

A recenzió bibliográfiai adatai: „Zenei Panoráma. Kroó György írásai az *Élet és Irodalomban* (1964–1996)” in: Kiss Gábor (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 1978–2012* (Budapest: MTA BTK, 2014): 395–406.

## Zenei Panoráma. Kroó György írásai az *Élet és Irodalomban* (1964-1996)

Összegejtette és közreadja: Várkonyi Tamás  
(Budapest: Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft., 2011)

Kroó György zenekritikai munkássága komoly helyet foglal el életművében, a magyar zenei élet több évtizedének eseményeire reflektált a hangzó élmények után szinte azonnal. Közönséget nevelt, tanított, zeneszerzőknek és előadóknak adott megbízható visszajelzéseket. Az Új Zenei Újság című rádióműsorban elhangzott kritikáinak két kötete<sup>1</sup> után 2011-ben napvilágot látott az *Élet és Irodalom* folyóiratban megjelent írásainak gyűjteménye is. A cikkeket Várkonyi Tamás gyűjtötte össze, s az ő és Terray Boglárka munkája a gondosan összeállított, nagyon hasznos név- és címmutató is, az írásokhoz Kovács Sándor - az Új Zenei Újság jelenlegi felelős szerkesztője - írt előszót. A teljesség igényéhez és a téma jelentőségéhez képest talán kissé sok sajtóhiba maradt a kötetben, s a recenzens számára zavaró volt az az egyébként tudatosan vállalt megoldás is, hogy az írásokban pontos megnevezés nélkül említett művek teljes alakját csak a mutatóból lehet visszakeresni. A cikkgyűjtemény azonban ezekkel együtt is méltó és reprezentatív társa a két korábbi Új Zenei Újság-kötetnek. Mi sem bizonyítja ezt jobban, minthogy már a megjelenését követő évben számos recenzió született róla.<sup>2</sup>

A két rádiós kiadványtól alapvetően különbözteti meg az ÉS-írásokat azok kortárs zenei irányultsága. Kroó az *Élet és Irodalom* hasábjait láthatóan az új zene egyfajta fórumának tekintette, így ezek az írásai kortárs zenei könyvei mellé sorolhatók.<sup>3</sup> Ugyanakkor a zenekritikáról folytatott nyílt vitát összefoglaló kötetével is összefüggnek, ahol ő maga hangsúlyozta, milyen fontos a zeneszerzői műhelyek fejlődése

<sup>1</sup> *A mikrofonnál Kroó György. Új zenei újság 1960–1980* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981) és *A mikrofonnál Kroó György. 1981–1997* (Budapest: Magyar Rádió, 1998).

<sup>2</sup> Dalos Anna: „A bikapárti zenekritikus”, *Magyar Zene* 50 (2012/2), 230-235; Fittler Katalin: „Zenei panoráma, 1964-1996”, <http://nol.hu/kritika/20120228-zenei-panorama-1964-1996>; Kerékfy Márton: „A közvetítő”, <http://fidelio.hu/klasszikus/magazin/a-kozvetito-0110>; Pintér Tibor: „Kroó György kaleidoszkópja”, *Élet és Irodalom* 56 (2012/1); Tallián Tibor: „Praesens perfectum”, *Musika* 56 (2013/1), 30-33.

<sup>3</sup> Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971); uő.: *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975); uő. (szerk.): *Miért szép századunk zenéje?* (Budapest: Gondolat, 1974); uő. (szerk.): *Kortárs zeneszerzők között. Beszélgetés a Bartók Béla Nemzetközi Zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971).

szempontjából a széles körű és állandó kritikai élet.<sup>4</sup> Talán nem véletlen, hogy Kroó éppen ez utóbbi vita évében kezdett rendszeresen kritikákat publikálni az *Élet és Irodalom* hasábjain, lehetséges, hogy a vita során leszűrt tapasztalatai inspirálták őt aktívabb zenekritikai munkásságra.

A huszadik század során több neves magyar zenekritikus írásaiból jelent már meg gyűjteményes kötet. Maga Kroó is recenzeált néhányat ezek közül („Éjszakai esztétizálás” Csáth Géza írásairól, „Jemnitz, a zenekritikus”). Csáth Géza kötetéről írva jól megragadja a kortárs zene kritikájának nehézségét: „a kor zenekritikusa még az éjszakában él, ott kell észrevennie, onnan kell meglátnia és felismernie a hajnalt”.<sup>5</sup> (57) A cikk végén - Csáth címadását továbbgondolva - felteszi a kérdést, egyben megfogalmazza saját zenekritikusi hozzáállásának lényegét: „[...] vajon a mi zenekritikánk eléggé útmutató-e, felismeri-e a maga napját, szárnyal-e feléje, nem marad-e csupán éjszakai esztétizálás?!” (58)

A Kroó-kötethez a szerkesztő és a kiadó nem keresett különleges címet, a Zenei panoráma az egyik - a címlap grafikáján is látható - írásból származik. Ez az egyszerű címadás érthető: a kötetben közölt írások címeit végignézve feltűnhet, maga Kroó sem törekedett hivalkodó, figyelemfelkeltő feliratok kitalálására. „Négy új kompozíció”, „Karinthy-kantáta”, „Új kórusművek”, vagy egyszerűen csak „Tételek” - ilyen és hasonló címek alá rendezte gondolatait. Még az se zavarta, ha a „Csellóverseny” cím alapján nem világos az olvasó számára, egy eseményről, vagy egy műről lesz-e szó — annál is inkább, mert a cikk egy zeneszerzőverseny díjnyertes kompozíciójáról számol be. (195) Ugyanakkor nem mondható, hogy a címadást jelentéktelennek tartotta volna, hiszen időnként maga is véleményezte, sőt bírálta a címadást egy-egy új kompozíció esetében. (166, 375)

Számos különböző műfajú eseményről és kiadványról tájékoztatta Kroó az *Élet és Irodalom* olvasóit. Rádiós és operaházi bemutatókról, hangversenyekről, frissen megjelent lemezekről és könyvekről, zenei fesztiválokról, országos és nemzetközi zenei versenyekről, zenetudományi konferenciákról, kiállításokról, bábszínházi előadásról, televíziós operabemutatóról. Különlegesebb témának számít egy Bartókkal kapcsolatos „zenei happening” leírása, (72) vagy két írás a régizene mozgalomról. (290 és 402) Két írása szinte zenetudományi tanulmánynak is tekinthető, (Beethoven és Bartók, 23; Schönberg, 157) és egy nekrológot is közölt az *ÉS* hasábjain. (390, Kadosa Pálról) A leggyakoribb téma kétségkívül a kortárs zene. Évről évre beszámol a Tribune Internationale des Compositeurs összejöveteleiről — a kötet legelső és legutolsó írása is erről szól —, a Magyar Rádió által megrendezett, a közönség és a kritikusok díjáért folyó seregszemléről, később indulásától kezdve a Korunk Zenéje fesztiválról. A Magyar Rádió 1975-ös és 1980-as nagy seregszemléjéről, a magyar zene hónapjáról mindkét alkalommal hírt adott. (177 és 343) Az írások időintervalluma szélesnek tűnik - az első cikk 1964 júniusában, az utolsó 1996 júniusában keletkezett - valójában azonban szűkebb az érdemben tárgyalt időszak: 179 írás keletkezett a hetvenes években, 54 pedig 1980 és

<sup>4</sup> Kroó György (szerk.): *Vita a zenekritikáról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 54.

<sup>5</sup> A recenzióban minden esetben oldalszámokra hivatkozom.

1986 között. A maradék hat írásból kettő a hatvanas években, négy pedig 1996-ban jelent meg. A hetvenes évek magyar zenei élete tehát rendkívül gazdagon dokumentált, Kroó láthatólag töretlen lelkesedéssel számolt be az ÉS hasábjain minden valamennyire is fontos magyar, vagy magyar vonatkozású zenei eseményről és magyar zenei kiadványról.

1979 végétől ugyanakkor mintha kisebb székszis érződne az írásokon. Kezdődik ez a Korunk Zenéje '79 című beszámolóval, ahol kérdőjelet tesz egy a rendezvényről megfogalmazott állítás több tagmondata után is, és véleménye nem pozitív. (315–316) Néhány oldallal később, egy 1980 januárjában publikált írásában a magyar előadóművészettel kapcsolatban teszi fel kérdéseit - hasonló végkicsengéssel. (318–321) Újabb néhány oldal elteltével A Kritikusok és a Közönség díjáról is lehangoltan ír, (324–326) s az azévi Tribune-höz elérkezve megállapítja, hogy „elgondolkodtató a helyzet”. (330) A zenei-technikai életben - azaz a műsorsugárzásban és műsorpolitikában - a televízió előretörése, míg a zeneszerzésben az újromantika készlet borúlátásra. S a hangulata egy év elteltével sem változik: 1980 szeptemberében már a kritikáról, a zenekritika helyzetéről ír bírálatot, „a visszhangtalanság siralomvölgyének” (335) nevezi az áldatlan helyzetet, amelyben az előadóművészek nem kapnak megfelelő visszajelzést teljesítményükről, haladásukról. Mindezek után a zenei versenyek sem maradnak ki a sorból: 1980 októberében előbb a Rádiót bírálja, hogy nem ad elegendő összefoglalót az éppen lezajlott zenei versenyről, majd a gordonkaverseny győzteseiről jelenti ki: „egyikük sem különleges ígéret”. (339–340) Azt, hogy ennek a hangulatváltozásnak nemcsak zenei oka volt, ő maga is megfogalmazza: „1975-ben nemcsak a világpolitika eseményei, hanem a magyar zeneszerzés műhelyei is inkább ringattak a kikelet reményteljes hangulatában, mint 1980 októbere”. (343) Utóbbi időpontban meg kellett állapítania, hogy „Az iskolák sorra - látványosan vagy csendben -, viszonylag rövid idő alatt megbuknak, lehanyaglanak. [...] Válságba került a zeneszerzés és az előadóművész viszonya is.” (343) Úgy tűnik, hangulata ezután rendeződött: 1981-ben kirobbanó erővel hirdette meg az *Élet és Irodalom* az évi első számának vezércikkében a Bartók-centenáriumot, s áprilisban, augusztusban és szeptemberben is írt egy-egy Bartókkal kapcsolatos kiadványról. E hangulatváltások ellenére kijelenthető, hogy Kroó elvein az idő nem nagyon változtatott. Bár előfordult, hogy az idő elteltével bizonyos zeneszerzői vonulatokat kezdeti elutasítás után mégis elfogadott, a mértékből nem engedett, a kritikákat mindig ugyanabból a nézőpontból fogalmazta meg.

Az *Élet és Irodalom* olvasóközönségét tekintve felmerül a kérdés, hogy pontosan kiknek szánta Kroó a kritikáit? A kérdést ő maga is fontosnak tartotta, a zenekritikáról folytatott vita könyv-változatában az első helyre tette.<sup>6</sup> Ott a „közönség-előadó-mű” hármas egységéről beszélgetett vitapartnereivel. Bár a Csáth-írások kötetét bemutatva Kroó azt vallja, hogy míg Csáth a közönségnek írt, ő maga inkább a szerzőkhöz és az előadókhöz fordul. (58) Az ÉS-kritikák összességéből mégis úgy tűnik, hogy azokból inkább a közönség és a zeneszerző tanulhatott. Finoman megfogalmazott útmutatásait értőn

<sup>6</sup> „A zenekritika funkciója, a zenekritikus feladata. Kinek szól a zenekritika?”, in Kroó: *Vita a zenekritikáról*, 7-12.

fogadhatták azok a zeneszerzők, akiknek „volt szemük a látásra”, ugyanakkor Kroó sosem tévesztette szem elől, hogy a zenehallgató közönségnek ír. Egyfelől tájékoztatott, másfelől tanított, s utóbbin keresztül ízlést formált. Mivel rendszeres tájékozódási és tájékoztatási igénye másfél évtized során töretlen maradt, mindenről, akár egy-egy zeneszerző egyéni stílusváltozásáról is naprakész véleménnyel tudott szolgálni. Így írhatott például 1975-ben Bozay esetében egy „már hét esztendeje lezárt korszakról”. (190) Hasonlóan, szinte pillanatok alatt képes volt felmérni egy-egy mű korszakot meghatározó jelentőségét, példaként Kurtág *A boldogult R. V Truszova üzenetei* című dalciklusát, (367-369) vagy a *Jelenetek egy regényből* című művét (396-398) említhetjük.

Írásaiban Kroó élvezetesen tanított - tulajdonképpen a zenei ismeretterjesztés eszközeivel élve - szinte beavatta az olvasót a mű ismeretébe: „Elmondom még a szabályokat is, amelyeket az egyik résztvevőtől tanultam.” (256) A megértést megkönnyítendő előfordul, hogy címekeket ad egyes tételeknek, karakterjelzésekkel látja el azokat, (32) máskor éppen a mű különleges címe miatt magyaráz részletesebben. (59, Durkó: *Iconography No. 2*)

A nem szakmabeli közönségnek szól - ugyanakkor a szakmabeliek is élvezettel olvashatják-, ahogy szinte szépirodalmi nyelvezettel, közérthető, de mégis művészi metaforákkal írja le a kortárs zene hangzását. Durkó *Fire Music* című művéről például így ír: „Végül elérjük a kettős célt: egy tág hangzású, szenvedélyes hangú sostenuto-fennsíkot és egy szűk, mélyjáratú úton a szomorúság völgyét.” (139) Ezt a nyelvhasználatot ugyanakkor több célra is fel tudja használni. Ha kell, a hangzás mellett a notációt is érzékelteti: „Éles, nyílt hegedűhangzatok hasítanak, szúrnak a csendbe, majd újabb hangköz-sikolyok és ritmusok sűrűsödnek, torlódnak, ütköznek össze, s a »disszonancia« betölti a teret. A válasz a mélyből indul, a hangszerek egy szólamba egyesülve fogalmazzák meg, vagy inkább dadogják el. A kotta alig emlékeztet míves gonddal szőtt partitúrára, szándékos nyersesége mellbe vág, plakáthoz hasonlít, egyetlen mozdulatot, hangot szuggerál, egyetlen pillantással átfogható.” (86, Sári Tibor: *Zene negyvenöt húrra*)

Olykor mélyebbre vezet az olvasót a zene megértése felé, amikor egy-egy mű szerkezetét így analizálja: „Ha a kíváncsi olvasó kibontja a Sonorita egy-egy hangkévéjét, elcsodálkozik a szabályos és szabálytalan száraz sokféleségén, és tüstént megérti, hogy a zenei magot ebben az esetben nem szerkesztőelemény, hanem alkotóképzelet érlelte kalásszá.” (167, Szöllősy művéről) Ezt a nyelvezetet azonban akár kritika megfogalmazására is tudja használni: „Az érzelmek áradása azonban kikezdi az eddig hibátlan formát, a démoni scherzo egyszer-egyszer leáll, más szóval túl sok csúcspontja van, amíg végül feljut a maga végső ormára.” (62, Balassa: *Requiem Kassák Lajosért*)

A virtuóz fogalmazás készségének birtokában még arra is képes, hogy mindezt saját maga ellen fordítsa. A közönség ismeretében is bízza kritika-paródiát ír egy bizonyos Venyige Rudolf új művéről, melyben az igazi paródia saját magáról, időnként használt nyelvezetéről is szól: „A párban fősorakozó kecses akkordok a kvintek boltozata alatt lépdelnek olyan sejtelmes csusszanással [...], hogy a hallgató nem is érzi: milyen rafinált kompozíciós technika [...] teremti meg azokat az effektusokat, melyek hangzása nyomán

úgy érezzük, hogy a suhanó passzázsok szinte csak betakarják, mint egy köpennyel a táncos dallamokat.” (139)

Ez az 1973 szilveszterén megjelent paródia világosan jelzi, Kroónak ekkorra már kialakult a kapcsolata az olvasókkal. Erre időnként saját maga is utal, ahogy - mintegy tanárként - a korábban írottakat említi az olvasónak: „Maradjunk egyelőre a hangzásnál. Elbűvölően szép, érdekes, izgalmas. Részben a citera hangolása teszi lehetővé (erről annak idején, az Improvizációk méltatásakor írtam már), részben új játékmódok sugallják.” (229, Bozay: *Pezzo concertato*) A kritikus és az olvasók közti folyamatos kapcsolatról árulkodnak ilyen megjegyzései is: „A kritikusok 1971. évi díját elnyert kitűnő művet, Balassa Sándor Requiemjét és a nagyon tehetséges szerzőt az ÉS olvasóinak nem kell bemutatnom, már alkalmam volt részletes méltatásukra.” (82)

Az írásokat - különösen a bemutatókról szóló beszámolókat - áthatja Kroó emberileg és művészileg is Bartókra alapozott értékrendje. Legnagyobb dicséreteinek egyike, mikor Kurtág *Tour Saint Jacques* című dalát így jellemzi: „Pillantása már-már bartókian mély és tiszta”, (61) hasonlóan nagy dicséretnek számít az is, amikor Durkó (220) vagy Balassa (300) új művét ítéli pozitívan Bartók viszonylatában. Érződik, hogy számára a magyar zeneszerzés „hőskora” Bartók ideje volt, és a 70-es évek magyar zeneszerzői sikereit egy újabb fellendülésnek tekintette. E fellendülés vezéregyénisége Kroó szemében Kurtág György. Az elsők között ismerte őt el, a „magyar zeneszerzés derékhadából” kiemelkedő „hatalmas művészalakjában” Bartók és Kodály óta először érezte nemzetközi rangúnak a hazai zeneszerzést. (326) Zeneszerzői világát két súlyos szóban össze tudta foglalni: „igazság és lényeg”. (369) Kroó értékrendjét is jellemzi, hogy amikor Kurtágot a „lényegét mondás” és a „koncentráció” okán nem Bartókhoz, hanem Webernhez hasonlítja, egyben fölé is emeli: „[...]ő [Kurtág] szabad, mint a madár. Az ilyen vagy olyan zenei skolasztikusok feje fölött könnyű szárnycsapással röpdül. Művészete az európai zenekultúra múltjának és jelenének szerves egységét, folyamatosságát jelenti számunkra.” (225) Kroó lényegre törő és lelkesen megfogalmazott mondatai már korán méltó helyre, századunk legnagyobbjai közé helyezték Kurtágot, s ez a rajongás az idő elmúltával sem csökkent.

Kroó számára Kurtág mellett Balassa Sándor, Szöllősy András, Bozay Attila és Durkó Zsolt képviselte a magyar zeneszerzés elitjét. Balassa Sándorról első nemzetközi sikereitől kezdve tájékoztatta az ÉS olvasóit, a *Legenda* és a *Requiem Kassák Lajosért* jó alapnak bizonyult ahhoz, hogy már 1971-ben „hivatott zeneköltőként” tekintsen rá. (36) Szöllősy András ugyanebben az évben ért el hatalmas sikert a *III. Concertóval* a Tribune-ön, így ekkor Kroó már sikeres „magyar iskoláról” írhatott. (50) Hogy egyértelművé tegye, kiket számít ehhez az iskolához, Kurtág, Durkó Zsolt, Bozay Attila és Maros Rudolf nevét említi. A kritikák továbbolvasása során feltűnik, hogy Mihály Andrást is közéjük sorolta, („Zenei életünk egyik legjelentősebb személyisége Mihály András”, 55) néhány év elteltével pedig Soproni Józsefről írt rendszeresen elismerő szavakat.

A hetvenes évek kezdetének magyar zeneszerzését leszűrődésként, szintézisként, relatív magaslatra való felérkezésként élte meg, de közben a Zenei Alap 1970. évi pályázata kapcsán maga is megjegyezte, hogy „[...] a mai huszonévesek számára mindez

nem nyújt elég széles kitekintést, nem ad igazi szárnyakat. Mint minden nemzedéknek, nekik is újból, keservesen kínlódva kell megkeresniük, megtalálniuk stílusukat és hangjukat”. (41) E megfogalmazás ellenére mégis (kellemetlen?) meglepetésként érte őt az Új Zenei Stúdió vezéralakjainak megjelenése. Nemtetszését a sorok közt olvasók azonnal észrevehetik. Műveiket bíráló írásai azt a benyomást keltik, talán nem értette a fiatalok szándékát, zenei nyelvét. Már 1972-ben kérdéseket sorol az *Alef* esetében: „Az embertelen természet üzenete lenne, a barlangokban átfúvó szél, a hullámok zenéje, az erdő éneke, vagy önmagunk testi-lelki alaphangja és felhangsora?” (99) Néhány évvel később, 1978-ban az *Hommage à Dohnányi* című közös improvizáció is erre indítja: „Mennyi és milyen jellegű az előzetes megbeszélés, mennyire kötött, mennyire szabad az öt szerző keze, mennyire támaszkodnak komponálás előtti struktúrákra, s mennyire bíznak, bízhatnak a »műhely szellemében«, egymás gondolatainak ismeretében?” (253) Véleményének alakulása jól nyomon követhető a 70-es évek íásaiban. Bár már 1972-ben megfogalmazta, hogy az Új Zenei Stúdió „Újfajta hallásra nevel, újfajta zenehallgatás, zeneszemlélet lehetőségét jelzi az európai fül számára”, (113) még 1975-ben is az volt a véleménye, hogy „[...] képviselőik - akármit gondoljunk is irányzatukról -, erjesztően hatnak a zenei köztudatra, és érdemes akár a nyilvános bukásra is”. (178) Egy évvel később már nyíltan hiányolta a mondanivalót az új irányzat képviselőitől: „Mégis kimondom, amit érzek: az osztás és keverés után most már játszani kellene, de nem papírpénzbe, hanem érzelemben, gondolatban: aranyba.” (219) 1978-ban már megengedőbb volt, de még mindig így fogalmazott: „Úgy érzem, keresünk valamit. S még korai volna azt kiáltani, hogy megvan. Keressük tovább!” (255)

Egy évtized alatt, 1980-ban jutott el oda, hogy pozitívan értékelje az Új Zenei Stúdió tevékenységét. Ekkor már figyelemre méltónak tartotta, hogy a csoport „zenei állásfoglalása határozottnak és következetesnek látszik” s „a kívülállóban esztétikai, szemléleti azonosságuk hagyja a legmélyebb benyomást”, ehhez képest „az időben mögöttük és előttük elhelyezkedő nemzedékek körére [...] kevés kivétellel, stílári, technikai tanácstalanság, legalábbis elbizonytalanodás, nem a legjobb közérzet és erős megosztottság jellemző”. (343) A Kritikusok és a Közönség Díjának odaítélésekor már hiányolta az Új Zenei Stúdiókat mint „a magyar zeneszerzés egy jellegzetes áramlatának” jelenlétét. (325) A kötet utolsó írásai között olvashatunk Jeney *Infinitívusz* című kórusciklusáról, s ekkor Kroó hangvétele már egészen más: „Jeney alkotói életútjának, úgy érzem, olyan magaslata ez a kórusciklus, amelynek jelentősége szinte a Tizenkét daléhoz fogható.” (425, 1996-ból)

A korszak magyar zeneszerzésének legnagyobb része — a Harmincasok és az Új Zenei Stúdió - bemutatásra kerül a kötetben. Ki és mi az, ami mégis kimarad? Egyrészt Ligeti György. Bár tud róla, jelentősnek is tartja, („Legyünk tisztában Ligeti nagyságával”, 314) mégis viszonylag keveset foglalkozik vele, talán mert nem érzi igazán magyarnak: „Szűkebb, zenei értelemben is Európa követe.” (314) Első teljes Ligeti-cikkére 1979-ig kell várni, 1983-ban pedig már Boulezszel és Lutoslawskival egy szinten említi. (392) Ugyanakkor nem teszi szóvá, amikor kimarad a Magyar zeneszerzők fotóalbumból, s ahogya a fúvósötösre kiírt zeneszerzőverseny okán összefoglalja a magyar fúvósötös-írás

rövid történetét, nem említi Ligeti ekkor már létező műveit. (400) Még kevésbé foglalkozik Eötvös Péterrel. *Mese* című elektroakusztikus kompozíciójáról még ír, azután legközelebb csak előadóként utal rá, igaz, elismerve tehetségét. A „Négyek” csoportja szintén kevésbé van jelen a kötetben, jóllehet indulásukat Kroó ígéretesnek tartotta. Vajda Jánosnak három művéről ír, ezek közül kettőt hosszabban is elemez, Orbán Györgyről és Csemiczky Miklósról csak egy-egy írása van, ezekben dicsérő szavakkal ír mindkét zeneszerzőről, míg Selmeczi György neve nem fordul elő a kötetben.

Kroó a zeneszerzőt leginkább a művéből kiindulva kívánta megismerni. Ahogy Schönbergről írja: „Mi lakozott benne? Ahogyan műveiből tudjuk, rossz előérzet, szorongás, egy közelgő katasztrófa sejtelme, szomorú magányosság és mérhetetlen vágy a megértésre.” (158) A megismerésnek azt a módját olykor a komponista ösztönzésére is felhasználja, amikor szinte emlékezteti őt saját zeneszerzői világára: „*Ez Fekete Győr István hangja. Szeretnénk, ha többször jelentkezne vele.*” (110, kiemelés az eredetiben) Ugyanakkor óvakodik attól, hogy skatulyába helyezze a zeneszerzőt, maga is tisztában van vele: „A tehetség megítéléséhez egy kompozíció csak adalék. A zeneszerző útját sohasem lehet előre látni. Műveket, amelyek semmit sem jósoltak, vagy valahol megrekedtek, évek múltán követhet olyan darab, amely váratlanul kedvezőbb fényt vet az alkotó fantáziára.” (159) De nemcsak a színvonal változásával számol, Csemiczky fiatalkori darabjairól írva nem tartja kizártnak a stílusváltást sem. (387)

Ha azt keressük az írásokban, hogy mit várt el a zeneszerzőktől, számos visszatérő elemre figyelhetünk fel. A szöveges műveknél rendkívül fontosnak tartotta az irodalmi alappal való azonosulást, ezért dicséri Kósa Györgyöt Karinthy-kantátája kapcsán: „A zeneszerző teljesen azonosulni tud a napló írójával, hangulatai, kérdései, érzelmi váltásai, még a lélegzése is az övé.” (241) Kadosa Pál Nelly Sachs-dalairól írva már nemcsak azonosulásról, hanem továbbadásról is ír: „[...] Kadosa zenéje felfogta és továbbmondja, továbbadja a költő üzenetét, mint a magáét. Ezért tud ennyire egyszerű és megindítóan közvetlen lenni.” (86) Balassa *Requiemjében* pedig a még mélyebb átélést és mellette a zeneszerző saját hangját dicséri: „A fiatal zeneszerző nagy sikere, hogy egy negyvenperces oratóriumot töretlen lendülettel és invencióval, egységes koncepcióban komponált meg; hogy egyszerre beleélte magát egy zenei műfajba és egy költői életműbe, és mindkettőt úgy tudta szolgálni, hogy közben a maga énekét énekelte végig.” (63)

A „maga énekének” vállalása az a felelősség, amit leginkább elvárt a zeneszerzőtől. Már 1971-ben „lírai szándéka és felelősségérzete” miatt érzi rokonszenvesnek Fekete Győr István Három zenekari tételét. (54) Elvárásainak legteljesebb összefoglalását Kalmár Lászlóról írott cikkében találjuk: „[...] Kalmár műveiben rend uralkodik; a hangok vízszintes és függőleges kapcsolatában, a zenei sejtekben és a zenei nagyformákban egyaránt felelősség, szigorúság, mondhatni zeneszerzői morál nyilvánul meg. A szerkezet biztonsága, ezen túl nemcsak szilárd szakmai háttérre és kikezdzhetetlen zenei logikára vall, hanem arányérzékre és ízlésre is. Azután rájövünk, hogy a beszédrendje a gondolatok, az érzelmek rendjét tükrözi, és a hangok mögött egy ember arca jelenik meg, egy kitapintható egyéniség.” (239) A felelősségtől lépésről lépésre halad a megkerülhetetlen szakmai háttéren át az ízlésig és az emberig, s a kör bezárul: az ember,

az egyéniség gondolatainak közléséhez felelősség kell. Ahogy Jereb Ervin esetében is megjegyzi: „Egy kérdést azonban, ha tovább akar lépni, fel kell tennie magának. Mit akar majd elmondani zenéjével a világról?” (160)

Mindemellett Kroó fontosnak érzi azt is, hogy a zeneszerző a hangszerre és az előadónak írjon. Erre figyelmezteti a szerzőket, amikor zongoraműveket írnak, (165) és emiatt méltatja Szöllősyt, a King's Singers énekegyüttesnek írt művei kapcsán: „[...] egyrészt a XVI. és a 20. század sajátos ötvözetével, másrészt a populáris és a klasszikus attitűd mesteri egyensúlyával telibe találta a King's Singers-jelenség lényegét.” (399) Hasonlóképpen dicséri Durkót Hegedűversenyének hangszereszerűsége miatt: „Kevesen énekeltek ilyen invenciózusan a hangszert.” (220)

Ha Kroó számon kérte az előadót a zeneszerzőn, mit kért számon az előadótól? Különös, hogy a kortárszenei bemutatókról szóló híradásokban leggyakrabban csak egy-egy mondatban említi a cikk végén az előadóművészt, sőt előfordul, hogy meg se említi. (84—86) Egy helyütt megjegyzi, nem tartja feladatának az interpretáció értékelését. (302) Miért e tartózkodó hozzáállás? Nem mondhatjuk, hogy Kroó nem tartotta fontosnak a kortárs zene előadóművészetét. Tisztában volt vele, hogy a zeneszerző és az előadó közti kölcsönhatás nem egyirányú.

Az előadóművész esetében a legfontosabbnak az elhithető erőt, a hiteles előadást tartotta. Ezt dicséri Kocsis Zoltán Kadosa-interpretációjában, (105) vagy Nagy Sándor produkciójában Dávid Gyula Brácsaversenyének eladásakor; (311) de hiányát is szóvá teszi. (72) Az elhithető erő fontosságát olyan mű esetében is kiemeli, amelyet egyébként nem tart nagyra: „Olyan hittel, meggyőződéssel vállalták a melodramatikus stílus erőpróbáját, olyan elhithető erővel mondták, deklamálták, kiáltották a szöveget, hogy a Cantus urbis premierje a Budapesti Zenei Hetek reprezentatív eseménye lett. Az idő aligha lesz kíméletes bírója.” (132, Ránki György művéről)

Elvárta továbbá az előadóművésztől, hogy szerzőtárrsá váljék: „A zeneszerző mindkét esetben a hagyományosnál lényegesen többet és minőségileg mást bíz az előadókra. Ok pedig elég jó muzikusok és hangszerjátékosok ahhoz, hogy igazi szerzőtárrsá váljanak.” (356, Dubrovay műveiről) Csengery Adrienne Kurtág-interpretációját ennek értelmében nem tolmácsolásként, nem is előadásként, hanem „közös műként” jellemzi. (387) A hangjegyzés fejlődése kapcsán is megemlíti „a zseniális interpretátor által hozzáadandókat”. (79) Többször is kitér arra, hogy az előadónak nem elég csak elolvasnia a kottát, értelmeznie is kell azt: „[...] a mai zene előadói, főként a karmesterek, a betanítók, a realizátorok nem annyira a mű értelmezésével, hangulati dramaturgiájával foglalkoznak, mint inkább a lejegyzés megfejtésével, elolvasásával. S ha már egyszer létrehoztak valamilyenfajta, bármennyire is bizonytalan értékű előadást, úgy érzik, teljesítették missziójukat, és nemigen sietnek a művet újra »elolvasni«.” (79, 1972-ben)

Végezetül jelen fórumon érdemes idézni, mit várt el Kroó a zenetörténésztől. E téren a megfellebbezhetetlen tekintély Kroó számára egykori tanára, Szabolcsi Bence volt. Ahogy Bartókot művészként és emberként, (64) úgy Szabolcsit tudósként és művészként is óriásnak tekintette, aki „a zenét a tudós szenvedélyével kutatta, de a művész intuíciójával fogta fel, és amit magába szívott – mindent magába szívott! –, a nagy

interpretátorok szuggesztivitásával és szüntelen alakító-újjáteremtő képességével adta tovább”. (198) A tudós és művész hozzáállás szintézisét így fogalmazza meg: „Mire jut a dús képzelet, ha nem fogódzik meg pillanatonként a zenei emlékek s a zenei gyakorlat perdöntő tényeibe, szakmai valóságába? S mit mond a zenei anyag akár legaprólékosabb, zseniális analízise annak, aki nem egy kor, egy ember, egy táj hangját keresi benne?” (198)

Kroó György értékrendje szerint tehát végső soron zeneszerzőtől, műtől, előadótól és történésztől is azt várta el, hogy „egy teljes, szétválaszthatatlan belső és külső világ hűségese tükre” legyen. (390) Ilyennek bizonyul az ÉS-kritikákból összeállított kötet is. Hűségese - bár személyes lenyomatú - tükre annak az időszaknak, amelyben Kroó élt, megtestesíti saját szavait: „akár történelmet, akár esztétikát, akár napi kritikát írunk a zenéről, mindig maradjunk zene- és emberközelben, próbáljunk valamit átmenteni a szavakba, a tudományba abból, ami bennünket a művészetből vagy a művészet által megérintett”. (79)

*Szabó Ferenc János*