

[ELŐZETES]

Tudjuk, hogy a zene mennyi örömet tud szerezni, főleg a jó zene. Azt hiszem, hogy nem is tudtam volna megírni ezt a könyvet, hogyha nem találkoztam volna ennyi jó zenével, amit örömmel hallgattam. Mert annál rosszabb, hogy borzalmas kompozíciókat hallgatni nagy mennyiségben... Az nem ihleti meg az embert.

Számomra talán a legfőbb tapasztalat az volt, hogy ez a hatalmas repertoár rengeteg olyan művet tartalmaz, amit érdemes lenne játszani. És remélem, hogy a könyvnek lesz is egy ilyen hatása, hogy a zenészek, muzsikuskok kézbe veszik: „Ó, van ilyen kompozíció? Nézzük meg!” – és kezdjék el játszani.

Mert a zene akkor él, hogyha muzsikuskok játsszák. Nem akkor, ha zenetudósok írnak róla.

[1. SZIGNÁL]

[BEKÖSZÖNÉS]

Ez itt a *Repríz*, a Zenetudományi Intézet podcast-sorozata. Annak is az ötödik adása.
Én Németh István-Csaba zenetörténész vagyok és mindenkit üdvözlök, aki hallgat bennünket!

Podcast-ünk címe a zenei formatan fogalomkészletéből származik. Ott a „repríz” arra utal, hogy az egyes tételek elején exponált zenei anyag, később, a kompozíció egy kiemelt pontján ismét visszatér.

Mi is erre törekszünk podcast-beszélgetéseinkben: *visszatérünk* a Zenetudományi Intézet jelentős eseményeire, hogy még egyszer, nagyobb nyilvánosság előtt reflektálhassunk azokra az érintett kutatók jelenlétében.

[EXPOZÉ]

A mai vendégünk, Dalos Anna, tudományos tanácsadó. A 2012-ben a Magyar Tudományos Akadémia *Lendület*-programja keretében létrehozott 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport vezetője – ebben a minőségében már hallhatták őt a *Repríz*ben, az MTA nagy zenei gyűjteményeivel foglalkozó második epizódban. Most viszont Dalos Annával, a kutatóval beszélgetünk, akinek nagy témái Kodály életműve és a 20. századi Magyarország zeneszerzés-, zeneélet- és zenetudomány-története.

Dalos Anna Fekete-Győr Istvántól tanult zeneszerzést a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában. Szakmai életrajzának egészen egyedülálló mozzanata, hogy még zeneakadémiai tanulmányainak megkezdése előtt felfigyeltek képességeire a Zenetudományi Intézetben. Mindössze 19 éves volt, amikor 1992-ben a

Népzene Osztály külső munkatársa lett. '95-ben a Legújabbkori Zenetörténeti Magyar Zenetörténeti Osztályra került, amely később vette fel a Magyar Zenetörténeti Osztály nevet. 2002 óta dolgozik az Intézet kutatójaként.

1996-tól a korszak meghatározó folyóirataiban, a *Muzsikában* és a *Holmiban* közölt zenekritikát, de szerepelt a Magyar Rádió *Új Zenei Újság* c. műsorában is. 1998-ban zenetudományból diplomázott a Zeneakadémián és rekord-gyorsasággal, 2005-ben szerzett PhD-fokozatot ugyanott. Kodály poétikáját tárgyaló doktori értekezése 2007-ben könyvként is megjelent – magyarul, 2021-ben pedig angolul, az amerikai *University of California Press* kiadónál.

Ez a szakmánkban példa nélküli gyorsaság és hatékonyság jellemezte az „MTA doktora” cím 2021-es megszerzését is. Dalos Anna DSc-értekezése már 2020-ban megjelent kötet-formában is. Ez volt az *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*, melynek bemutatójára a Zenetudományi Intézetben került sor, hetekkel a koronavírus-járvány magyarországi kitörése előtt, 2020 februárjában; az MTA Doktori Tanácsának nyilvános vitája pedig online formában zajlott, 2020 decemberében.

Beszélgetésünk apropóját az adja, hogy ennek a kötetnek idén, 2025-ben jelent meg az angol verziója a svájci Peter Lang kiadónál: *With a Lock on the Door. New Music in Hungary (1956–1989)*.

A vállalkozás jelentőségét jól mutatja, hogy nagyítóval kell keresni a hasonló terjedelmű és mélységű, nemzetközi nyelven hozzáférhető összefoglalásokat a Béke-tömb, tehát a szovjet érdekszféra országainak zeneszerzés-történetéről. Csak a lengyel iskolának van angol irodalma, illetve – meglepő módon – az 1944 utáni román zeneszerzésnek. Utóbbi, Valentina Sandu-Dediu németül publikált kötete azonban analíziseiben nem lép túl a zeneszerzők önelemzésein.

Magyar részről megemlítenéd Kroó György angolul és németül is megjelent seregszemléje, a Berlász Melinda által szerkesztett és angolul is olvasható *Magyar zeneszerzők / Hungarian Composers* kismonográfia-sorozat, ill. Tallián Tibornak az 1999-es Frankfurti Könyvvásárra írott áttekintése, a *Musik in Ungarn*. Idekívánczik még egy másik Tallián-könyv is: a *Magyar képek* c. 2014-es kötet, mely a magyar zeneélet és zeneszerzés történetét tárgyalja 1940-től 1956-ig. Dalos Anna munkája ui. ennek a kötetnek a folytatása úgy, hogy a tárgyalás módja is hasonlóságokat mutat Tallián könyvével.

A Vajda Júlia angol fordításában megjelenő új Dalos-kötet a 2020-as magyar kiadás átdolgozott verziója. Míg a magyar kiadás 30 fejezete nem feltétlenül lineáris időrendben haladt előre, az angol szöveg négy nagy – egyenként 100-oldalas – részben tárgyalja a zeneszerző-nemzedékeket. Közben változik a fejezetek sorrendje, a tömör, rejtjeles magyar fejezetcímek pedig beszédesebbé válnak. De mindkét változat alaptörténete a magyar zeneszerzésnek a modernitással való találkozása köré épül, és azt mutatja be, hogy a vizsgált időszakban, '56-tól '89-ig, hogyan sikerült a bartóki és kodályi örökségtől kiindulva eljutni a radikálisan megváltozott kortársi irányzatok termékeny integrálásához.

Most érkezett el a pillanat, amikor a szerzőt a *Repríz* stúdiójában köszönhetem.

- Szervusz, Anna!
- Szervusz, István!
- Igazán örülök, hogy elfogadtad a meghívást!

[ELSŐ KÉRDÉS]

Az imént csak Fekete-Győr István zeneszerzés-tanárodat említettem, de Csemiczky Miklóstól is tanultál a Bartók Konziban...

- Igen, igen! Annak idején – a rendszerváltás környékén jártam a Bartók Konziba –, akkor a főtárgyat Fekete-Győr István tanította. De a zeneszerzés-tanulásnak vannak amolyan melléktárgyai is. Egy évig szolfézt tanultam Csemiczky Miklóstól. Nem hangszerelésnek hívtuk a tantárgyat – mert csak konzisok voltunk –, hanem hangszerismeretnek hívtuk a tantárgyat, amit később tanított. Az volt a célja, hogy a jövőendő zeneszerzők megtanulják azt, hogy milyen hangszerre hogyan kell írni.

- Tehát akkor egy nagyon komoly tantárgy volt.

- Nagyon komoly tantárgy volt, igen. Említettem, hogy ez a rendszerváltás környékén volt. Ez egy nagyon feszült időszak volt a magyar történelemnek, és a zenei életnek különösképpen nagyon feszült időszaka volt. Fekete-Győr István egy nagyon nagynevű és nagyon nagyra becsült zeneszerzés-tanár volt, sok jelentős zeneszerzőnek a mestere. Számára is egy nagyon nehéz időszak volt, úgyhogy elég sok konfliktusom volt vele. Ugyanakkor az, hogy én zeneszerzést tanultam, hogy eredendően zeneszerzőnek készültem, és zeneszerzőből lettem zenetudós, azt hiszem, a zene iránti érdeklődésemnek egy elég speciális irányt ad.

Engem alapvetően mindig is az érdekelt, hogy – főleg a modern zenében, vagy a 20. századi zenében – hogyan gondolkodnak a zeneszerzők, hogyan komponálnak a zeneszerzők, egyáltalán mit jelent az, hogy „mű”, vagy a zeneszerzőnek milyen viszonya van a saját művéhez. Ez egyébként ebben a kötetben azt hiszem, hogy nagyon nyilvánvalóan jelen is van.

- Sőt, tulajdonképpen már korábban is.

[MÁSODIK KÉRDÉS]

Azt hiszem, elmondható, hogy zeneszerzés-tanulmányaid és a zenekritikusi tevékenységed is már nagyon korán megmutatta a zeneszerzés-történet, vagy a „zeneszerzés, mint olyan”-tematika iránti fogékonyságodat. Voltaképp a PhD-disszertációd is egy nagyobb korszak zeneszerzés-történeti feldolgozásának indult. Ám a Kodály-tanítványok vizsgálata során olyan mennyiségű új adatot sikerült feltárnod magáról Kodályról, a zeneszerzés-tanáráról, hogy aztán – Tallián tanár úr tanácsát követve – Kodály poétikájának összefoglalása mellett döntöttél. A mából visszatekintve, hogyan látod ezt a lassan két évtizeddel ezelőtti, nem is olyan apró kitérőt?

- Nem érzem kitérőnek, szerintem ez szervesen illeszkedett abba, ami engem nagyon korán, igazából 12–13 éves koromtól kezdve mindig is érdekelt: az új zene, a modern zene. Az, hogy engem nagyon foglalkoztatott önmagában véve az is, hogy hogyan tanítunk zeneszerzést vagy, hogy mit is jelent az a zeneszerzés-tanítás, megtanítható-e egyáltalán a zeneszerzés, az – azt hiszem – egyenes úton vezetett oda, hogy a 20. század legnagyobb formátumú magyarországi zeneszerzés-tanárával, Kodállal kezdtem el foglalkozni. Igen, én egy nemzedéket, a Kodály tanítványok két nemzedékének az életművét szerettem volna feldolgozni, de azt hiszem, hogy disszertációban ez nem is volt egy reális vállalkozás. Az viszont egy reális vállalkozás volt, hogy a zeneszerzés-oktatásból kiindulva felmérni azt, hogy maga Kodály mit gondolt a zeneszerzésről.

[HARMADIK KÉRDÉS]

- Megközelítésed lényege, hogy az egyes fejezetek váltakozó fókuszú pillanatfelvételek, esettanulmányok, amelyek egy-egy központi mű, egy zeneszerző egy-egy alkotói korszaka, egy egész műfaj, vagy egy zeneszerzés-technikai irányzat elemzésére koncentrálnak. Az új kötet előszavában azt írod: „*E könyv közel tizenhárom éves munka eredménye*”, amelyet 2005-ben kezdted el, és – ezek szerint – 2018-ban fejeztél be. És csakugyan, 30

magyar fejezetből 23 először 2009–2018 jelent meg. Erről külön függelék is tájékoztat. Ez a munkamódszer azt is jelentette, hogy ebben az időszakban például a konferencia-előadásaidat és csaknem teljes publikációs tevékenységedet eleve úgy tervezted, hogy mindent alárendeltél a könyvnek?

- Ezt azért nem mondanám így. Tehát 2015-ben jelent meg a *Kodály és a történelem* című második Kodály-kötetem: elég sok Kodály tanulmányt is írtam ebben az időszakban. Ezen felül pedig foglalkoztam a két világháború közötti zeneszerzés-történettel. És természetesen – miután 2012-ben nyertem el a *Lendület*-pályázatot –, fel kellett építeni közben egy archívumot, ki kellett találni ennek a működését. Valószínűleg, ha más munkám nem lett volna, akkor lehet, hogy nem kellett volna tizenhárom év ennek a könyvnek a megírásához. De azt hozzá kell tenni, hogy itt egy hatalmas zeneszerzői repertoárról van szó, rengeteg kompozícióról, és én tényleg igyekeztem mindent legalább kétszer kottával a kezemben végighallgatni. Azért időigényes zenét hallgatni.

- Értem. Hát ez válasz a kérdés egyik részére, de ennek a kérdésnek *implicit*e az is része, hogy akkor ez, hogy az egyes pillanatfelvételek és esettanulmányok önálló zárt egységekként keletkeztek, tulajdonképpen azt is jelentette, hogy az előzetes publikálás, azt megelőzőleg pedig a konferenciákon való bemutatás lehetőséget adott arra, hogy azonnali *feedback*-et is kapjál, és akkor ezek fényében folytasd. Volt ilyen effektus, ilyen hatás?

- Igen, ez nagyon-nagyon hasznos volt. Nem csak a kutató kollégák, a tudós kollégák reakciói fontosak e tekintetben, hanem még nagyon sok zeneszerző vett részt ezeken az előadásokon, olvasta el a tanulmányaimat, akikről szóltak a tanulmányok. És habár én alapvetően úgy gondolom, hogy a zenetudósoknak kellő távolságban kell lennie a tárgytól – azoktól a zeneszerzőktől, akiknek a műveiről ír –, ugyanakkor soha nem lehet teljes mértékig figyelmen kívül hagyni, hogy ők mit gondolnak. Vagy mi az, amit ők fontosnak tartanak a saját műveikkel kapcsolatban. Tehát itt nem csak a zenetudós-közösség, hanem a zeneszerző-közösség *feedback*-jéről is szükséges beszélnünk.

- És zeneszerzők garmadáról van szó, szinte többen vannak, mint a zenetudósok. Jellemző módon hogyan reagáltak arra, amikor meghallgatták az őket tematizáló előadásaidat?

- A zeneszerzők nagyon örülnek annak, hogyha a műveikről beszélnek. A zeneszerzők számára ez nagyon fontos, a jelenlét része. És igen, nagyon sokszor volt, hogy utána beszélgettünk, például emlékszem, hogy Lendvai Kamilló nagyon lelkes volt attól, hogy olyan fiatalkori műveiről beszélek, amelyek valahogy már nagyon nem voltak jelen a zenetudományban. De például Láng István is nagyon sok dokumentumot elküldött nekem, hogy még milyen aspektusai lehetnek mindannak, amiről én beszélek. Jeney Zoltán, Vidovszky László nagyon-nagyon sokat segítettek anyagokkal. Egyszerűen a kezembe adták azt, amiből dolgozni tudtam.

- Ez nagyon megtisztelő gesztus volt a részükről.

[NEGYEDIK KÉRDÉS]

Röviden beszéltünk a Kodály-tanítványokról. Az ő mesterségbeli tudásuk kétségtelenül az egyik fontos tényezője volt az '56-tól '89-ig terjedő korszak elejének. A sztálinizmus, illetve a Zsdanovi esztétikához szokott szerzőkként igen éles váltás lehetett számukra, amikor darmstadti és varsói közvetítéssel szembesültek a nyugati avantgárral. De ez csak a kezdet volt, mert az elkövetkezendő bő három évtized során a modernitással való találkozás egyre több koncepcionális kérdést vetett fel a magyar zeneszerzők körében. Maga a zene fogalma is radikálisan átvértékelődött.

Egy ilyen összefoglalás, mint a Tied, idegen nyelven való publikálása mindenképpen előtérbe állítja a nemzetközi összefüggéseket. Egyrészt elmagyarázza a külföldi olvasó számára nem egyértelmű magyar sajátosságokat, egyszersmind tisztázza azt is, ami a magyar közönségnek nem egyértelmű. Szóval itt két egymást kiegészítő kérdés merül föl.

Az egyik az, hogy mit érzéltek a korszak magyar komponistái a vasfüggöny túloldalán zajló fejleményekből, zeneszerzés-technikai irányzatokból? Főleg ahhoz képest, ami valójában történt – mert ez is egy recepció volt, a szükségszerű torzításokkal. A másik pedig az, hogy mi a helyzet a magyar zeneszerzés külföldi recepciójával, az output értékével, illetve nemzetközi értékelésével?

- Darmstadtot és Varsót említetted az elején – nagyon fontos belegondolnunk abba, hogy Darmstadt és Varsó egy relatíve kortársi jelenség volt. Darmstadtot rögtön '45 után megalapították, Varsóban pedig 1955-ben kezdték el a fesztiválok szervezését. De a magyar zeneszerzőknek 1955–56 táján még Schönberg zenéje és a dodekafónia is újszerű volt. Tehát gyakorlatilag 20–30 évvel a schönbergi nagy fordulat után ez még újdonságot jelentett Magyarországon. Tehát a kiindulópont valójában Schönberg életművének recepciója volt, amit sokkal lassabban váltott fel végül a Webern-recepció, ami Nyugat-Európában is fontosabb lett egy idő után, mint a Schönberg-recepció.

- Pierre Boulez révén ráirányult a reflektorfény.

- Igen. Webern szerepe ilyen értelemben meghatározóbb lett Magyarországon is. De a kezdetek, amikor Szervánszky Endre, aki ehhez az első generációhoz tartozott – habár ő nem volt Kodály tanítvány, ő csak nagyon szeretett volna Kodály-tanítvány lenni, de azért ehhez a körhöz tartozott – Schönberget kezdett el fordítani. Schönberg-írásokat és Schönberggről szóló írásokat saját magának, hogy megértse egyáltalán, hogy mit is jelent az, hogy dodekafónia.

- Ez azért meglepő, mert a két világháború között is volt magyarországi Schönberg-recepció, ezt pont tőled lehet tudni. Jemnitz Sándorra gondolok, aki nemcsak írt, hanem komponált is.

- De Jemnitz soha nem komponált dodekafon műveket! Igazából a dodekafónia valamilyen absztrakt gondolatként jelent meg Magyarországon. Dodekafon műveket Magyarországon a két világháború között nem játszottak. Tehát Schönberggről is jóval korábbi élmények – még a szabad tizenkétfokúság, vagy éppenséggel a szabad tizenkétfokúság előtti, még tonális, de már egy nagyon szabadon értelmezett tonalitásban komponált művek – voltak azok, amiket egyáltalán és nagyon kis számban lehetett hallani Magyarországon. Hiszen például Alban Bergnek a Hegedűversenye is 1946-ban még egy újdonság volt Magyarországon. Tehát annak ellenére, hogy Bécs milyen közel fekszik Budapesthez, ez a zene nem jutott el Magyarországra. És éppen ezért kellett '55-'56 táján felfedeznie a magyar zeneszerzőknek ezt a fajta zenét.

- De akkor tömbösítve szembesültek a második bécsi iskolával, és a legújabb irányzatokkal.

- Igen, és akkor ehhez képest az még egy nagyobb sokk volt, hogy Darmstadtban vagy Varsóban milyen zenét komponáltak. Amelyek már egyáltalán nem olyanok voltak, mint Webern vagy Schönberg zenéje, hanem sokkal radikálisabb, sokkal modernebb kompozíciók voltak. Azt kell mondjuk a magyar zeneszerzőkről, hogy ők nagyon szorgalmasak voltak. '55-'56 táján kezdték el megismerni ezt a típusú zenét, és egy évtizeddel később, 1965 környékén már a többségük megtanulta azt a fajta zeneszerzés-technikát, ami mondjuk a lengyel kortársakat jellemezte. Itt nyilván a fiatalabb nemzedéknek – Durkó Zsolt nemzedékének – ez egy sokkal könnyebb feladat volt, mint azoknak, akik a Kodály-tanítványok generációjához tartoztak – gondolok itt Járdányi Pálra vagy Maros Rudolfra –, akiknek már nagyon éretten, 40 év felett kellett teljesen megváltoztatni a zeneszerzői gondolkodásukat.

- Most eljutottunk az újdonságokig. De ez még mindig a '60-as évek. Mi történik a következő két évtized alatt?

- Igen. '65 táján eljutunk egy bizonyos szintig, a zeneszerzők már elsajátítják ezt a fajta modern írásmódot, és különösen az a nemzedék, akiket Harmincasoknak nevezünk – akik az 1930-as években születtek, és fiatalemberként sajátítják el ezt az új nyelvet –, ők leteszik az alapjait annak, hogy hogy is képzeljük el ezt a modern magyar zenét. Amiben még benne van az, hogy modern is, de magyarnak is kell valamilyen formában lennie.

'70-'72 táján következik be egy radikális törés a magyar zeneszerzésben, amikor egy újabb nemzedék, az 1940-es években születettek nemzedéke az *Új Zenei Stúdió* létrejöttével, megalakításával lép föl. Ők teljesen

más alapokra kívánják helyezni a zenéről való gondolkodást. Számukra a legfontosabb modell John Cage, és nagyon hangsúlyosan azt mondják, hogy ők nem hagyományos, hanem experimentális zenét komponálnak, aminek semmiféle köze nincsen ahhoz a fajta hagyományhoz, amiben a magyar zeneszerzés korábban mozgott. Hozzá kell mindehhez fűzni, hogy azért ez a fajta nagyon radikális, nagyon szélsőségesen experimentális magatartásforma az *Új Zenei Stúdió* műhelyében sem maradt meg sokáig. A '70-es évek végétől, '80-as évek elejétől az ott tevékenykedő zeneszerzők nagy többsége szembenéz a nagy klasszikus hagyománnyal és a magyar zenei hagyománnyal is. Ennek csúcsműve Jeney Zoltán *Halotti szertartása*, ami tulajdonképpen a '70-es évek végétől a 2000-es évek közepéig íródik nagyon hosszú idő alatt. Tulajdonképpen a komponálási folyamat során is lehet látni, hogy hogyan néz szembe egy experimentális zeneszerző a zenei hagyományokkal.

- És akkor még mindig folytatódik a történet, mert a Steve Reich és Philip Glass által képviselt minimalizmus is eljut Magyarországra.

- Sőt, ez még ennél sokkal bonyolultabb, mert a '80-as években a világon mindenhol – és ennek részeként Magyarországon is – bekövetkezik az, amit leegyszerűsítve úgy szoktunk nevezni, hogy „a posztmodern fordulat”. És ez Magyarországon tulajdonképpen két jelentős irányt jelent.

Az egyik az valóban a minimalizmusnak, ennek a *soft minimalizmusnak*, tehát nem a cage-i radikális minimalizmusnak, hanem a Reich-féle minimalizmusnak a befogadását jelenti a 180-as csoport tevékenységében. A másik irány – és ha már Csemiczky Miklósról beszéltünk, akkor fontos ezt hangsúlyozni –, a másik irány az ún. Négyeknek az iránya, akik a neo-stílusokkal való játékkal kezdenek el foglalkozni.

- A *soft minimalizmus*-sal kapcsolatban az jut eszembe, hogy a 2000-es évek elején volt alkalmam magát Philip Glass-t hallani a Zeneakadémián. Egy zongora-estet adott, és ott volt olyan – nyilvánvalóan improvizált kompozíció –, ami zavarba ejtően hosszú ideig szólt egyetlen egy szekundakkordról. Szóval eléggé *soft*-t vált ennek a minimalizmusnak a folytatása.

- A *soft* azt hiszem, nem egészen ezt jelenti, amit itt mondasz, hanem azt a fajta szelídebb változatát a minimalizmusnak. Nem szoktunk arra gondolni, hogy a minimalizmus tulajdonképpen egy tágabb fogalom! Amit Cage csinál, az is bizonyos értelemben minimalizmus, vagy beszélhetünk Kurtág minimalizmusáról is. Tehát ez egy zeneszerzői magatartásforma, amelyik azt mondja, hogy nem kell nagyon bonyolult eszközökkel komponálni, hanem minél egyszerűbb eszközökkel komponálunk, és abból is létre tudnak jönni remekművek is akár.

- Amennyiben sikerül ezeknek a redukált elemeknek a jelentőségét megnövelni.

- ... vagy olyan módon társítani őket, hogy ez valóban mondjon valamit, tehát abban az értelemben *soft* ez a minimalizmus, hogy sokkal harmonikusabb: egy, a tonális, vagy modális világhoz közelítő zenéről van szó. Tulajdonképpen azok a fajta zenei elemek és azok a fajta eszközök, amikkel egy Reich vagy egy Glass dolgozik, azok tulajdonképpen nagyon hagyományosak, és abból a hagyományból egy pici elemet emelnek ki, és azt ismételtetik. A repetitív zenének ez a lényege.

- Értem. Na és most jön az első kérdésnek az igazán érdekes része. Rendben van, az elhangzott irányzatok eljutottak Magyarországra. De hogy viszonylanak ezek ahhoz, ami valójában történt? Hogy viszonyulnak ezek a nyugati egyetemes folyamatokhoz? Ezt azért kérdezem, mert a bibliográfiában hivatkozol Richard Taruskin nagy Oxfordi Zenetörténetének a negyedik és ötödik kötetére, tehát a kora a 20. századra és a 20. század második felére. De csak néhány fejezetre, tehát például olyanra, ami a minimalizmussal foglalkozik, vagy Darmstadt-tal, a zsdanovi esztétikával. De Taruskinnál ezen kívül még nagyon-nagyon sok minden van. Elképzelhető-e az, hogy Magyarországra az izoláció miatt tulajdonképpen csak egy töredéke jutott el a kortársi irányzatoknak? Vagy ami eljutott, az valóban a legjavát képezte a fejleményeknek?

- Nem ezért szerepelt Taruskin kötete csak ezeknél a kései, tehát a '80-as évekkel kapcsolatos fejezeteknél. Hanem azért, mert a '80-as évekre hozza be a lemaradását teljes mértékig a magyar zeneszerzés. Arról van szó, hogy azok a diskurzusok, amelyek az új zenéről, vagy általában véve a kortárs zenéről szólnak, valójában a

'80-as években lesznek ugyanazok, amik ugyanabban az időben Amerikában, Nyugat-Európában is zajlanak. Addig a magyar zeneszerzésnek – mint a gyerekbetegségeken – át kell esni azokon a zenei gyakorlatokon, azokon a zeneszerzői gondolkodás-módokon, amelyeken a nyugati zeneszerzés már az elmúlt 70 évben átesett. Tehát a '80-as években éri utol teljes egészében a magyar zeneszerzés a világ zeneszerzését. Azért olyan feltűnőek azok a párhuzamosságok, amiket mondjuk Taruskin az amerikai zeneszerzésről mond, mert tulajdonképpen ugyanazt mondják azok a zeneszerzők, ugyanúgy gondolkodnak, ahogy magyarországi zeneszerzők gondolkodnak ugyanabban az időben.

Hogy mit fogadtak be a zeneszerzők, vagy mi az, amit ismertek Magyarországon? Azt kell mondjam, hogy nagyon sok minden jutott el Magyarországra. Én nagyon gyakran szoktam délkelet-európai konferenciákon részt venni, ahol e korszaknak a román, szerb, horvát, szovjet, ukrán zenetörténetéről beszélnek. Nagyon nagy a különbség a tekintetben, hogy mi volt hallható és mikor. Magyarországon, nagyon hamar, tulajdonképpen a '60-as évektől kezdve a kortárs zenének a jelenléte teljesen természetes folyamat volt. Ugyanez mondjuk Romániában nem mondható el, ahol sokkal később jutottak el egyáltalán ezek a zenék a zeneszerzőkhöz, és ismerték meg a zeneszerzők ezeket a műveket. Ráadásul nagyon fontos, hogy Magyarországon hivatalos csatornákon történt mindez. Tehát ezek nem titkos módon – kazettákon vagy lemezeken – jutottak el zeneszerző-körökhöz, hanem a Zeneakadémia Nagytermében játszották ezeket a műveket.

- Mégiscsak a korszak európai hangversenyéletének egyik kiemelkedő helyszíne volt ekkor Budapest. Itt is indultak el nemzetközi karrierok, vagy legalábbis az, hogyha Budapestre eljöttek és sikeresen szerepeltek nagy művészek, akkor az egy fontos megerősítés volt a centrum számára is.

- Hát, hogy ez így volt-e? Én nem biztos, hogy ezt ilyen bátran merném állítani. De az kétségtelen, hogy a két világháború között Budapest egy nagyon fontos zenei koncerthelyszín volt, és talán valami még megmaradt az '50-es, '60-as, '70-es évekre is Budapestnek ebből a rangjából. De azért hozzá kell tennünk, hogy Magyarországon nem tudták megvalósítani azt, amit a lengyelek Varsóban meg tudtak valósítani. Varsóban lehet tudni, hogy ott a kommunista kormányzat tényleg nagyon tudatosan elkötelezett volt amellett, hogy egy olyan fesztivált csináljanak, ahol Nyugat és Kelet találkozhat, és ahol elhangozhat bármi. Nagyon sokat jelentett a lengyel zeneszerzésnek ez a varsói fesztivál, mert tulajdonképpen a lengyel zeneszerzőknek a nemzetközi jelenlétét a '60-as évektől vagy '50-es évek végétől kezdve nagyon megerősítette. Ebben például a magyar zeneszerzők eléggé hátrányban voltak a lengyelekhez képest.

- Tehát amit mondasz, úgy foglalható össze, hogy két évtizednyi fáziseltolódás, illetve felzárkózás után tulajdonképpen egy évtized, a '80-as évek állt rendelkezésre, amikor a magyar zeneszerzők valóban aszúrban voltak, ill. úgy gondolkodtak, mint tulajdonképpen a legfontosabb nyugati helyszíneken. És igen, valóban ez a másik kérdés: hogy néz ki az így létrejövő magyar *output* nemzetközi értékelése? Különösen úgy, hogy a lengyeleknek sikerült ez a nagyon fontos PR-akció a *Varsói Ősz*-szel, tehát olyan helyzeti előnyre tettek szert, amivel a magyarok nem tudtak konkurálni.

- Igen, a '80-as évek e tekintetben is egy nagy fordulópont. Igazából a '80-as évektől kezdve jutott el igazán a magyar zeneszerzés oda, hogy bizonyos alkotókat – és itt persze Kurtágot és Durkót kell említeni – valóban el lehetett juttatni nagy nyugati centrumokba, és felfigyelhettek ezekre a zeneszerzőkre. Ebben nagyon nagy szerepet játszott egyébként az *Editio Musica Budapest*-nek a PR-tevékenysége. Tulajdonképpen Kurtág volt az, akinek tényleg a '80-as évekre sikerült egy nagy nemzetközi karriert befutni. Itt azt is fontos hangsúlyozni, hogy még '69-ben, amikor Darmstadtban bemutatják a *Bornemissza Péter mondásait*, akkor az valójában egy fiaskó. Kurtágnak nem sikerül ezzel az egyébként az életművének talán legjelentősebb alkotásával áttörni a kapukat Darmstadtban.

- De hát ennek nem zenei okai voltak elsősorban, ha jól értem...

- Zenei okai is voltak. Az egyik oka nyilvánvalóan a szöveg volt. Elvárni attól a nyugati közönségtől, hogy egy régies magyar nyelven írt, rendkívül hosszú ének-zongora kompozíciót befogadjanak, eleve egy irreális vállalkozás volt. De zenei okai is voltak. Darmstadtban évről évre vagy két évente változott az, hogy mi volt igazán izgalmas a zeneszerzésben. És ez a fajta zeneszerzői gondolkodás – ami egyfelől nagyon modern volt, viszont nagyon erősen illeszkedett a magyar hagyományba – teljesen kívül állt azon a fajta zeneszerzői diskurzuson, ami éppen a középpontjában volt Darmstadtnek.

- Kurtág tulajdonképpen előre szaladt a szintézis-kísérletével...

- Bizonyos értelemben előre szaladt, bár ezt akkor senki sem értette, és talán maga Kurtág sem tudta, hogy ő valójában előre szaladt. Mindenesetre az igazán lényeges az, hogy az ő számára egy fiasco volt, és később végül csak a *Truszova*-ciklusával sikerült bejutnia abba a felső krémbe, ahova a legjelentősebb zeneszerzők tartoznak.

- Értem.

[ÖTÖDIK KÉRDÉS]

Akkor beszéljünk arról, akinek mindez sikerült: a nagy kívülállóról, Ligeti Györgyről. Ő '56-ban külföldre távozott, amivel egy darabig kiírta magát a magyarországi zenei nyilvánosságból. Aztán a '70-es évektől, mint írod, „a hazatérő tékozló fiút a magyar zeneélet végleg keblére ölelte”. Ennek ellenére a magyar zeneszerzők érdemleges Ligeti-recepciója több okból kifolyólag is elmarad. Melyek voltak ezek az okok?

- Én úgy gondolom, hogy nem Ligeti nagyságán múltott, mert a magyar zeneszerzők legkülönbözőbb generációi tisztában voltak Ligeti jelentőségével. Sokkal inkább arról volt szó, hogy pont amikor a '70-es években Ligeti megjelent a magyar zenei életben, akkor ez a legfeszültebb időszaka volt a magyar zeneszerzésnek. Éppen ebben az időszakban lépett föl az *Új Zenei Stúdió*, és taszította le úgymond a trónról a Harmincasokat. Ez hatalmas vitát gerjesztett, nemcsak a zeneszerzők közösségében, de a zenetudósok körében is. A zenei szaksajtóban is számos lenyomata van ennek, és egész egyszerűen nem volt hely Ligetinek. Így is volt egy különutas zeneszerzőjük Kurtág személyében, azt még el lehetett valahogy viselni. De hogy még egy utat, vagy még egy lehetséges irányt megmutasson egy zeneszerző, ez egyszerűen képtelenség volt abban az egyébként nagyon szűkös zenei térben, amelyben működtek ezek a zeneszerzők. Tehát egész egyszerűen nem volt helye annak, hogy most Ligetiről is beszéljünk.

- Most arra a tipikus magyar redukcionista gondolkodásmódra utalsz-e, amelynek például Bartók mellett is sok volt Kodály, tehát aminek komoly tradíciói vannak?

- Nem egészen erről van szó. Inkább tényleg arról, hogy annyira hevesen küzdöttek bizonyos fajta, nem mondanám azt, hogy ideológiák, hanem azt, hogy nézőpontok egymással azzal kapcsolatban, hogy hogyan értelmezzük a zenét, hogy mi a zene. És ez a két irány a Harmincasoknak és az *Új Zenei Stúdió*nak ez az iránya annyira egymásnak feszült, hogy ebbe a feszültségbe egyszerűen már nem lehetett betenni még egy újabb mágnest, egy újabb feszültséggócot. Egyszerűen nem volt energiája, úgy gondolom, a magyar zenei életnek arra, hogy még Ligetivel is foglalkozzon.

- Hát akkor ennyit Ligetiről.

[HATODIK KÉRDÉS]

Az angol változatba is bekerült mind az öt Kurtág-fejezeted. Nyilvánvaló – az itt eddig elhangzottakból is –, hogy egy központi szereplőről van szó. Ehhez képest érdekes, hogy Kurtág műveit a '80-as években úgymond *elemezhetetlennek* tartották. Hogyan látod a műveknek a súlyát és Kurtág tevékenységét az elemzett időszakban?

- A kérdésfelvetés egy kicsit negatív színben tünteti fel Kurtágot... Nem egészen arról van szó, hogy az ő zenéje valóban elemezhetetlen, vagy a kortársak ezt egy problémaként vagy egy negatívumként élték volna meg.
- Dehogy. Annyira újszerű, hogy elemezhetetlen – azt hiszem, hogy erre gondoltak.
- Ez egy ténymegállapítás volt, ami arra vonatkozott, hogy ez a zene annyira másképp működik, mint amihez hozzá vagyunk szokva. Tulajdonképpen nem is igazán értjük azt, hogy – a minimalizmusra térünk vissza –, hogy egy ennyire kevés elemből építkező zene mégis hogyan tud hatni. Mert az nem kérdés, hogy Kurtág zenéje hat. Ez volt az, amit elemezhetetlennek neveztek, tehát hogy igazából megragadni azt a jelenséget, hogy valami, ami kevésből építkezik, az hogy tud mégis jelentős lenni.
- Értem.

[HETEDIK KÉRDÉS]

Nézzünk akkor egy Harmincas zeneszerzőt, példának okáért Bozay Attilát! Akiről többek között ezt írod: „*A Harmincasoknak a magyar zenei megújulásban betöltött kiemelkedő szerepét valló diskurzusban ... Bozay mint experimentális, az Új Zenei Stúdió irányában is nyitott zeneszerző jelent meg. Mi több, korabeli nyilatkozatai is feltűnő elfogulatlanságról árulkodnak.*” Mindez a '70-es évek elejére vonatkozik, aztán Bozay '85-ös operája, a *Csongor és Tünde* elemzése, illetve az egész alkotói pálya áttekintése után a fejezeted konklúziója így szól:

A *Csongor és Tünde* után Bozay Attila többé nem tért vissza experimentális korszakának eszményeihez – a fordulópontként értékelhető operát követően nem volt elképzelhető számára visszaút. Bozay új tradicionalizmusa azonban nem keveredik a provokáció szándékával: a hagyomány melletti kiállása abból a felismerésből fakad, hogy a zeneszerzői műhelyében az experimentális zeneszerzői magatartásforma – személyes és alkotói válságát követően – örökre elveszítette érvényességét.

Ennek a következtetésnek a hangvétele olyannyira objektív, hogy az olvasónak egész egyszerűen nehézséget okoz, elismerő vagy elmarasztaló felhangokat kihallani belőle. És ennek kapcsán szeretném megkérdezni, hogy számodra kapcsolódik-e valamiféle *a priori* esztétikai értékítélet az experimentális, másrészt a tradicionalista vagy tágabb értelemben tulajdonképpen a modern és a posztmodern alkotói alapálláshoz?

- Nagyon törekedtem arra, hogy amennyire ez egyáltalán lehetséges – mert bölcsészettudományokban, főleg művészeti tudományban azért ez száz százalékosan nem megvalósítható –, de hogy objektíven szemléljem ezeknek a zeneszerzőknek a jelentőségét. Azt tartottam fontosnak, hogy természetesen vannak zenék, amiket szeretek, és vannak zenék, amik idegenek tőlem, vagy talán kevésbé szeretek, vagy talán technikai értelemben kevésbé érzem jónak.

De nekem nem az volt a feladatom, hogy kinyilatkoztassam a véleményemet ebben a munkában, mert ez egy tudományos mű és nem egy zenekritika. Hanem az, hogy megpróbáljam a maga helyén értékelni ezeket az irányzatokat, ideológiai szempontokat, esztétikai szempontokat, amik a művekben megmutatkoznak.

Végülis az egyszerű válaszom az, hogy nincsen ilyenfajta előítéletem egyik irányzattal sem. Lehet, hogy igazad van, hogy ez nagyon objektív, amit én Bozayról írok. Sajátos módon most, amikor felolvastad, inkább azt éreztem, hogy ez egy nagyon lírai befejezés, egy érzelmes befejezés. Számomra ez egy érzelmes befejezés. Bozay pályáját ilyen értelemben egy tragikus pályának tartom. Van itt egy zeneszerző, aki tényleg a legnagyobb nyitottsággal és őszinteséggel fordult az experimentum felé, és láthatóan rendkívül jól állt neki az experimentális zeneszerzés, és nagyon megtalálta a hangját az experimentális művekben. És mégiscsak eljutott a 80-as évek közepére oda, hogy önmaga számára be kellett vallania, el kellett ismernie, hogy ez az út számára mégsem járható.

Nagyon fontosnak érzem azt, hogy amikor mi zeneszerzőkről és zeneszerzők műveiről beszélünk, akkor meglássuk az embert is a művek mögött. Meglássuk azokat a vívódásokat, nehézségeket, amikkel együtt él egy zeneszerző, és – szerintem – nagyon fontos ezeknek a megragadása is. Ilyen értelemben biztos nem tudok objektív lenni. Nagyon érzelmes ember vagyok, és nagyon is érzelmileg viszonyulok a zeneszerzőkhöz, mint emberekhez. Tehát ez azért ott van.

- Azért kérdeztem pont erre rá, mert most is, ahogy elmondod, ezt a visszafordulást az experimentalizmustól, ennek van egy nagyon enyhe kudarc-jellege. Holott egyáltalán nem biztos, hogy kudarc volt. Lehet, hogy ha a posztmodern irányából nézzük, tulajdonképpen előre jutásnak is felfogható.

- Ő – úgy gondolom – kudarcként élte meg. Számára ez egy traumatikus tapasztalat volt, és én inkább a traumatikus tapasztalatról szeretnék beszélni. Igen, abban teljesen igazad van, hogy egyébként egyrészt Bozay nem volt egyedüli ebben: az ő egész generációja és tulajdonképpen az *Új Zenei Stúdió* generációja is ugyanezt az utat végigjárta. Nem mindenki számára volt ez ennyire traumatikus. Tudjuk, Kocsár Miklós számára, Balassa Sándor számára ez egy nagy megkönnyebbülés volt. És tudjuk, hogy Jeney Zoltán, Vidovszky László, vagy Sári László számára pedig új utak nyíltak meg. Ők úgy fogalmazták meg, hogy mostantól kezdve már a tradíció is az experimentumnak a része.

- Ez hallatlanul érdekes!

[NYOLCADIK KÉRDÉS]

Most, hogy Jeneyt említet: a *Halotti szertartásról* azt írod, hogy „az egész magyar és nyugati zenetörténetnek is páratlan kompendiuma – méltó összefoglalása az 1956 és 1989 közötti magyar zeneszerzés történetének”.

A teljes mű hangversenytermi bemutatója 2005-ben volt: Kocsis Zoltán vezényelte a Nemzeti Filharmonikus Zenekart, a Nemzeti Énekkart és a korszak legjobb szólistáit. Az egymást követő nagy recenziók mellett a mű egyedülálló fontosságát, számomra például az is elég egyértelműen jelezte, hogy az egész Zenetudományi Intézet egy emberként vonult ki a Műpába, hogy meghallgassa a *Halotti szertartást*. Márpedig ilyesmi azért nem szokott gyakran előfordulni. És a koncert maga valóban katartikus élményt nyújtott. Te egész fejezetet szentelsz ennek a korszakos műnek...

- Igen, ennek persze a mű jelentősége is oka, de van egy egészen praktikus oka is. Ez egy nagyon hosszú ideig keletkezett mű. Jeney a '70-es évek végén kezdte el komponálni, és tulajdonképpen mindazok az alkotói kérdések, amik őt 20 éven keresztül foglalkoztatták, bele vannak írva ebbe a műbe. Nem csak az alkotói problémák vannak beleírva, hanem az ő egész élete benne van. Rengeteg önidézetből áll, rengeteg kompozícióját illesztette bele ebbe a hatalmas méretű és egyébként nagyon rugalmas szerkezetű kompozícióba. Tehát nem csak a mű jelentőségét lehetett bemutatni egy önálló fejezetben, hanem valójában azt az utat is – pontosan ugyanazt az utat, amiről Bozay kapcsán beszéltünk –, hogy hogyan jut el egy experimentális zeneszerző oda, hogy egy tulajdonképpen mélyen tradicionális remekművet ír.

- Miközben magát a tradíciót is experimentumnak fogja fel.

- Miközben experimentumnak tekinti a tradíciót is.

- És a „mű” tulajdonképpen a mű keletkezéséről szól. Ez is egy nagyon nagy múltra visszatekintő ismerve a főműveknek.

[KILENCEDIK KÉRDÉS]

A kötet angol változata két fejezettel bővült. A külföldi olvasónak szánt bevezetővel, a 20. századi magyar zenébe: *A Brief Introduction to the History of 20th-Century Hungarian Music*, és egy szintén rövid epilógussal: *After 1989. A Brief Outlook*, amelyben ismerteted a '89 óta eltelt idestova 36 év eseményeit. Ezt az igen informatív fejezetet röviden megírni nem lehetett egyszerű feladat. Egyik paradox megállapításod, hogy

Kurtág műveinek kivételével épp azok a kompozíciók hullottak ki a mai zeneéletből, amelyek előkészítették volt az 1990 utáni magyar zeneszerzés szabad sokszínűségét.

Tagadhatatlan, hogy a mából visszatekintve ez egy nagyon funkcionális korszaknak minősül, amikor jól működtek a dolgok, különösen – mint mondtad – a '80-as években. Bizonyos mértékig ugyanez áll a művekkel foglalkozó kritikai diskurzusra is, amely zenei elemzéseidnek fontos kiegészítő forrása. Annak ellenére, hogy – megfigyelésed szerint – a kritikusok nem voltak mindig eléggé tájékozottak. Ezért is érdekes, hogy az angol kiadást bejelentő Facebook-bejegyzésedet a következő szavakkal zárod: „*Mindenesetre kedves zeneszerző barátaim: azt kívánom Nektek, hogy harminc-negyven év múlva legyen még idehaza zenetudós, aki megírja a Ti történeteket*”. Mi az oka ennek a pesszimizmusnak?

- Nem a zeneszerzőkkel kapcsolatos a pesszimizmusom...

- ... hanem aki megírja a történetüket.

- Igen. A magyar tudomány és azon belül a magyar bölcsészettudomány helyzetével kapcsolatos a pesszimizmusom. Most minden jel arra mutat, hogy ezek a tudományok nem számítanak, és hogy ezeknek a nagyon tudatos elsorvasztása zajlik. Nem tudjuk elégszer hangsúlyozni, hogy mi mégiscsak a magyar kultúrával, magyar nyelvvel, magyar történelemmel foglalkozunk, tehát olyan munkát végzünk, amit rajtunk kívül senki más nem fog elvégezni. És nem is várhatjuk a világtól, hogy egy ilyen könyvet, amit én írtam, bárki más írjon meg.

- A társtudományok képviselőitől sem, az irodalomtörténészekről, történészekről. Jellemző módon ők nem foglalkoztak a kortárs zeneszerzőkkel, ez valahogy kimaradt.

- Ezt nem vetném a szemükre, mert tegyük a kezünket a szívünkre, mi sem nagyon foglalkozunk a kortárs képzőművészettel.

- Ugyanakkor a zeneművészet szerencséjére, van benne egy ezoterikus, speciális tudást igénylő jelleg.

- Igen, a zene igényli a speciális tudást. Ezt nem vetném senkinek a szemére. Nagyon sok pozitív visszajelzést kaptam társtudományok képviselőitől a munkámra. Nyitott szemmel járnak a kollegák. Én általában beszélek azokról a tudományokról, amiket nemzeti tudományoknak nevezünk, ill. a nemzeti tudományoknak a jelenlegi helyzetéről. Tényleg nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy nekünk nemzeti kötelességünk, hogy ezt a munkát elvégezzük, és a kormánzatnak pedig nemzeti kötelessége ezeket finanszírozni.

- Ez így van.

[TIZEDIK KÉRDÉS]

Az utolsó kérdést engedelmeddel egy kicsit távolabbról kezdeném. Gondolom, egyetértesz azzal – különösen az elhangzottak fényében –, hogy a zenetörténész egyben történész is. Nos, te rengeteg zeneszerzői pályát és még több kompozíciót tekintettél át, így az egyes nemzedékek tagjait összekötő sajátosságokon túl is kirajzolódott néhány alaptörténet.

Ilyen alaptörténet például

- az apafigurával való szakítás, amibe szinte kódolva van, hogy később egy magasabb szinten újból felbukkan az apai örökség,

- vagy a szakítás általában is, a különutas szerep felvállalása, a kollegáktól való elhatárolódás egy vagy több kérdésben.

- aztán a felzárkózás kényszere, az elavulástól való félelem,

- a stílári megújulások, illetve stílusváltozások különböző fokozatai, és a sort persze folytathatnám.

A könyvedben mindez egyes szám harmadik személyű elbeszélésként jelenik meg. A narrátor maga nem részese a cselekménynek, cserébe viszont ő az egyetlen, aki az összes szereplő motivációját és gondolatait ismeri. Ez az a bizonyos mindentudó nézőpont – *omniscient point of view* –, bár itt nem fikciós történetmesélésről van szó, hanem zenetörténeti események megragadásáról.

Ha abban, amit most elmondtam, van némi igazság, az szükségszerűen azt is jelenti, hogy kutatómunkád során – talán már a tervezés alatt is – számos felismeréssel, revelációval kellett, hogy szembesülj. Az előadásaidat hallgatva és a kötetedet olvasva számomra legalábbis úgy tűnik, a hatalmas szövegtest aranyfedezetét a nagyon *bonyolult, de* az általad megfogalmazott formában egyáltalán *nem áttekinthetetlen* mester-narratíva megléte adja.

Kérdés: valóban voltak ilyen revelációid? És ha igen, vannak emlékeid a különböző összefüggések felismerésekor érzett örömről? Azokról a pillanatokról, amelyekért érdemes a bölcsészettudományt, a humaniorákat művelni?

- Mi mind a ketten zenetudósok vagyunk, és pontosan tudjuk, hogy a zene az mennyi örömet tud szerezni.

Főleg a jó zene.

Azt hiszem, nem is tudtam volna megírni ezt a könyvet, hogyha nem találkoztam volna ennyi jó zenével,

amit *örömmel* hallgattam.

Mert annál rosszabb, hogy borzalmas kompozíciókat hallgatni nagy mennyiségben...

Az nem ihleti meg az embert.

Számomra talán a legfőbb tapasztalat az volt, hogy ez a hatalmas repertoár rengeteg olyan művet tartalmaz, amit érdemes lenne játszani. És remélem, hogy a könyvnek lesz is egy ilyen hatása, hogy a zenészek, muzikusok kézbe veszik: „*Ó, van ilyen kompozíció? Nézzük meg!*” – és kezdjék el játszani.

Mert a zene akkor él, hogyha muzikusok játsszák, nem akkor, ha zenetudósok írnak róla.

- Ez minden bizonnyal így van, csak én ezt nem hagynám annyiban. Ugyanis én a rengeteg mű hallgatása közben felismert *összefüggésekről* beszélek. Ami csak téged érhetett. Csak te jöhettél rá ezekre az összefüggésekre. Azt hiszem, hogy ez egy varázslatos élmény kellett, hogy legyen.

- Erre is csak azt tudom mondani, hogy a *zenetudomány* varázslatos. Ezért leszünk zenetudósok. Ez – még a bölcsészettudományon belül is – egy nagyon periférikus, nagyon specifikus és nagyon különös szakma. Nincs is belőlünk sok. Pontosan azért, mert nagyon kivételes, speciális tudást igényel. És azt gondolom, hogy szeretjük ezt csinálni. Ez a lényeg.

Azért leszünk zenetudósok, mert csodálatos dolog zenéről gondolkodni, és leírni azt, ami eszünkbe jut róla.

- Ezt valóban nem lehet másképp elmondani. Nagyon szépen köszönöm, hogy válaszoltál a kérdéseimre.

- Köszönöm szépen a lehetőséget.

[ELKÖSZÖNÉS]

Ez volt a *Repríz*, a Zenetudományi Intézet podcast-sorozatának ötödik adása. A mai alkalommal Dalos Annát láttam vendégül, akinek még egyszer nagyon köszönöm, hogy szakított ránk időt és elfogadta a meghívást.

A *Repríz* adásait a páros hónapok végén tesszük közzé a bejáratott online platformokon: a *Spotify*-on, a *YouTube*-on és a *Facebook*-on. Ha tehetik, iratkozzanak fel ezekre a csatornákra, hogy értesüljenek az új adások közzétételéről!

A *Repríz*t természetesen megtalálják a Zenetudományi Intézet honlapján is, ahol az epizódokat *Műsorjegyzetek* egészítik ki.

Hangmérnök: Buzás Attila

A szerkesztőség tagjai: Németh Zsombor és Lipták Dániel

Főszerkesztő-műsorvezető: Németh István-Csaba

Felelős kiadó: az ELTE HTK Zenetudományi Intézetének igazgatója, Richter Pál

[2. szignál]

Én Németh István-Csaba zenetörténész vagyok és köszönöm a figyelmet.

A viszonthallásra!