

# AZ ÉN EGÓM

MALINA JÁNOS

**Wilheim András: Esszék**

**Írások zenéről**

Kortárs Kiadó, Budapest, 2010. 298 oldal, 3000 Ft

**S**zerteágazóan gazdag, adatokban, problémákban, impulzusokban bővelkedő, ugyanakkor mégsem egyértelműen pozitív benyomást keltő olvasmány a Wilhelm András elmúlt két évtizedben született írásait közreadó esszégyűjtemény. Az alábbiakban megkísérellek áttekintést nyújtani a gazdagságról, és számot adni a rossz érzések okairól.

Wilheim *A zenei esszé műfajáról* című bevezetésben és a *Jegyzet* című utószóban is meghúzza – némiképpen más megközelítésben – írásai műfajának határait. Pozitív definíciója szerint a zenei esszé feladata „az írásművészet [...] eszközeivel megragadni a zenei alkotásokban valami olyan általánost, ami kapcsolható más művekben és más művészetekben megfigyeltekhez” (9. old.). Vagy kevéssel később: „A zenei esszének talán ez lehetne a legfőbb ismérve: maga a gondolatmenet a zene közegére vonatkozik, onnét ered, s azt célozza meg.” (10. old.) Műfaját ugyanakkor élesen elkülöníti egyfelől a népszerűsítő írásoktól, a zenei ismeretterjesztéstől, másfelől a zenetudományi tanulmányoktól, a kritikától, illetve „a pillanatnyi aktualitáshoz kötődő évfordulós cikkek”-től. Ha jól értem, tulajdonképpen a kottapélda is idegen a szigorú értelemben vett zenei esszétől, s csak azért került néhány mégis a kötetbe, mert „az esszé műfajának határai is nyilván elasztikusak persze” (294. old.). (A lábjegyzet, noha felületes elme hajlamos volna kifejezetten a tudományos közlemények tipikus apparátusához sorolni, már kevésbé idegen az esszétől, hiszen: „Vannak írások, melyeknek fontos része a lábjegyzet” – uo.) És csak-csak becsúsztott a határon túlról néhány évfordulós megemlékezés – az írások mintegy egyötöde, ha nem számítjuk a nekrológ jellegű személyes méltatásokat. A határ itt-ott tehát valóban elasztikus.

Annál légmentesebben zár ezzel szemben a határ az ismeretterjesztés irányában; ahogy az általában lenni szokott, a kétfrontos harc valamelyik frontja ezúttal is elsődlegességet élvez. A következő, sarkos gondolat sorban a „közérthetőség” valóságos szitokszóként működik: „Mindazokat a szerzőket, akik zenei tárgyú esszéket írtak és írnak, hihetetlen távolság, még inkább: szakadék, mondhatni: egy világ választja el azoktól, akik zenei ismeretterjesztést művelnek. Az

ismeretterjesztés, közérthetőségre törekedve, csupa olyasmit közöl, ami már tudott, ismert, elsajátítható és megtanulható. Az esszé: kaland és felfedezés, ismeretlen tartományok meghódítása.” (9. old.) (Nekem nem sikerült közvetlenül belátnom, miért ne lehetne „közérthetőségre törekedve” kalandokról és felfedezésekről beszámolni, illetve a közérthetőség mellőzésével írni tudott és elsajátítható szakmai ismeretekről. Talán túlságosan élénk a fantáziám. Az előbbire nézve példával is szolgálok hamarosan; mindenesetre ezen az aggályon egyelőre tegyük túl magunkat, s lépünk tovább.)

Forduljunk most a zenei esszé egy további alapvető wilheimi kritériuma felé. „Nem hiszek abban, hogy bármely szakmának óvakodnia kellene attól, hogy használja szaknyelvi kifejezéseit. [NB én nemigen találkoztam még senkivel, aki így, kategorikusan, ebben hitt volna – M. J.] Ha elkerüli őket, ha minden pillanatban körülírni igyekszik csak vizsgált tárgyait, ahelyett, hogy megnevezné őket, akkor [...] arról is [le kell mondania], hogy valóban megfogalmazza kérdéseit.” (Uo.) Egészen bizonyos, hogy a lényeg megfogalmazhatósága a terminus technicusok használatán áll vagy bukik? Lássuk, mit ír a szerző egy általa nagyra értékelt esszéről, azaz *próbálkozásról*: „az én szememben mintaszerű [Adorno] befejezetlen-megíratlan Beethoven-könyve: megközelítések éveken át tett sorozatos kísérlete a pontosan érzett, ám megfogni mégsem tudott tárgyhöz, a szaktudományos ismeretek vértetéiben, a tökéletesen birtokolt s megértett szakmai terminusokkal.” (Uo.) Wilhelm gesztusa, amellyel Adornót szakmailag kifogástalanul kompetens szakembernek ismeri el, nyilván sokat jelentett volna az utóbbi számára, ha megérhette volna. A két idézet összevetése azonban azt a gyanút ébreszti fel bennünk, hogy a „szakmai problémák”, a valódi kérdések megfogalmazása szempontjából nem a szaknyelvi kifejezések használata a releváns kérdés. Akár sikernek, akár kudarcnak tekintjük ugyanis Adorno kísérletét, eredményei és érdemei Wilhelm szerint sem a technikai apparátusnak köszönhetőek, hiszen *azzal* nem sikerült „megfognia” tárgyát. Hanem talán Adorno tehetségének, lényeglátásának, vizsgálódása intranzigenciájának.

Ezen a ponton feljogosítva érzem magam egy kis kitérőre – Wilhelm ugyanis így zárja bevezető írását: „a gondolatmenet a zene közegére vonatkozik, onnan ered, s azt célozza meg. Méghozzá engedelmények nélkül, vállalva az érthetelenséget, az exklu-

zivitást – amiként egy bridzsen keresztül a világról szóló regény vagy egy matematikai értekezés.” (10. old.) Nos, ha már szóba került a matematika, nehéz nem szembesíteni Wilhelm megközelítését az irodalom és a művészetek területén is rendkívül művelt Rényi Alfréd bámulatosa mély és szépséges, *Dialógusok a matematikáról* című művével. Esszé-e a platóni dialógus? Talán igen, talán nem – de ha úgy tesszük fel a kérdést, hogy a platóni és a Rényi Alfréd-i dialógus felér-e az esszé műfajával intellektuális bátorságában, a látókör szélességében és a katarzis kiváltására való alkalmasságában, akkor erre nehéz lenne nemmel válaszolni, s bizonyára Wilhelm András sem tenné ezt. Rényi azonban, láss csodát, mindennemű szakmai terminus használata nélkül világítja meg a matematika módszerét és alapvető sajátosságait – mit a matematikáéit, az emberi gondolkodáséit, a tudásszomjéit, a szelleméit. Mégpedig úgy, hogy az olvasó életének kivételes pillanataként élheti meg a felismerést: a matematika, a gondolkodás, az alkotás, sőt általában az életvezetés világossága és méltósága nemhogy elválaszthatatlan egymástól, hanem végső soron valami azonos dolog különböző aspektusainak bizonyul. „*Du mußt dein Leben ändern*” – sugallja Rényi kivételes személyes erővel, ismétlem, látszólag mindvégig matematikáról szólva, mégis képletek és matematikai szakkifejezések nélkül. Igen, lehet ilyen vagy olyan feltételeket szabni az olvasó felkészültségét illetően. Kevesebb hübriszzel, ehelyett némi alázattal azonban a nehezebbik úton is el lehet indulni, és a szakmai nyelv nyújtotta szellemi kényelem nélkül is meg lehet kísérelni lényeges dolgokat mondani a zenéről azoknak, akik erre nyitottak és érzékenyek, de (még) nincs meg a kellő zenei iskolázottságuk. Kár eleve lemondani a megérinthető lelkek nagyobbik részéről.

És még valami. Rényiiben, Albert Einsteinben és Babits Mihályban közös, hogy „népszerűsítő írásokat” publikáltak a matematikáról, a relativitáselmétről, illetve az irodalomról, tehát olyan területekről, amelyeknek maguk kimagasló és rendkívül alaposan felkészült művelői voltak – talán még szakmai terminusaikat is tökéletesen birtokolták és megértették. Írásaik pusztá létezése cáfolja Wilhelm szenvedélyes vízióját az alkotót az ismeretterjesztőtől elválasztó kozmikus távolságról. Hiszen képe ezeket a személyiségeket mintegy maghasadásszerűen kettérobantja, összetartozó részeit nagy energiával messzire sodorva egymástól – egészen biztos benne, hogy ezt jogosan teszi?

No persze a kását Wilhelm András sem eszi éppen olyan forrón, mint ahogyan főzi – a szakmai terminusok mellőzésére számos példa akad a kötetben. Elsősorban természetesen az évfordulós megemlékezések között, de említhetném *A Hang (Tinnitus)* című beszámolót hallásproblémájáról (hacsak a „8000 Hz” kifejezést nem tekintjük szakzsargonnak), vagy akár a *Zenei „iparművészet”* című dolgozatot – a példákat elég hosszan sorolhatnám. Mintha menet közben elpárolgott volna a kérlelhetetlenség: míg a bevezető

tanulmányban még „nagyon is elvárja” a megfelelő szakmai ismereteket az olvasótól, a záró eszme-futtatásban már szinte mentegetőzik a szakkifejezések használata miatt: „nehéz lett volna kikerülni a szakmai nyelv és zsargon kifejezéseit” – írja itt (294. old.). Mi tagadás: ez a fajta beszédmód a rokonszenvesebb számomra.

\* \* \*

A kötet a fentebb említett keretírásokon túl 42 esszét tartalmaz, hat fejezetbe csoportosítva; a legrövidebb egy, a leghosszabb 13 oldalas. A fejezeteknek a szerző nem adott címet, az áttekintés kedvéért azonban valahogyan így jelölhetjük meg őket: *A zenetudomány módszereiről – Különleges hangokról – Zene és társadalom, zene és esztétika* (ide került két írás a közelmúlt egy-egy magyar zeneszerzőjéről) – *Zene és a társalmi művészetek – Izgalmas részproblémák – Zenészportrék*. A talán kissé csapongó szerkezet, s benne az utolsó előtti fejezet önmagában is imponáló sokszínűsége, a kötet számomra legrokonszenvesebb vonásai közé tartozik. Stílusuk a témabeli és, ha szabad így neveznem, alműfajbeli sokféleség (nagyobb témát összefoglaló, részproblémát tárgyaló, praktikus célt szolgáló, illetve évfordulóhoz, alkalomhoz kötött írások) ellenére figyelemre méltóan egységes: semmiképpen sem briliáns, olvasmányos vagy előzékeny – a Kosztolányi-féle értelemben – az olvasóhoz. Inkább *szigorú*: igyekszik tüntetően választékos lenni, s – a bevezető írással összhangban – azt hangsúlyozni, hogy fontos, komoly és sokak számára nehezen emészthető kérdésekről van szó, amelyek maximális precizitást és maximális koncentrációt kívánnak, s amelyekkel kapcsolatban nincs helye semmiféle tetszetősségnek. A közismerten és nyilvánvaló módon igen széles és mély műveltségű szerző általában véve magas színvonalon és igényesen ír, ám ezt az alapvető benyomást léptenyomon hajszárpredések, meglepő lapszusok és irritáló modorosságok árnyékolják be – erről bővebben beszámolómban befejező részében szölok.

A kötet *A la recherche* címet viselő nyitódarabja – egyszersmind az egyik legrégebbi írás – annak idején a soproni Régi Zenei Napokon hangzott el felolvasás formájában – a régi zene, a zenetudomány és a historikus előadói gyakorlat bonyolult viszonyrendszerével foglalkozik. Az elmúlt bő két évtizedben mind a zenetudomány, mind a historikus gyakorlat – és főképpen utóbbinak a nem historikus, „mainstream” zenei előadóművészethez fűződő kapcsolata – igen sokat változott, megkockáztatom: alapvetően jó irányban, a konvergencia vagy legalább egymás értékeinek elismerése irányában, így Wilhelm cikke immár a múlt egy pillanatát rögzíti. A historizmusnak az az óvatos, fenntartásokkal élő, mégis egyértelmű elfogadása mindenesetre példamutatóan pozitív gesztus volt akkoriban. Izgalmas kérdéseket vizsgál az ugyanezen fejezetben közölt – Somfai Lászlónak ajánlott – *Túl a filológián*, amely XIX–XX. századi zeneművek olyan

pontjaival foglalkozik, ahol valamiféle következetlenség vagy egyéb okból „gyanús” zenei megoldás merül fel: olyan dilemma, amelynek esetében a filológiai érvek egyértelműen egy bizonyos változatot támasztanak alá, mégis van okunk valamifajta kételkedésre. Az esszé azt firtatja, hogy ilyenkor mit tehetünk, és meddig mehetünk el; a legfőbb tanulság pedig az, hogy nincs két egyforma eset.

Rövid, csupán három írásból áll a különleges hangokról szóló fejezet is. Közülük legélvezetesebb a rövidege ellenére inkább talán mégis szak tanulmánynak tekinthető *Hammer* című írás, amely a Mahler 6. szimfóniájának egy helyén előírt, nem létező, „Hammer” nevű hangszer mibenlétére, illetve gyakorlati pótolhatóságára vonatkozó oknyomozást és megfontolásokat tartalmaz. Érdekes és eredeti észrevételeket tükröz az „*Irracionális hangok*” *Bartók operájában*, amely rámutat arra, hogy a *Kékszakállú* szövegkönyvében található néhány akusztikus színpadis utasítást Bartók részben megkomponálja, részben figyelmen kívül hagyja, egy ízben azonban, noha nem reagál rá a zenében, mégis áttemeli a partitúrába, ezzel sajátos dilemma elé állítva elemzőt és előadót egyaránt.

A következő fejezet legjellemzőbb közös nevezője talán az „esettanulmány” lehetne – valamilyen fókig ugyanis mind a hét írás felfogható ekképpen. A költői *Volt-e valaha is?* címet viselő esszé – alcíme szerint – a *Nemzeti zene – mint idea és valóság* kérdéskörét boncolja a magyar századforduló, a húszas–harmincas évek amerikai zenéje és a hatvanas évekbeli magyar zeneszerzés meglehetősen távol eső példáin. *Vulgár-Bartók mint „tisztá forrás”* – ez az esszé a Bartók-életmű Rákosi-korszakbeli megerősökölésével és részbeni megbélyegzésével foglalkozik, de nem annyira a kampány történeti feldolgozása, hanem jelentős kortársak viselkedésének, gondolkodásának összevetése útján. Olyan különböző személyiségek kerülnek reflektorfénybe, mint Kodály, a hangját kívülről hallható René Leibowitz, Lendvai Ernő, Szabolcsi Bence vagy éppen Németh László – s értékelésük nem mindig esik egybe a kánonnal. A *Tájkép paradigmaváltás után* a zenetörténet-írás belső, fogalmi problémáival és

ellentmondásaival foglalkozik, némiképp homályos és mesterkéltnek tetsző kérdésfelvetéssel, abszurdumig vitt paradoxonok konstruálásával. A *Hangzás és jelentés (Elméleti és gyakorlati válaszok a XX. század közepén)* című esszében – a szerző megfogalmazása szerint – „a zeneesztétika alapkérdése vették föl” öt és fél oldalas terjedelemben; a *Megjegyzések* A szisztéma és az ideához, a kötet legkorábbi, 1988-ból származó írása pedig érzékeny és értő ismertetése Boulez két

évvel korábbi, a zeneszerzés általa képviselt megközelítésének válaszüttjait, dilemmáit, válságát megvilágító tanulmányának. A fejezet két magyar „zeneszerző-esettanulmánya” közül feltétlenül a Szöllősy Andrásnak szentelt *Az egyéni szempont* című esszé a jelentékenyebb és izgalmasabb (a másik Kadosa szimfóniáiról szól). Szöllősy meghatározó befolyást gyakorolt Wilhelm zenésznemzedékére műveivel, ragyogó intellektusával és a felejtethetlen emberi melegséget kikezdetlen erkölcsi tartással párosító személyiségével egyaránt. Az írás úgy tükrözi a szerző Szöllősy iránti mély és őszinte tisztelőt, hogy eközben nagyon is világos fejjel, gondolatébersztő módon teszi elemzés tárgyává a komponista rendhagyó módon alakuló pályájának meghatározó kérdéseit, a tradícióhoz való viszony dilemmáit és az eredetiség senki által

meg nem kerülhető problémáját. És, mindenekelőtt, azt, ahogyan Szöllősy mindezzel szembenéz.

A zenének legfőképpen a filmmel és a képzőművészettel való érintkezési pontjaira koncentrálna a következő fejezet. Az első négy írást egy-egy művésznek – munkássága egy szegmentumának vagy egy konkrét teljesítményének – szenteli Wilhelm; közülük kettő filmes, egy képzőművész, egy pedig Erdélyi Miklós. A *Jancsó zenéi* a kötet legizgalmasabb, leginkább hiánypótló írásai közé tartozik, ahogyan tulajdonképpen az egész fejezet a legsajátosabb és legvonzóbb módon mutatja be Wilhelm sajátos, interdiszciplináris műveltségét és gondolkodásmódját. A Jancsó-esszé friss szellemmel és imponáló tájékozottsággal vezet be egy alig vizsgált műhelybe, s érzékelteti, hogy élő klasszikusunkkal szemben milyen jelentékeny adóssága halmozódott fel a minden irányú kutatásnak.



Bővelkedik fontos gondolatokban a *Gaál István*: Gyökerek című filmelemzés is, amely, nyilván a vállalkozás hiánypótló jellege és magas színvonala iránti elismerésképpen, ezúttal empátiával és megértéssel bírálja azt, amit bírálnia kell. Ezúttal még „a zenét képpel társító filmalkotásaikban” „hihetetlen közhelytárakat” létrehozó „legnagyobb filmeseket” sem pécézi ki név szerint, botlásaitak nagyvonalú gesztussal átadva a „jótékonyan elnéző felejtésnek”. (Igaz, ezt azzal ellensúlyozza, hogy az utolsó bekezdésben – bár implicit módon – mégiscsak hoz egy statáriális ítéletet: nincs tisztességes filmtörténet.) Rövidsége ellenére frappáns és életes portréval szolgál az *Erdély Miklós és a zene* című írás, amely egy Erdély-anekdota humorosan provokatív paradoxonából bontja ki mondandóját, és ér el a szépen kiválasztott, bölcs Erdély-idézetiig. Némileg megtévesztő a következő esszé, az *Hommage à Ligeti* címe, ez ugyanis tulajdonképpen kiállításrecenzió, Nádler István tárlatáé, amelyet Ligeti inspirált. Jóllehet Wilhelm úgy találja, hogy „az egésznek” vajmi kevés köze van Ligeti Györgyhöz, azért érezhető rokonszenvvel és affinitással elemzi a művész Ligeti-ciklusát, melyet „egy nagy festői oeuvre állomásaként” és „hihetetlenül koncentrált világként” jellemez. Az utolsó két dolgozatot általánosabb kérdéseknek szenteli: a *Zene és képzőművészet*, illetve a *Tér-képzetek a zenében* című írás közül az első a művészetfilozófia szemszögéből ad rövid helyzetjelentést a két művészeti ág határterületéről, míg az utóbbiban inkább konkrét példákon vizsgál meg egyes kölcsönhatásokat, példáit egyrészt a zenei hangok virtuális terének, másrészt az előadás valóságos terének a képzeteiből merítve.

A legszerteágazóbb és lapszámra is legterjedelmesebb fejezet tíz esszéből áll, melyeknek témája a XX. századi zenei avantgárdtól Mozartig, Bartóktól Thomas Mannig, Stravinskytól az alkalmi zeneművek problematikájáig terjed. Ebben is találunk magvas és gondolatgazdag írásokat, ám megjelennek erőteljes ellenkezésre készítő mozzanatok is. Egy jelentős korai avantgárd kompozícióról írt alkalmi ismertetőt s a Satie *Le piège de Méduse* című darabjának fordításához készített rövid, de roppant élvezetes bevezetőt követően *Zenei „iparművészet”* címen a megrendelésre írt zenék kimeríthetetlen témájáról ad a mai magyar állapotok ostromozására is kiterő összefoglalót. Mélyebb írás az eredetileg előadásnak készült *Mozart – új tükröben. A recepció változásai a XX. században*. Ebben néhány igazán jelentékeny, egymástól gyökeresen eltérő és radikálisan különböző szemléletű személyiség Mozart-recepcióját szembesíti: többek között Szabolcsi Bencéét, a „zseniálisnak” látott, mindenesetre megkerülhetetlen műkedvelőét, Wolfgang Hildesheimerét, Glenn Gouldét, a zeneszerzők közül pedig Bartókt, Stockhausenét és Cage-ét. Illetve legelőször is Edvard Griegét, aki csaknem negyedszázaddal a XX. század kezdete előtt komponált ugyan második zongoraszólamot Mozart négy zongoraszonátájához, ám ezt, mint Wilhelm megjegyzően kifejti, Schumann

vagy Mendelssohn ismert Bach-„kiegészítéseitől” élesen eltérő szellemben, valóságos „posztmodern gesztusként” tette.

Ezután a kötet három kimagaslóan érdekes – és viszonylag hosszabb lélegzetű – írása következik. Az *Adorno, Schönberg, Thomas Mann: jegyzetek a Doktor Faustus margójára* a XX. századi művészet egyik jól ismert, szövevényes és torokszorítóan izgalmas, tanulságos sztoriját mondja el újra, de naprakész tájékozottsággal, kellő távolságtartással és eredeti interpretációban. A következő esszének megint Thomas Mann áll a középpontjában: ez az író életének egy roppantul tanulságos kései epizódjáról számol be levelezése alapján, „*Feuilleton-Artikel: Ein wirklicher Fehler R. Wagners*” címmel. Arról van szó, hogy a *Lohengrin*t megnéző Mann az operában tematikus rokonságot észlel a II. felvonás egyik trombitafanfárja és a Grál-motívum között, amit dramaturgiailag elhibáztottnak, „ballépésnek” érez, és felfedezése nem hagyja nyugodni, mindenáron világgá szeretné kürtölni. Annyi óvatosság azonban van benne, hogy megosztja aggályát Bruno Walterrel, majd a látott előadás karmesterével, Victor Reinshagennel. A két maestro szemmel láthatóan igyekszik elkerülni az egyértelmű szembezállást a nagy íróval, akinek véleménye a tárgyi alapot sem nélkülözi, csak éppen lényegileg inkompetens. Ő azonban érzi, hogy nem kapott igazi bátorítást, s az első lelkesedésében a tárgyról tervezett „tárca-cikk” gondolata is elhalványul lassanként. Ami Wilhelm esszéjében érdekes, az az, hogy kottapéldákkal megtámogatva rámutat arra, miért és mennyiben hallja, illetve olvassa ugyanazokat a hangokat másképp, más összefüggésrendszerben egy szakzenész és egy Thomas Mannhoz hasonlóan kompetens amatőr, ami adott esetben homlokegyenest ellenkező következtetések levonásának is alapja lehet. Profi és dilettáns különbözősége egy ilyen hallatlanul érdekes konstellációban lényegesen kedvezőbb megvilágításban jelenik meg előttünk, mint a bevezető tanulmány kissé rosszízű, hogy ne mondjam, tekintélyelvű utalásai. A sorban ezután a „...to put an idea in order...”. *Egy kései Stravinsky-vázlat keletkezése, 1966. december 13-án* című, az olvasóval tulajdonképpen egy izgalmas nyomozás eredményét megosztó esszé következik. Kifejezetten a szakmabelieknek szól, ugyanis egy tizenkét hangú sor – nem valamifajta matematikai kalkulációból kiinduló, hanem élő zenei motívumokból absztrahált – születését követi nyomon, tehát zeneszerzéstani természetű. Nyomozásra két tekintetben is szükség van: egyrészt a vázlat keletkezését egy fotosorozat nyomán követi nyomon Wilhelm, s ennek során a képeken látható kottát egyfelől el kell olvasni – ez a könnyebbik feladat –, illetve hipotézist kell alkotni a kompozíciós folyamat időbeli lefolyásáról (a képek ugyanis igen különböző időközökben követhették egymást); másfelől – és ez az igazi, *zenei* nyomoznivaló – rekonstruálni kell a zeneszerző fejében a komponálás előrehaladása, a törlések, javítások, változtatások és visszaváltoztatások közben lezajló folya-

matokat. Wilhelm András ezt igazán élvezetesen és virtuóz módon teszi meg.

Közismert, hogy az esszégyűjtemény szerzője John Cage életművének és Cage zenéről alkotott nézeteinek jelentős szakértője. A következő két esszé vele, a gombok iránti élethossziglani érdeklődéséről is ismert amerikai zeneszerzővel foglalkozik. Gertrude Stein amerikai költőnő reá gyakorolt hatását tárgyalja a *Cage és Stein* című rövid írás, amelynek lényege az, hogy Cage esetében már magának a hatásnak természete, jellege, mikéntje, figyelembevételének módja is radikálisan eltér(het) attól, amit addig el tudtunk képzelni. A következő tanulmány címe, *Cage és a haiku*, tulajdonképpen *understatement*, mert a haikun kívül más költői formák – így mindenekelőtt a renga – és velük más fogalmak és japán elnevezések is megkerülhetetlenek Cage-dzsel kapcsolatban. S ha azt is számításba vesszük, hogy ezeket a zeneszerző részben meglehetősen nagyvonalúsággal, részben meg kifejezetten hibásan használja, képzelhető, hogy a téma kezelése már pusztán fogalmilag is milyen körülményes. Wilhelm azonban ebből a témából is élvezetes esszét kerekít. Nem igazán rokonszenves azonban az, ahogyan a saját vizsgálódásának útját kijelölve a korábbi irányzatokat – melyeknek eredményeire bevallottan maga is támaszkodik – nemes egyszerűséggel „hálás tevékenységnek” titulálja, akaratlanul (vagy nem egészen akaratlanul) is a (tudomány) erkölcsi magasabbrendűség státusát adományozva saját, nyilván kevésbé hálás, netán egyenesen hálátlan feladatot jelentő megközelítésének. Hasonlóan ahhoz, ahogyan a Stravinsky-esszében a vázlatkutatás diszciplináját mint olyat minősítette változatos jelzőkkel a zenetudomány páriájának. Vajon miért van ilyenmikre szükség?

A fejezetet záró esszé *Az ismeretlen Bartók* örökségét, jobban mondva Bartók ismeretlen örökségét veszi számba a zeneszerző születésének 125. évfordulóján. Bizonytalán joggal állapítja meg, hogy Bartókot nem ismerjük elég mélyen és átfogóan; hogy nem fektetünk kellő súlyt arra a viszonylag kevés hangfelvételre, amely az előadóművész Bartók után fennmaradt; s hogy a Bartók-kutatásnak, miközben egyfelől „túlművelt” tudomány, másfelől hatalmas adósságai vannak, és művelését a hagyaték jogi státusa egyelőre több tekintetben is patthelyzetre kárhóztatja. Keserű, de bizonytalán jogos összefoglalás ez a bartóki örökség helyzetéről. Van azonban egy bekezdés az esszében (220. old.), amely nagyobb részben a Bartók Archivum első vezetőjével, a belga Denijs Dillével kapcsolatos, s amely erőteljes ellenkezésre készlet. „Máig hallgatás övezi azt is, és talán soha nem lesz elmondva az egész történet, hogy miért s hogyan eshetett meg, hogy egy igencsak közepes szakmai kvalitású tanárember válhatott a magyarországi Bartók-kutatás hivatalosan első emberévé, [...] zenei judíciumok hiányában máig gyalázatos állapotban levő kottakiadványok közreadójává, [...] félrevezető és megbízhatatlan könyveknek a lektorálhatatlanságig menően érinthetetlen szerzőjévé. Denijs Dille Bartók-kutatásának története

és ellentmondásos személyiségképe megírásra vár...” Wilhelm – mint egy-két további esetben, így Bartók magánéletével vagy Gertrude Steinrel kapcsolatban is – sokat sejtet, ám igen kevés konkrétumot mond. A kérdés az, hogy van-e akkor oka-joga arra, hogy körvonalazatlan gyanúval illesse („talán soha nem lesz elmondva”) a szakma egészét. Miért nem mondja el, miért nem írja meg akkor ő maga, ha ilyen sokat tud róla? Ha pedig méltányolható, kényszerítő oka van annak, hogy ne írja meg, *ő se* írja meg a történetet, akkor nem tette volna jobban, ha hallgat? Nem lehet egyszerre sejtetésekkel élni és a teljes igazság – *mások* általi – elhallgatása ellen mennydörögni; nem lehet egyszerre kint is, bent is egeret fogni.

A könyv utolsó fejezete tizenhárom – többnyire évfordulós – megemlékezés jelentős vagy éppen zseniális zenészekről. A névsor: Landini, Ockeghem, Schumann, Szkrjabin, Satie, Zemlinsky, Ravel, Rachmaninoff, Messiaen, Richter, Fodor Géza és Simon Albert. Hét évszázadot átfogó, hihetetlenül sokszínű lista, amely természetesen Wilhelm érdeklődésének sokrétűségét is jellemzi. Többnyire rövidebb, lényegre törő, érdekes írások ezek; nekem különösen tetszett a Landiniról, az Ockeghemről, a Szkrjabinról, a Zemlinskyről és a Ravelről szóló. Egyértelmű azonban, hogy az egyik írás, az akkor elhunyt Fodor Géza alakját megrajzoló, eredetileg a *Holmban* közölt visszaemlékezés jelentősége messze kimagaslik a többi közül. Fodort és Wilheimet ugyanis évtizedeken át tartó barátság kötötte egymáshoz, s így ez az esszé – egyszerismind pedig miniatűr „fejlődésregény” – pótolhatatlan elemekkel járul hozzá a legnagyobb magyar operakritikus és korszakos jelentőségű tanár portréjához. Ironikus, hogy éppen ez a megemlékezés – tizenhárom *zenészt* említettem az imént – egy formálisan nem zenész képzettségű kollégáról szól. (Ezt az esetlen szót használom, mert hát mi is volt tulajdonképpen Fodor Géza? Csak operakritikus? Csak dramaturg? Csak drámaelmélet-oktató? Mindez és más is, ám annak az egésznek csupán egyetlen neve van: Fodor Géza.) Tanulságos és elgondolkodtató passzusok szólnak ebben az esszében arról, hogy Wilhelm briliáns zenei felkészültsége és Fodor lényeglátó zsenialitása (továbbá legendás lelkiismeretessége és munkabírása) hogyan vezet (kicsit Mann és Walter módjára) az azonos tárgy eltérő, ám egymást remekül kiegészítő megközelítéseihez. És még jó néhány más tekintetben is tanulságos és elgondolkodtató ez az írás – csak éppen van benne két dolog, ami erősen protestálásra készlet.

A 279. oldalon ezt írja Wilhelm: „Voltak vitáink [...] a *rettenetes* magyar előadók, akiket valóban elfogultan szeretett: egy Ferencsik, egy Fischer Annie, szegény Erdélyi Miklós, meg a *borzalmas* énekesek: Losonczy György, Székely Mihály [...] én ezeket gyerekkoromtól fogva elviselhetetleneknek tartottam [...], amikor először hallottam Fischer Annie előadásában a *Carnavalt*; [...] gyalázatos volt...” (kiemelések az eredetiben). (Más írásaiban hasonlóan megsem-

misítő ítéletet mond idősebb szakmabeli kollégáiról: Ujfalussy Józsefről és Maróthy Jánosról, illetve műveikről is.) Két dolog nincs rendjén ezzel a vagdalkozással. Az még helyénvaló, sőt rokonszenves is lehetne, hogy valaki nem tiszteli a kánont, bátran alakít ki vele ellentétes véleményt, és nem is rejti véka alá. Ez bátor dolog, akár egyetértünk vele érdemben, akár nem. No de azért itt mégiscsak kicsit sokakból álló és kissé heterogén csoport fölött ítélik ilyen sommásan és kíméletlenül. Sok esetben sejtem fenntartásainak okát, vagy éppen egyet is értek velük. Ám azért Ferencsikkel mégiscsak egy Bartók Béla volt hajlandó közösen fellépni; azért Székely Mihályt mégiscsak rendszeresen hívták Glyndebourne-ba; azért Fischer Annie utolsó éveiben mégis London egyik kedvence lett. Fel sem merül bennem, hogy ennek ellenére Wilhelm András ítélete ne lehetne helyénvaló; ám úgy érzem, tartozott volna mind az ő emléküknél, mind pedig az olvasónak azzal, hogy statáriális bíraskodás helyett valamifajta érveléssel és árnyalással szolgáljon (amely érvelés engem például, bevallom, őszintén érdekelne is). Valami olyasfajta árnyaltsággal, mint amely Bartók és Dohnányi véleményét jellemezte Liszt h-moll szonátájáról. Vagy ha minderre az adott kontextusban nincs tér, akkor fogjon vissza valamit inkvizitori furorjából. Mert ez így egyszerűen *nyegle*. S ráadásul van még valami, ami zavar, de nagyon: az, hogy akárhogy erőltetem a memóriámat, nem jut eszembe olyan eset, hogy a mondott művészeket és zenetörténeszeket *életükben* hasonló vehemenciával ostromozta volna a nyilvánosság előtt. Nagyon őszintén elnézést kérek, ha tévedek.

A következő, a 280. oldal megint csak erőteljes, feloldatlan diszsonanciát tartalmaz. A szerző itt arról ír, zenetudomány szakos zeneakadémistaként hogyan próbálták meg elérni – sikertelenül – Fodor Géza meghívását oktatónak: „Fölvetődött, hogy [...] Géza [...] miért is ne tarthatna számunkra [...] valamiféle [...] szemináriumot [...]. Tanszékvezetőnkhez fordultunk tehát, aki nagy taktikusan persze megkérdezte a hajdani marxizmus-leninizmus tanszék oktatóját, a megkérdőjelezhetetlen szakmai és morális tekintélynek számító Ujfalussy Józsefet [...], hogy miként vélekedik erről az ötletéről. Természetesen elismerte az ügy fontosságát, ám helyesnek találta konzultálni a nála kompetensebbekkel – s közölte is aztán a nyilvánvalóan nemleges választ.”

Nos, a zenetudományi tanszak vezetőjét akkor Kroó Györgynek hívták. A fentieket olvasva először is az kelt bennem visszatetszést, ahogy Wilhelm a figyelemzavarokról, intókról és rovókról dönt, ahogy mérlegel és ítélik. A közhelyes illusztrativitásban vétkes filmrendezők bűne bocsánatos, az ő inkognitójukat megőrizzük. Kroó már súlyosabb eset – a „nagy taktikusan” udvarias eufemizmusként hangzik, ami a „nem vállalva a döntés kockázatát” kifejezés, esetleg egyszerűen a „gyáván” helyett áll – őt felismerhetővé tesszük, de nem szégyenítjük meg név szerint. Ujfalussy számára nem találunk mentséget, ezért őt kiszervezzük és

marxizmusoktatóként aposztrofáljuk – nekem sem volt kedvencem Ujfalussy, no de azért ha létezik tendenciózus féligazság, akkor ez bizonyosan az.

A dolognak azonban itt még nincs vége. Jómagam ugyanis a Wilhelmét követő évfolyam *utáni* zenetudományi évfolyamra jártam, öt évvel később (a közbülső évfolyamon végzett többek között a Zeneművészeti Egyetem jelenlegi rektora). Nos, mind az előttünk végző évfolyamot, mind a mienket tanította Fodor Géza; mi például az *Othello*, illetve a *Három nővér* elemzésével töltöttünk el egy-egy boldog félét. Kroó György szerepe tehát *nem ért véget ott*, hogy Wilhelmék kérését meghallgatva elszaladt egy marxizmusoktatóhoz, annak a párttól kapott nemleges választát pedig szó nélkül tudomásul vette – hanem „nagy taktikusan” várt három évet, közben kipuhatva, hogy milyen alkukonstrukcióra van szükség Fodor stabil beépítéséhez a tanmenetbe, majd ezt az alkut kivitelezte, s bizony, vállalta érte a felelősséget. (A mi évfolyamunk még azt is tudni vélte, melyik oktatónk meghívása volt az *ár*, amelyet Fodor Gézáért, azaz a mi érdekükben fizetett, illetve fizettünk. Mit mondanak, nagyon megérte.)

Amit Wilhelm tesz, tehát hogy elmondja a történet egyik felét, és mélyen hallgat a másik feléről, úgy gondolom, nem védhető. Visszatetszést írtam az imént? A „gyalázatos” talán pontosabb lett volna.

\* \* \*

Végül néhány példával azokat a nyelvi, illetve stílris problémákat is szemléltetni szeretném, amelyekre korábban utaltam, s amelyek bizonyos fokú analógiát mutatnak tartalmi kifogásaimmal.

Először is a szakmai terminusok megértését még olvasóitól is megkövetelő szerző ismételten tévesen használja a „kettősvonal” szakkifejezést (22. és 259. old.): az ugyanis nem a művek, tételek lezárására használt, párhuzamosan futó vastag és vékony vonalat jelenti (annak a neve *záróvonal*), hanem a tételek belső tagolására alkalmazott, két vékony párhuzamos vonalból álló alakzatot. Emellett a 39. oldalon helytelenül – de legalábbis rendkívül pongyolán – használja az *unisono* kifejezést.

Wilheimnek szemmel látható célja, hogy hangsúlyozza nyelvének választékosságát, sőt veretességét. Láthatóan e célt szolgálja többek között, hogy bár nem kizárólag, de előszeretettel használja a *kissé elav.* minősítésű igeragokat (-niok, -niök, -nök, -nök), a ritka alakváltozatokat (pl. cselekmény helyett „cselekvény”, aszkézis helyett az álangol aszketizmus), és szinte következetesen ragaszkodik az ikes igeragozáshoz. A hatás olykor kissé précieux, kissé mesterkelt (pl. „személy szerint hajlom is arra”, 126. old.), de persze mindez nem kifogásolható, és mindenképpen egyéni.

Már kevésbé érzem viszont elfogadhatónak a salzburgi Mozarteumnak mint „a Mozart-kutatás virtuális központjának” emlegetését. „Virtuális” magyarul

(az optikában nemzetközileg is: *virtuális kép*–*valódi kép*) látszólagosat, nem valódit jelent, angolul a „virtual” ellenben pontosan az ellenkezőjét: lényeg szerint; „virtually” ott nem más, mint: gyakorlatilag, lényegében, valójában. (Az eredeti latin szó mindkét jelentésben használható, innen a különös ellentét.) Wilhelm szemmel láthatólag angol jelentésében használja a magyar szót. Ez alkalmas arra, hogy a beavatottak előtt demonstrálja angol olvasottságát, és persze az angolul nem tudó olvasó megzavarására is, amit az nyilván meg is érdemel. Talán nem belemagyarázás azonban, ha úgy érzem, hogy mindez elsősorban elvárás fejze ki az olvasóval szemben: hagyjon fel a szó régi, halszagú magyar használatával, és értesse úgy, ahogy az cool és trendy: ahogy az amerikaiak, ahogyan Wilhelm András.

Veretesség és trendiness: mindkettő valamifajta igényességről tanúskodik, ami ellen nem lehet kifogásunk. Mindez azonban különös megvilágításba kerül akkor, ha ezzel egy időben a szöveg rendszeresen megbicsaklik, és éppenséggel igénytelenségről vagy legalábbis figyelmetlenségről árulkodik: ha egyeztetési hibák fordulnak elő, ha a szerző nem veszi a fáradságot, hogy megtalálja a kontextusba egyedül illő szót, ha pongyola a szórend, ha bántó szóismétlés marad a szövegben. Márpedig ilyen megbicsaklások tucatjával akadnak a könyvben. Hogy mindez ne tűnjön üres vádaskodásnak, kénytelen vagyok néhány példát idézni.

Egyszerű helyesírási, névelírási hibára legyen az egyetlen példa az „extatikus” szóalak (72. old.), amellyel ugyanaz a baj, mint a „tyúxem”-mel: az, hogy nem latin szó (megjegyzem, ezt az angolszászok is tudják, azért írják „ecstatic”-ot; *itt* lett volna érdeemes angolabbnak lenni a magyarnál). A továbbiak már fogalmazási, stiláris problémák:

„tekinthetjük-e tudományos eredménynek azt, amelynek [*recte*: aminek (határozatlan tárgy)] minden részletét” (77. old.)

„Gaál István nem tartott attól [*recte*: nem rettent vissza attól, volt bátorsága ahhoz], hogy Bartók zenéje után, annak tempójában vágjon be...” (127. old.)

„Ne is higgye senki, hogy erről szólnak, *ne is szeretné hinni*, s ne is akarja elhitéteni másokkal, hogy itt valami ilyesmiről van szó.” (137. old.) Nos, itt nagy baj van: a szintaxis az (általam alkalmazott) kurzíválás idejére egyszerűen felfüggesztődik. Ezt a mondatot bizony újra kellene gombolni.

„a harmincas évek amerikai költészetének szociális tudatosságú költészete” (202. old.) – no comment.

„Cowell folyóirata nem tanulmányokat, hanem teljes művek partitúráit közölte” (204. old.) – csikorgó egyeztetési hiba, pedig a mondat egyetlen szó áthelyezésével kifogástalanná – és választékossá! – tehető: „Cowell folyóirata nem tanulmányokat közölt, hanem teljes művek partitúráit”

„át kell transzponálni...” (262. old.): át- = trans-

„kerültek összegyűjtésre...” (277. old.) – no comment.

Zavarba ejtő és megmosolyogtató, ha ilyen színvonalú stiláris bakik keverednek a finomkodó, veretes igeidőkkel, a keresett szóalakokkal. A helyzet azonban komikumba csap át, ha a veretes igeidők alkalmazásába is hiba csúszik. Márpedig csúszik, hiszen ilyen mondatokkal találkozunk, nem is eggyel: „Ha azt látom, hogy működik, akkor lép fel az, amit *elfogadásnak* nevezhetnők” (207. old.; kiemelés az eredetiben.) A „nevezhetnők” szóalak természetesen tévesen szerepel itt, hiszen ez tárgyas alak, az adott helyen pedig tárgyatlan formának kell állnia. (Az illető mondat egy Cage-idézet része; Wilhelm a régies alak beeröltetésével nyilván Cage személyes stílusát igyekezett a magyar fordításban érzékeltetni.) Ám a „nevezhetnők” még legalább létező igealak, amely a következő mondatban például teljesen helyénvaló volna: „Azt, ami fellép, elfogadásnak nevezhetnők.” A veretesség-teljesítmény hajhászása ott válik igazán mulatságossá – és talán ez az esetek nagyobb része –, ahol a szerző olyan igékkel nőknőköz, amelyek tárgyatlanok, tehát eleve nincs ilyen alakjuk: „Túláságosan egyszerű volna a válasz, ha megelégednők azzal, amivel” (105. old.). Olyan magyar mondat ugyanis nincs, amelyben a \*megelégednők szó elhelyezhető lenne.

Ez az a pont, ahonnan már nem vezet tovább út. □