

lódtnam, hallatlanul érdekes az, amit Jákfalvi Magdolna „*az el nem követett bűn drámájáról*” (Barthes) mint a nyelv, vagyis inkább a beszéd szintjén lezajló tragédiáról mond. „*Az elhallgatás és a kimondás aktusaként értelmezett tragédia a tett helyett a szó erejéről beszél, s a szimbolikus beszéd-aktusok teatrális működését indítja el.*” Később pedig azt írja, hogy ebben a tragédiában „*az istenek maguk is a nyelvben élnek, megidézésük bűn*”. Ha színházrendező lennék, és a PHAEDRA-t kívánám színpadra állítani, alighanem elsőként ezt a fejezetet olvasnám el a szakirodalomból. Kissé gonoszkodásnak tűnik azonban az, amit a játékhagyományban öröklődő PHAEDRA-klisékről mond, leginkább, ami a címszereplő színpadi életkorát illeti. Joggal feltételezi, hogy Phaedra „*öregasszonyként*” való beállítása, amit a szöveg egyáltalán nem támaszt alá, azért válhatott színházi hagyományá, mert szükség volt arra, hogy életkora és bűne a szerepértelmezésben összekeveredjék. Ez nyilvánvalóan így van, ezért válhatott a szerep idősödő színésznők jutalomjátékává, holott Phaedra „*mostoha, de fiatal*”, írja Jákfalvi. Jómagam inkább fordítva tenném ki a hangsúlyt: fiatal ugyan, de mégiscsak a mostohaanya szerepében van. Mint a könyvből megtudhatjuk, a témának született olyan feldolgozása is, amely Phaedrát ártatlannak mutatja; bevallom, én nehezen tudom elképzelni ezt a nőalakot a bűne nélkül. Ha úgy van, mint a szerző állítja, vagyis hogy „*Phaedra alakja kiszakadt a tragédiából, külön hatástörténete van*”, ennek oka talán magában Racine művében keresendő inkább, semmint a színpadi játékhagyományban. Lehetséges, hogy Phaedra vallomása „*az irodalomtörténet turisztikai látványossága*” (bár néhány híres színpadi szövegről, például Hamlet monológjáról is el lehetne mondani ugyanezt), de ez mit sem von le döbbenetes erejéből. Ezt nem is állítja Jákfalvi Magdolna; érdekes viszont, hogy egyáltalán nem nyilvánít véleményt abban a kérdésben, hogy valóban a PHAEDRA lenne-e Racine legjobb darabja. A színháztörténész óvatosságáról vagy bizonyos fenntartások diszkrét jelzéséről van szó? Akárhogyan áll is a dolog, ennek a kiváló munkának a szerzője ezen a ponton az olvasóra bízta az ítéletet. Megteheti: a könyv végére érve annyit tanulunk tőle Jean Racine drámáiról, hogy talán ítéletalkotásra is képesek lehetünk.

Angyalosi Gergely

AFFEKTUSTAN ÉS VIDÉKE – ESETTANULMÁNYOK HALADÓKNAK

Pintér Tibor: Tört akkordok. Zeneesztétikai írások L'Harmattan, 2012. 173 oldal, 2100 Ft

Pintér Tibor tanulmánykötetének harmadik írása (MONTEVERDI PLATÓN-OLVASATA ÉS A TILALMAK ÁTHÁGÁSA) mindjárt a második mondatban sajátos jelenséggel szembesít: „*A XVII. század zenei irodalma valójában azonos jelentésű kifejezéseként kezeli az affetto és passione terminusokat. Az affektustan kifejezés pedig csak a legritkább esetben fordul elő. Azaz, valamennyi e tárgyban született forrásmunka megegyezik abban, hogy a zene elsődleges célját az affektusok ilyen vagy olyan célú ábrázolásában kell keresni, ám sehol sem találkozunk olyan munkával, amely átfogó doktrínában írná le az affektust magát. Az ok abban keresendő, hogy maga az affektustan kifejezés nem a kor zenei irodalmában lelhető fel, hanem a XX. század elejének zenetudományi műveiben.*” (45.)

Ismerős képlet, számos hasonlóról tudunk, példaként elég a szonátaformát említeni: a XVIII. század, Haydn, Mozart és Beethoven kora kikristályosítja és műveli-variálja e szerkezetet, de nem kodifikálja szabályrendszerét és felépítését – ezt csak a későbbi elméletírók teszik meg. Vagy itt egy hozzánk közelebb álló jelenség, az úgynevezett „Kodály-módszer”, melyet ma számos zenepedagógus propagál szerete a világon (valóságos iparág ez, melyből sokan megélnek), holott maga Kodály nem foglalta össze e módszer lényegét, sőt azt sem állította önmagáról, hogy „módszere” volna. De hát sok egyéb mellett ez is az elmélet dolga a művészet világában: bizonyos fáziseltolódással rendszerbe foglalni azt, amit a praxis véghezvisz, utólag értelmezve fogalmakat, mutatva rá szándékokra. Pintér Tibor kötetének tizenegy írása (melyek közül nyolc látott napvilágot korábban, köztük kettő a *Holmi* hasábjain, három pedig most, a könyv lapjain jelent meg először) látószólag sok mindenről szól, valójában azonban egy világosan megnyilvánuló gondolkodásmód köti össze e dolgozatokat. Ahogy a hátsó borítóra szorult anonim (szerkesztői? szerzői?) filiszöveg fogalmaz: „*a Nagy Elbeszélés végének szelvénytörténeti állapotában nem az átfogó, monografikus cél vezérelte szerzőjét, hanem az foglalkoztatta, hogy*

a mikrotörténeti problémák hogyan válnak nagy problémákká”.

Valóban: a kötet írásai egyfelől a zenéről való tudás Nagy Egészének csupán egy-egy szegmensébe világító eszmefuttatásokat prezentálnak, „tört akkordokként”, másfelől azonban Pintér sorra-rendre úgy választja ki filológiai háttérű elemzéseit, cikkei, recenziói tárgyait, hogy azok alaphelyzeteket modellezenek, lehetőséget adva önmagukon túlmutató zenetörténeti-zeneesztétikai „esettanulmányok” megírására. Így az olvasó élménye kettős: egyrészt élvezti a tematika sokféleségét (bár az írások többsége ilyen vagy olyan módon az úgynevezett „régizene” területén időz), másfelől tapasztalja, hogy az azonos cél, gondolkodásmód, a jelenségek mögé pillantó, tágabb összefüggéseket kereső igény mégis sajátosan összetartó, egybeábrándítja az írásokat, szóljon bár a dolgozat egy elveszett Matthias Weckmann-kantátáról vagy A NÉGY ÉVSZAK ÖT KÜLÖNFÉLE ELŐADÓI OLVASATÁRÓL, a Harnoncourt-jelenségről vagy A FUGA MŰVÉSZETE Göncz Zoltán-féle rekonstrukciós kísérletéről.

Nyilvánvalóan ezzel a tágabb összefüggéseket kereső igénnyel magyarázható, hogy Pintér Tibor „messziről indít”, a zenétől távoli vidékeken kezd beszélni arról, ami aztán a későbbi írásokban primeren muzikális jelenségként áll előttünk: tanulmánykötetének egyik kulcsfogalmáról, az affektuselméletéről. A kötetet indító, terjedelmes Descartes-tanulmányban (A HERCEGNŐ KÉRDÉSE – RENÉ DESCARTES AFFEKTUSELMÉLETÉNEK KELETKEZÉSTÖRTÉNETÉHEZ) gyakorlatilag nincs szó zenéről, sőt még azzal is szembesülünk, hogy az affektustan háttérében a filozófus magát a természettudományt látja: „szándékom nem az volt, hogy a szenvedélyeket Szónokként vagy Morálfilozófusként magyarázzam meg, hanem csak is Fizikusként”. (31.) Descartes „pszichoszomatikus szemléletmódjának” (25.) ismertetése után Pintér Tibor a kötet második tanulmányában (LODEWIJK MEYER ÉS SZÍNHÁZI SZENVEDÉLYELMÉLETE) még mindig nem zenéről ír, hanem ezúttal egy másik, hasonlóan zenén kívüli világ, a teátrum irányából cserkészi be a számára fontos vadat, a muzsikát. A türelmetlen olvasó talán azt mondaná: ennyi nem zenei téma már sok egy zeneesztétikai tanulmánykötetben, de úgy hiszem, jót tesz ez a csigázás, az olvasói türelem megfeszítése a zenéről való tudásnak, mert beágyazza azt – igen, megint csak ehhez a fogalomhoz jutunk vissza –: egy tágabb összefüggésrendszerbe. Mu-

szikusnak fontos effélét olvasni, kilátni a saját világából, megérteni, hogy a saját világa is benne van egy – sőt több – másikban.

Aztán végre bejut a muzsikusa a saját világába is. Olvashat az affektustanról a *prima prattica* és *seconda prattica* ellentétét exponáló Monteverdi–Artusi polémiával összefüggésben (MONTEVERDI PLATÓN-OLVASATA ÉS A TILALMAK ÁTHÁGÁSA). „*Régiiek és moderniek vitája [...] a zene esetében különös fénytörésbe kerül. Artusi a modernnek szeméret veti a szabályoktól való eltérélyedést és az ebből származó művészi önkényt. Am érvelésében a lehetősége sincs meg annak, hogy a régi szabályrendszert az antik zenére vezesse vissza, és ellenfelét így Boëthius és Zarlino harmóniatanához utasítja. Monteverdi, éppen ellenkezőleg, az antik tekintélyérvel a modern zenét a régi – görög – elmélet segítségével veszi védelmébe. Régi és modern ebben az esetben egymást fellételezi, illetve a régiiek és moderniek vitájában itt két, egymástól gyökeresen különböző »régiz« jelenik meg. Monteverdi érvelésében a régi felújítása elméletileg megalapozza a modernt, még akkor is, ha ehhez nincs utánzandó régi minta.*” (51.) Az ilyen és ehhez hasonló passzusokból hasznosít a legtöbbet Pintér Tibor tanulmánykötetének olvasója, megértvén a zenetörténet dialektikus ellentéteit és „keresztállásait”, elgondolkozván olyan zenetörténeti helyzeteken, amelyek modellszerűen későbbi korokban is megismétlődtek.

Az affektuselmélet mellett a kötet másik kulcsfogalma a *figuratan*. Fontos és hasznos, hogy Pintér Tibor ezekről a kategóriákról beszél, mert a hazai zenetörténeti és zeneesztétikai irodalomban Ujfalussy József fél évszázada vagy még régebben keletkezett írásai óta alig esett szó a zenei jelentés, a zene ábrázoló funkciója oly fontos s kiváltképp a régi repertoár megértése szempontjából megkerülhetetlen kérdéseiről. A *Figurenlehre* témájához egy északnémet költő-zeneszerző-teoretikus, Joachim Burmeister *MUSICA POETICA* című műve kínál apropót Pintér Tibor számára (A *MUSICA POETICA* FORRÁSVÍDÉKE – Joachim Burmeister) – és persze a mögötte álló régi forrás, Quintilianus munkája. Így értheti meg az olvasó, hogy „a XVIII. század második harmadától kezdődően a zenei-retorikai fogalmak a legszorosabb kapcsolatba kerülnek a korabeli retorikával” (mely korabeli retorika persze, mint azt Pintér Tibor maga is hangsúlyozza, az ókori szerzők, Cicero, Arisztotelész, Quintilianus műveire épül), és azt is, hogy „a figurális zenei beszéd az affektusok nyelve” – vagyis az affektuselmélet

és a figuratan szerves összefüggését. (64.) Tehertétele ennek a tanulmánynak, hogy az írás jelentős terjedelmű középső szakasza gyakorlatilag tankönyvbe illő felsorolássá, fogalomleltárrá válik – de a téma jellegéből fakadóan ez, úgy látszik, elkerülhetetlen, s ez a körülmény, ha csökkenti is a szöveg „élvezeti értékét”, hasznosságát mindenképpen növeli.

A régi zene értésének egy másik izgalmas – és neuralgikus – pontjára mutat a kötet következő tanulmánya: A HANGNEMEK HATÁSESZTÉTIKÁJÁNAK KRITIKAI VITÁJA A XVIII. SZÁZADI NÉMET ZENEESZTÉTIKÁBAN. Kritikusok, ha egy-egy hangnemhez kapcsolódó zenei magatartásforma, hangütés, hangulat jellegzetességeiről beszélnek, közhelyszerűen idézik a nagyközönség előtt Johann Mattheson hangnem-karakterisztikáját, de ennél tovább a diskurzus ebben a témában a szélesebb nyilvánosság előtt nem merészkedik; azt szakember szinte soha nem teszi világossá a laikus zenehallgatók társadalma (és a „köznap” zenészek regimentje: hangszeres szólisták, zenekari tagok, énekesek, kórustagok, iskolai ének- és zeneiskolai hangszeratanárok) előtt, hogy miért állítja mindazt Mattheson az egyes hangnemekről, amit állít, s hogy mindez miben és mennyiben több (ha több) pusztá hagyományánál, egy régi zeneíró poétikus képzelgésénél – hiszen egy Esz-dúr fűgát transzponálva el lehet játszani E-dúrban, D-dúrban is vagy bármilyen más hangnemben, és a változást csak az a szűk kisebbség veszi észre, akinek abszolút hallása van. Mire föl tehát a tudálekos példálózás a hangnemek ízéről-bűzéről, hangulatáról, „affektushordozó funkciójáról”? Valóban több ez a mai régizeneszek által hajdani gyakorlatból megörökölt szemfényvesztésnél? Pintér Tibor plasztikusan levezetett okfejtése világossá teszi muzsikusként és kívülálló számára, hogy mindaz, ami a hangnemek jelentéstartalmával összefüggő állítás és hagyomány, a *hangolás* módjaival és történetével függ össze, vagyis a különféle hangnemek a temperált hangolások bevezetését megelőző időkben valóban más és más színnel-karakterrel rendelkeztek, azoknak az egyenlőtlenségeknek az eredményeképpen, amelyek a korábbi hangolási szisztémák következményeként mintegy „bele voltak kódolva” az egyes hangnemek megszólalásmódjába. Ennek megfelelően, hogy egyszerűsítve fogalmazzunk, „a WOHLTEMPERiertes Klavier előtti időkben” egy moll vagy dúr hármashangzat valóban másféleképp

szólt minden hangnemben, azoknak az apró hangolási eltéréseknek a következményeként, amelyek egy-egy akkord tercét vagy kvintjét itt vagy ott szűkebbre vagy bővebbre méretezték. Ez minden hangnemben *ténylegesen* más és más karaktert adott a hangzatoknak. Mi, a XX. század gyermekei, akik géppel hangolt, tökéletesen kiegyenlített hangzású Steinway-zongorákat és hozzájuk igazodó különféle egyéb hangszerket hallgatunk, már elvesztettük minden képességünket arra, hogy ezeket a hangnem-karakterisztikai különbségeket meghalljuk – nota bene, nem is hallhatjuk, mert már rég nem szólnak meg, eltüntette őket a kiegyenlített hangolási szisztéma. Amit a zenetörténet és a zenei gyakorlat nyert az évszázadok során a legtöbb előjegyzéssel leírt, a kvintkörtön a C-dúrtól legtávolabbi hangnemek „szalonképessé tételé”, használhatósága terén, annyit veszítettünk bizonyos különleges színek, egyéni karakterisztikumok érzékelésének képessége dolgában. És ezt a képességet már a historikus előadópraxis sem hozhatja vissza. Pintér Tibor tanulmányának egyik vonzó vonása a kételkedés, amely újra és újra beszűremlik mondatai közé – például, amikor Bach vagy Händel egyes, a szerző által más hangnemekbe transzponált tételeiről vagy műveiről ír. A két utóbb említett tanulmányt, a Burmeister-dolgozatot és a hangnemek hatásesztétikájáról írottat minden hazai zenei felső-oktatási intézményben zenetörténetet tanító tanár feladhatná vizsgára készülő növendékeinek kötelező olvasmányként.

Az imént említett kételkedés persze több más tanulmányban is a szerző jó szellemi kalauzájának bizonyul. Egészséges kételkedés, a „régizeneelés”, a „historikus előadópraxis” körül kialakult sztereotípiáktól való szabadulás, a jelenség – és emblematisz alkja – újragondolásának, újraértékelésének igénye írta Pintér Tiborral a NIKOLAUS HARNONCOURT – HISTORIZMUSON INNEN ÉS TÚL címet viselő dolgozatot; legalább ilyen fontos a TÚL AZ AMADEUSON – A MOZART-ÉLETRAJZÍRÁS DILEMMÁI, amely a Mozart-biográfiákon mint esettanulmányokon szemlélteti mindazt a módszertani kételyt-buktatót, amely a biográfusra-monográfusra leselkedik. Végül az interpretációs élmény rögzíthetősége, a rögzítés létjogosultsága és művészetfilozófiai értelmezhetősége adja fel a leckét A ZENEMŰ AURÁJA – WALTER BENJAMIN ÉS A HANGFELVÉTEL című dolgozat szerzőjének. Mint annak rendje-mód-

ja szerinti kritika (ráadásul nem annyira elismerő-affirmatív, mint inkább kétkedő-vitatkozó bírálat), műfajilag némiképp idegen testként van jelen a tanulmányok között a FAKTORFŰGA – A FŰGA MŰVÉSZETE BEFEJEZETLEN CONTRAPUNCTUSÁNAK GÖNCZ ZOLTÁN-FÉLE REKONSTRUKCIÓJÁRÓL című írás, ugyanakkor vitathatatlan, hogy a dolgozatot magasan az átlagos kritikák fölé emeli az okfejtés szakmai-esztétikai-filozófiai apparátusa és az az egyértelműen esszéisztikus magatartásforma, amely Pintér érvelésében megnyilvánul. Esszéisztikus magatartásforma a kritikában – ez Fodor Gézátt idézi emlékezetünkbe. Neki, egykori mesterének ajánlotta Pintér Tibor ezt a tanulmánykötetet, s akad is egy olyan írás a könyv lapjain, amely ki ugyan nem mondván, le ugyan nem írva, mégis afféle „Fodor-hommage”-ként hat: a SONETTO ÉS CONCERTO – A NÉGY ÉVSZAK ÉS ÖT OLVASATA című dolgozatra gondolok, amely Fodor Géza legimpozánsabb kritikai műfaját, az interpretációs összehasonlító elemzést választja terepül, mesteréhez híven és méltón nem csupán öt különböző hangfelvételt állítva egymás mellé és szembe egymással, hanem meg is értve ezeket, meglátva mögöttük a művészi világképet, észrevéve rajtuk a kor bélyegét.

Ha már Fodor Gézátt említettük: az ő egyik nagy erénye volt a stílus közvetlensége, a közérthető fogalmazás. Pintér Tibor az olvasmányosságban nem követi mesterét: fogalmazásmódja nem előzékeny, a tanulmányok nem adják olcsón mondanivalójukat, a befogadónak meg kell dolgoznia a megértésért, s mindez nemcsak azért van így, mert a dolgozatokat Pintér példás szakszerűséggel jegyzeteli, tekintélyes háttérapparátust vonva be így gondolatmeneteinek összefüggérendszerébe, de azért is, mert ez a stílus valóban nem kritikai, hanem tudományos. Ezért írtam recenzióm címében, hogy ezek az esettanulmányok *haladóknak* fogalmazódtak. Valóban: az olvasónak itt-most nem az a dolga, hogy nézze, amint a szerző megmássza a probléma hegyét – neki is vele kell másznia. De mászni hasznos: jót tesz az ügyességnek, bátorságnak, az izmok állapotának, karbantartja az egészséget – végül pedig *feljut* valahová az ember, és onnan szétnézve messzebbre lát. A zsrnalisztikus fordulat tehát, mely szerint ez vagy az a könyv „haszonnal forgatható”, ez esetben szó szerint értendő.

Csengery Kristóf

KERÉK ALÁ VETNEK – KÉT KÖNYV A KÖZELMŰLTÉRŐL

Gál Éva: Lejáratás és bomlasztás. Tudósok, tanárok a titkosrendőrség látókörében
Corvina – Nagy Imre Alapítvány, 2013.
388 oldal, 2990 Ft

Pajkossy Gábor: Lőcsei Pál a forradalomban és a megtorlás idején, 1956–1958
Gondolat – Nagy Imre Alapítvány, 2013.
218 oldal, 2500 Ft

Távolról sem csupán a közös kiadó(i közreműködés) okán lesz szó az alábbiakban két könyvről együtt. A Nagy Imre Alapítvány jelenkor-történeti kiadványai között az elmúlt években számos érdekes forráskiadvány és visszaemlékezés kapott helyet. Közülük is kiemelkedik Nagy Imre snagóvi jegyzeteinek kiadása, valamint a Mink András szerkesztette TANÚSÁGTEVŐK AZ ENSZ ELŐTT 1957 című összeállítás a magyar ügrről szóló jelentéshez készült vallomások anyagából. Az alapítvány évkönyvei (NAGY IMRE ÉS KORA, 2002 és 2012 között eddig hat kötet) rendre közlik az intézmény rendezte konferenciák, emlékülések anyagát. Monográfiák és szerzői tanulmánykötetek kiadásában eleddig nem vettek részt, most viszont egyszerre jelentkeztek mindkét műfajban. Mivel a 2010-es években igencsak megritkult a magyar demokrácia, a történeti tisztánlátás és a becsületes múltfeltárás mellett elkötelezett s eredményeit a nyilvánosság előtt is megjeleníteni kész és képes alkotóműhelyek száma, a Nagy Imre Alapítvány példája mindenképpen említésre méltó. Ám ez csak formai érv a közös ismertetés mellett.

Akad azonban tartalmi is. Ha nem is „közös”, de nagyon sok mindenben közel áll, sőt érintkezik a kötetek témája. Gál Éva könyvbe gyűjtött tanulmányai és Pajkossy Gábor Lőcsei Pál ’56-os szerepvállalásáról, majd meghurcoltatásáról szóló monográfiája egyaránt *embereket* ábrázol az *államgépezet fogaskerekei* között. Ezeket a kerekeket közvetlenül vagy közvetve 1956, a forradalmi szerepvállalás hozta mozgásba. A Gál Éva írásaiban feldolgozott esetek is 1956 miatt eredtek; nála azonban a forradalom csak utalásokban jelenik meg, az ügyeket, a kerekek közé vetett emberek sorsát pedig esetenként évti-