

nak, ami elől nem futhat el, akit tehetsége erre kötelez. Gyöngye legényként írt az olyanokról, akik kifogásokat – visszhangtalanságot, meg nem értettséget – keresve térnek ki a munka elől. Az életmű egésze felől nézve vészjóslóan pontosnak bizonyult a szerzőnek az a célkitűzése, ami szerint: „...az utolsó pillanatig, a fióknak, a semminek, a sírgödörnek vagy a hamuvedernek: írni.” Ezt tette 1989 februárjáig, szinte halála napjáig. Ha nem így lett volna, meg sem születnek a naplók.

Bod Péter

A STÍLUS NEM FONTOS

*Dobszay László: A klasszikus periódus
A szöveget gondozta Wilhelm András
Editio Musica Budapest, 2013. 264 oldal, 4190 Ft*

Eredeti formájában a könyv Dobszay László munkásságát végigkísérő work in progress volt, változó és képlékeny (igaz, muzsikuskörökben némileg mitizált) kézirat, csupán árnyékszerű kísérője Dobszay zeneiskolai és zeneakadémiai előadásainak, amelynek valódi léte és igazolása szerzője élvorszában rejlett. Most, amikor az élvorszó hitele eltűnt a szöveg mögül, az árnyék pedig előlépett a háttérből, és kényszerűen önmagáért szavatoló opus postumum vált belőle, a bíráló, aki szerencsésen okán ismeri a szerzőnek a szövegben való „bennléti fokát” (254.), nehezen fojt el egy melankolikus sóhajt, és ismét egyszer lepergeti magában a szóbeliség öröklétéről és az írás sérülékenységéről és gyámoltalanságáról szóló platóni gondolatmenetet. Magát Dobszayt ez a gondolatmenet nem érdekelte. Könyveibe akadálytalanul, az elkerülhetetlen veszteséggel mit sem törődve csatározta be a természetes élőszo keresetlen, póztalan folyamatát „*A stílus nem olyan fontos*” – hallottam tőle egy ízben, zenéről szólván. Ez azonban csak része annak az általános terminológiai nonchalance-nak, amelynek révén olyan zenei megjelöléseket, mint „szónátaforma”, „főtéma”, „mel-léktéma”, „mondat”, amelyeknek megegyezései jelentését ha nem is változtatja meg, eredeti környezetüket mindenesetre nagyrészt semlegesíti, mégis fenntartás nélkül használja. Ez nagyon jellemző volt Dobszaynak a külsőségekhez

való viszonyára. Szemben a szokásos tudományos etikettel, amely erejének jelentős részét a terminológia történeti relativizálására, magyarul jelentésváltozásainak metodikává duzzasztására pazarolja, Dobszay bízott abban, hogy látásmódja amúgy is átértelmezi a terminológiát. (Mégis: mi lehetett az oka, hogy elemzéseiben Dobszay soha nem érzett kísértést a retorika szókészletének alkalmazására és gondolkodásából legalább egyes elemek átvételére? Nemcsak latinos műveltsége tette volna ezt kézenfekvővé, hanem az, hogy a periódussal kapcsolatos műveleteket, mint bővítés, elízió és a többi, eredetileg a retorikus gondolkodás ruházta fel értelemmel. A modern formában tárgya legalábbis részben az egykori retorikus gondolkodásmód kiüresítésével jött létre; ezért, hogy a XIX. század előtt olyasmi, mint formatan nem létezett. Pedig van utalás a könyvben arra, hogy a zenei periódusban a latin középkor poétikai univerzáléinak igazolását is kereste Dobszay.)

A bécsi klasszika ennek ellenére nem tartozott Dobszay számon tartott kutatási területei közé. Ő az egyszerűen zenekultúrák: a gregorián, a népzene felől érkezett, ami azonnal meg is látszik elemző gondolkodásának átható linearitásán, a melodikus elem előtérbe helyezésén a harmóniával szemben. Analitikus érdeklődése azonban legalább annyira tanúskodik annak a szellemi körnek befolyásáról, amelyet Simon Albert neve fémjelzett. Simon volt az, akinek kortárs zenei elemzéseiből kinőtt az Új Zenei Stúdió; és vajon véletlen-e, hogy ugyanekkor, 1969–70-ben indul útjára a Schola Hungarica is? Nem csak a hivatalos koncertélet avított formáinak és ásatag esztétikájának megkérdőjelezése kötötte össze a két együttest, s nem is csak az a világosan nyomon követhető hatás, amelyet kórusán keresztül Dobszay a kortárs zeneszerzésre gyakorolt; közös volt a premissza is: a zene minden korban azonos feltételek között elemezhető. A zene struktúrája az alapja az előadó-művészetnek is: „*semmit sem tesz egy jó zongorista, amit meg ne indokolhatnánk magukból a hangokból*” (255.), ahogy a szöveggondozó Wilhelm András által a könyv szövegéhez csatolt két korai Dobszay-írás egyikében (ZENÉSKÉPZÉS ÉS MŰELEMZÉS) áll. Az idézett mondat háta mögött ott rejlik a másik, le nem írott: „a stílus nem fontos”.

Lényeges különbség azonban: az avantgárdot a hang érdekelte. Mi a hang, ha semmi más,

csakis hang? Dobszay számára viszont a zenének a hang előtti állapota volt a legfontosabb, amiből utóbb a hang vagy a periódus lesz. „*Nem is a kész, megvalósult típusokat kellene azonosítani és megnevezni, hanem azokat az erőket, melyek az élő zenében működnek, és amelyek összehatása kialakítja a megvalósult nagyobb formákat.*” (189.) Egyik „kottapéldája” hangok nélküli teret, egy képzetbeli periódus terét ábrázolja: az üres kottasorok a forma érzékeny, feszített felületét vetítik elénk, mely így, teremtés előtti állapotában, még mentes attól a szellemi erőttől, melyet a hangok képviselnek, s amely az elvont szkémát életre kelti és megváltoztatja. A megvalósult periódus ugyanis elkerülhetetlenül felszámolja az eszményi periódus tökéletes szimmetriáját; utóbbi „*csak elvi szkéma, amolyan formai alapösztön, melytől való bármiféle eltérés hoz életet, dinamikát a zenei előrehaladásba.*” (133.) A periódus szimmetriája apró aszimmetriákból adódik össze egy magasabb erő révén, és végső soron a metrikus és a dallami súlyrend ütközéseiből nyeri dinamikáját. „*A periódus nem van, hanem történik*” (67.) – Dobszay analíziseinek kulcsmondata ez, amelyből megértjük, hogy a klasszikus stílus közheles drámaisága mindenekelőtt a klasszikus periódus drámaiságán keresztül mutatkozik meg. A klasszikus periódus innen nézve nem egyszerűen időbeli esemény, hanem magának az időnek eseménye, „*az időnek egy hangokkal zeneivé szervezett szakasza*” (21.), maga a meghangszerelt, értsd: hangokkal feldíszített idő. Márpedig ha a periódus csakis az időben van, vagyis nem pusztá képlet és idea, hanem az, ami éppen megszólal, akkor máris érthetővé válik az is, hogy Dobszay formatankönyve egyszersmind elkerülhetetlenül interpretációs tankönyv is.

Az időt a súlyok teszik zenei idővé. Ahhoz viszont, hogy súlyokat érzékeljünk, szükség van konkrét hangokra is. Voltaképp az időtlen szkéma és az idő találokási pontjánál képzik meg a zenei súly jelensége. Mi a súly? – ezt a kérdést a legsúlyosabban talán Ernst Kurth vetette fel éppen száz éve. Kurth antipozitivizmusa, a Dobszayéhoz hasonlóan, a hangot vezeti le a mozgási energiából, nem pedig fordítva; csakhogy Kurth megmaradt Bach zenéjénél, nem kellett szembesülnie a periódusban megtestesülő szimmetriával. Nem mintha a barokk zenéből hiányozna a binomialitás (ez Dobszay egyetlen újonnan alkalmazott – a matematikából kölcsönzött – terminus technicus), csakhogy az ütempárokat ott többnyire nem fogja össze a

periódus abroncsa. A klasszikus súlyok: előzetesen adott időpontok a zenei folyamat érzékeny, feszített felületén, melyek hierarchiát alkotnak. Dobszay komoly erőfeszítést tesz annak elkerülésére, hogy a periódust periódussá tevő feltételeket a konkrét zenei anyagban keressük: nem a tematika teszi periódussá a periódust, hanem a súlyrendnek a klasszikus zene egészét átható hierarchiája. A periódus ugyanis Dobszay számára egyetemes formaelv, amely a zene folyamatának valamennyi szintjén kimutatható a legnagyobb léptékű formálástól lefelé egészen két hang kapcsolatáig, a zene sejt szintjéig hatolva – hiszen valamennyi szint egyazon forma-érzékből források. Ezáltal a zenei folyamat eredete mintegy önmagán kívülre kerül, és a súlyalkotás „*jellegetesen pszichikai, szellemi művelet[ként]*” lepleződik le, „*talán a legszellemibb, legelvontabb eleme[ként] a zenének*” (37.). Az előadó-művészet nem utolsó sorban éppen a súlyok hierarchiájának megteremtése és kiegyensúlyozása. „*Jó, ha az előadóművész tudatában van annak, hogy a költőncos egyensúlyát keresi.*” (189.) E felismerése révén Dobszay hasonló úton jár, mint Lendvai Ernő nagyszerű interpretáció-elemzése Beethoven–Toscanini 7. SZIMFÓNIA-járól. Lendvai nagyon is igazolja Dobszaynak a tudomány szokásos eszközfetiszizmusával szembe szálló kijelentését: „*Hogy fizikailag nézve mi e súly, az másodlagos, az is lehet, hogy esetenként változó.*” (37.) A mindenkori eszközt a mindenkori pillanat fogja a játékos kezébe adni – ezért nem szükséges többet mondani annál, mint hogy „*a súly: a csoportindításra való készség jelenléte egy meghatározott időpontban.*” (129.)

A súly révén szabadítja fel az előadó azt az energiát, amit azután „magának a zenének” tulajdonítunk. Voltaképp a súly ad létet a hangoknak, ezért jelentheti ki Dobszay, hogy az élő zenei folyamatban még egyetlen hangot is a hangcsoportnak kijáró gesztus méltóságával kell indítani. Vagyis az egyes hang jelentősége a fentebb mondottak ellenére semvész el, mivel „*Sem a dallam, sem az akkord nem szétvája föl az egyes hangot, hanem horizontális, illetve vertikális kohéziót biztosít számára más hangok kapcsolatában.*” (254.) Dobszay zeneisége számára a felütésnek is szüksége van súlyra, hiszen mégiscsak egy nagyobb egységet indít útjára. Ugyanezért tiltakozik Dobszay az ütempárok Hugo Riemann-i felütés-leütés viszonyba állítása, nemkülönben a hangsúly híján indított, léttelen hangok-hangcsoportok ellen; mindkettő az úgynevezett histo-

rikus előadói gyakorlat obligát manírjai között tenyészik. Márpedig elkerülhetetlen az ütközés Dobszay ahistorizmusa és egy olyan irányzat között, amely a struktúra helyett pontosan a zene legkülső, történetileg legsérülékenyebb rétegéből, a hangzás történeti viszonylagosításából indul ki, vagyis amelynek előadói elvei leszakadtak a zene szerkezetéről, és a relativizmus hullámain hanyódnak. Dobszay pontosan tudta, hogy a hitelesség történeti síkon való kezelése nem egyéb, mint az előadó-művészet kérdésének lefokozása, s mint ilyen, a lényegtelenység mai kultúrájának része: csupán a felszín kapirgálva a historikus előadói gyakorlat hitelességének forrása ingatag marad. Az ilyen zenei gyakorlat adós marad az adott zene „perszonalitásának” megmutatásával, annak magyarázatával, amitől a zenemű „mikrokozmoszá, belső erőből organizálttá, önálló világgá válhatott”. (241.) Az interpretációt a zene szerkezetéhez visszavezetve Dobszay felszámolja a két megközelítés mesterséges antagonizmusát: egyfelől a megszólaltatás voltaképp nem más, mint éppen az elemzés legkézenfekvőbb, ráadásul stílusfüggetlen módja (kellene, hogy legyen), másfelől az elemzés Dobszay által kínált módszere „a legalapvetőbb és egyben legmagasabb rendű *Aufführungspraxis-problémában segít, abban, ami nem apró »stíluszabályok« betartásán múlik, hanem a mű arányainak, belső viszonylatainak, súlyainak felfedezésén, ezen a mindig új, mindig teljes bentlétet kívánó kalandon*”. (241.) De ezt már tudtuk: „a stílus nem fontos”.

Érveket keresek annak védelmében, hogy a kötet bőséges zenei példatára zavarba ejtően egyoldalú. Nem szabad elfelejteni, hogy egy minden ízében pedagógiai munkát tartunk a kezünkben, amely nem vagy csak nagyon kevésé tartozik a zenetörténeti kiegyenlítetttség imperatívuszának. Dobszay a bécsi klasszikus periódus energetikai rendszerét és statikáját vizsgálja, és ehhez számára majdnem kizárólag Mozart-művek, azoknak is egy szűk köre van leginkább kéznél. A kérdés csak az, vajon milyen mintára szabják előzetesen a „bécsi klasszikus periódus” igazolásra váró fogalmát; hogy meggyőző-e az igazolás Haydn majdnem teljes mellőzésével. (A függelékes Haydn-elemzést a szöveggondozó nyilván ezért is illesztette a kötethez. A néhány Beethoven-példa esetében pedig kérdés, vajon a klasszikus részletek mellé tehetők-e, vagy – mint sejtem – a beethoveni szim-

metria inkább már zenetörténeti hivatkozásnak számít, és klasszicista tünet.) Azt hiszem, megkérdőjelezhető Dobszay kijelentése egy, a könyv bemutatóján felvetelről elhangzott előadásrészletben arról, hogy az aszimmetria Haydn művészetében a barokk zene maradványa. Az idősebb mester kivételként kezelése nemcsak zenetörténeti értelemben lenne tarthatatlan (innen nézve inkább Mozart a nagy kivétel), hanem Dobszay önmagára rótt szabálya felől nézve is, mely szerint „minden eltérés egy magasabb szabály, magasabb rend érdekében történik”. (129.) Sokkal inkább arról lehet szó, hogy a klasszikus zenei nyelvtan szigorú rögzítettsége a legcsekélyebb mértékben sem akadályozza, hogy a zene magára vegye a legkülönbözőbb zenei észjárásokat.

De éppen, mert ízig-vérig pedagógiai munkáról van szó, nehéz őszintén válaszolni az obligát kérdésre: itt és most ki és mire fogja használni A KLASSZIKUS PERIÓDUS-t? El lehet mondani persze, mert igaz: keresetlen világosságával, zenei példatárának gazdagságával és mindenekelőtt a lényeg iránti érzékenységből fakadó zeneiségével a magyar zenepedagógia példa nélküli darabját kaptuk kézhez; de milyen talajra hull ez a mag? Hol van hozzá az oktatási rendszer, amely kitermelné a pedagógust, aki felszabadulásként, nem félelemként éli meg, hogy „a zenei gyakorlattól idegen, merev osztályozások csupán a tanítást könnyítő, átmenetileg használható kategóriák”; akinek van bátorsága módszerébe építeni, hogy „A kértelműség reális élettevékenysége, funkciója a műnek”; aki bízik növekedésében annyira, hogy meri „esetleg éppen ellenkezőjét [mondani] ma annak, mint amit előzőleg mondtott”? (189. k.) Vagy másképp: ki fogja megmenteni attól a könyvet, hogy tananyag váljék belőle? – megmenteni friss szellemének megzárulásától, a betokozódott magyar zeneoktatásba való beolvadástól? Dobszay pedagógiai életműve azért van „*ebek harmincadján*”, amint nekrológiájában (*Holmi*, 2011/11.) Wilhelm András fogalmazott, mert valójában az oktatás egész hátrószága van ebek harmincadján, az, amelynek Dobszay könyvét be kellene fogadnia, és amelynek mára egyetlen esélye, hogy az általános műveltség romjai alatt egy-két túlélőt talál. Az önálló gondolkodás igényét, amely tanár és diák részéről egyaránt a könyv használhatóságának sine qua nonja, idegen testként kópi ki a mai oktatási rendszer, amely autonóm felnőttek helyett munkaeót és alattvalót képez. Dobszay termékeny elfoglalt-

ságainak nincs keresnivalója a mai oktatás terméketlen, hivatalnoki objektivitásának korlátolt világában. A legjobb sors, amely könyvének juthat, a mű tető alá hozásának fő katalizátora, Kurtág György zseniális JÁTÉKOK-sorozatának sorsa, és micsoda véletlen!, éppen ez a zene viseli magán vállaltan a gregoriánról Dobszaytól tanultakat. Egyiküket sem lehet az oktatás mindennapi kenyerévé tenni, de mindkettő ébren tartja egy olyan pedagógia egyre távolabbi látomását, amelyben a pedagógia nem önmaga létének igazolására, következképp nem is a középster hatalmának megszilárdítására tör.

Dolinszky Miklós

NAGYMONOGRÁFIA, EMLÉKEZETHELY ÉS KERESZTKOCKÁS PULÓVER

*Ferkai András: Molnár Farkas
Terc, 2011. 462 oldal, 12 255 Ft*

Molnár Farkasnak eddig nem volt helye – bővebben szólva nem volt rendes helye. Abban az értelemben semmiképpen, ahogy a magyar építészet nagy mesterei közül Pollack Mihály nevére legalábbis a tájékozottabb laikusok azonnal a Nemzeti Múzeumra, Ybl Miklósról az Operaházra, Steindl Imréről a Parlamentre, Lechner Ödönre az Iparművészeti Múzeumra asszociálnak, a még jobban tájékozottaknak Hild József-ről eszébe juthat az egri székesegyház, Hauszmann Alajosról az egykori Kúria, Alpár Ignác-ról a Vajdahunyadvár. A XX. századi mestereknél már nehezebb a dolog, Dávid Károly és a Népstadion vagy a Ferihegyi repülőtér még esetleg bejöhethet, Lajta Bélánál sajnos már inkább csak a szakemberektől „várható el” a Vas utcai iskola vagy a Martinelli téri házának ismerete. Az ugyancsak a legnagyobbak közé tartozó Molnár Farkas esetében azonban ilyen hely biztosan nincs, ahogy sok kortársa esetében sincs – még a nála az ismertség és a megbízások szempontjából sokkal szerencsésebb Kozma Lajos is „helytelen” építésznek mondható.

A GPS-szel könnyen azonosítható földrajzi koordinátákkal meghatározott helyek (mint pl.

a világörökségi helyszínek) hiánya ma már szerencsére nem jelenti a „hely” abszolút hiányát. A Pierre Nora szerkesztésében 1984 és 1992 között megjelent hatalmas mű a franciák emlékezhelyeiről helyekké tett ünnepeket, fogalmakat, nemzeti reprezentációt és mitológiát. A kiadványtípus követőkre talált Németországban, Ausztriában, Olaszországban, és bár Magyarországon nem, de a néprajzosok már korán reagáltak nálunk is, és a történeti közbeszédre is komoly hatással volt, hogy csak a legutóbbi vitákra utaljunk, emlékezhelyként jelenik meg például Trianon és emlékezhely hiányaként a holokauszt. A földrajzi helyen túlmutató emlékezhely fogalma már a Nora-féle műben is sokféle diszciplína számára tűnt alkalmazhatónak – semmi okunk, hogy ezek közül kihagyjuk az építészetet és az építésztörténetet.

Ebből a nézőpontból Molnár Farkasnak ma már van helye. Van olyan pontja a világnak, amely azonosítható vele – egy könyv mint emlékezhely. Szerzője Ferkai András építész, építésztörténész. Végzettségét tekintve nem művésztörténész, tevékenységét és jelen művét tekintve mégis igencsak érdemes az Akadémia Művésztörténeti Tudományos Bizottságának elismerésére¹ – 2012. november 9–11-én A MŰVÉSZETTÖRTÉNET ÚTJAI című konferencián is a művésztörténet és az építésztörténet kapcsolatrendszerét vizsgáló szekció felkért vezetője, programjának összeállítója volt.

Annak azonban még csak a felvetése is, hogy egy könyv egy építés emlékezhelyévé válhat, sok minden előfeltétel teljesülését kívánja. Az utóbbi időben nem példa nélküli „álmonográfia” korában – némelyikük egyébként hiányt pótló szakmai olvasókönyv – ilyen előfeltétel az a hatalmas tudományos munka, amelyet Ferkai András művébe befektetett. Imponálók a számok maguk: a Terc Kiadó nevével jegyzett, nagyalakú, négyzetes kötet 462 oldalt számlál, és az 510 szöveggöztí képhez 292 járul a katalógusban – csak azért nem mondhatjuk, hogy nyolcszáznál több, mivel a kiadói luxus az olvasó kényelme érdekében, ha ez indokoltnak tűnt, az ismétlést is lehetővé tette. A könyv tematikai szempontból igen sokoldalú – sokoldalú volt azonban a hőse maga, aki helyenként az iparművészet területeire is erőteljesen kilépő képzőművészként is jelentős alkotó volt, még ha építészként meghatározóbb is a működése. Nem csoda, hogy a kötet műfaját maga a szerző ha-