

„DOHNÁNYI ERNŐ ÚJ PERSPEKTÍVÁBAN”
nyílt levél Kovács Ilonához
a 2019. március 13-i könyvbemutató kapcsán

Kedves Ilonka!

Nagy élvezettel olvasgatom új perspektívában készült Dohnányi-könyvét.

Lenyűgöző az az alaposág és az a mindenre való odafigyelés, ahogy e kiváló művész, nagyformátumú muzsikus élete munkásságát tárgyalja. Figyelemmel kíséri művészetének indulását, kibontakozását, hazai és nemzetközi fogadtatását. Beletekint alkotói műhelyébe, feltárva és megmutatva azt is, hogy az alkotás folyamata olykor még a természetfeletti adottságokkal rendelkező muzsikus számára is dilemmákkal terhelt, fáradságos tevékenység. Különösen olyan körülmények között, amikor sorsának alakulását az uralkodó hatalmi viszonyok nem kívánt módon befolyásolhatják.

Dohnányi Ernő az a művész, akiről az én korosztályom nagyon sokat hallott, de hivatalosan nagyon keveset tanulhatott tanulóéveiben. Ennek tudható be, hogy e korosztály zenepedagógusai, és az utánunk következőkéi sem tudtak annyi figyelmet szentelni Dohnányi személyének, mint amennyit megérdemelt volna. Akik nagyjaink között emlegették, szinte kizárólag zongoraművészi nagyságára emlékeztek. Zeneszerzői munkásságáról keveseknek voltak emlékeik, és nem legnagyobbjaink között tartották számon.

Könyvét olvasgatva, már a tartalomjegyzék áttekintésekor felkeltette figyelmemet, hogy mindjárt az első hat fejezet a **„Dohnányi zeneszerzői műhelyében”** összefoglaló címet kapta. Ez valóban új perspektívát ígért. Új perspektívát sejtetett a második témakör gyűjtőcíme is: **„Zene és tánc.”** Lehet, hogy csak az én műveletlenségem, hogy erről a témakörrel mindeddig édes keveset tudtam, mégis az a gyanúm, hogy sokan vagyunk kollégáink között, akiknek Dohnányival kapcsolatos ismereteikben ez is új perspektíva. A harmadik témakör, **„A tanár-Dohnányi”** fejezeteinek tartalma talán a leginkább ismerős számunkra. Ha máshonnan nem, hát a **Parlando** 2004-es és 2005-ös évfolyamának cikkeiből, amelyek akkor szintén Kovács Ilonától származtak, és könyvében most újra helyet kaptak. Végül az utolsó témakör, **„Zene és történelem”**, Dohnányi privát életébe enged alaposabb betekintést, megmutatva, hogy személyes sorsának alakulása, mikor milyen módon szabott feltételeket, művészi pályája alakulásának.

Figyelemre méltó, Ilonka, hogy bármilyen nézetből tárgyalva tudósít kutatásának eredményeiről, *tényadatok sokaságát felkutatva* támasztja alá állításait és következtetéseit. (Több mint hatszáz személynév szerepel hivatkozási listáján, cirka másfélezer hivatkozási helyen.) Ami pedig különösen tanulságos olvasói szempontból, hogy a könyv egészét tekintve, képet kapunk arról is, mennyire összefügg minden mindennel Dohnányi életében és munkásságában. Ekkor döbbenhet rá az olvasó, hogy Dohnányi tulajdonképpen a **zeneszerzést tartotta a legfontosabbnak** zeneművészi tevékenységében.

Számomra, zeneszerző számára, különösen érdekes volt közelebbről is betekinethetni Dohnányi alkotóművészetének műhelytitkaiba. Megismerni a könyvében elemzett művek **„KELETEZÉSÉNEK MIKRO-KRONOLÓGIÁJÁT”**, és rálátni arra, hogy a magát *elsősorban zeneszerzőnek* tekintő mester, hogyan használt ki minden kis időszakot arra, hogy rengeteg egyéb zenei teendője mellett *„alkothasson”* is.

Nem kevésbé volt élményszámba menő végigkövetni azt a célirányos **zenetörténelmi kutatómunkát**, ahogy Ilonka ennek részleteit feltárta. Bámulatos, ahogy a világ legkülönbözőbb tájain elszórtan talált adatokat illesztgetve össze, koherens képet alkotott egy-egy zenemű keletkezéséről, vagy egy-egy mű, különböző változatainak létrejöttéről. Ahogy a sok, néha alig olvasható vázlatból, áthúzásokkal, nyilakkal teli töredékből, kettészakított bifóliókból rekonstruálta Ilonka az elemzett művek keletkezés-történetét, és azt, hogy mikor milyen külső vagy belső indítékoktól hajtva készíthetett a szerző újabb és újabb változatokat belőlük. Már abból a tényből is érezhető, mekkora feladatra vállalkozott, hogy Dohnányi vázlatának jelentős hányada nyilvánvalóan saját *célra készült feljegyzés* volt; hiszen nemigen várhatta el mástól, hogy néha kulcsok nélkül, előjegyzések nélkül, sőt, olykor ritmusértékek feltüntetésével lejegyzett fekete pontok alapján bárki is kitalálja, milyen hangnemű és karakterű zenei részlet rejtőzik a kottapapírra vetett ceruzanyomokban. Különösen, ha a kérdéses oldalon több különböző tétel, vagy több különböző zenemű-terv vázlata is sorakozhatott. És mégis! Kovács Ilona személyében akadt olyan zenetörténész, aki ezt megkísérelte, és a lehetőségekhez mérten képes volt eligazodni a különböző fokon kidolgozott zenetöredékek sokaságában. *Volt hozzá türelme*, hogy e privát feljegyzéseket, a készebb folyamat-fogalmazványok, és a még készebb kompozícióváltozatok zenei szövetének összevetése alapján *beazonosítsa*, és ahol lehet, összevesse a mester levelezésében alkalmilag említett közlésekkel, vagy más, az egykori kortársaktól származó visszaemlékezésekkel, így helyezve el őket a műkeletkezés folyamatában. Ahol pedig a *tényadatok* hiányosak voltak, nem mulasztotta el, hogy *különböző valószínűségű* következtetéseket vonjon le a felmerülő kérdésekre vonatkozólag. Igaza van. *Az ilyenféle munkamódszerrel* dolgozó komponista alkotói döntéseinek *miértjeire*, mint amilyenel Dohnányi komponálta és alakított műveit, az után lehet igazán megalapozottan választ keresni, miután megvalósult annak a feltárása, hogy *mi, mikor*, milyen változatok megléte, megtartása vagy elvetése közepette történt.

Nagyszerű az is, hogy a könyv fejezetei, noha egy-egy szűkebb problémakört vizsgálva, külön tanulmányokként születtek meg, úgy álltak össze egységes munkává, mintha már 15 éve ilyenre tervezte volna. (Lehet, hogy így is történt?) Erre mutat, hogy mindjárt a *fiatalkori B-dúr Vonósszextet* 1893-as és 1896-os változatának összehasonlító elemzése kapcsán megmutatja, hogy Dohnányi már tanulóéveitől kezdve kisebb-nagyobb terjedelmű vázlatok formájában jegyezte le zenei gondolatait, és betekintést kínál abba is, hogy a különféle elő- és utóvázzatok hányféle helyről származva gyűltek össze valahol, vagy szóródtak szét a világ távoli tájaira.

Felmerülhet persze a kérdés, hogy *megéri-e a fáradságot*, ennyi munkát belefektetni olyan irkafirkák tanulmányozásába, melyeket a szerző nem a nagy-nyilvánosságnak szánt. Vehetjük-e hasznát ennek a zenepedagógiában vagy átfogóbban, a zenei gyakorlatban? Mit hasznosíthatunk *zenetanári munkánkban mi*, akik a *Parlando olvasói* vagyunk? A magam részéről azon a véleményen vagyok, hogy *hasznosságukat tekintve, a megismerési folyamatok* mindig, minden területen *többrétűek*. Bizonyos felismerések viszonylag könnyen hasznosíthatók a mindennapi élet gyakorlatában, mások hasznosíthatóságához pedig csak évek múltán teremődnek meg a feltételek. Így van ez a *zeneelméleti kutatások* terén is. (Gondoljunk csak arra, hogy a számítástechnika mennyi új lehetőséget nyújtott már az emberiségnek azáltal, hogy bonyolult folyamatok szimulálásával járult hozzá az ember életfeltételeit meghatározó természeti törvények alaposabb megismeréséhez. Előbb-utóbb talán a zeneelméleti kutatásokban is sor kerülhet valami hasonlóra.)

Tradicionalisan az a megszokott eljárás, hogy *kész zeneművek tanulmányozása* kapcsán ismerünk fel különféle *szabályosságokat*, és fektetünk le többé-kevésbé általános érvényességű *szabályokat*. Ezt az utat igyekszünk követni *a zeneelmélet-oktatásban* is. Azáltal, hogy Ilonka feltárta Dohnányinál, az alkotás folyamatának sokszor megszakadó, olykor zsákutcába vezető, máskor javítva megtarthatónak, esetleg betoldást vagy kiegészítést igénylőnek minősült szakaszait, további betekintési lehetőségeket nyitott a műelemzőknek a *végleges változatban felismert szabályosságok komplexitásának* elemzésére. Nagyon jó, hogy mutatott is Ilonka mintát az ilyen elemzés lehetőségére azáltal, hogy több mű genezisének feltárása közben latolgatta a zenei textúra különböző helyein végrehajtott változtatások lehetséges okait. (Az ilyenfajta szintaxiselemzésekben is segíthetné a zeneelméleti kutatást a számítás-technika, ha megfelelő szoftverek állnának a kutatók rendelkezésére. Ennek viszont előfeltétele lenne a mindennapos kapcsolat, kutatók és számítás-technikusok között. A szoftverfejlesztők azokban a tudományágakban tudtak nagyot alkotni, amelyekben a tudományág szakértői egzakt pontossággal tudták közölni velük, hogy milyen bemenő paraméterek mellett milyen kérdésekben várnak válaszokat. A felek közti napi kapcsolatban derülhetne ki, hogy a zenei szintaxis-elemzésben mennyire foglalkoztatják a kutatókat olyan kérdések, melyeknek eldöntésében a számítógépes elemzés támpontokat nyújthatna, és mennyire érettek a feltételek arra, hogy a muzikusok és számítás-technikusok közti kommunikációban kellőképpen értsék a felek egymás nyelvét és gondolkodás-módját.)

Aztán persze a végleges formában elkészült műveket lehet olyan módszerekkel is tanulmányozni, amilyenek a szerző tudatos gondolkodásában még nemigen lehettek szempontok, mert az alkotás folyamatában az igazi muzikus döntései nem minden tekintetben magyarázhatók korának zeneelméleti gondolkodásával. Azok a szabályszerűségek, amelyeket az utókor kutatói tárnak fel különböző műalkotások elemzése alapján, előzőleg mindig az *alkotói gyakorlat termékeiben teremtődnek meg*, és ez a gyakorlat, bármennyire támaszkodik a már kimunkált zeneelméleti ismeretekre, legalább ennyire *intuitív döntések* sorozata is. Az Intuitív döntésekben pedig nem mindig tudatosul a szerzőben döntéseinek miértje. Ha közöl is róla valamilyen magyarázatot, lehet, hogy csak valamilyen *lokálisan praktikus szempontot* említ, anélkül, hogy tudatilag mélyre-tekintőbben értené, *milyen zenei törvények* parancsának engedve döntött úgy, ahogy döntött. Abban ugyanis, hogy a zenének szánt *hangzási történések* milyen feltételek mellett funkcionálnak az emberek megítélésében *zeneként*, és milyen úton-módon közvetítenek *emberi élménytartalmakról* hírt adó *zenei üzeneteket*, *objektív törvények* is munkálkodnak. Ezek a törvények, noha rendkívül bonyolult rendszerekben – a *hangok és az ember alkalmi kapcsolataiban, információ- és hatásátvitel alapján* funkcionáló *pszicho-fiziológiai rendszerekben* – érvényesülnek, nem kevésbé kutathatók, mint például az élő szervezet egészséges működésének törvényei. (Nem véletlenül használom az objektív törvények „munkálkodása” kifejezést, mert a zene művelésében, s egyáltalán a zenével való foglalkozásban olyan tág a tere a szubjektív érzelmeknek, véleményeknek, döntéseknek, cselekvéseknek, megnyilatkozásoknak, hogy objektív törvények érvényesülése csak ezekben beágyazódva lehetséges.)

Törvényei vannak a *kompozíció-alkotásnak* is. Aki aktívan komponál, gyakran tapasztalja, hogy ha egy zenei folyamat elindult, azt nem lehet akárhogy folytatni, mert a zenei szövet „*ellenáll*”, ha oda nem illő folytatással próbálkozunk. Minél inkább előrehalad az ember a kompozícióalkotás folyamatában, annál inkább érzi úgy, hogy

a folytatásban már „*a kompozíció írja önmagát*”. A szerzőnek egyre inkább az a feladata, hogy engedelmessé tegye annak, „*amit a kompozíció akar*”. Persze, a probléma nem ennyire egyszerű, mert *a kompozíció sem „látja” pontosan*, hogy a folytatásban mikor mit fog akarni, és a zenei folyamat elérkezhet egy-egy olyan szakaszba, ahonnan akármilyen tetszetős ötletekkel próbálkozik is a szerző, azt tapasztalja, hogy a kompozíció „*elégedetlen*” a folytatással. Ilyenkor gyakran az vezet célhoz, ha a kompozíció *korábbi szakaszait* vizsgálva keresi a komponista, található-e olyan hely az előzményekben, ahol a kompozíció más folytatást is „*elfogadott volna*”. (Nyilvánvaló e tekintetben is, hogy saját zenei érzékén mérve értékeli a komponista, mikor „*mit akar a kompozíció*”. Nincs rá garancia, hogy más is ugyanúgy értékelné az esetet, ahogy ő, sőt, arra sincs garancia, hogy ő maga is így fogja értékelni egy következő alkalommal. Ennek ellenére akkor érzi a szerző teljesen elintézettnek az ügyet, ha tartóssá vált az a meggyőződése, hogy valóban az „*odaváló megoldás*” került a problematikus helyekre.)

Elnézést kérek, ha most úgy tűnik, mintha saját tapasztalataimat próbálnám visszavetíteni Dohnányi alkotói gyakorlatára, de elgondolkodtató a tény, amiről könyvének negyedik fejezetében tudósít Ilonka, hogy „***Dohnányi nem írt zeneszerzői ars poecicát,....., nem írt cikkeket zenei szaklapokba, nem tartott rendszeresen előadásokat – ő zenéjével fejezte ki magát***”. Egybevág ezzel az a különösség is, hogy olyan művész léte, aki *virtuóz módon tudott improvizálni*, bevallottan, (és kimutathatóan), *sokat bajlódott a kompozícióalkotással*. Lényegre tapintó ötlet volt Ilonkától, hogy könyvében mindjárt az első fejezetet azzal a Dohnányi-vallomással kezdte, miszerint „***A muzsikus voltaképpen kertész, aki bibelődik a hangjegyekkel és soha nincs megelégedve a csoportosításukkal***” Figyelemre méltó továbbá, hogy gondolat-menetében, már a könyv második fejezetében, *a tételindítás problematikájával* foglalkozik. (Ez szintén olyan kérdés, amely nemcsak Dohnányi zenéjének genezise szempontjából érdekes.) Találó a megfigyelés, hogy azokban a műveiben, amelyekben *jól sikerült főtémával* indította kompozícióját a mester, inkább *a folytatással kellett többet bibelődnie*. (Például a melléktema megformálásával). Kimutathatók ugyanakkor *fordított esetek* is, és talán ez sem véletlen, mert ha a szerzőt *olyan életvitel* köti, amelyben *ritkán adódik ideje folyamatos komponálásra*, és csak alkalmanként, *szabálytalan időközönként tud egy-egy megtartásra érdemes* zenei gondolatot papírra vetni, akkor nagyon is előfordulhat, hogy *utólag kénytelen tökéletesre csiszolni azt a kezdetet*, amihez a *megtartásra érdemes* folytatás szervesen kapcsolódhat.

Elgondolkodtató a következő Dohnányi-idézet is: „***... amit az ember egyszer leír, az nem jelenti azt, hogy végleges. Hányszor vettem el teljes oldalakat, mert nem feleltek meg ízlésemnek, sőt, egész fejezeteket írtam újra***.” Dohnányi tehát *ízlésére* hivatkozva magyarázza, miért érezte helyenként nem egészen oda valónak azt, amit leírt. Gyakran használjuk ezt a szót, hogy „*ízlés*”, mégis talányos, hogy mit értsünk rajta a fenti vonatkozásban. Mire gondoljunk olyankor, amikor valaki, (mint Dohnányi is), zeneműveinek *megírási folyamataira vonatkoztatva* hivatkozik rá? Hogyan válik kompozíciós *döntéseinek mértékévé* ízlése? Milyen *működési mechanizmussal kontrollálja zenei ötleteinek formálását, kibontakoztatását*? Az *odaillőnek az oda nem illőtől* való megkülönböztetését? Hiszen egy-egy zenemű megkomponálásának folyamatában szinte ütemenként *változnak azok a helyzetek, melyekhez a folytatás tervezésének igazodnia kell*, s ennek sodrásában esetről esetre kell a szerzőnek *újabb és újabb döntéseket* hoznia a folytatásról. Ha e döntések az *ízlés kontrollja alatt* állnak, miben korlátozza ez a szerző választási szabadságát? Milyen helyeken hozhat eredeti, új ötleteket

kompozíciójának *már megírt, korábbi szakaszaihoz* (tendenciáihoz, fordulataihoz) viszonyítva? Nem éppen arra ösztönzi-e ízlése a szerzőt kompozíciója javíthatása közben, hogy mindenütt rátaláljon, „*miként szeretne a kompozíció továbbformálódni*” elkészülésének bizonyos szakaszaiban?

Elemezzünk gondolatban két különböző alkotási folyamatot! Képzeljük el egy kompozíció megkomponálásának folyamatát improvizált módon, majd ugyanezt íróasztalnál ülve, ceruzával és radírral a kézben! Mindkét esetben azzal a feltételezéssel, hogy a komponista tökéletes belsőhallással, zenei fantáziával és hangszerkezelési készséggel rendelkezik!

Ha *kompozíciót improvizál*, kedvező feltételek mellett képes *ízlésére* támaszkodva alkotni, mert *folyamatában* képes pillanatról pillanatra felmérni, hogy azokkal a hangzási struktúrákkal és zenei feszültségkeltő fordulatokkal, melyekkel az improvizálást megkezdte, mikor milyen folytatás kívánkozik *ízlése* szerint. Előre haladván az improvizálva-komponálásban, élnek még emlékezetében azok az *emlékek*, melyeknek folyamán addigi *élményei formálódtak*, és az adott időpontban tapasztalható állapotba jutottak. Amikor úgy érzi, hogy aktuális lenne *újabb zenei gondolattal* folytatni az improvizációt, *intuitív helyzetfelméréssel* dönt a folytatásról, amiben esetleg előzetes tervei vagy formatani ismeretei is befolyásolhatják. *Arányérzéke* vezérli a mindenkori folytatás kivitelezésében, és ez nem csupán az időarányok kezelésére, hanem a zenei hangmatériának a neki megfelelő időkeretbe illeszkedő organikus továbbszövésére is értendő. *Formaérzéke* alapján ítéli meg, hogy *mikor érik meg az idő* az így készülő alkotás befejezésére, és *ízlését működtetve* improvizálja a befejezésre leginkább alkalmas fordulatokat.

Ha ugyanez az ember, *írónnal kezében*, papíron készíti el szerzeményét, alapvető *különbség* az alkotási feltételek tekintetében, hogy a szerzemény *nem a kompozíció valós idejében* készül el. Még akkor sem, ha az illető, a fent említett tökéletes belső hallás birtokában, egy ültő helyében veti papírra zenéjét. A születő zene rövid *szakaszonként való papírra vetése*, újra és újra *megszakítja* a zene elképzelésének folyamatosságát. Megszakad ez által az az élményszint is, amihez a folytatásnak csatlakoznia kell. Egy idő után ez szükségessé teszi a készülő zene már megírt szakaszának belső hallás általi újra-követését. Minden ilyen eset, *alkalmat* teremt arra, hogy a már elkészült töredék egy-egy pontján valamilyen *új megoldás* lehetősége jusson a szerző eszébe, amit az adott pillanatban esetleg *jobbnak* érez a korábbi megoldásnál. Megeshet, hogy a legközelebbi áttekintéskor mégsem találja jobbnak, vagy az új változat időfoglalását érzi javítandónak. Minél messzebbre jut a komponálás folyamatában, annál kevésbé szánja rá magát, hogy a kezdet kezdetétől tekintse végig a zenei folyamatot, pedig *lehetséges*, hogy egy *lokálisan* tökéletesnek ítélt folytatás a *globális áttekintésben* már nem minősül a legjobbnak. Minél több ilyen probléma merül fel, annál többet kénytelen „*bíbelődni*” a szerző a zenei szöveg csiszogatásával s még inkább így van ez, ha a szerzőnek nincsen módja arra, hogy egy ültő helyében írja meg zenéjét.

Elemézve e két esetet, elmondható, hogy mindkét esetben *ízlésére* támaszkodva hozza meg a szerző sorozatos döntéseit. Az ízlés olyan képessége az embernek, amely által, *eszményeit használva mértékül* ítélhet meg helyzeteket, és hozhat döntéseket. Az ízlése alapján alkotó komponista, eszményrendszerében tájékozódva, *eszményeinek sokaságán mérve* hozza meg *sorozatos döntéseit* komponálás közben. Ezek az eszmények, lényegük szerint *etalonul szolgáló tudattartalmak*, és/vagy *érzetminőségek*. *Formájukat* tekintve *képzetek, fogalmak*, vagy *érzetskálákon mérhető hatások optimális értékei*. Eszményei alapján képes lehet az ember a valós időben is *készség szintű* helyzetértékelésekre és

döntéshozatalra, ez azonban nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy más esetben a *tudatos mérlegelés* alapján támaszkodjék eszményeire. A fent leírt *alkotási folyamatokat* tekintve, az *improvizálva történő kompozícióalkotás* esetében, feltehetőleg stilisztikailag is meghatározott *szintaxis-képzetek*, *textúra-képzetek*, ötletekben gazdag *zenei emlékek*, és zenei forma-arányokra vonatkozó *szakismeretek* töltik be az eszményszerepet. Lényegében ugyanezekhez az eszményekhez igazodhat a szerző abban az *esetben is*, amikor papíron komponálva mérlegeli a döntési lehetőségeket, különbség azonban, hogy ha valamit egyszer leírt, azt még nem tekinti feltétlenül véglegesnek. — A vizsgált esetek jó példái annak, hogy zenei ízlésünk, nem csupán esztétikai értékítéleteink megfogalmazásában lehet irányadó, hanem abban is, hogy zenei kompozícióink alkotása közben, megfelelő *készítésekkel* ösztökéljen továbbhaladásra az alkotás folyamatában. Ebbeli funkciójának teljesítése közben sorra születnek meg olyan *értékítéleteink*, melyek nem megfogalmazások formájában, hanem zenei *élményeinkben*, *készítéseinkben* és *készség szintű cselekedeteinkben* fejeződnek ki. Eszményeink tehát, értékmérő funkciójuk mellett, *mértékadó szerepkört* is betöltenek e folyamatban. *Így vezérlik* cselekedeteinket improvizálás közben. (Hasonló vezérlési folyamatok számítógépes programokkal is megvalósíthatók! Viszonylag könnyű megtanítani a programokat olyan stílusú és formájú zeneművek megalkotására, melyek egyértelmű formatani szabályokat követnek. Megtaníthatók például a programok motettát írni Palestrina stílusban, korált harmonizálni barokk stílusban, menüettet komponálni bécsi klasszikus stílusban. A program által való komponálásban, tulajdonképpen a betáplált *szabályok* töltik be az *eszmények* funkcióját. Nem remekművek az így létrehozható kompozíciók, de átmennének a zeneszerzés vizsgán. — Sokkal nagyobb feladat lenne ezekhez képest olyan programokat szerkeszteni, melyek az emberi hallószerv információ-analizáló, és -értékelő működésének különféle funkcióit lennének képesek szimulálni. Az ilyen programok szolgálhatnák igazán a *zeneelméleti kutatómunkát*. Csakhogy ennek megalapozásához *szisztematikus-zenetudományi* közelítésű, *interdiszciplináris tájékozódással és együttműködéssel* folytatható, előzetes kutatásokra lenne szükség.)

Tudjuk persze jól, hogy *eszményeink nem megváltoztathatatlan stabil etalonok*, hanem életkörülményeink alakulásától függően maguk is *alakulnak*, *fejlődnek*. Megtanulhatunk gyönyörködni olyan esztétikai értékekben, amelyekre korábban nem tudtunk ráérezni, és megeshet az is, hogy egykoron kedvelt és élvezettel hallgatott zeneszámok értékét, utóbb már talminak minősítjük. Ízlésítéleteink tehát *nem csupán szubjektív*, hanem *relatív értékítéletek* is, mert a megítélt tárgyak minősítése attól is függ, hogy a minősítés mennyire kimunkált eszmények mércéjén mérve hozatik meg. (Jól emlékszem, hogy amikor a XX. századi zene egyik legcsodálatosabb gyöngyszemét, Anton Webern Op. 27-es zongoravariációit, először hallottam életemben, nem tudtam *zeneként* hallgatni. Éveknek kellett eltelnie, míg rá nem éreztem a hangzási történésnek arra az alig-alig észlelhető, rendkívül érzékeny hallással formált rendjére, amely, miután ráéreztem, *átélhető élményként erősödött fel bennem*.) Az persze szintén kérdés, hogy ha az eszmények mércéin mért ízlésítéletek ennyire relatívak, *létezik-e* valamilyen mércéje az *objektív értékeknek*? Beszélhetünk-e egyáltalán objektív esztétikai értékekről? Zenepedagógusként természetesnek tartjuk, hogy szakmai tanácsainkkal tanítványaink ízlésének fejlesztésén is munkálkodunk. Saját ízlésünk mércéin mért szaktanácsaink értékét többnyire még oly módon is nyomatékosítjuk, hogy szemelvényeket mutatunk példaképeink zeneműveiből, vagy hanghordozóra vett művészi interpretációikból. Olyan szuper-eszményeknek viszont nem vagyunk

birtokában, melyeknek mércéjén a különböző ízlések fejlettsége, vagy a különböző ízlésítéletek igazságfoka rangsorolható volna. (Hacsak nem hiszünk az afféle kultúrpolitikai direktíváknak, mint például az egykori a szocialista-realista irányelvek voltak, melyeknek mérlegén Dohnányi alkotó-művészete is könnyűnek találtatott.)

Bármennyire szubjektívek is azonban az ízlésítéletek, bármennyire problematikus is objektív mércét állítani az ízlésítéletekben megfogalmazott értékeléseknek, számos jel mutat arra, hogy a zenélés aktusaiban, vagy akár a zenére vonatkozó ízlésítéletek meghozásában is, (*rejtőzve a hangok és az emberek személyes kapcsolataiban, információ- és hatásátvitel alapján működő pszichofiziológiai rendszerekben*), *érvényesülhetnek objektív törvények.* (Objektív törvényeknek alapvetően a *természeti törvényeket* nevezzük, melyek az objektív világ jelenségeinek kapcsolataiban *szükségszerűen érvényesülnek.* Minthogy a felismert kapcsolatokban, *szabályszerűség* állapítható meg, a feltárt összefüggések *megfogalmazása* hasonló az ember alkotta szabályok megfogalmazásához. Ellentétben azonban a szabályokkal, melyek alól mindig van kivétel, *a törvények alól nem lehet kivétel,* mert ha volna, akkor a feltárt összefüggések nem volnának *szükségszerűek,* s így *nem minősülhetnének törvényeknek.*)

A *hangok,* pusztán már *hangzásukkal* is *információt közvetítenek* az ember számára azáltal, hogy *megmutatkoznak,* miközben *hatnak* is rá. A hangok hatása és megmutatkozása *egységet* képez a *hallásélményben.* A *hangok hatása* többféle vonatkozásban is *érzékelhető.* Mint fizikai ingerek, *munkavégzésre kényszerítik a hallószervet,* melyben különböző idegpályákon különböző intenzitással futó *ingerületek továbbítanak információt* az ingerhatás végbemeneteléről, részint az agy *hallóközpontjai felé,* részint egyéb, a szervezet alapműködésének összhangját *szabályozó endokrin hatásértékelő szervek felé.* A hallóközpontok működésének eredményeképpen, *hallásélményként* jön létre a hangról, mint sajátos minőségű *tüneményről* alkotott *észleleti kép,* melyben észrevétlenül vagy észrevehetően valamilyen *hatásstruktúra nyomai is rejtőznek.* Ennek köszönhetően, *hangzásuk alapján* már az ilyen önmagukban álló hangokról is, (legyenek azok bármilyen karakterűek), többféle szempont szerint alkothat az ember *ízlésítéleteket.* Ez részben a *hangzás minőségéhez,* részben a hangzásminőséget átható *hatásstruktúrához* való *szubjektív viszonyulásán* alapszik. — A fenténél is összetettebb a kép, ha a hangok *megmutatkozásának és hatásának* egymástól elszakíthatatlan viszonyát nem csupán elszigetelten hangzó hangokon vizsgáljuk, hanem *hangzási folyamatokon keresztül* is. Ilyenkor differenciáltabb az észleleti kép, dinamikusabb a hatásstruktúra, változatosabb a hallásélmény. Ilyenkor már *nemcsak a hangzásokról és a velük járó hatások soráról* szerez információt, az ember, hanem *a hangok egymás közti kapcsolatairól,* és *a hanghatások egymással összemérhető viszonylatairól* is. Sőt! Ilyenkor a *hangok hatása* már nem pusztán a *hallószervet ingerlő* érzéki hatásként érvényesül, hanem a hangok *időbeli összefüggéseinek megragadásán* munkálkodó észlelőrendszer *működési ritmusát* formáló tényezőként is, ami szintén *élmény-meghatározó jelentőségű.* Az emberi észlelőrendszer ugyanis nagyjából 2–3 másodperces időszakaszokban, ragadja meg a megfigyelt történés időbeli összefüggéseit, s ebben a folyamatban a zenei *történés* nem csupán passzív tárgya a megfigyelésnek, mert maga a történési mód is *hatni tud* a megragadási aktusok *végbemenetelére.* Differenciáltan is képes hatást gyakorolni a *különböző megragadási aktusok időfelhasználására* azáltal, hogy befolyásolja az aktusonként megragadható *információmennyiség* *összemarkolását,* s így *hatással van* a megragadási aktusok *szaporaságára.* Mindezek szintén zenei élményeket meghatározó tényezők, és kihatnak ízlésítéleteinkre is.

Elnézést kérek, ha aránytalanul sokat időztem zeneszerzés-elméleti kérdések témakörében, csak hát ez a szakmám. Ezek azok a problémák, amelyek a leginkább foglalkoztatnak. Visszatérve azonban a könyv méltatásához, meg kell jegyeznem, hogy bármennyire is az első témakör, „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében” fejezetei keltették fel érdeklődésemet leginkább, és készítettek bizonyos kérdések továbbgondolására, itt volt a legnehezebb dolgom végigkísérni a közlések logikáját. Nem is törekedtem arra, hogy megromlott látásommal, első olvasatra mindent ellenőrizzek, amire a könyvoldal-méretűre zsugorított, alig olvasható fakszimilék, és egyéb kéziratok összevetései alapján Ilonka következtetett. Nagyvonalakban végigfutottam a szövegen, és inkább csak a fejezetek végén található összefoglaló táblázatok kimutatásait nézegettem. Gyorsan rátértem a következő témakörök olvasására, amelyek sokkal olvasmányosabbak. A második témakör, „Zene és tánc” fejezetei az újdonság erejével kötötték le figyelmemet, minthogy az itt tárgyaltakról nagyon kevés ismeretem volt. Itt már könnyebb volt követnem Ilonka gondolatvezetését is, mert itt a kottapéldák nem kéziratok, hanem nyomtatott szemelvények. Nagyon hasznosak voltak ezekben a fejezetekben is, a táblázatokba szedett összefoglalások, melyek olykor-olykor arra készítettek, hogy egy-egy szövegrészt újra elolvassak. Pihentető hatású volt olvasás közben, hogy sok fényképet is nézegethettem ebben a témakörben. Hasznos volt számomra az utolsó két témakör áttanulmányozása is. („A tanár-Dohnányi” valamint „Zene és történelem”.) Amellett, hogy ezek is fényképekben gazdag könnyű olvasmányok, többoldalú képet nyújtanak Dohnányi egyéniségéről. Ennek is köszönhető, hogy új élményekkel gazdagodva durálhattam neki magamat annak, hogy újra hozzáállásak az első gondolatkör fejezeteiben közölt fakszimilék, részlet-fogalmazványok és definitív kotta-példányok figyelmesebb tanulmányozásának. Érdekes volt újra nekilátni, mert jobban megérthettem a kezdetben csak hozzávetőlegesen felfogott gondolatmenetet, és azt ajánlom a Parlando olvasói közül is mindenkinek, aki közelebbről szeretné megismerni Kovács Ilona új perspektívában folytatott Dohnányi-kutatásait, ne riadjon vissza, ha első olvasatra nehezen emészthetőnek találná az első hat fejezetet. Olvassa végig a könyvet! Lehet, hogy kedvet kap utána, újra áttanulmányozni az első olvasatra még töredékesen megértett fejezetek szövegét! Érdekes megszerezni hozzá az itt tárgyalt művek kottáit is, mert vannak a szövegben olyan kottahelyekre való hivatkozások is, amelyekre a könyvben nem találni kottapéldát.

Melegen gratulálva nagyszerű munkájához, továbbra is fontos tudnivalókat feltáró, eredményes kutatómunkát kívánok:

Keuler Jenő.