegészítésre szorul a zeneszerzés vonatkozásában. Ha ugyanis összehasonlítjuk a zeneszerzők és az egyéb művészeti ágban működők létszámát, akkor kiderül, hogy – csak magyarországi példánál maradok – nagyságrenddel több tagja van a képzőművész, illetve írószövetségnek, mint a zeneszerzők egyesületének. Míg ez utóbbi létszáma jelenleg 100 körül mozog (komolyzeneszerzőkről van szó), addig a képzőművész szövetségnek tudomásom szerint 1979-ben már 10.000 tagja volt. A *Contemporary Hungarian Composers* 1979-es kiadványa 86 komolyzeneszerzőt sorol fel, közülük azonban már 20-an nem voltak az élők sorában, egy pedig elhagyta a pályát. Így tehát 65 aktív komolyzeneszerzőről beszélhetünk 1979-ben. Közülük mindössze 1, azaz egy a nő: Szőnyi Erzsébet. Így volt ez egészen a 70-es évek végéig, amikor is Székely Katalin személyében ismét főiskolát végzett, aktív alkotó került a magyar zeneszerző társadalomba. Ő azonban évek óta Spanyolországban él, s főleg pedagógiai tevékenységet folytat. Zeneszerzőként a nagyközönség néhány rádiófelvételen, illetve elsősorban a szakma által látogatott koncerten találkozhatott műveivel. Jelenleg két fiatal zeneszerzőnőt tart számon a magyar zenei élet: Tallér Zsófiát és Meskó Ilonát (utóbbit zenekarvezetői minőségben is). Megyeri Krisztina külföldön él, Stollár Xénia – úgy hírlík – régi zenei előadóművész lett, a jelentős nyugati karriert befutott Szeghy Iris pedig szlovákiai magyarként lett ismert. De tudunk egy Budai Erika nevű zeneszerző hölgyről is, aki Flandriában született 1966-ban. Karlheinz Stockhausen és Wolfgang Rihm növendéke volt Németországban, két alkalommal is díjat nyert a fiatal zeneszerzők versenyén. Jelenleg Mechelenben, Aalstban és Woluwe-Saint-Pierre-ben tanít a zeneművészeti főiskolán. Néhány kompozícióval jelezte a pályára kerülését még Magyarországon Antal Mária, Dragony Tímea, Szalai Katalin és Varga Judit.

Frídeczky Frigyes 2000-ben megjelent *Magyar zeneszerzők* című kiadványa 182 zeneszerzőt sorol fel a 16. század elején született Bakfark Bálinttól az 1960-as születésű Mohai Miklósig. E mintegy 500 éves időszakból – Szőnyi Erzsébeten kívül – egyetlen női zeneszerzőt sem említ a könyv. Más forrásból tudunk olyan magyar zeneszerzőnőkről, akik nem csupán főiskolai végzettségük okán viselhetik ezt a címet (mint pl. Jakab Teréz), de némi alkotói aktivitást is mutattak. Ilyen pl. Kuliffay Izabella (1863-1945), Selden-Goth Gizella és Ticharich Zdenka, valamint a közel múltban elhunyt Kistétényi Melinda. Kodály Zoltánné sz. Schlésinger Emma (akit első férje után Gruberné Sándor Emmaként ismer a nagyközönség) szintén aktív zeneszerző volt. (Ostoba pletykák szerint ő írta Kodály műveit is...) Sándor Emma zeneszerzői munkásságának feldolgozása csak az utóbbi időben kezdődött el.

A magyar példa tehát világosan mutatja, valami egyéb oka is lehet annak, hogy ilyen kevés a női zeneszerző. Az érvényes magyarázat véleményem szerint a kö-

vetkező: annak, hogy általában is kevesebb a zeneszerző, mint az egyéb alkotóművész, az az oka, hogy a komponálás sokkal időigényesebb tevékenység, mint a versírás, vagy a festés. Egy verssor kitalálása, vagy egy táj részleges megfestése akár néhány perc alatt is megtörténhet. Egy nagyzenekarra írt ütem felírása akár egy órát is igénybe vehet. Azon kívül pusztán a tehetség nem elégséges egy érvényes, maradandó zenemű megírásához. Ez utóbbihoz hosszú évekig tartó komoly, elmélyült tanulmányok szükségesek. Néhány zsenit leszámítva (Bach, Mozart), akik minimális tanulással máris maradandó remekműveket tudtak alkotni, magasrendű zeneszerzői tudást nem lehet önképzés útján elsajátítani. Ez utóbbira Schönberg az ellenpélda.

Mint fentebb utaltam rá, a nők a 19. századig férjük és a háztartás rabjai voltak. Olyan időigényes foglalkozást, mint a zeneszerzés, nemigen űzhettek, a szakmát megtanulni sem igen volt lehetőségük, idejük. Nem véletlen, hogy a 19. század zeneszerzőnői, mint a lengyel Tekla Badarzewska-Baranowska és a francia Cécile Chaminade is elsősorban zongoradarabokat, dalokat írtak, s nem nagyzenekari műveket és wagneri méretű operákat (bár Chaminade komponált operát is). A női zeneszerzők között – szintén nem véletlenül – találunk koronás főket is, mint pl. Anna Amália orosz hercegnőt és Boleyn Annát. Említést érdemelnek azok a zeneszerző feleségek, akik maguk is komponáltak. Még hozzá nem is értéktelen, de persze zseniálisnak, vagy megkerülhetetlennek nem nevezhető műveket. Ilyen volt Clara Schumann, Robert Schumann élete párja (talán ő az, aki férje dalaitól alig megkülönböztethető műveket írt, hasonló kifejező erővel), Alma Mahler, Gustav Mahler felesége, Rimszkaja-Korszakova, Rimszkij-Korszakov felesége és a már említett Kodályné Sándor Emma. Fanny Mendelssohn, Felix Mendelssohn-Bartholdy nővére is komponált.

A *New Grove Dictionary Of Women Composers* című kiadvány (zenei lexikon) 875 zeneszerzőnőt sorol fel Szapphótól 1994-ig. (Érdekesség, hogy magyarországi szerzőként Szőnyi Erzsébeten kívül még Hajdú Júlia könnyűzene-szerző szerepel a könyvben.) E zeneszerzők többsége – különösen a 19. század előtti időkből – jószerével ismeretlen, bár számon tartott alkotó. A CD megjelenésével és a hanglemezyárak azon törekvésével, hogy eddig nem ismert (méltán, vagy méltatlanul elfeledett) szerzőket is népszerűsítsenek, az utóbbi időben megjelentek a női zeneszerzők is a kiadványokon. Így pl.: Hildegard von Bingen középkori szerzetesnő, vagy Barbara Strozzi barokk zeneszerzőnő alkotásai. Fentebb kifejtett állásponatomat a női zeneszerzők társadalmi helyzetéről – úgy gondolom – igazolja az a statisztikai tény, hogy míg több mint ezer év alatt mindössze 875 zeneszerzőnőről tud a nemzetközi zenei élet, addig egy 1970-es évekből származó adat szerint csak New Yorkban 10.000 (!!!) zeneszerző élt. Ha gyors fejszámolást csinálunk, akkor kiderül, hogy valószínűleg milliós nagyságrendű a világon jelenleg zeneszerzéssel foglalkozók száma, s közöttük nagyságrenddel kevesebb a nő. A női zeneszerzők játszottága, tudomásom szerint, a II. világháború után vált férfi kollégáikkal egyenrangúvá. Ennek oka – többek között – az is, hogy a háború utáni demokratikusabb világban létrejövő nemzetközi kortárszenei fesztiválok (Royan, Darmstadt, Varsói Ősz stb.) természetesen nem zárták ki, vagy limitálták a női zeneszerzők műveit. S az is tény, hogy a 60-as évektől kezdve ugrásszerűen megnőtt a női zeneszerzők száma mindenütt a világon. Ami a 20. század előtt keletkezett művek színvonalát illeti, annak megítélése nemigen lehetséges pillanatnyilag, mivel ahhoz ismerni kellene magukat a kompozíciókat hangzó formában. Magam több mint 50 éve járok hangversenyre, de őszintén szólva nem emlékszem, hogy 20. század előtti időkből származó női zeneszerző művét valaha is hallottam volna. A férfi társadalom távol tartja a „konkurenciát” a hallgatóságtól...

Ki hallott például Ella Adaiewsky (1846-1926) észt zeneszerzőnőről? (Én pl. nem.) Nos, ez a szentpétervári születésű, magas kort megélt hölgy még Liszt Ferencsel is négykezesezett, zeneszerző, zongoraművész és zenetudós is volt egy személyben. *Észt bölcsődal* című kompozíciója pl. olyan karakterisztikus, szépen hangzó zene, hogy ha az keletkezése idején elterjed, akár világsiker is lehetett volna. Ám szerzője egy kis keleti ország női alkotója volt... Van még mit feltárni és a nyilvánosság elé vinni a női zeneszerzők munkásságából a férfi utókornak is!

Egy rövid tanulmány keretében nem vállalkozhatom valamennyi zeneszerzőnő életművének bemutatására. (Ezt megtette Otto Ebel *Les femmes compositeurs de musique*, illetve angol kiadásban *Women Composers* című könyvében, 1910-ben. Azóta lassan száz esztendő telt el, ideje lenne az elmúlt évszázad női alkotóinak munkásságát is feldolgozni. Fontos adat, hogy 1988-ban londoni székhellyel létrejött a Women in Music elnevezésű szervezet.) A továbbiakban tehát csupán néhány

19-20. századbéli zeneszerzőnk munkásságának felvillantására törekszem, hogy valamelyest képet adjak arról, milyen szerepet tölthettek be a női szerzők az utóbbi 150 év zenei alkotóművészetében.

Franciaországban Cécile Chaminade (1857-1944) talán az első jelentős női zeneszerzői életművet alkotta meg. (Jellemző, hogy például dalai csak 2002-ben jelentek meg CD-n, Anne Sofie von Otter előadásában.) A jelentős francia férfi zeneszerzők mellett Chaminade igencsak háttérbe szorult. Pedig szerelmes dalai, véleményem szerint, előkészítői voltak a francia chanssonak. Rendkívül tanulságos pl. a *Ma première lettre (Első levelem)* című dal zenéje, melyben egymás mellett van jelen a francia chanson (bizonyos fokig már Michel Legrand zenéjét előlegezi) és az olasz operai hangvétel (Verdi, Puccini). Az olasz és spanyol folklór is erőteljesen hatott Chaminade zenéjére (*Ronde d'amour, Nice la Belle* dalok, *Spanyol szerenádn hegedűre és zongorára* stb.). S bár egyik-másik dala üde színfoltot képviselhetne a mai koncertéletben is, meg kell mondjam, hogy pl. zongorára írott kompozíciói és hegedű-zongora darabjai, de néhány dala is, annak a folyamatnak az elindító volt, amely aztán az operett, a szalonzene és a kuplé világába torkoltak. A 19. század második felében megindult lebomlási folyamat, amelynek során kettévált a komoly- és a könnyűzene, nem kis mértékben köszönhető Cécile Chaminade munkásságának. Mindez persze csak a 21. század elejéről visszanezve igaz, hiszen a zeneszerzőnk a maga idején komoly tudással, nem kevés ihlettel, mély érzelmvilágból táplálkozva írta meg műveit, s nem szórakoztató céllal. Ám zenei kifejezőeszközei alkalmassá váltak a „hígtásra”, így aztán a népszerűség vámszedői ezt ki is használták. (Mentségére legyen mondva, hogy ez a legnagyobbakkal is megtörtént, hiszen pl. a *Három a kislány* című, igen népszerű giccs-operett, Schubert zenéjéből merített.)

Szintén a 19. században (vagy már kicsit korábban) következett be az a furcsa jelenség, hogy kettévált a sikeres és az értékes zene. (Ez az állítás persze vitatható, hiszen nem mindig tudhatjuk biztosan, hogy a régi korokban mi volt a népszerű, de aztán maradandónak bizonyult zene.) A lengyel Tekla Badarzewska-Baranowska (1834-1861) *A szűz imája* című zongoradarabja 1856 után hihetetlen népszerűsége tett szert. Nem véletlenül, hiszen a mű a 20. századi könnyűzene előfutára, Chopin kifejezőeszközeinek aprópénzre váltása. Olyan, mintha Chopin zenéjét hallgatnánk, de annak mélységei, összetettsége nélkül. A tetszetős, ám üres, pusztán az akusztikus élvezkedést szolgáló zene-művek prototípusa ez a darab. Nem véletlenül felejtették el, s csak az utóbbi idők nosztalgiahulláma, illetve a hanglemezkidők nehéz helyzete dobta ismét a felszínre.

Ugyancsak a felhőtlen, könnyed szórakoztatást szolgálják a francia Hatok (Groupe de Six) egyetlen nőtagjának, Germaine Tailleferre-nek a szerzeményei. Ő, mint igazán emancipált nő, hosszú élete (1892-1983) során írt színpadi műveket, zenekari darabokat, versenyműveket, sok kamarazenét és dalokat. Tailleferre magabiztos szakmai tudással komponált, ilyen jellegű kifogások nem illethetik műveit. (Itt jegyzem meg, hogy a női és férfi zeneszerzők között – természetesen egy bizonyos szint felett –, tapasztalatom szerint, szakmai felkészültség tekintetében nincs különbség. Ami a kifejezés erejét illeti, ott sem a női illetve a férfi jelleg a döntő. A magam részéről úgy gondolom, gyakorlatilag nem beszélhetünk „női” zeneszerzésről.) Tailleferre kompozíciói közül Magyarországon nem sok hozzáférhető, ezért munkásságáról nem is alkothatunk átfogó képet. Mindenesetre hárfaversenye és *Szonátája hárfára* tetszetős és hatásos zene, méltán lehetne repertoárdarabja a hangszer magyar előadóművészeinek is. A zeneszerzőnk művei közül számomra a szopránra és zenekarra írt, hangulatos francia népdal-feldolgozásai tűntek a legértékesebbnek. Sajnos, Germaine Tailleferre stílusa is a zene felhígulását szolgálta. Az ún. szimfonikus könnyűzene kialakulása nem kis mértékben az ő munkásságának következménye. Ez persze nem jelent értékítéletet, hiszen a magasrendű szórakoztatás célja lehet a komoly művészetnek is. Ám a zenetörténet nagy vonulata szempontjából ez az életmű másodlagos és elhanyagolható.

Az eddig bemutatott zeneszerzőnkkel szemben a tragikusan fiatalon elhunyt Lili Boulanger (1893-1918) munkássága komoly figyelmet érdemel. Lehet elfogultságnak nevezni nővére, Nadia Boulanger (a 20. század talán legkiemelkedőbb női zeneszerzős-tanára) kijelentését, miszerint húga a zenetörténet legjelentősebb női alkotója, Lili Boulanger műveit hallgatva hajlamosak vagyunk ezzel a kijelentéssel egyetérteni. Elképesztő szakmai tudás jellemzi a 20 éves (!!!) zeneszerzőnk *Faust és Heléne* című 30 perces kantatáját, mellyel 1913-ban megnyerte a Római-díjat, a kor legfontosabb lehetőségét egy fiatal zeneszerző karrierjének elindulására. (A díjat olyanok nyerték meg, mint pl.

Hector Berlioz, Ravel és Debussy.) De persze nem csak a szakmai tudás, hanem a drámai kifejezőerő az, ami a hallgatót lenyűgözi. Ugyanez az erő és szépség jellemzi a három zsoltár-megzenésítését (24., 129., 130. zsoltár) valamint a *Régi buddhista imádság* című kantátát. Hátborzongatóan prófétikus zene az *Egy katona temetése* című rövid kantáta. Mintha a szerző saját temetési zenéjét írta volna meg Alfred Musset versére. Az önálló hangszeres műfajokban is figyelemre méltót alkotott, erre példa zenekari dyptichonja, az *Egy szomorú este* és az *Egy tavaszi reggel*. Rövid cselló-zongora *Nocturne*-je lírai vénájáról tanúskodik, *Díszmenet* című hegedű-zongora műve viszont a Kreisler és Sarasate nevével fémjelezhető virtuóz „ráadás-szám” irodalmat gazdagítja. Jelentősek még dalai, melyek szintén az utóbbi években kerültek CD-re.

Íme, egy méltatlanul elfeledett, ám szerencsére újra felfedezett zeneszerző! Műveinek sorsában véleményem szerint nem az játszott szerepet, hogy alkotójuk nőnek született, hanem elsősorban az, hogy túl fiatalon halt meg és a lehető legrosszabbkor: egy új kor hajnalán, mely a politikai és művészeti forradalmak kora lett. Lili Boulanger Honegger kortársa volt és a hírneves pályatárs stílusa jellemzi műveit. Csakhogy Boulanger már megalkotta egész életművét addigra, mikor Honegger (1892-1955) pályája még el sem kezdődött... Lili Boulanger élete hasonlatos a 26 évesen elhunyt Pergolesiéhoz és a 36 évesen eltávozott Mozartéhoz. Ez utóbbiéhoz annyiban is, hogy míg az osztrák Mester *Requiem*jét mondta tollba halálos ágyán, a francia zeneszerzőnő nővérének diktálta le ugyanilyen körülmények között az élettől búcsúzó csodálatos művét, a szoprán hangra, vonósnégyesre, hárfára és orgonára írt *Pie Jesu*-t.

Mint a legtöbb lengyel zeneszerző, Grazyna Bacewicz (1909-1969) is Nadia Boulanger tanítványa volt Párizsban. Hazatérve Lengyelországba, Bacewicz jelentős zeneszerzői és zenepedagógiai tevékenységbe kezdett. (Itt jegyzem meg, hogy magyar tanítványa is volt: Victor Máté.) Első műveire a neoklasszicizmus és a népzene hatott, majd 12 fokú módszerekkel komponált. Jelentős nagyságú életműve (balettek, szimfóniák, versenyművek, kamarazene, köztük 17 vonósnégyes) az utóbbi években kezd megjelenni a nyugati lemezpiacon. Bár Lengyelországban Bacewicz munkásságát igen nagyra értékelik (köztük olyan jelentős zeneszerzők is, mint Witold Lutoslawski), véleményem szerint egy valóban képes, nagy tudású alkotóról van szó, aki azonban nem túl meggyőzően egyesítette a neoklasszikus irányzatot a lengyel avantgárd 60-as évekbeli eredményeivel.

Bacewicz kortársa volt Elisabeth Lutyens (1906-1983) angol zeneszerzőnő, aki komoly elismerést vívott ki hazájában. Például a BBC zenekar 1950-es évekbeli koncertjein egyedül az ő brácsaversenye szerepelt kortárs zeneként. Angliában ő volt az egyik kezdeményezője a Schönberg által kifejlesztett 12-fokú technika használatának, bár Lutyens munkásságában a kifejezésnek nagyobb szerep jut a technikánál. *O saisons, o chateaux!* című – Rimbaud verse nyomán írt – kamara kantátája (1946) szoprán hangra, kifejezetten szép muzsika (persze a szó 20. századi értelmében). *Hat bagatell* című kamaraműve kevésbé meggyőző zene, bár nagy szakmai tudásról és virtuozitásról tanúskodik. Lutyens munkássága feltehetően még a szakma által sem ismert Magyarországon. Lezárt életművét tanulmányozni és az értékesebb darabokat hazánkban bemutatni kötelességünk lenne.

Ahogy a lengyel Bacewicz és az angol Lutyens Schönberg és a második bécsi iskola stílusához kapcsolódott, úgy egészen más irányba tájékozódik az ész zeneszerzés „nagyasszonya”, Ester Mägi (1922). Úgy tűnik, zenéjét távolról sem érintette meg a dodekafónia technikája és szellemisége, de a neobarokk vagy neoklasszikus irányzat sem. Önálló úton jár, egyéniség. Az ész népzene vállalt módon van jelen munkásságában, tiszta, szép hangzásokkal dolgozik, ám tudással és magas fokú szakmai kontrollal. Így kompozíciói nem az olcsó népszerűsége törekseinek, de „hallgatóbarát” zenék, mellyel megérintik a befogadó érzélemvilágát.

Talán a legjelentősebb orosz zeneszerzőnő volt a Sosztakovics-tanítvány Galina Usztvolszkaja (1919-2006). Az ő zenei világa fényévnvi távolságra van Ester Mägiétől, de a második bécsi iskolától is messze esik. Usztvolszkaja magas életkora ellenére rendkívül kevés művet hagyott hátra. Első publikált műve egy zongora concertino 1946-ból, 44 évvel később műveinek száma alig több, mint 20. A szovjet hatalom évtizedekig hallgatásra ítélte alkotásait. Kettős életet kellett élnie: a nyilvánosság számára szánt művei eleget tettek a politikai hatalom esztétikai elvárásainak, saját elképzeléseit az íróasztal fiókjába zárva őrizte. A rendszerváltás után Nyugaton rendkívül játszott szerzővé vált, darabjai számos hanglemezen hallhatók. Usztvolszkaja műveinek megértéséhez feltétlenül tudni

kell, hogy mélyen hívő alkotóról van szó, aki azonban ezt a hitét nem külsőségekben éli meg és mutatja fel, hanem lelki mélységeket tár a hallgató elé. Stílusa rendkívül aszkétikus, egyfajta sajátos minimalizmus jellemzi: számos műve szinte végig egyenletes ritmusértékekben mozog. Kedveli a szélsőségeket a zene minden vonatkozásában. Három *Composition* című művének hangszer-összeállítása például a következő: *No.1. (Dona nobis pacem)* pikkoló, tuba, zongora; *No.2. (Dies irae)* 8 nagybőgő, ütőhangszer, zongora; *No.3. (Benedictus qui venit)* 4 fuvola, 4 fagott, zongora. Nem nehéz kiolvasni a vallásos alcímű kompozíciók összeállításából a hármasság jelenlétét, amely a Szentháromságra utal. Usztvolszkaja műveinek hangzásvilága rendkívül fájóan disszonáns: kisszekundok, kisonák, nagyszextimek csikorgásai zökkentik ki a hallgatót komfortérzetéből. De érdemes „pokorra szállni” a szerzővel, mert a katarzis általában nem marad el. Döbbenetes pl. az *Amen* alcímű ötödik szimfónia, mely – címével ellentétben – nem szimfonikus zenekarra, hanem recitátorra és néhány hangszerre íródott, s melynek szövege a Miatyánk ima orosz fordítása. Usztvolszkajának egy szerzői estet rendeztek Budapesten néhány évvel ezelőtt, de művei még nincsenek jelen a magyar hangversenyéletben értéküknek megfelelően.

Néhány évvel fiatalabb a tatár-orosz Szofia Gubajdulina (1931), akinek sok közös vonása van Usztvolszkajával, de alapvetően más esztétikát képvisel. Ő is mélyen hívő lélek, a szovjet hatalom által nem kívánatosnak, épphogy eltűrtnek nyilvánított zeneszerző volt. Usztvolszkajával ellentétben sokat író és publikáló alkotó, szerzeményeinek száma szinte lehetetlenné teszi az életmű követését. Gubajdulina a 20. század 60-70-es éveinek avantgárd eszközeivel komponál. Egyes művei meggyőző erővel hatnak (pl. a Gidon Kremer által játszott *Offertorium* című hegedűversenyének egyes – Göreckire emlékeztető – tonális szakaszai) vagy *Misterioso* (1977) című, ütőhangszerekre írt kompozíciójának formálása és változatos hangszerkezelése. De sok esetben zavaróan hatnak a kaotikus hangfelületek, a sehová nem tartó, hosszú „sivatagi” percek, amelyek aztán mégis eltelnének valahogyan... Gubajdulina jelenleg Németországban él (Usztvolszkaja soha, legnagyobb sikerei idején sem mozdult ki Szentpétervárról), rendkívül nagy a publicitása és a játszottsága. Az idő majd megszüri életművét (mint mindenki másét) és bizonyítja: jogos volt-e ez a nagy népszerűség, vagy sem. Gubajdulinának is volt szerzői hangversenye a Pannonhalmi Napok keretében, de más magyarországi kortárszenei koncerteken is elhangzottak már művei.

Egészen más zenei világ tárul fel előttünk a skót Thea Musgrave (1928) alkotásait hallgatva. Sibelius emlékére írt *Song of the Enchanter* című zenekari művét ízlés, szép hangzás, ugyanakkor meggyőző kifejezőmód jellemzi. Távoli rokonságban áll ez a zene Debussy, Ravel hangzásképeivel, de ez kizárólag a színes hangszerezésre vonatkozik, a harmónia-, illetve dallamvilágra nem. Musgrave alkotásai is hiányoznak a magyar hangversenyéletből, pedig az ő zenéje a kortárs zenét nem kedvelők számára is élmény lehetne.

A 40-50-es években született zeneszerzők között mér feltűnően nagy számban vannak jelen női alkotók. De már erőteljesen jelentkeznek a 60-70-es évek szülöttei is. Lengyelországban az 50-es évek végétől színre lépett egy – elsősorban férfiakból álló – generáció, amely csoportos megjelenésével magára vonta a világ zenei életének figyelmét. Természetesen akadtak közöttük női szerzők is, mint a már említett Bacewicz, Krystyna Moszumanska-Nazar, Bernadetta Matuszczak, Elzbieta Sikora, Barbara Buczkówna, Marta Ptaszynska (ez utóbbi szerző ütőhangszeres művész is és a 90-es években jelent meg CD-n *Holocaust Emlékkantátája*, melyet Yehudi Menuhin vezényelt). A fiatalabb generációból említésre méltó Lidia Zielinska, Renata Kunkel, Hanna Kulenty, Anna Ignatowicz, Magdalena Klepper, Bettina Skrzypczak, Magdalena Dlugosz.

Történeti áttekintőből hadd váljak egy pillanatra erősen szubjektívvé. Női zeneszerzőtől először életemben 1980-ban hallottam olyan művet, amely meggyőző erővel hatott rám. Ez a Varsói Őszön történt és Grazyna Pstrokonska-Nawratil *Icarus* című zenekari darabjáról van szó. Közel négy évtized után újrhallgatva a művet, még mindig értékes alkotásnak érzem, bár inkább egy olyan zeneként fogom fel, melyre filmet lehetne készíteni. Ám ebben a közös alkotásban a zene lenne a fontosabb. A téma túlságosan konkrét és a zene dramaturgiája is egyértelműen tükrözi az eseménykort: Icarus többszöri nekirugaszkodását, majd a sikeres levegőbeemelkedést, s aztán a repülést, a végtelen levegőégbé való megérkezést. Ezután a leolvadó tollak következtében a zuhanást, a tengerbe történő becsapódást. A mintegy 11 perces zenekari alkotásnak rendkívül nagy sikere volt az 1980-as Varsói

Ősz nyitókoncertjén, s ez volt az a pillanat, amikor megéreztem: nő is képes erőteljes, maradandónak ígérkező zenei műalkotást létrehozni.

A következő ilyen élményem 1993-ban volt, a brüsszeli Ars Musica fesztiválon. Itt a számtalan sivár és érdektelen zene között egyszerre csak feltűnt egy finn zeneszerzőnő: Kaija Saariaho. Kompozíciója egy érett, magabiztos komponista alkotása volt, különösen művének hangszínei tetszettek. Bár a zenei anyag erősen Boulez hatását tükrözte, de mégis rendelkezett egyéni vonásokkal. Gratulációt azzal fejeztem ki a szerzőnek, hogy bár én egészen más esztétikát érzek magaménak, műve erőteljes hatást gyakorolt rám. Néhány évvel később aztán riportot készítettem Saariahóval, mely Rádióink anyagi nehézségei miatt azóta sem került adásba. A felvétel azonban megvan, s remélem, egyszer még – archív zenetörténeti emlékként – közkinccsé tehetem. Az azóta eltelt időben Saariaho rendkívül népszerű, játszott szerző lett a nyugati országokban. Művészi rangjának egyik legszébb bizonyítéka, hogy az 1999-2000-ben keletkezett *L'Amour de loin* című operáját Peter Sellars rendezésében a Deutsche Grammophon DVD-n hozta forgalomba. A főszereplők és a karmester is világsztárok: Gerald Finley, Dawn Upshaw és Esa-Pekka Salonen.

Norvégiában is élnek és alkotnak zeneszerzők. Közülük nemzetközi hírnévre tett szert Cecilie Ore (1954). *Contrachantus* című, nagybőgőre írt műve dinamikus, örvénylő zene. Ad játszánivalót a hangszeres művésznek és kihasználja a bőgő hangzáslehetőségeit. Talán a nyolc és fél perces időtartam egy kicsit sok a felvonultatott zenei anyag teherbíró képességéhez viszonyítva. *Praesens Subitus* (1989) című vonószekari műve a motívikát, dallamot, egyenletes ritmust mellőző, szonorisztikus (hangzasközpontú) stílusban íródott. Virtuózan kezeli a zenekart, nem kevés érdekes pillanat, hangzás jellemzi a művet, de a zenei anyag megfoghatatlanságának következtében maradandó nyomot nem hagy a hallgatóban. A lemezen szereplő másik norvég zeneszerzőnő, Aase Hedström szintén vonószekarra írt műve pedig olyan, mintha Cecilie Ore darabjának folytatása lenne... Íme, az uniformizálódás veszélye a stílárís közhelyek alkalmazásának következtében.

Az Egyesült Államok női zeneszerzői közül kiemelkedik Gloria Coates, aki az utóbbi évtizedben számos CD-t jelentetett meg, szimfóniáinak, vonósnégyeseinek felvételeiből. Gloriával 1981-ben találkoztam Moszkvában, ahol egy nemzetközi kortárszenei fesztivál alkalmával egy asztalnál ebédeltünk a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének éttermében. Rendkívül megnyerő személyiség ez az 1938-ban született zeneszerzőnő, akinek munkásságát szintén nem ártana megismerni idehaza.

Amerika az újítások hazája, innen ered többek között a minimalizmus, a performance, az új egyszerűség. Ez utóbbi irányzatok jeles képviselője a hazánkban is járt Meredith Monk.

Az olasz zeneszerzés egyik legismertebb képviselője Ada Gentile (1947), aki a római Santa Cecilia Zeneakadémián Goffredo Petrassi osztályában végezte zeneszerzés tanulmányait. (Ugyanebben az időben járt oda magyar kollégája, Huszár Lajos.) Gentile osztja férfi zeneszerző társainak büszkeségét, hogy generációjának sikerült megszabadulni a Rossini-Verdi-Puccini féle zenei hagyománytól. Sajnos ez a megszabadulás nem hozta meg a várt eredményt. Gentile művei meglehetősen kaotikus zenék. Szól mind a tizenkét hang, a zenei anyag megfoghatatlan. A történetet tremoló, trillák, erősítések, halkítások jelentik. Teljesen váratlanul szólalnak meg időnként hangszercsoportok, következmények nélkül. A Boulez műveiből ismert szép hangszínek (vibrafon, hárf, fuvola, gitár) ellenére az ilyenfajta zenét én „nemzetközi szakhalandzsának” hívom. Sajnos, sokan és jól élnek meg manapság ebből a senkinek sem kellő és valójában csak kortárszenei fesztiválokra játszott, „mintha” zenékből.

Romániában a zeneszerzés színvonala igen magas. A férfi szerzők mellett jelentős női komponistákat is találhatunk, mint pl. Myriam Marbe (1931-1997), akinek *Ritual for the thirst of the earth* (1968) című szerzeménye (mely 1976-ban Mannheimben díjat nyert) máig emlékeztető élményem az 1978-as Varsói Őszről. (A zeneszerzőnőnek a 90-es évek elején Bécsben Stefan Niculescu mutatott be, a Wien Modern fesztivál alkalmából, a Konzerthausban.) A fiatalabb generációból említést érdemel Liana Alexandra és Doina Rotaru neve. Ez utóbbi komponista az olasz Gentiléhez hasonlóan képlékeny, 12-fokú anyagból dolgozik ugyan, de műveinek dramaturgiája van, építkezés figyelhető meg és a szerző kontrasztokról is gondoskodik. Így a hallgatóban mégis létrejön annak élménye, hogy műalkotással találkozott.

A távoli földrészek közül – többek között – Dél-Koreából vált ismertté egy zeneszerzőnő: Younghi Pagh-Paan (1945). Németországi tanulmányai során alaposan elsajátította a sok hanggal keveset

mondás művészetét. Általam hallott művei meglehetősen kaotikusak, nem bizonyultak emlékeztetőnek. Az pedig végképp lehetetlen, hogy zenéjéből következtessen a hallgató a szerző nemzetiségére.

Pozitívabb emlékeket hagyott maga után a fiatal japán Misato Mochizuki zenéje, akinek szerzői estjéről már beszámoltam a Pannon Tükör 2005/4-es számában. Ez a kedves hölgy vidáman lubicokol az avantgárd lehetőségekben, művei ugyanakkor komoly munka eredményei. Hogy végső soron részévé válik-e ez a zene az egyetemes kultúrtörténetnek, az a jövő titka.

Érdekességként megemlítem, hogy a világhírű német karmester, Hermann Scherchen lánya, Tona Scherchen (1938) is zeneszerző, és anyai ágon ázsiai vér folyik ereiben.

Említést érdemel a nők szerepe az elektronikus zenében is. Az olasz Teresa Rampazzi (1914-2001) a computer alkalmazását már a legkorábbi időszakban (az 50-60-as évek fordulóján) megkezdte. Francoise Barrière (1944) nevéhez pedig a Bourgesi Nemzetközi Elektronikus Zenei Fesztivál és Verseny megszervezése és számos elektronikus zenei mű megalkotása fűződik. A dél-amerikai zenei élet fontos személyisége Alicia Terzian, aki zeneszerzőként és szervezőként is sokat tesz az elektronikus zene népszerűsítéséért.

Mivel adataim nincsenek, ezért nem állíthatom, de felteszem, hogy napjainkban több női zeneszerző él és alkot, mint az elmúlt ezer esztendőben összesen. A korábban feudális állapotokban leledző országok fiataljai is nemre való tekintet nélkül tanulhatnak zeneszerzést. Nyugaton ösztöndíjak százai várják az ambiciózus fiatalokat, így a lányokat is. Ez persze egyúttal lehetőséget ad arra, hogy közepes tehetségű, vagy egészen tehetségtelen emberek is komoly fórumokhoz jussanak. De mindenesetre társadalmi akadályai ma már nincsenek, hogy a szebbik nem képviselői is zeneszerzővé válhassanak. Bár a zeneszerzés ma nincs könnyű helyzetben az egész világon (a férfiak számára sem), úgy gondolom, hogy a lehetőségek és a nagy számok törvénye meghozza a várt eredményt: a jövő női Bachjait, Mozartjait, Bartókjait. Addig is a férfi társadalomnak (lemez- és kottakiadóknak, hangverseny-rendezőknak, előadóművészeknek) lehetővé kellene tenniük, hogy az elmúlt ezer esztendő női komponistáinak művei közkinccsé váljanak. Így megnyíljon a lehetőség a válogatásra, ezáltal a zenei értékek felfedezésére és ezek beépítésére az egyetemes zenekultúrába.



Rékasi Attila: Talált terek hősök