

Előszó

Kurtág György 1981-ben, op. 22-es *Hét dalának* 5. tételeként zenésítette meg Károlyi Amynak azt a versét – *Ajtón lakattal* –, amelynek címét könyvem címéül választottam. Károlyi Amy költeménye politizáló alkotás, a szöveg nyílt idézetként használ fel a Kádár-korszak híressé vált három T-jéből kettőt („A türt és tiltott határán”). Bár Kurtág művészetétől nem idegen a rejtett, ellenzéki politizálás – amelynek hazai hagyománya legalább Kodály Zoltán *Psalmus Hungaricus*áig visszavezethető –, ilyen nyílt utalással az életmű más darabjaiban nem találkozunk. A Károlyi-vers címében megjelenő kép, a lakattal lezárt ajtó 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 meglehet, elég sokat is tudunk róla, de amelyet megközelíteni, annak tapasztalatait saját univerzumunkba beépíteni, interiorizálni – mivel az ajtó lakattal van lezárva – lehetetlen. S habár azon az ajtón, mint látni fogjuk, keresztül lehetett jutni, mi több, a közlekedés még kétirányú is volt, a korszak alkotóművészei mégiscsak úgy élték meg: mindaz, ami az ajtó másik oldalán hozzátartozik az élet realitásaihoz – s ezt a realitást a „nyugat”, a „modernitás”, a „szabadság” fogalmaival írták le –, valójában megközelíthetetlen. Jelen munka elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, hogy a reménytelennek tűnő elzártságban valójában miként is reagáltak-reflektáltak a magyar zeneszerzők az ajtó túloldalának zenei valóságára.

Az elmúlt évtizedekben igen sok tanulmány, monográfia, forrásközreadás született történészek, irodalmárok, művészettörténészek tollából az 1956 és 1989 közötti művészsorsokról s az alkotóknak a politikai-kulturális hatalomhoz fűződő viszonyáról. Alapmunkának tekinthető ezen a téren Standeisky Éva két könyve, amely elsősorban levéltári források, illetve sajtódokumentumok alapján a művészek-írók mozgásterét, a hatalommal, a kulturális vagy éppen a politikai irányítással szembeni-melletti megnyilvánulásokat vizsgálja.¹ Hasonló megközelítéssel élt Kisantal Tamás és Menyhért Anna az általuk szerkesztett *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete* című

¹ 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 Történeti Levéltára, 2005.)

kötetben, amely az irodalmon és irodalompolitikán túl a képzőművészet, a színház, a film és a populáris kultúra kérdéseivel is foglalkozott.² A képzőművészeti avantgárdnak és a hozzá kapcsolódó ellenzékiiségnek a kérdéseit járta körül a *Második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet* című kötet néhány tanulmánya.³

E tanulmányok szembevető vonása, hogy komolyzenéről meglehetősen kevés szó esik bennük: különösképpen az írókkal összevetve a zeneszerzők mintha sokkal kevésbé vettek volna részt a politikai diskurzusban, jelenlétük a napi politikai nyilvánosság előtt sem volt látható. Az 1956-os forradalomban való részvételéért egy zeneszerző sem került börtönbe, a forradalomban való szerepvállalásáért is csupán egy komponistát, Járdányi Pált érte súlyos retorzió: eltávolították zeneakadémiai tanári állásából.⁴ Csizmadia Ervinnek a magyar demokratikus ellenzékéről szóló, háromkötetes munkája alig említ zenészeket.⁵ Révész Sándor Aczél György-monográfiájában pedig szinte egyáltalán nem esik szó a politikusnak a zeneélet formálásában betöltött szerepéről, a tizenhárom oldalas névmutatóban Andor Éva, Bartók Béla, Házy Erzsébet, Kocsis Zoltán, Kodály Zoltán, Kósa György, Malina János és Szabolcsi Bence neve jelenik csak meg, mintha a nemzetközi szinten is sikerágazatként elkönyvelt zeneipar nem állt volna egyébként a kulturális politika s így Aczél György érdeklődésének előterében.⁶

A zeneélet, a zeneszerzés figyelmen kívül hagyása e munkákban elsősorban azzal magyarázható, hogy maguknak a korszakot vizsgáló kutatóknak a horizontján esik kívül a komolyzene. A korszak zeneélete feltárásának levéltári alap kutatása zenetörténetesekre hárul. Péteri Lóránt munkái e hiátust igyekeznek betölteni.⁷ Ugyanakkor érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy a zeneélet és a zeneszerzés perifériára szorítása összefügg azzal is, hogy e művészeti ág a többi művészettől meglehetősen elzárva bontakozik ki, ami feltehetően speciális tudást igénylő természetéből és kevésbé konkretizálható alapanyagából: a hangokból is fakad. A zeneélet zártságának követ-

2 Kisantal Tamás–Ményhért Anna: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. (Budapest: József Attila Kör, L'Harmattan Kiadó, 2005.)

3 Hans Knoll (összeáll.): *Második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.)

4 Vargyas Lajos: „Emlékezés Járdányi Pálra.” *Magyar Zene* XXXIII/1 (1992. március): 6–7., 7. Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004.) 7.

5 Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék*. (Budapest: T-Twins Kiadó, 1995.)

6 Révész Sándor: *Aczél és korunk*. (Budapest: Sík Kiadó, 1997.)

7 Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967).” In: Berlász Melinda (ed.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2007.) 97–174. Uő.: „A mi népünk az Ön népe, de az enyém is...» Kodály Zoltán, Kádár János és a paternalista gondolkodásmód.” *Magyar Zene* LI/2 (2013. május): 121–141. Uő.: „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok.” *Korall* 14/51 (2013. május): 161–185. Uő.: „Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországon: Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása.” *Magyar Zene* LII/2 (2014. július): 161–174.

kezménye, hogy a zenészek a művésztsadalmon belül egy sok tekintetben elkülönült mikrotársadalmat hoznak létre, amelynek saját hierarchikus szabályai és működési mechanizmusai vannak.

Ez természetesen befolyásolja a nyilvánosság előtti politizálás módozatait is. Még az olyan, a politikai intézményrendszerbe betagozódó, a kor meghatározása szerint „elkötelezett” muzsikusok is, mint Sárai Tibor vagy később Láng István, hangsúlyozottan – és nem függetlenül a korszak politikailag is meghatározott irányvonalától – a szakma és a szakmaiság keretein belül kívántak megnyilvánulni,⁸ és csupán kivételes esetnek tekinthető a párton kívüli, ám rendkívüli közismertségnek örvendő Petrovics Emil parlamenti képviselőisége 1966 és 1985 között.⁹ Monográfiám – Szabó Ferenc, Kadosa Pál, Székely Endre, Mihály András portréjának felvázolásával – többek között azt is be kívánja mutatni, miként reagáltak a megváltozott viszonyokra azok a kommunista meggyőződésű művészek, akik ifjúkorukban az illegális mozgalomban szocializálódtak. De azt is igyekszem vizsgálni, hogy a különböző nemzedékekhez tartozó zeneszerzők – különösképpen Kurtág György, a Harmincasok, illetve az Új Zenei Stúdió tagjai – politizáltak-e műveikkel, kompozícióik megnyilatkozásoknak tekinthetők-e a hatalom ellenében vagy amellett.

A zeneszerzők a legkevésbé sem voltak apolitikus értelmiségiek. Már 1957-ben született három, a reprezentatív szimfónia műfajába tartozó mű, amely 1956 októberének eseményeire reflektált. Lajtha László VII. szimfóniája, Kósa György a sokatmondó *Mohács* alcímet viselő, szintén VII. szimfóniája, valamint Székely Endre Szimfóniája mottókkal, a program közlésével vagy éppen jellegzetes hangütéseivel, zenei gesztusaival jelzi a nemzeti tragédia művészi feldolgozásának igényét. Utóbb – a rendszer-váltást követően – Szokolay Sándor is utalt a rejtjeles politizálás szándékára *A tűz márciusa* című, 1958-as Ady-oratóriuma kapcsán, mondván, a mű nem csupán 1848, de – kimondatlanul is – 1956 előtti tiszteletadásnak is készült.¹⁰ A rejtjeles politizálásnak nagy, Kodály harmincas évekbeli műveitől eredeztethető hagyománya van a magyar zeneszerzésben.¹¹ A Lajtha-, Kósa- és Székely-féle reflexióknál áttételesebben politizál például Kurtág György concertója, a *Bornemisza Péter mondásai* (1963–1969), amely nem kizárólag 1956-ot, de a Kádárral való szennyves kiegészítés morális elfogadhatatlanságát is művészi feldolgozás tárgyává teszi. Feltűnő ugyanakkor, hogy az évfordulókhoz, nemzeti ünnepekhez kapcsolódó, állami megrendelésre komponált művek

8 J. Györi László: „Minden darabom dráma. Láng István 85 éves.” *Muzsika* 51/3 (2018. március): 10–13., 12.

9 Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül. Második könyv (1967–2007)*. (Budapest: Agave Könyvek Kiadó, 2010.) 45–52.

10 Lásd Bónis Ferenc 2013-as interjúját Szokolay Sándorral: Bónis Ferenc: „Szokolay Sándor (1931–2013). Nekrológ helyett.” *Hítel* 27/3 (2014. március): 57–61., 58.

11 Tallián Tibor: „Kodály háborús kórusművei.” In: Uő.: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből (1940–1956)*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2015.) 102–107.

az évek előrehaladtával egyre kevesebb politikai utalást tartalmaztak: Maros Rudolf 1969-es, *Monumentum* című zenekari műve, bár a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulója alkalmából készült, sokkal inkább az ekkor már modernista zeneszerzőnek Bartók életművéhez való viszonyát értékeli újra.¹² Kurrens módon politizáló tematikával szinte csak Sári Tibor „évértékelő” kompozícióiban (*Diagnosis* '69, 1969; *Diagnosis* '79, 1979) találkozunk, de ezek esetében is csak a szövegválasztás utal politikai állásfoglalásra. A „kettős beszéd” retorikája azonban – legyen szó verbális nyilatkozatokról vagy zeneművekről – a magyar zeneszerzők gyakorlatának részét is képezte.¹³

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy könyvem nem a zeneélet ágenseinek mozgásteréről szól. Nem levéltári iratok alapján kívánom elemezni a politika-zenepolitika zeneszerzőkre-zeneszerzésre gyakorolt hatását. Sokkal inkább az foglalkoztat, miként viszonyultak a kádári Magyarországon élő komponisták különböző nemzedékei a modernitáshoz és annak különféle megjelenési formáihoz, az új bécsi iskolához, a darmsadtai vagy a lengyel avantgárdhoz, vagy éppen az amerikai experimentális zenéhez saját kompozícióikban. De legalább ilyen mértékben összpontosítok arra a kérdésre is, mi vezette a bartóki hagyományaira büszke és ezért alapvetően modernista beállítottságú magyar zeneszerzést a nyolcvanas évek előbb neokonzervatív, majd posztmodern fordulatához. A modernitás változatos formáinak zeneszerzői recepciója szoros szimbiózisban élt a nyugatról alkotott – és igen sokféle alakban megmutatkozó – képzetekkel is. A magyar zeneszerzés nyugathoz fűződő viszonya meglehetősen sokrétű és igen gyakran ambivalens is: felismerhető benne az elérhetetlen iránti vágyakozás, a kompetitív kedv, a nyugaton való érvényesülés szándéka, de legalább ennyire az elzárkózás is.¹⁴

Munkám középpontjában a zeneszerzés történetének, maguknak a zeneműveknek a vizsgálata áll. Arra igyekszem választ keresni, hogy a műalkotások mit árulnak el a komponistáknak a modernitáshoz, illetve a nyugathoz fűződő viszonyáról, és mit mondanak arról, miként látják-láttatják sajátos élethelyzetüket kompozícióikon keresztül a zeneszerzők. Mindez azt is jelenti, hogy minden esetben a zene alapanyagából indulok ki, a leírt és a hangzó jelek, a zeneszerzői technikák, a művekben felismerhető rejtett programok-utalások, alkalmanként a művek keletkezéstörténeti forrásai (vázlatok, feljegyzések), azaz végeredményben a poétika feltárására törekszem. A Kádár-korról

12 Dalos Anna: *Maros Rudolf*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2001.) 20.

13 Lásd ehhez: Jákfalvi Magdolna: „Kettős beszéd – egyenes értés.” In: Kisantal Tamás–Ményhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. (Budapest: József Attila-kör–L'Harmattan Kiadó, 2005.) 94–107.

14 Igen kevés kísérlet történt arra, hogy a magyar kulturális-tudományos elit Nyugathoz fűződő viszonyát tudományos feldolgozás tárgyává tegyék. A politikatudomány és -történet oldaláról Csizmadia Ervin írt monográfiát a hazai politikai-társadalomtudományi elit vitáiról Nyugat-Európáról és a nyugatosodás folyamatáról, elsősorban az 1978–1979 utáni időszakra fókuszálva: Csizmadia Ervin: *Diskurzus és diktatúra. A magyar értelmiség vitái Nyugat-Európáról a késő Kádár-rendszerben*. (Budapest: Századvég Kiadó, 2001.)

szóló tudományos irodalomban feltűnően kevéssé vizsgálták azt a kérdést, hogy valójában hogyan érezték magukat az emberek, különösképpen a művészek 1956 és 1989 között Magyarországon, és különféle megnyilvánulásaik – legyen szó műalkotásokról vagy a hétköznapiak dokumentumairól – milyen módon dokumentálják ezt a negyven év alatt folyamatosan alakuló-változó életérzést.¹⁵

Az 1956 utáni időszakról szóló tanulmányaiban Rainer M. János is csak általánosságban beszél a Kádár-kori „életérzésről”, a kádári hétköznapiak realitásairól és azok jellemzőiről.¹⁶ Monográfiámban abból az alapfeltevésből indulok ki, hogy ez az „életérzés” egy olyan állapot, amelyet meghatároz a Magyar Népköztársaság mindennapi valósága. Ennek a mindennapi valóságnak a lenyomata felismerhető kell legyen a műalkotásokban, így a zenei kompozíciókban is, mi több, sok tekintetben a művek erről a mindennapi valóságról szólnak. Talán a leginkább sokatmondó példája ennek az értekezés számos pontján felbukkanó, először Durkó Zsolt életművében megjelenő szabadság-kötöttség kettősség, amely tisztán zeneszerzés-technikai szempontból az aleatória és a kötött, azaz megkomponált letét váltakozásának tudatos alkalmazásában ragadható meg. A Harmincasok generációjához, valamint az Új Zenei Stúdió köréhez tartozó zeneszerzők korabeli nyilatkozatai azonban egyértelművé teszik, a szabadság-kötöttség pár szembeállítását az előbb említett életérzéshez, azaz a mindennapi valósághoz kapcsolódó, szimbolikus jelentést is hordoz, és szoros rokonságban áll Károlyi Amy „ajtón lakattal” metaforájával is, amely szintén a szabadság és a megkötöttség jelképeként értelmezhető.¹⁷

A művészet és a Kádár-kor mindennapi realitásainak feltárására tett egyedi kísérletként tekintek György Péter 2014-ben megjelent könyvére – *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*¹⁸ –, amely esettanulmányokat sorakoztat fel a Kádár-kori irodalomról, képzőművészetről, építészetéről. A könyvében bemutatott műalkotásokat György Péter a Kádár-kor reprezentációiként határozza meg.¹⁹ Úgy véli,

15 Vársárhelyi Mária – aktuálpolitikai felhangoktól sem mentes – szociológiai vizsgálatot végzett az emlékeztörténet alapján. *Csalóka emlékezet. A 20. század történelme a közgondolkodásban.* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2007.)

16 Rainer M. János: „Reformméről: konszolidált hétköznapiak.” In: Uő.: *A Kádár-korszak. 1956–1989.* (= Romics Ignác (szerk.): Magyarország története 22.). (Budapest: Kossuth Kiadó, 2010.) 54–64.

17 Durkó Zsolt a *Ludus stellarishoz* írott gépiratos önelemzésében úgy fogalmazott, hogy sem a túlzott kötöttség, sem a túlzott szabadság nem szerencsés. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Durkó Zsolt letéti gyűjtemény, jelzet nélkül. Vidovszky László az Új Zenei Stúdió improvizációs gyakorlatával kapcsolatban így nyilatkozott: „A teljesen kötetlen improvizációkat hamar abbahagytuk, a saját darabjainkban és a kiválasztott külföldi szerzőkben is a kötöttség és a szabadság egyensúlyát kerestük.” Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről.* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.) 10.

18 György Péter: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között.* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2014.)

19 I. m., 10.

hogy az e korszakban született művek megértését jelentős mértékben megnehezíti, hogy csak egy „magától értetődőnek hitt imaginárius esztétikai térben” lehettek érvényesek.²⁰ Habár könyvem – vállaltan a kánonépítés szándékával – arra is törekszik, hogy a mára nagyrészt könyvtárak homályába merült zeneművek iránti előadóművészi érdeklődést felkeltse, mivel azt az álláspontot képviseli, hogy a Kádár-kor zeneszerzése számos, ma is érvényes műalkotást termelt, nem vitatja György Péter megfigyelését, miszerint e műveket elsősorban eredeti kontextusukban lehet és kell megérteni.

Úgy vélem, György Péter saját nemzedéke felől közelít a korszak művészetéhez: a magyar irodalom 1980-as évekbeli jelentős fordulata, Esterházy Péter és Nádas Péter fellépése felől visszatekintve látja úgy, hogy a korábban keletkezett művek érvényüket veszítették.²¹ Az Új Zenei Stúdióról szóló disszertációjában Szitha Tünde hasonló jelentőségüként írja le az experimentális zeneszerzés megjelenését Magyarországon.²² Habár az Új Zenei Stúdió valóban új kifejezési formákat keresett a hetvenes években, a korszak teljes kompozíciós repertoárját és fogadtatástörténetét áttekintve inkább úgy tűnik: ez a fordulat alapjaiban nem változtatta meg a magyar zeneszerzést, sőt az Új Zenei Stúdió tagjai is meglehetősen hamar, a nyolcvanas évek elején megjelenő posztmodern irányzatokkal párhuzamosan a hagyomány újraértelmezése felé fordultak. Sőt az experimentális zene inkább a nyolcvanas évek posztmodern fordulata előkészítőjének tekinthető.²³ A korszak zeneműveinek a természetes kiválasztódás nyomán megszülető utóélete pedig sajátos módon alakítja a kánont: Petrovics Emil *C'est la guerre*-je, Durkó Zsolt *Halotti beszéde*, Vajda János *Marió és a varázslója*, mi több, Kurtág György teljes életműve legalább annyira kiemelkedő jelentőségű művekként hatnak a ma hallgatója számára, mint Vidovszky László *Schroeder halála* című zongoradarabja, a *Nárcisz és Echó* vagy Jeney Zoltán *Halotti szertartása*.

A magyar zeneszerzés történetének ismeretében lényeginek tűnik ugyanakkor György Péter egy másik megfigyelése, amely szerint a korszak művészei „végül tehetetlenül elfogadták, kizárólagos világukként ismerték el a szocialista Magyarországot, kényszerű partnerek lettek az egyetlen, államosított társadalmi valóság felépítésében, amelynek szűkös voltát látták ugyan, ám biztonságára rászorultak”.²⁴ A zeneszerzők ragaszkodását a Kádár-korszak nyújtotta biztonsághoz a rendszerváltás körüli heves

20 I. m., 12.

21 I. m., 13.

22 Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1970–1990 között*. PhD-értekezés. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.) V.

23 Michael Nymannak az amerikai experimentális zenéről szóló könyve Cage-et nevezi meg az első posztmodern zeneszerzőként. Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford.: Pintér Tibor. (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.) 14.

24 György, i. m., 345.

szakmai viták dokumentálják.²⁵ A biztonsághoz való ragaszkodást ugyanakkor szocializációs kérdésnek is tekintem, s ez a különböző alkotói-értelmiségi magatartásformák elemzését is szükségessé teszi. Arra a kérdésre keresek választ, hogy ebben a biztonságot nyújtó, szűkös világban milyen mozgástérben helyezhették el műveiket a zeneszerzők. Úgy is fogalmazhatok, hogy Czesław Miłosz modelljét követve értelmiségi stratégiákat vizsgálok egy diktatúrában.²⁶ E stratégiák felgöngyölítésének alapját azonban nem a magán- és közélet dokumentumai, hanem elsősorban a zeneművek képezik.

Éppen ezért monográfiámban az egyes kompozíciók kritikai megközelítésű analízise kulcsfontosságú. A kötet fejezetei egy-egy zeneszerző pályájának egyes szakaszait mutatják be, más fejezetek egy nemzedék bizonyos időszakban komponált teljes repertoárját vizsgálják, alkalmanként csupán egy mű kerül görcső alá, megint máskor pedig műfajokat, zeneszerzői technikákat, társadalmilag meghatározott témákat tárgyal munkám. Az elemzett műveket nem csupán életrajzi mozzanatokkal kapcsolom össze, hanem bevonom az értelmezésbe a zeneélet korabeli diskurzusait is. Úgy gondolom, e diskurzus a művekre éppúgy hatást gyakorolt, mint ahogy a művek is hatással voltak a mindenkori diskurzusra: a kétféle megnyilvánulás – a művek és a kritikáké-interjúké – ugyanazoknak a kérdésfelvetéseknek, gondolkodási sémáknak a két arcát mutatják be. Emellett fontosnak tartom, hogy reflektáljak a zeneszerzők nyilatkozataira, írásaira mint olyan dokumentumokra, amelyek a művek rejtett utalásait segítenek felfedni. Arra is törekszem, hogy az időszak zeneszerzői termését a kortárs európai és amerikai zeneszerzés-történet kontextusában helyezzem el, rávilágítva egyfelől arra, mi az, amit a magyar zeneszerzők valóban tudtak és értettek a párhuzamos zenei irányokból, és mi az, ami életművük szempontjából inkább termékeny félreértésként szolgált.

A monográfia az 1956 és 1989 között tevékenykedő mindegyik nemzedék munkásságát vizsgálja, abból kiindulva, hogy a modernitás különféle hullámaira a különböző generációk mind másként reagáltak: mást gondoltak a magyar zene megújulásáról azok, akik az 1945 előtti zeneélet működését is megtapasztalhatták, mint azok, akik

25 Többek között: Feuer Mária: „Kár lenne tévedni! Beszélgetés Durkó Zsolttal, a Magyar Zeneművészeti Társaság elnökével.” *Muzsika* 22/4 (1989. április): 3–7.; Strém Kálmán: „Nyílt levél Durkó Zsoltnak”. *Muzsika* 22/5 (1989. május): 3–4.; Strém Kálmán: „Szatócs a szentélyben? (Zene és vállalkozás).” *Muzsika* 22/6 (1989. június): 3–10.

26 Czesław Miłosz: *A rabul ejtett értelem*. Ford.: Fejér Irén, Gimes Romána, Murányi Beatrix, Pálfalvi Lajos. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992.) Hasonlóképpen értelmiségi életstratégiákat mutat be könyvében Wolfgang Kraus: *Kultúra és hatalom. A vágyak átváltozása*. Ford.: Révai Gábor, Szabó Veronika. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1993.) E kötet azonban a nyugati demokráciákban az értelmiségre és a magasművészetekre leselkedő veszélyeket vizsgálja, s ennek nyomán a kötetben a keleti autoritárius államok művészetpolitikája szinte pozitív példaként jelenik meg. Egyes nagy hatású értelmiségiek magatartásformáit mutatja be Paul Johnson *Értelmiségiek* című monográfiájában, rámutatva a könyveik és életvezetésük között feszülő ellentmondásokra. Ford.: Gy. Horváth László, Walkóné Békés Ágnes, Elekes Dóra, Nagy Nóra, Lukács Laura, Somogyi Pál László, Gerevich András, Rodics Eszter. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010.)

1945 után vagy éppen 1956 után léptek színre, nem beszélve azokról, akik a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján váltak a zeneélet szereplőivé. Igyekeztem minden, kiadott kottával, hangfelvétellel rendelkező zeneszerzőről szót ejteni munkámban.²⁷ Az elsősorban használati zenét – különösképpen pedagógiai műveket – komponáló zeneszerzők tevékenysége azonban kívül esett érdeklődési területemen.²⁸ Elemzéseimben végeredményben a zeneszerzőknek a modernitással és az őket körülvevő világgal kapcsolatos, művészi alakba öntött személyes élményeit kívánom feltárni, a művek mögött az alkotó mint ember alakját felvillantani.

Kutatásaim kezdetén nem kellett teljesen szűz területre lépnem. A 20. század második felének magyar zeneszerzéséről több, különböző terjedelmű és mélységű összefoglalás is született. A nagyközönségnek szolt Kroó György 1970-ben készült, a teljes repertoárt feldolgozó, *A magyar zeneszerzés huszonöt éve* című összefoglalása, amelyet szerzője öt évvel később kibővített.²⁹ Rövidebb terjedelemben, de a nemzetközi olvasóközönség érdeklődésére számítva született Tallián Tibor német nyelvű összefoglalása.³⁰ Az 1945 utáni időszak feldolgozottsága tehát lényegesen részletesebbnek tekinthető, mint az évszázad más korszakaié.³¹ Mégsem egyszerű az 1956 és 1989 között eltelt három és fél évtized zeneszerzői repertoárjának áttekintése, egyáltalán: ennek a repertoárnak a felmérése.

A Berlász Melinda szerkesztésében megjelenő *Magyar zeneszerzők* sorozat ugyan az e könyvben tárgyalt zeneszerzők jelentős hányadáról megbízható műjegyzékkel szolgál, ám sok komponista műveiről, azok adatairól meglehetősen kevés információ gyűjthető össze. Az Editio Musica Budapest kiadványában (*Contemporary Hungarian Composers*) fellelhető műjegyzéki adatok messzemenően nem megbízhatók,³² és a Budapest

27 Ez a magyarázata annak, hogy például az érzékeny tollú komponistáról, Kalmár Lászlóról igen kevés szó esik könyvemben: művei alig jelentek meg nyomtatásban, hagyatékának pedig csak töredéke férhető hozzá. (A hagyaték egy részét a Pannonhalmi Bencés Főapátság őrzi.) A kicsiny életművet hátrahagyó Huzella Elek műveit szintén nem elemzem.

28 Ezért nem esik szó például Karai József vagy Szőnyi Erzsébet kórusműveiről, Hidas Frigyes fúvósokra írott darabjairól, illetve Sulyok Imre egyházzenei műveiről. Film- és színházi zenékre – amelyeket a magyar zeneszerzők nagy számban komponáltak – szintén csak alkalmilag utalok.

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

30 Tallián Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. (Budapest: Frankfurt '99 Kht., 1999.)

31 Breuer János elsősorban propagandacélokat szolgáló könyve nem annyira a zeneszerzésre, mint inkább a zeneéletre fókuszál. Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) Tallián Tibor *Magyar képek* című tanulmánykötete az 1940 és 1955 közötti időszak esetében tekinthető hiánypótlónak. Tallián, Magyar képek, i. m.

32 Varga Bálint András (szerk.): *Contemporary Hungarian Composers*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1989.)

Music Center honlapján található műlisták adatai is erős kritikával kezelendők.³³ Annak köszönhetően, hogy a kottakiadás a rendszerváltásig stabilan igyekezett követni a zeneszerzői termést, a repertoár jelentős része hozzáférhető nyomtatott kotta formájában.³⁴ A hangfelvételek részben a Hungaroton sokszor újrakiadott felvételei alapján, más esetekben a Magyar Rádió Archívumában érhetők el. A korabeli vitákról, de egyes művek pontos keletkezési dátumairól, bemutatóiról a zenei szaksajtóból – elsősorban a havonta megjelenő *Muzsikából* – lehet információkat összegyűjteni.

A korszak elemzője számára felbecsülhetetlen értékkel bírnak a zeneszerzői nyilatkozatok. Ezek közül mintaértékű lehetett már a kortársak számára is Földes Imre *Harmincasok* című interjúkötete,³⁵ amelynek címe egyben egy zeneszerző-generáció nevét is adta, egyszerre utalva a zeneszerzők életkorára és születésének évtizedére. E mintát követte harminc évvel később Hollós Máté *Az életmű fele* című beszélgetéskötetével, amelyben a kilencvenes évek elejének harmincasai szólaltak meg.³⁶ A hetvenes években Feuer Mária készített interjúkat az *Élet és Irodalom* számára, amelyek önálló kötetekben jelentek meg.³⁷ Varga Bálint András kiadványában – *3 kérdés 82 zeneszerző* – nemzetközi nagyságok mellett a magyar zeneszerzés leginkább meghatározó tagjai is megszólalhattak.³⁸ Hasonlóképpen a zeneszerzők személyes megnyilvánulásaként tekinthetünk önéletrajzi publikációikra: Petrovics Emil sokat vitatott önéletrajza éppúgy a haszonnal forgatható önvallomások közé tartozik,³⁹ mint Weber Kristóf Vidovszky Lászlóval készült interjúsorozata⁴⁰ vagy a Holnap Kiadó által kezdeményezett, de végül félbeszakadt *A magyar zeneszerzés mesterei* sorozat, amelyben Durkó Zsolt, Kurtág György, Soproni József, Szöllősy András interjúi, nyilatkozatai, műveik recepciójának dokumentumai találhatók meg.⁴¹

33 <https://info.bmc.hu/muveszek/> (utolsó megtekintés: 2018. 07. 27.).

34 A kottakiadás felhozatala ugyanakkor nem tekinthető egyenletesnek. Sok esetben kéziratokból kellett dolgoznom. E tekintetben nagy segítségemre volt az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának, illetve az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának gyűjteménye. Sok segítséget nyújtottak munkámban maguk a zeneszerzők, illetve örököseik is.

35 Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.)

36 Hollós Máté: *Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben*. (Budapest: Akkord Kiadó, 1997.)

37 Feuer Mária: *88 muzsikuss műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.); Uő.: *50 muzsikuss műhelyében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.); Uő.: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.)

38 Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.)

39 Petrovics, i. m. Az első kötet adatai: *Önarckép – álarc nélkül. 1930–1966*. (Budapest: Elektra Kiadóház, 2006.) A kritikához lásd: Hollós Máté: „Egy meghíúsult barátság története.” *Muzsika* 41/7 (2008. július): 47–48.

40 Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.)

41 Kárpáti János: *Szöllősy András*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005.); *Durkó Zsolt*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2005.); *Kurtág György*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.); *Soproni József*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2012.)

A művek recepciójának dokumentumai különösképpen azért bírnak meghatározó jelentőséggel könyvem szempontjából, mert a kompozíciók értelmezésébe beépítem a kortárs diskurzus fellelhető forrásait, a szerzői nyilatkozatokon túlmenően elsősorban az alkotások kritikai fogadtatását. A kortárs zene kiemelt szerepre tett szert a magyar zenekritikában: Breuer János, Pernye András napilapokban (*Népszabadság*, *Magyar Nemzet*), Kárpáti János, Kroó György hetilapban és a rádióban (*Élet és Irodalom*, *Új Zenei Újság*) szemlélte az új magyar zenét.⁴² A *Muzsika* havi rendszerességgel számolt be az új művekről, és interjúkat is közölt a zeneszerzőkkel. Az 1959-ben induló *Magyar Zene* első másfél évtizedének évfolyamai szintén reflektáltak a kortárs zenére.⁴³

A sajtótermékek egyszerre nyújtanak alapanyagot ahhoz, hogy felmérjük, mit ismert-ismerhetett a magyar zeneélet a 20. század zenetörténetéből és kortárs zenéjéből, valamint lehetővé teszik, hogy feltárhassuk, miként értelmezték az új magyar zenét a kortársak, milyen mozzanatokat emeltek ki, mit tartottak lényegesnek a modern zene formálódásában. Azaz, másként fogalmazva: a kritikák a diskurzus alakulását mutatják meg. Ezek közül a legfontosabb az a kérdés lehetett, ami Kroó György könyvének is kiindulópontjává lett, tudniillik, miként tud – a bartóki és kodályi modellt és nívót követve – ez a művészet egyszerre tradicionális és modern lenni, illetve mi biztosíthatja vezető szerepét a nemzetközi zeneszerzésben.⁴⁴ Ennek ellenére a kritikai diskurzus specifikusan a magyar kontextusra fókuszált, meg sem kísérelt részt venni az új zenéről szóló nemzetközi közbeszédben.

Mindez azzal is összefügghet, hogy a magyar zenekritikusok, zenei közírók, sőt zeneszerzők többsége meglehetősen korlátozott ismeretekkel rendelkezett a nyugati zenei tendenciákról. Az Új Zenei Stúdió tagjai több korabeli nyilatkozatukban is hangsúlyozták, hogy mindazok, akik róluk kritikát írnak, valójában a zenéjüket meghatározó amerikai experimentális zene kontextusán kívülről szemlélik munkásságukat, így azt megítélni sem tudják.⁴⁵ Bár kétségtelen, hogy az experimentális zene képviselői Amerikában is többször hivatkoztak arra, hogy zenéjüket csak azok érthetik meg,

42 Kroó György kritikái több kötetben jelentek meg: Kroó György: *A mikrofonnál Kroó György. Új Zenei Újság 1960–1980*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.); Batta András et al. (szerk.): *A mikrofonnál Kroó György. 1981–1997*. (Budapest: Magyar Rádió, 1998.); Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. (Budapest: Gramofon – Klasszikus és Jazz, 2011.) Pernye András válogatott kritikáit Mikusi Balázs adta közre: *Budapest hangversenytermeiben. 1959–1975*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2012.) Breuer János, Kárpáti János és Pernye András kritikáinak gyűjteménye megtalálható az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum gyűjteményében.

43 Kortárs zenéről szóló kritika 1976-ban jelent meg utoljára a *Magyar Zenében*.

44 Kroó, A magyar zeneszerzés 30 éve, i. m., 86–89.

45 Vidovszky László: „Fontos a mű hatása.” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 91–95. 94. Jeney Zoltán: „A zeneszerzés alapja a zenei gyakorlat.” In: Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 111–116. 111.

akik ismerik annak szakmai kiindulópontjait,⁴⁶ a hazai tájékoztatatlanságnak – nemcsak az experimentális zene terén, de például a szerializmussal kapcsolatosan is – számos példáját lehet tapasztalni.⁴⁷ Az Új Zenei Stúdió koncertrendező és gyakorlati zenei tevékenységét épp az ösztönözte, hogy egy addig nem ismert repertoár szólalhasson meg magyarországi koncerteken,⁴⁸ ami különösen abban a tekintetben figyelemre méltó, hogy egyébként a hangversenyrendezés sem zárkózott el az új zenétől.⁴⁹ Az Új Zenei Stúdió zeneszerzőinek előadóművészi tevékenysége jelentős előrelépésként értékelhető a Harmincasokra jellemző magatartásformához képest is: az idősebb nemzedék ugyanis elsősorban hallásélmények alapján fogadta be a modern zenét, kották elemzésével csak a legritkább esetben foglalkoztak, és az új zene előadóiként sem léptek közönség elé.⁵⁰ A kritikusok számára pedig a darmstadti új zene vagy az experimentális zene gyakorlatának meg nem ismerése végeredményben a megértés gátjának is bizonyult: nemcsak az Új Zenei Stúdió tevékenysége, hanem Kurtág Györgynek a darmstadti avantgárdhoz fűződő kapcsolata vagy éppen Durkó Zsoltnak a lengyel avantgárdra vagy az olasz kortárs zenére történő alkotói reflexiója is az értékelők horizontján kívül esett.⁵¹

Az új magyar zene nemzetközi versenyképessége is sok vitát gerjesztett a korabeli zenei szaksajtóban. Kroó György beszámolt a magyar sikerekről a nemzeti rádiók által közösen rendezett *Tribune Internationale des Compositeurs* fesztiválokon,⁵² ám a sikerek ellenére is elmondható, hogy a magyar zeneszerzés nemzetközi jelenléte meglehetősen esetleges volt: Kurtág György, Durkó Zsolt nemzetközi megjelenése a nyolcvanas évek elejére esett – Durkó külföldi pályájának nagymértékű kibontakozása minden bizonnyal a zeneszerző korai halála miatt szakadt félbe. A Varsói Ősszel 1956-tól kezdődően önmaguknak a nemzetközi új zenei piacon reprezentatív megjelenést biztosító lengyel zeneszerzők előnye a rendszerváltásig behozhatatlannak bizo-

46 Benjamin Piekut: „When Orchestras Attack! John Cage Meets the New York Philharmonic.” In: Uő.: *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*. (Berkeley: University of California Press, 2011.) 20–64., 51.

47 Lásd ehhez az értekezés 7., *A Harmincasok kibontakozása* című fejezetét.

48 Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990.” *Magyar Zene* L/3 (2012. augusztus): 303–348.

49 Lásd ehhez tanulmányomat: „Új zenei repertoár Magyarországon (1957–1967).” *Magyar Zene* XLV/1 (2007. február): 29–35.

50 I. m., 29.

51 Kroó részletesen elemezte a Durkó zenéjére jellemző két alaptípust, amelyeket maga a zeneszerző „psicogrammá”-nak, illetve „organismi”-nek nevezett, ám nem utalt arra, hogy ez a két típus Lutosławskinál is megfigyelhető a „Hésitant” és „Direct” párban. Kroó, *A magyar zeneszerzés 30 éve*, i. m., 158. Lutosławskihoz lásd: Adrian Thomas: *Polish Music since Szymanowsky*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005.) 238.

52 Lásd ehhez: Kroó, *Zenei panoráma*, i. m.: „Tribune, 1981.” 358–359., 1981. július 4.; „Tribune Internationale des Compositeurs”, 392–394., 1983. június 24.

nyult.⁵³ Annak ellenére alakult ez így, hogy a magyar zeneszerzők stílárisként tekintetben meglehetősen hamar utolérték lengyel kollégáikat, és a hatvanas évek végétől kezdve a két nemzet zeneszerzésében megjelenő irányzatok – amint az Adrian Thomas könyvéből nyomon követhető⁵⁴ – már párhuzamosan bontakoztak ki. A lengyel zeneszerzés – de legalább ennyire a Varsói Őszön megszerezhető zenei tapasztalatok sora – csak a hatvanas években szolgált felszabadító modellként a magyar komponisták számára.⁵⁵

A nemzetközi jelenlét hiánya befolyásolja a magyar zene nemzetközi zenetudományi recepcióját is. A korszak magyar zeneszerző-diskurzusairól és kompozíciós irányairól szó esik Rachel Beckles Willson Ligeti György és Kurtág György párhuzamos pályáját bemutató, angolszász közönségre számító könyvében,⁵⁶ illetve a *Bornemisza Péter monodásairól* szóló monográfiájában.⁵⁷ Az alkalmat erre mindkét esetben Kurtág életművének bemutatása adja – Kurtág ugyanis nemzetközi tekintetben a legtöbbet elemzett kortárs magyar zeneszerző.⁵⁸ Jelentősebb, elsősorban német nyelvű tudományos feldolgozása van Eötvös Péter életművének,⁵⁹ illetve az Új Zenei Stúdió Cage-recepciójáról született angol nyelvű tanulmány.⁶⁰ A nemzetközi reflexió szükségessége nem csupán a művek külföldi koncerttermekben való megszólaltatásának esélyét csökkenti, de megnehezíti a korszak kutatójának munkáját is. A fogadtatás bőséges hazai dokumentummennyi-

53 A Varsói Ősz koncepciójának kialakításában meghatározó szerepet játszott a lengyel zeneszerzők igénye, hogy részesülvé válhassanak a nemzetközi zeneszerzői vérkeringésnek. Lisa Jakelski: *Making New Music in Cold War Poland. The Warsaw Autumn Festival, 1956–1968*. (Oakland: University of California Press, 2017.) 21.

54 Adrian Thomas, i. m. A szovjet érdekszférába tartozó más országok egyidejű zeneszerzéséről meglehetősen kevés információt lehet szerezni. Kivételt képez Valentina Sandu-Dediu könyve az 1944 utáni román zeneszerzésről, amely azonban elsősorban a korszak történeti háttérét vázolja fel, és inkább tankönyv jellegű összefoglalásnak tekinthető. A zenei elemzések alapjául igen sok esetben a szerzői önanalízisek szolgálnak. Valentina Sandu-Dediu: *Rumänische Musik nach 1944*. (Saarbrücken: Pfau Verlag, 2006.)

55 Dalos, „Új zenei repertoár”, i. m., 30.

56 Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.)

57 Rachel Beckles Willson: *The Sayings of Péter Bornemisza, op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. (Aldershot: Ashgate, 2003.)

58 A teljességhez közelítő Kurtág-bibliográfia található Varga Bálint András már említett, a Holnap Kiadónál megjelent könyvében: Varga, Kurtág, i. m., 223–231.

59 Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Mainz: Schott, 2005.); Michael Kunkel (Hrsg.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. (Saarbrücken: Pfau Verlag, 2007.) Habár Eötvös Péter a könyvben vizsgált időszak nagy részét külföldön töltötte, oly szoros kapcsolatban állt a hazai zenei élettel, hogy munkásságát elemzem munkámban. Hasonlóképpen szó esik Sári Józsefnek Nyugat-Németországban keletkezett műveiről is. Ligeti György azonban csupán a magyar zeneszerzés egyik nyugati modelljeként szerepel a könyvben.

60 Alan Williams: „Bp ♥ NY: The New Music Studio 1971–1980.” *Perspectives of New Music* 43/1 (2005. tél): 212–235.

sége mellett lehetetlenné teszi annak vizsgálatát, miként látták vagy látják ma a kor magyar zeneszerzését a kívülálló szemével. Monográfiámban ugyanakkor törekedtem arra, hogy az előbb felsorolt nemzetközi szakirodalomra is reflektáljak, annak esetleges téves interpretációira felhívjam a figyelmet.

E könyv közel tizenhárom éves munka eredménye. 2005-ben, OTKA posztdoktori ösztöndíjasként kezdtem el vizsgálni az 1956 és 1989 közötti magyar zeneszerzés történetét. Már akkor is monográfiaként képzeltem el munkámat, ám a repertoár feldolgozása a tervezettnél több időt vett igénybe. A könyv fejezeteinek nagy része hazai és nemzetközi konferencia-előadások, publikációk formájában csiszolódott.⁶¹ Tudatosan nem vállalkoztam arra, hogy a korszak zeneéletének és zeneszerzésének kronologikus rendbe illesztett, folyamatos narrációját adjam. Sokkal inkább pillanatfelvételek – esettanulmányok – egymásutánjában gondolkodtam. Úgy vélem, monográfiám ennek ellenére is egységes képet tud adni a magyar zene történetének egyik leggazdagabb és végeredményben talán legsikeresebb időszakáról.

61 A kötet végén külön listázom, hogy az egyes fejezetek mikor, hol jelentek meg.