

Szigeti Máté

University of Southampton

ORCID: [0000-0001-5699-8509](https://orcid.org/0000-0001-5699-8509)

Zene határokkal – Regionális jegyek az európai kortárszenében

Absztrakt

Jelen tanulmány egy nagyobb ívű kutatás alapjául szolgál, amely különböző régiók kortárs hangversenytermi zenei kultúráit vizsgálja és hasonlítja össze egymással, külön figyelmet szentelve azoknak a jegyeknek, amelyek alapján azok disztinktív profillal jelenthetnek meg a globális téren belül. Kutatásom első fázisában magyar és román zeneszerzőket kértem fel közreműködésre. A résztvevő tizennyolc zeneszerző mindegyike számára ugyanazt a hat kérdésből álló kérdőívet küldtem el, valamint arra kértem fel őket, hogy küldjék el három olyan zeneművük kottáját, amelyet az elmúlt tíz éven belül írtak, és eddigi munkásságukra nézve reprezentatívnak tartanak. A kérdések jellemzően két perspektíva köré csoportosulnak: a múlt (egyéni háttér, tanulmányok, történeteszemlélet), valamint a jelen (társadalmiság, szerepvállalások, nemzetközi integráció) egyéni megítélése köré. A 30–45 év közti életkori behatárolás lehetővé tette azt is, hogy a megkérdezettek egyenlő távolságból és rálátással tudtak reflektálni mestereik generációjának, valamint a jelenleg feltörekvő, húszas éveikben járó zeneszerzők munkásságára.

Kulcsszavak: globalizáció, kortárszene, zeneszerzés, integráció, kultúrpolitika

Abstract

Music within Frontiers – Regional Characteristics in the European Contemporary Music

The present study is foundation of a large-scale research, which examines and compares the contemporary concert hall music cultures of different regions with particular emphasis on those features that make these cultures distinctive within the global scene. In the first phase of my study, I asked a group of composers from Hungary and Romania for participation. Each of the eighteen participants received the same questionnaire consisting of six questions, and was asked to share three scores of their works written within the past ten years that they found representative to their art. The questions were intended to lead to the composer's personal evaluation of their past (personal background, studies, views on history of music), and present (social aspects, affiliations, integration). By selecting a group of composers born between 1975 and 1990, I was able to gauge how they reflect to the generations of the established and internationally acclaimed composers in their countries, and also to the emerging composers in their twenties from the more-or-less the same distance and angle.

Keywords: glocalisation, contemporary music, composition, integration, cultural politics

Az elmúlt két évtized szakirodalmában egyre gyakrabban jelenik meg a *glocalizáció* fogalma, amelynek különböző forrású definíciói a globalizációt egyöntetűen alapállapotként értelmezik, és annak keretein belül vizsgálnak lokális jelenségeket, illetve azok interakcióit. A „helyi identitás és eredet újbóli hangsúlyozását, illetve globális és lokális viszonyainak” (Hebert 2018: 2)

vizsgálatát alighanem annak felismerése tette időszerűvé, hogy „a globális kultúra egységességének láttatása nyomán fontos helyi sajátosságok vesznek szem elől” (Gentry 2017: 12). Bár az ehhez kapcsolódó, jellemző módon az etnomuzikológia területéhez kötődő kutatások elsősorban a ma élő tradicionális és populáris zenék helyét vizsgálják a globális kontextusban, számos olyan kérdést is felvetnek, amelyek relevánsak lehetnek a kortárs, hangversenytermi zenekultúrák¹ vizsgálatában is.

Jelen tanulmányom egy nagyobb ívű kutatás alapjául szolgál: különböző régiók kortárszenei kultúráit vizsgálom és hasonlítom össze egymással, külön figyelmet szentelve azoknak a jegeknek, amelyek alapján az egyes kultúrák disztinktív profillal jelenhetnek meg a globális téren belül. Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy távol áll tőlem bármilyen kísérlet, amely nemzeti (zene)kultúrák ideológiai alapú meghatározására irányul. Nem látom létjogosultságát annak, hogy a vizsgált országok kortárszenéjében bármiféle nemzeti jelleget, egy tradícióban gyökerező közös zenei nyelv nyomait próbáljam felfedezni és rendszerezni. Véleményem szerint azokban a partikuláris zeneművekben, ahol ez felmerül, mindig fennáll egy posztmodern távolságtartás szerző és a hivatkozott tradíció között, vagyis nem egy hagyomány, egy nyelv organikus továbbéléséről, hanem elemeinek kreatív újrahaznosításáról van szó. Ez a megközelítés igen érdekes zenei eredményekhez vezethet, amelyekben izgalmas kölcsönhatásba lépnek az egyéni eszköztár és a választott tradíció(k) elemei, akár egészen provokatív módon². Ugyanakkor időről időre – egészen napjainkig – megjelennek azok a törekvések is, amelyek egy egységes nemzeti művészet létrehozását tűzik ki célul. Ezek rendre kudarcba fulladnak, hiszen mesterségesen próbálják egy diszkontinuitásban működő tradíció elemeit univerzális (de legalábbis egy közösségre kiterjeszhető) használatba ültetni. Dalhaus szerint az ún. „nemzeti stílus sokkal inkább politikai és szociálpszichológiai funkcióiban lelhető fel, mintsem magában a zenében” (Dalhaus 1989: 217), Wilhelm (1998) szerint pedig az „ideologikusan megkíváncolt” soha nem is létezett, mert nem létezhetett. Wilhelm három zenetörténeti epizódot elemez, amelyben felmerül a nemzeti zene meghatározásának és táplálásának igénye: a magyar századfordulót, a húszas-harmincas évek Amerikáját, valamint a hatvanas évek ún. magyar iskoláját. Utóbbi a mai korra nézve is fontos vizsgálati terepnek tartom, mivel – mint látni fogjuk – a ma élő zeneszerzők némelyike számára is megmaradt hivatkozási pontként, még akkor is, ha a harmincasok³ nemzedékét közvetlenül követő generáció szakított a törekvéssel: „nem tudott és nem is akart mit kezdeni a nemzeti iskola délibábjával” (Wilhelm 1998: 67). Még ha a nemzeti zene délibáb is maradt, nem hunyhatunk szemet létrehozásának igénye felett, főképp ma nem, amikor az a regnáló politikai hatalom legfőbb célkitűzései között szerepel.

Mi marad azonban, ha lemondunk arról, hogy közös zenei (anya)nyelvre utaló jeleket kutassunk több, egy országban élő, kortárs zeneszerző darabjaiban? Vizsgálatom két forrásból táplálkozik: interjúkból, amelyek szerzői attitűdökre, múlthoz és jelenhez való viszonyukra kérdeznek, illetve olyan, az elmúlt tíz évben készült zeneművekre, amelyekből általános következtetéseket lehet levonni az anyagkezeléssel, notációval, fókuszpontokkal kapcsolatban. Feltevésem szerint a fenti szempontok alapján kirajzolódó egyezések fontos információt nyújthatnak egy régió vagy egy ország zeneszerzés-kultúrájáról, az ezek alapján felvázolt profilok pedig összehasonlíthatóvá válnak.

Kutatásom első fázisában magyar és román zeneszerzőket kértem fel közreműködésre. A földrajzi közelség ellenére a két ország kortárszene-kultúrája egymástól elszigetelt módon, más alapokkal és strukturális tulajdonságokkal működik, köztük igen kevés interakció tapasztalható, amit bár kényelmes lenne a román-magyar kapcsolatokat mai napig is beárnyékoló történelmi feszültségekkel magyarázni, meglátásom szerint itt nem ezzel, hanem egy ennél jóval

¹ E meghatározással a „kortárs klasszikus zene” sok szempontból problematikus és félrevezető címkéjét kívánom elkerülni, egyúttal szűkítem is kutatásom terepét, kívül hagyva olyan külön vizsgálandó területeket, mint például az alkalmazott zene, színházi zene, vagy az elektronikus zene kategóriái.

² Szemléletes példákat találunk erre Michael Finnissy és Walter Zimmermann műveiben, a fiatalabb generáció szerzői közül pedig a skót Lisa Robertson vagy a jelen tanulmány elkészüléséhez is hozzájáruló Lucian Zbarcea darabjaiban is.

³ Az elnevezés az alábbi kötet címéből ered: Földes (1969). *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Zeneműkiadó, Budapest. A kötetben szereplő zeneszerzők: Bozay Attila, Durkó Zsolt, Kocsár Miklós, Kurtág György, Láng István, Lendvai Kamilló, Papp Lajos, Petrovics Emil, Soproni József, Szokolay Sándor.

általánosabb jelenséggel állunk szemben, nevezetesen, hogy a kortárs zenekultúrák fizikai terét az esetek túlnyomó részében, régiókban pedig egészen biztosan, a mai napig is országhatárok jelölik ki⁴. Ennek vélhető kultúrpolitikai és zenepiaci okait nem tisztem e kutatás során boncolgatni, bár interjúkérdéseim egyike érinti a problémát. Az viszont igazolódni látszik, hogy a globális zenei szcéna, amely azonos mértékű rálátást enged a benne zajló, lokális folyamatokra, valóban csak illúzió.

Az áttekinthetőség érdekében többlépcsős szelekció során választottam ki a kutatásban közreműködő zeneszerzőket. Kifejezetten saját generációm tagjaival vettem fel a kapcsolatot, vagyis 30 és 45 év közötti szerzőkkel. Így a kutatás nem reprezentatív a pályakezdő és/vagy felsőfokú tanulmányait végző szerzőkre nézve, ahogy azokra sem, akik már évtizedekkel korábban erős státuszt építettek ki zeneszerzőként akár országos, akár nemzetközi szinten. Az életkor szerinti szűrés legfőbb célja az volt, hogy a résztvevő szerzők azonos pozícióból tudjanak reflektálni olyan általános kérdésekre, mint az oktatás, történetiség, integráció, hiszen vélhetően hasonló háttér és élményanyag táplálja reflexióikat. Szintén ebből a megfontolásból nem vontam be a kutatásba azon pályatársaimat, akik felsőfokú tanulmányaik alatt vagy azokat követően elhagyták anyaországukat, és külföldön folytatták a karrierépítést. Az ő esetük mindenképpen külön kutatásban elemzendő, hiszen az emigráció következményeként képlékennyé válhat az identitásképződés: a nyelvi és kulturális környezet változása éppúgy magával hozhatja a korábban kialakult identitás megőrzését, megerősítését, annak új kontextusba ágyazását, ahogy az asszimilációra való törekvést is. Mindennek pedig szembetűnő lenyomata van a zenei eszköztár és írásmód alakulásában. A fentiekén túl a játszottság, a zenei intézményrendszerekben elfoglalt pozíciók, az online megjelenés voltak azok a fő szempontok, amelyek alapján az adott ország zeneszerzőtársadalmának reprezentatívnak mondható alakjait válogattam, az esetleges átfedések ellenére is háttérbe szorítva privát baráti-kollegiális kapcsolataimat. A lista természetesen így sem teljes: több, mint két tucat olyan zeneszerzőt lehetne felvonultatni mindkét országból, akik megfelelnek a kritériumoknak. A szűrést és kapcsolatfelvételt követően az alábbi tizennyolc szerzőt kértem fel közreműködésre:

- Balogh Máté (1990, Győr)
- Bella Máté (1985, Budapest)
- Horváth Balázs (1976, Budapest)
- Horváth Bálint (1986, Budapest)
- Horváth Márton Levente (1983, Tapolca)
- Kecskés D. Balázs (1993, Budapest)
- Kedves Csanád (1983, Csíkszereda)
- Tornyai Péter (1987, Szeged)
- Virágh András Gábor (1984, Budapest)
- Zarándy Ákos (1982, Budapest)
- Aurelian Băcan (1985, Brăila)
- Cristian Lolea (1977, București)
- Gabriel Mălăncioiu (1979, Brașov)
- Șerban Marcu (1977, Brașov)
- Alexandru Stefan Murariu (1989, Deva)
- Diana Rotaru (1981, București)
- Sabina Ulubeanu (1979, București)
- Lucian Zbarcea (1983, București)

⁴ Ellenpéldaként lehetne említeni az elmúlt évtizedek magyar kórusirodalmának tekintélyes mértékű külföldi exportját, amelyet joggal interpretálhatnánk egy lokális (a kórusmozgalom hátszelével felvirágzó) irányzat globális térbe ágyazásaként, azonban egy olyan zárt, minden egyéb tendenciától függetlenül működő és csak néhány szerzőt magába foglaló irányzatról van szó, ami alapján nem lehet általános következtetéseket levonni a magyar zeneszerzőtársadalom helyzetére vonatkozóan a nemzetközi szcénán belül.

Valamennyi szerző ugyanazt a hat pontból álló kérdőívet kapta meg angol, illetve magyar nyelven⁵. Ezen kívül arra kértem őket, hogy küldjék el három olyan zeneművük kottáját, amelyet az elmúlt tíz éven belül írtak, és eddigi munkásságukra nézve reprezentatívnak tartanak. E kottákat kizárólag egyéni kutatási célra használom, sem egészükben, sem részleteikben nem célozom újraközölni őket. A kérdések jellemzően két perspektíva köré csoportosulnak: a múlt (egyéni háttér, tanulmányok, történet szemlélet), valamint a jelen (társadalmiság, szerepvállalások, nemzetközi integráció) egyéni megítélése köré. A 30–45 év közötti életkori behatárolás lehetővé tette azt is, hogy a megkérdezettek egyenlő távolságból és rálátással tudtak reflektálni mestereik generációjának, valamint a jelenleg feltörekvő, húszas éveikben járó zeneszerzők munkásságára. A következőkben összegzem a tizennyolc szerző, hat különböző kérdéscsoportra adott válaszaiból levont következtetéseimet. Ezek az összegzések a feltett kérdések eredeti sorrendjét követik.

1. Miben látja a zeneszerzés-oktatás feladatát? Kikerülhető az intézményesített zeneszerzés-oktatás az alkotói éréshez és a pályán való elhelyezkedéshez?

A kérdéssel annak szándékozom utánajárni, hogy az adott régió zeneszerzői mennyire kötődnek az akadémikus hagyományokhoz, alapvetőnek tartanak-e bizonyos, intézményesített keretek között elsajátítható (tehát egyben tanítható) készségeket az alkotói kibontakozáshoz, illetve, hogy a felsőfokú képzés abszolválására mint a karrierépítés alapfeltételére tekintenek-e, akár annak tartalmától függetlenül. A magyar szerzők esetében tízből öten tartanak elképzelhetőnek egy „maximálisan alapos és gyümölcsöző autodidaxist” (Tornyai), Horváth Balázs⁶ szerint pedig az intézményi oktatást kikerülőket bizonyos esetekben „szakmai téren felkészültebbek az intézményesen ‘képzett’ szerzőknél”. A másik öt szerző, vagyis a megkérdezettek fele ezzel szemben úgy gondolja, hogy az intézményesített oktatás megkerülhetetlen, vagy legalábbis „egyre kevésbé megkerülhető” (Kecskés). Ezt az álláspontot részben pedagógiai szempontok támasztják alá, ahogy arra Balogh is rámutat: „a zeneszerzők megtanulnak zárt, tisztán körülhatárolható rendszerekben komponálni, ami egyfelől saját kompozícióik világossá formálását segíti, másfelől zenetörténeti távlatot is biztosít”. Az akadémiai alapoknak ugyancsak nagy szerepet tulajdonítanak a szakmai elhelyezkedésben, akár a fenti szempontoktól függetlenül is. Virágh megfogalmazásában „a szakma alapjainak elsajátításához nem csupán az oktatók tevékenysége, hanem a diák-csoporttársakkal való közös ‘munka’ és a közeg is hozzájárul. Ugyanezt gondolom a szakmai kapcsolatok kiépítésére vonatkozóan is”. Abban, hogy az akadémiai háttér nagyban növeli a pozíciószerezés esélyeit, jóformán minden megkérdezett egyetért. Horváth Balázs is hozzáteszi az autodidakta szerzőkről alkotott véleményéhez, hogy az esetekben kimagasló alkotói kvalitásaik ellenére is „nehezebben kerülnek be olyan körökbe, ahol a szakma ‘tanult’ képviselői ülnek”.

A román zeneszerzők közül egyedül Mălăncioiu állítja egyértelműen, hogy a „zeneszerzés formális kereteken kívül is tanulható”. Zbarcea példaként említi egy pályatársát, aki külső hallgatóként látogathatta az UNMB⁷ bizonyos kurzusait és koncertjeit, ám sem ottléte alatt, sem azután nem kapott különösebb figyelmet zeneszerzőként, mindvégig „outsider” maradt. Băcan nem zárja ki a felsőoktatású intézményekhez nem kötődő zeneszerzés-tanulás elvi lehetőségét, bár véleménye szerint az olyan előnyökről való lemondással járna, mint „a forrásanyagokhoz való hozzáférés, az intézményen belüli és intézményközi kapcsolatépítés lehetőségei”. Ulubeanu kiemeli, hogy a legfiatalabb generáció alkotói „egyre több esetben érkeznek zenén kívüli területekről. Jellemzően a számítógépes zeneszerzés eszközeiből indulnak ki, és szabad gondolkodásmódjuk frissítően hat”⁸. Diana Rotaru az akadémiai mellett kiemeli az intézményen kívüli tanulmányok, illetve az önképzés jelentőségét: „a minél több zeneszerzővel való

⁵ A felkért román zeneszerzők mindegyike angol nyelvű szöveget küldött. Ahol ezek részleteit idézem a tanulmány szövegében, mindenhol saját fordítást közlök.

⁶ Az azonos vezetéknevű zeneszerzőket teljes névvel említem a tanulmány szövegében a pontos azonosíthatóság érdekében, és ugyanígy járok el Diana Rotaru esetében is, hogy egyértelmű legyen, nem Doina Rotaru zeneszerzőre hivatkozom.

⁷ Universitatea Națională de Muzică București

⁸ Ez a tendencia Magyarországon is megjelenik, és tovább erősödött az Elektronikus zenei médiaművész szakirány bevezetésével, amely BA képzésként mind a Pécsi Tudományegyetemen, mind a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen felvehető.

együttműködés, a nyári kurzusokon és workshopokon való részvétel, ami más ízlések és kulturális kontextusok felé irányítja a figyelmet, fontosabb lehet, mint egy diploma megszerzése, akár a karrier szempontjából is.”

A két ország intézményi struktúrája közt döntő különbség, hogy a több modulra kiterjedő zeneszerzés-oktatás Magyarországon már a szakközépiskolákban elkezdődik, míg Romániában nem példa nélküli, hogy egy szerző „az MA vagy doktori szintet megelőzően semmiféle formális zeneszerzés-oktatásban nem részesül” (Mălăncioiu). A felsőfokú zeneszerzés-oktatás, de tulajdonképpen a magyar kortárszenei élet egésze is erősen Budapestre centralizált, míg Romániában nincs jelen ez a súlyeltolódás főváros és vidék viszonyában. Három városban, Bukarestben (București), Kolozsvárott (Cluj-Napoca) és Jászvásáron (Iași) működik egyetemi zeneszerzés szak⁹. Marcu válaszában rámutat a három intézmény oktatási gyakorlata közti különbségekre: „Míg Bukarestben és Jászvásáron kizárólag a 20–21. századi zenei stílusokra fókuszálnak, itt, Kolozsvárott mi szilárd alapot biztosítunk a régebbi stílusok ismeretéhez, még hozzá azon a módon, ahogy azt Sigismund Tuduótól, a modern zeneszerzés-iskola alapítójától örököltük.”

A Magyarországon jellemző korai tanulmányoknak éppúgy megvannak az előnyei, mint a hátrányai: a konvencionális írásmód, a klasszikus formavilág, a szilárd stílusismeret és az európai zenetörténet alapvető zeneszerzés-technikáinak elsajátítása biztos alapot nyújt olyan kompozíciók megírásához, amelyek minden ízükben mesterségbeli tudásról informálnak, egyben „kitűnnek a zenei anyag és notáció kérlelhetetlen koherenciájában is” (Balogh 2021)¹⁰. Ugyanakkor olyan automatizmusokat rögzítenek, amelyek leküzdése, vagyis a nyelv felszabadítása fél-száz évvel ezelőtt egy zeneszerző-generáció (azon belül leginkább az Új Zenei Stúdió tagjainak¹¹) együttes erőfeszítését igényelte: a 70⁺-es évek zenéje „egybeesett az új zenei ideálok s egy új gondolkodásmód keresésével (kimondva, kimondatlanul egyet jelentett ez szinte mindannak tagadásával, ami a magyar zeneszerzésben Bartók óta történt)” (Wilheim 2005). Ezek az automatizmusok a tanítás révén a mai napig is tovább élnek, és bár nem minden szerző érzi őket tehernek, valószínűleg sok friss, termékeny gondolatot írnak felül a mindennapi műhelymunka során. A konvencionális alapokon nyugvó zeneszerzés-oktatás persze bármikor megreformálható, és ebben feltehetően nagy szerepük lesz a jelen kutatásban résztvevő zeneszerzőknek is, akiket már egész más viszony fűz a konvenciókhoz, és egész máshol látják saját szerepüket az oktatásban.

Mind Diana Rotaru, mind Tornyai megemlíti a zeneszerzés-oktatás termékeny szerepét a tágabban értelmezett zenészképzés keretein belül. „A Romániában működő zeneszerzés szakok a legfontosabb információforrásnak tekinthetők az országos és nemzetközi kortárszenei élettel kapcsolatban, nemcsak azon hallgatók számára, akik szakmai karriert kívánnak építeni, hanem minden más hallgató számára is, akik növekvő érdeklődéssel veszik fel a kompozíciós modulokat, legalábbis Bukarestben biztosan” (Diana Rotaru). „Engem tanárként legalább annyira érdekel a zeneszerzői gondolkodás, látásmód (inter)aktív megismertetése a nem kifejezetten zeneszerző (pl. hangszeres vagy elméleti) zenészekkel, mint a zeneszerzők oktatása” (Tornyai). Szembetűnő, hogy az elméleti felkészítésen, a fejleszthető készségek elsajátíttatásán túl mind nagyobb hangsúlyt fektetnek a szerzők az oktatás során történő információátadásra is. „Fontosnak tartom, hogy olyan hallgatók kerüljenek ki az egyetem falai közül, akik jól ismerik a magyar és az európai zenei hagyományokat, jól tájékozottak a világ zenei történéseit illetően, és piacképes tudással, valamint szakmai felkészültséggel tudják alkotói karrierjüket kibontakoztatni” (Bella). „Az oktatás feladata a következőkből minél több bemutatása: ismeretanyag jellegére felhívni a figyelmet, a mai kor zenéjének bemutatása, analógiák felvetése, az előadói praxishoz való erőteljes kötődés (...), kapcsolatok kiépítése a fiatalok számára, saját tapasztalatok megosztása, technikai gyakorlatok elvégzése, hogy többféle helyzetben is rutinos megoldások alakuljanak ki (...), de közben olyan belső igény kialakítása, hogy minden egyes új zenei problémához (...) keressen új megoldást. Vagyis a kitaposott és járatlan ösvények vegyes

⁹ Az intézmények nevei: Universitatea Națională de Muzică București, Universitatea Națională de Muzică Gheorghe Dima és Universitatea Națională de Muzică George Enescu.

¹⁰ Tihanyi László átfogó véleménye a visegrádi országokban meghirdetett, Generace zeneszerzőverseny magyar résztvevőinek munkáiról: Balogh (2021)

¹¹ Az Új Zenei Stúdió tagjai: Eötvös Péter (1944), Jeney Zoltán (1943–2019), Kocsis Zoltán (1952–2016), Vidovszky László (1944–), majd Csapó Gyula (1955), Dukay Barnabás (1950) és Serei Zsolt (1954).

használata” (Horváth Balázs). „A különböző zeneszerzéstechnikák elsajátítása mellett a hallgató naprakész tájékoztatást kap a legújabb zenei nyelvekkel kapcsolatban” (Diana Rotaru).

2. Melyek a legmeghatározóbb zenei és/vagy nem-zenei hatások, minták, amelyek alkotói világát alakítják?

Valamennyi közül az erre a kérdésre adott válaszok mutatják a legtöbb eltérést, amiből azt a következtetést vontam le, hogy az eszköztárat és nyelvet formáló hatások sokkal inkább egyes szerzők, mintsem egy teljes generáció viszonylatában vizsgálándók; részben azok egyéni jellege miatt, részben a történelmi távolság hiánya miatt, ami akadályozza az átfogóbb hatásokra való rálátást. Bár előfordulnak ismétlődő nevek, irányzatok a válaszokban (Ligeti, Kurtág, az Új Zenei Stúdió, Dediu, Țăranu), ezek mind hosszabb felsorolásokban belül szerepelnek, ezért óvakodnunk kell az erre alapozott általánosításoktól. A román szerzők számára kifejezetten fontosnak látszanak a személyes kapcsolatok (általában mester–tanítvány viszonyban) a hatások azonosításánál. A magyar szerzők nagyobb arányban hivatkoznak 20. századinál korábbi zenei történelmi hatásokra, mint román pályatársaik, bizonyos esetekben előadóművészi tevékenységükkel összefüggésbe hozva azokat: „A zenei minták beépülése előadói működésem egyik mellékterméke is” (Tornyai). A román szerzők viszont több ízben aláhúzzák a tradicionális zenei¹² gyökerek jelentőségét. „Valószínű, hogy a legkiemelkedőbb [hatás] a tradicionális zenénk és kultúránk. Bizonyos szokások, amelyek bár eltűnőben vannak, a mai napig is formálják a – nemcsak zenei – kultúránkat” (Murariu). „(...) az eredetiség végül is az eredetből fakad. A legizgalmasabb dolog egy olyan saját nyelv létrehozása, amely a szülőfölded kultúrájából és zenei tradíciójából bontakozik ki, ezáltal némi helyi identitással felruházva alkotásaidat. Örömmel látom, hogy a globális kortárszenei szcéna számos kiemelkedő alakját is, például Toshio Hosokawát foglalkoztatja ez a gondolat” (Diana Rotaru). Zbarcea kiemeli Adina Dumitrescu és Doina Rotaru közvetlen hatását, akik figyelmét a tradicionális zenére irányították: „Egyre több tradicionális zenei elemet (ritmusmintákat, modalitásokat, hangszíneket) építettem be darabjaimba. Ennek egyik korai példája volt *Boo-High!* című, négy ütőhangszeresre írt művem, amelynek címe a *buhai* nevű, román népzeneből ismert dob nevére utal, majd jónéhány hasonló forrásból merítő darab után megírtam *Spinning Light* című művet egy erdélyi forgótánc inspirációjára, valamint a *ZzzBuciumot*, amely egyaránt utal a *bucium*-ra, a román pásztorok kürtszerű hangszerére (...), valamint a *zbucium* (küzdelem) szóra” (Zbarcea). Népzenei hatásról a magyar szerzők közül egyedül Horváth Bálint számolt be, illetve Horváth Márton említi a „különböző (keleti) kultúrák zenéivel” való ismerkedést mint számára meghatározó élményt. Utóbbi Zbarcea válaszában is megjelenik, aki 2006 óta aktívan kutatja és gyakorolja a gamelán zene előadóművészetét, és annak elemeit több kompozíciójába is beépítette. Könnyűzenei hatásokra mindössze egy magyar és két román szerző hivatkozik. Nem-zenei hatások tekintetében a vizualitás (szűkebb értelemben a képzőművészet) kap a legtöbb említést (Magyarország: 4, Románia: 1 válaszó), ezt követi az irodalom, szerzőként más és más hivatkozásokkal (Magyarország: 4, Románia: nincs említés), majd a reál tudományok (Magyarország: 3, Románia: 1 említés), és számos egyéb – megint csak sokkal inkább az egyes szerzőt, mintsem a generáció egészét jellemző – hatás, a táncművészettől kezdve a nyelvtudományon át a közelmúlt valamelyik *Ország Tortájának* cukrászáig.

3. Miket tart az elmúlt ötven év (1970-től napjainkig) legfontosabb mérföldköveinek a magyar/román, kortárs, hangversenytermi zene történetében, illetve véleménye szerint milyen irányzatok, szerzők formálták legszembetűnőbb módon az említett korszak magyar/román zeneszerzését?

Az e kérdésre adott válaszok már pontosabb képet nyújtanak arról, hogy a vizsgált generáció tagjai milyen történelmi előzményeket éreznek maguk számára relevánsnak. A kérdésben szereplő „elmúlt ötven év” ugyanis képlekeny időszak, nyitott mindenfajta interpretáció felé, hiszen recenzíójából még nem alakult ki egységes kánon az időbeli közelség miatt. Sokat mond az egyes szerzők látásmódjáról, sőt akár esztétikai, stílári preferenciáiról, hogy a tárgyalt időszak művei és szerzői közül melyekre helyeznek nagyobb hangsúlyt. Ugyan egy-két válaszó megkísérelt átfogó (tehát deklaráltan nem elfogult) képet adni ötven év kortárszenei életéről,

¹² A „traditional music” meghatározás itt valamennyi esetben népzenei jelöl, azonban igyekszem kerülni a szó használatát, hűen ahhoz, hogy a megkérdezettek is kerültkék a „folk music” kifejezést.

minden – a többség által – kiemelkedőnek tartott szerzőt megemlítő felsorolás egy esetben sem készült, a leírások alapvetően szubjektívek maradtak. Mindennek ellenére számos ismétlődő név, műcím, irányzat stb. is megjelenik a válaszok egybevetésekor. A fejezet végén található táblázatokban ezeket összegzem az említések számának feltüntetésével. Ha egy név többször megjelenik egy válaszon belül, azt továbbra is egyetlen említésként dokumentálom. A táblázatokban csak azokat a neveket tüntetem fel, amelyekre legalább két szerző hivatkozott. Hangsúlyozom, hogy az így összeállított táblázatok egyetlen zeneszerző-generáció, kizárólag a mai napra vonatkozatható szemléletéről adnak képet, ráadásul nehezen tisztázható, hogy mi a válaszadók valódi viszonya a hivatkozott műhöz valamiféle hűvös, elvárt tiszteleten túl. Erre Balogh is felhívja a figyelmet egy 2020-as interjújában (Fazekas 2020), épp Jeney *Halotti szer-tartás* című oratóriuma kapcsán, amely a válaszokban is a legtöbbet hivatkozott mű, 7 említéssel. „(...) a teljes művet egyszer adták elő. 2005-ben Kocsis Zoltán vezényelte az ősbemutatót, és azóta, az elmúlt tizenöt évben egyszer sem szólalt meg teljes egészében. Pedig a zenei életben mindenki hallott róla, mindenki ‘fontos’, ‘meghatározó’ műként emlegeti, látom a facebookon, hogy fiatal zenészek posztolnak róla, pedig a többségük számára azért fontos, mert valaki azt mondta nekik, hogy fontos. (...) Vagyis a műhöz fűződő viszony afféle urbánus póz marad, tudunk róla, csak éppen nem hallottuk”.

Bár a kérdés második felét úgy fogalmaztam meg, hogy az arra adott válaszok elvben tartalmazhatnának Magyarországon és Románián kívüli szerzőket, irányzatokat is, jellemző módon valamennyi szerző, ha nem is kizárólag, de túlnyomórészt saját országának kortárszenei életéről és alkotóiról írt, ami ismételten alátámasztja e kultúrák lokális meghatározottságát, a zeneszerző-társadalom működésének műhely-jellegét.

Párhuzamként értelmezhető, hogy az 50'-es évek után mindkét ország zeneszerzőtársadalmára számára kihívást jelentett a 20. századi zene kiemelkedő zeneszerzőegyéniségei – Magyarországon Bartók, Romániában pedig Enescu – hatásától való eltávolodás. Feltűnő azonban, hogy míg Enescu, akár a szóban forgó időszakra is kiterjedő hatását a román válaszadók fele tartotta fontosnak megemlíteni, Bartók neve mindössze két válaszban szerepel, ráadásul Horváth Bálintéban nem is a fél évszázaddal korábbi viszonyokkal összefüggésben, hanem épp ellenkezőleg: „Az újabb generációk képviselői mintha Bartók – az előző nemzedékek számára inkább nyomasztó – örökségét is kezdenék kreatívan feldolgozni”. Mindez arra enged következtetni, hogy a bartóki hagyományokkal való szakítás a 70'-es években sokkal inkább programszerű és radikális volt Magyarországon, mint az, ami Enescuval kapcsolatban elmondható. Szintén Horváth Bálint emeli ki, hogy „a szűkebb értelemben vett magyar zenén belül a ‘harmincasok’ zenéje ma (néhány szerző néhány művén kívül) nem tűnik befolyásoló tényezőnek”. Mindez igazolódni látszik az említések számát összesítő statisztikában is, amely alapján Horváth egy másik észrevétele is helytállóan látszik: „Az Új Zenei Stúdió szerzői és az újonális iskola képviselői (...) nagyban meghatározták a mai húszas-harmincas generáció érdeklődését”.

Bár kevesebb hangsúllyal, de megjelenik néhány hivatkozás nemzetközi iskolákra, irányzatokra is a magyar megkérdezettekénél. Ezek nagyrésze végül azért nem került be az összesítésbe, mert különböző válaszadók különböző módon írják körül őket, és bár vélhetően azonos jelenségekre utalnak, az átláthatóság jegyében inkább idézetek formájában közlöm a vonatkozó helyeket. „Durkó számára a lengyel iskola (Lutosławski, Penderecki) volt alapélmény. Szóllósy művére valószínűleg szintén hatottak a lengyelek, valamint Bartók és Sztravinszkij” (Kecskés D.). „(...) valójában két fontos pillér van: a (kvázi cage-i) szabad gondolkodásmód, megannyi 20. századi irányzattal és a neoromantikus vagy konzervatívabb gondolkodásmód. (...) A szabad gondolkodásmódot elsősorban a tengerentúli, amerikai szerzők előtti tisztelgés formálta. Stockhausen is méltó tiszteletet kap, de zenei nyelvezte kevéssé tudta megvetni a lábát itthon” (Kedves). „Nagyon összetett kérdés, hogy mi minden befolyásolta a magyar zeneszerzés elmúlt ötven évét, és mindez szerzőről szerzőre eltérő képet mutathat. A hatvanas évek ‘limitált’ modernizmusára nagy hatást gyakorolt a lengyel iskola zenéje. A későbbi generációk megtalálták az utat a radikálisabb európai és amerikai avantgárd irányzatokhoz. Más körben, de a hetvenes években (újra)felfedezett szimfonikus szerzők (Mahler, Sosztakovics) is bőven kifejtették hatásukat, a nyolcvanas évek repetitív zenéje pedig meglepően széles spektrumon hatott” (Horváth Bálint).

Horváth Márton Levente és Horváth Balázs mindezeket túl megemlíti a hazai kortárszenei fesztiválok (*Átlátszó Hang Újzenei Fesztivál*, *MINI Fesztivál*, *Making New Waves* és a *BMC Zeneszerzőversenyek*), zeneszerzői és előadói csoportosulások (CentriFuga és a Studio5) kiemelkedő hatását a zeneszerző társadalomra. A román szerzők válaszaiban még nagyobb hangsúlyt kap az a szerep, amelyet a felsorolt magyar fesztiválokkal analóg *Enescu Fesztivál* és *Új Zenei Hét* tölt be a zeneszerző társadalom működésében. Murariu a kultúrpolitika formáló erejét is számításba veszi: „A kommunizmus bukása előtt, valamennyi hangversenyen, kötelező jelleggel kellett műsorra tűzni egy román darabot is [a külföldi szerzők darabjai mellett]. Ez nagyban hozzájárult programjaink színességéhez.”

Több válaszban megjelenik a tárgyalt időszak rendszerező leírásának igénye. Băcan három kategóriába sorolja az elmúlt fél évszázad legmeghatározóbb román zeneszerzőit, amivel egyfajta kronológiai rendszerezést is kijelöl: „Azok [a szerzők], akik a modern zeneszerzés alapjait fektették le (Sigismund Toduță, Pascal Bentoiu, Paul Constantinescu, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah stb.)¹³, azok, akik ebből a kompozíciós érettség teljéig jutottak el (Adrian Pop, Doina Rotaru, Dan Dediú, Cornel Țăranu, Cristian Misievici, Hans Peter Türk, Valentin Timaru, Viorel Munteanu, Sabin Pautza, Violeta Dinescu stb.), illetve az új áramlatokat hozó fiatal generáció képviselői (Diana Rotaru, Sebastian Androne-Nakanishi, Alexandru Ștefan Murariu, Șerban Marcu, Ciprian Pop, Răzvan Metea, Cristian Bence-Muk, Ciprian Andrei Ion, Gabriel Mălăncioiu, Sebastian Țună, Andrei Petrache, Sabina Ulubeanu, Alin Chelărescu, Bogdan Pintilie stb.)”. Marcu és Diana Rotaru is kiemeli az ún. Aranygeneráció (Pascal Bentou, Myriam Marbe, Ștefan Niculescu Cornel Țăranu, Aurel Stroe, Anatol Vieru) jelentőségét, amelynek szerzői „zenei és gondolkodásmódbeli frissességet hoztak, méghozzá egy olyan időszakban, amikor a román kultúra végre szinkronba került az Európára és az Egyesült Államokra kiterjedő kulturális kontextussal” (Marcu). „E szerzők mindegyike részt vehetett Darmstadt eseményein, és közülük legalább négyen részesültek DAAD ösztöndíjban, amely révén Nyugat-Berlinbe juthattak a hetvenes években. (...) Így kerültek közeli kapcsolatba az avantgárd zenével, amely az ő tevékenységüknek köszönhetően – nem egyszer kézzel másolt kották formájában – került Romániába. Sajnos a kommunista rezsim korlátozásai, majd az 1989 utáni időszakra jellemző támogatási hiányok oda vezettek, hogy e szerzők művei a mai napig sem válhattak nemzetközi szinten is ismertté” (Diana Rotaru). Nem kerülheti el figyelmünket, hogy Románia zeneszerző társadalmja jóval nagyobb számban mutat fel női alkotókat, mint ahogy az Magyarországon tapasztalható. Bár a tendencia itthon is pozitív fordulatot vett az elmúlt évtizedben, tagadhatatlan, hogy igen kevés női zeneszerző bontakozhatott ki a hetvenes évektől napjainkig. Az országonként különböző mértékű, de mindenképp a férfiak irányába húzó arányeltolódás a zeneszerző társadalmakon belül a mai napig is globális problémaként áll fenn. Talán emiatt is érzi fontosnak Ulubeanu, hogy Marbe alakját és munkásságát külön kiemelje: „Myriam Marbe, a konvencionálistól elrugaskodó, minden kötöttséget lebontóan szabad megközelítésével új alapokra helyezte a hangzást és a zenei gondolkodást. Az avantgárd hangzás és a hangszer- és énekhanghasználatban egyaránt megjelenő technikai újítások sajátos melegséggel vegyülnek zenéjében, amelyre korábban a ‘női zene’ rettenetes szóösszetételét húzták rá”.

Jellemző továbbá, hogy a román szerzők egy-egy jellemző vezérgondolat, technikai újítás említésével emelik ki az egyes szerzők tágabb történeti kontextusba helyezhető jelentőségét, míg ez a magyar válaszadóknál egyáltalán nem jellemző. Persze egyértelmű, hogy a román szerzők más pozícióban, a saját társadalmukon kívülre beszélve mutatják be történetüket, ami okot adhat a magyarázó leírásnak. Nicolescu nevét a bizánci modalitás és a heterofónia ötvözete, Stroe-jét a morfogenezis és a káoszelmélet zenei alkalmazása, Vieru-ét az algoritmikus zeneszerzés, azon belül a halmazelmélet zenei felhasználása, Nemescu-ét a rituális zene fémjelzi a leírások alapján.

A Románia határain túlról érkező hatások közül a darmstadti iskolát és a spektralizmust („azon univerzális kiterjedésű stílusok egyike, amelyekben a románok kifejezetten innovatívak és pro-

¹³ Mălăncioiu ugyanezen zeneszerzők, vagyis az Enescu-t követő generáció munkásságára mint „a román klasszikus zenei kultúra betetőzésére” tekint.

duktívák – Marcu) említik legtöbben, de itt is megjelenik a lengyel iskola mint befolyásoló tényező. Minden szerző közül az 1967-es születésű Dediú neve tűnt fel a legtöbb válaszban, ami meglepő azért, mert a magyar válaszadók a húszas és negyvenes években született generáció zeneszerzőtagjait említették legnagyobb számban. Diana Rotaru jellemzésében „Dediú az egyik legkiemelkedőbb és legtöbbször játszott román zeneszerző, egyben a román zeneszerzésiskola aktuális vezéralakja”. Zenéje a megkérdezettek közül talán Marcu-ra volt leginkább hatással: „Egy mesterkurzuson ismertem meg Dan Dediút, a fiatalabb generáció egy igen fontos alakját. Zenéjének spontaneitása és frissessége magával ragadott. Talán a zenémre is hatott posztmodern gondolkodásmódjával, azzal, ahogy új hangok és hangzások létrehozása helyett múltbéli zenék nyelvezetére épít”.

4. Elsősorban személyes vagy közösségi aktivitásként éli meg az alkotói munkát? Mennyiben határozza meg alkotói tevékenységét a zeneszerző- és előadóművész-társadalom, a közönség, illetve a társművészetek képviselői?

Az erre a kérdésre adott válaszokban rengeteg az átfedés, mindazonáltal kirajzolódnak megközelítésmódbeli különbségek is a magyar és román zeneszerzők gyakorlatában. A kérdés első felével azt próbálom felmérni, hogy a kollaboratív alkotói munka mennyire van jelen az országok kortárszenei életében. Vitathatatlan tény, hogy van példa szerzői-előadói vagy több szerző közti kollaborációra mind Magyarországon, mind Romániában, sőt, ha a kutatás terét kitágítanánk az alkalmazott zenére, magától értetődő lenne a válasz. A munkafolyamat maga azonban korántsem biztos, hogy olyan szinten kollaboratív jellegű, mint más, főképp nyugat-európai példák esetében, ahol nem ritka, hogy pályázati feltételekkel mozdítják elő a közös alkotás létrejöttét.

A magyar zeneszerzők alapvetően „személyes” (Balogh, Bella, Horváth Balázs, Horváth Bálint, Kecskés D., Tornyai, Virágh) vagy akár „magányos” (Balogh, Tornyai) tevékenységként élik meg az alkotói munkát, ami később, a „közönséghez közvetítve közösségivé válik” (Balogh), vagy Horváth Balázs megfogalmazásában, „közösségi az alkotás teoretikus létrehozása utáni megszólaltatás tekintetében”. A megkérdezettek 60%-a emeli ki az előadóművész-társadalom közvetlen hatását az alkotói tevékenységre; többek számára az előadókkal való közreműködés során válhat közösségivé a munka, még ha ez (időben) le is válik a mű létrehozásának fázisáról. A szerzők 70%-a említi meg válaszában a társművészetek képviselőinek jelenlétét, mint inspiráló forrást (Balogh, Bella, Kedves), vagy mint a szűk szakmai téren kívülre nyitó párbeszéd fontos résztvevőit (Horváth Balázs és Horváth Bálint). Különös módon a közös alkotás, a társművészetek közti átjárás lehetőségére egyedül Kedves utal a válaszában, amelyben ráadásul továbbra is az alkotói szuverenitást helyezi előtérbe: „A társművészetek néha adnak ihletet, de az alkotói folyamatot szintén nem befolyásolják, hacsak nem koncepcionálisan reflektálnom kell műalkotásra”. Bár nem egy kollaboratív alkotás, sőt többféle területről érkező alkotóművészt magába foglaló csoportosulás, mint például a Hermína Alkotócsoporthoz nevezhető meg a közelmúltból Magyarországon, a válaszok mind azt sugallják, hogy a zeneszerzői munka személyes és öntörvényű marad, és interakcióba csak a végső kivitelezés alkalmával lép más alkotásokkal. Ugyanez a szuverenitásra való törekvés rajzolódik ki a szerző és közönség kapcsolatát értelmező válaszokban is. „(...) fontos számomra, hogy ne úgy lássam a saját munkámat, hogy az bármiféle igények, előírások, vagy elvárások kielégítésére vonatkozzék” (Balogh). „A közönség azzal befolyásol, hogy ha örömmel távozik a zeném meghallgatása után, az lelkileg tesz jót, és erő a következő feladatokhoz. Konkrét hatása nincs a művekre” (Horváth Balázs). „Nem gondolom, hogy egy alkotónak vélt vagy valós igényeket kellene kiszolgálnia” (Horváth Bálint). „Egyre inkább szükségét érzem, hogy ne valamihez képest írjak zenét, ne valakinek, hanem a belső világom kivetülései legyenek a darabok. (...) egyre nagyobb az igény bennem arra, hogy (...) a (vélt?) elvárásokat elengedjem” (Horváth Márton). „(...) az alapvető magját az elképzelésnek (nálam) semmi nem befolyásolhatja. A közönség a legkevésbé” (Kedves).

1. táblázat: A magyar (a) és román (b) megkérdezettek által említett, az 1970-től napjainkig terjedő időszakot meghatározó zeneszerzők, irányzatok és egyéb tényezők, az említések számát követő összesítése

a)	Zeneszerző, alkotócsoporthatározó, irányzat stb. neve	Említések száma
1.	Kurtág György (1926)	8
2.	Jeney Zoltán (1943–2019)	8
3.	Ligeti György (1923–2006)	6
4.	Eötvös Péter (1944)	5
5.	Vidovszky László (1944)	5
6.	Új Zenei Stúdió	5
7.	Szöllősy András (1921–2007)	3
8.	Tornyai Péter (1987)	3
9.	Dargay Marcell (1980)	2
10.	Balassa Sándor (1935–2021)	2
11.	Bartók Béla (1881–1945)	2
12.	Durkó Zsolt (1934–1997)	2
13.	Gyöngyösi Levente (1975)	2
14.	A lengyel iskola	2
15.	Négyek ¹	2
16.	Vajda János (1949)	2
17.	Orbán György (1947)	2

¹ A Négyek néven emlegetett zeneszerzőcsoporthatározó tagjai: Csemiczky Miklós (1954), Orbán György (1947), Selmeczi György (1952) és Vajda János (1949).

b)	Zeneszerző, alkotócsoporthatározó, irányzat stb. neve	Említések száma
1.	Dan Dediu (1967)	7
2.	Ștefan Niculescu (1927–2008)	5
3.	Tiberiu Olah (1928–2002)	5
4.	Myriam Marbe (1931–1997)	5
5.	Aurel Stroe (1932–2008)	5
6.	Anatol Vieru (1926–1998)	5
7.	George Enescu (1881–1955)	4
8.	Doina Rotaru (1951)	4
9.	Octavian Nemescu (1940)	4
10.	Cornel Țăranu (1934)	4
11.	Iancu Dumitrescu (1944)	3
12.	Horățiu Rădulescu (1942–2008)	3
13.	George Enescu Nemzetközi Fesztivál, Bukarest ²	3
14.	Nemzetközi Új Zenei Hét, Bukarest ³	3
15.	Darmstadt	2
16.	Posztmodern	2
17.	Spektralizmus	2

² George Enescu Festival

³ Săptămâna Internațională a Muzicii Noi

A román válaszadók 80%-a ezzel szemben nagyon is fontos tényezőnek tartja művei közönségét. „(...) olyan zenét kell írunk, amely megszólítja a társadalmat, megközelíthetőbb nyelven szól, eleget tesz a közönség elvárásainak és az előadók is örömmel játsszák. Ebből a szempontból az alkotás társadalmi jelentőségűvé válik” (Băcan). „Zeném írásánál az előadót és a közönséget egyaránt számításba veszem. (...) Nekem fontos, hogy a zenémet szeretik-e. Nagyon ritkán folyamodom a társművészetek elemeinek munkámba való bevonásához, általában szigorúan ragaszkodom a zenei ötlethez és annak kidolgozásához” (Marcu). „Szerzői megközelítésmódom eltérhet attól függően, hogy a mű milyen közönséget céloz meg, milyen kontextusban íródik, és kik adják azt elő” (Mălăncioiu). „Elmondható, hogy [Romániában] szorosan összetartó közösséget építenek alkotók és előadók. A zenealkotás alapvetően közösségi/társadalmi tevékenység, még ha jóval szűkebb körben fejt ki hatását a popzenéhez képest” (Murariu). „Mindig szoros kapcsolat van köztem, a zeneszerző és előadóim között, amely az alkotás teljes folyamata alatt fennáll. (...) E folyamat végcélja a közönséggel való találkozás. Mindig a közönség számára írok (...), és sokat törődöm azzal, hogy zeném milyen benyomást kelt hallgatóimban” (Zbarcea). „A megközelítem változott az idő előrehaladtával (...) Kezdetben nem tudtam mit kezdeni a team work gondolatával, mindenben a személyesség vezérelt. Később, har-

mincas éveimben, Diana Rotaru-val és Catalin Cretu-val megalapítottuk az InnerSound Fesztivált (...), hogy felhívjuk az emberek figyelmét a kortárszene jelentőségére, helyesebben újra felhívjuk figyelmüket arra, miután a kommunizmus alatt működő, egységes művésztszadalm eltűnt a színről. A társadalmiság manapság megkerülhetetlen. Módot kell találnunk arra, hogy művészetünket kifelé közvetítsük, ahelyett, hogy zárt, belső köröknek tartogatnánk azt (Ulubeanu)”. A személyesség és közösségesség kettős jelenléte Diana Rotaru válaszában is kifejezésre jut: „Az alkotás számomra mélyen intim és személyes, ugyanakkor rendkívül exhibicionista tevékenység is, hiszen azon keresztül hozom felszínre legbelsőbb éneket előadóim és a közönség előtt. Engem hidegen hagy a tágabb értelemben vett művésztszadalm, mivel elsősorban egy mély kapcsolat létrehozása vezérel két zenész, szerző és előadó között, valamint az, ahogy ez később a közönséghez eljut.” A magyar válaszadókhoz hasonlóan a román válaszadók sem említették a társművészetek alkotóival való kollaborációt, mint általánosan jelenlévő gyakorlatot.

5. Mennyiben van jelen alkotói munkájában a politika és közéletiség? Mennyire támogatja vagy gátolja a szakmai előmenetelt a feltételezett politikai szerepvállalás?

Nem kizárt, hogy a politikai szerepvállalás napjaink egyik döntő kérdésévé fog válni a művésztszadalmon belül, annak ellenére, hogy jelenleg – legalábbis a zenészek között biztosan – erősen apolitikus légkör tapasztalható. A harmadik kérdésben tárgyalt időszak során több hullámban kapott erőre a politikai művészet a kortárszene globális színterén. Magyarországon viszont egy határozott szakítást érhetünk tetten a hetvenes évek zeneszerző-társadalmát vizsgálva az alkotói munka és a közéleti/politikai szerepvállalás között. Az Új Zenei Stúdió tagjai sikerrel függetlenítették e kettőt egymástól, szilárd álláspontjuk pedig a mai napig is hatást gyakorol a feltörekvő zeneszerző-generáció tagjaira. Hiszen, bár megannyi tény támasztja alá, hogy „a zeneszerzők a legkevésbé sem voltak apolitikus értelmiségiek” (Dalos 2020: 9), szembevetendő a politikai zene teljes hiánya. Ugyan nincs olyan korszak és politikai rendszer, ahol *elvárásként* lehetne megfogalmazni az alkotói reflexiót, de több mint meglepő, hogy az elmúlt évtized kultúrpolitikai változásait és az intézményrendszer átszervezését jóformán nem, vagy csak áttételesen követik politikai töltetű alkotások, amelyek pedig mégis lépést kívánnak tartani a szimbolikus erőter változásaival, szintén csupán külső jegyekben (hangszerelés, cím- és szövegválasztás) kapcsolódnak azokhoz¹⁴. A Feuer Mária által összeállított interjúkötetben megjelent (Feuer 1978: 117), Dalos által is idézett Jeney-nyilatkozat – „én azt várom a politikai zenétől, hogy zenei kérdésfelvetése és megoldása zeneileg éppúgy égetően aktuális legyen, mint tartalmi közlendője” (idézi Dalos 2020: 197) – hűen kifejezi a tisztán zenei alapokra helyezett kompozíciós munka alapelvárását. Ez a zenei gondolatot központba helyező, minden mást annak alárendelő megközelítésmód a mai napig is él, öröklődik tovább. Ugyanez visszhangzik Tornyai válaszában is: „1. Nem ismerek/szeretek olyan művészetet, ami azért/attól jó, mert közéleti-politikai tartalma van. 2. Problémának élem meg, hogy annak, amivel foglalkozom, nincs társadalmi vetülete, de 3. bármilyen ilyen irányú gondolatom azonnal leperreg a hangokról”.

A tíz megkérdezett magyar zeneszerző mindegyike arról számol be, hogy művészi tevékenységük nem kapcsolódik a politikához és a közülethez. A távolságtartás okainak széles skáláját látjuk a kifejezett elhatárolódástól az érdeklődési irány eltérésén át egészen a pozícióféltségig. Hogy az apolitikus álláspont védelmének minél szélesebb spektrumát vizsgálhassuk, kiragadok néhány jellemző részletet a válaszokból.

„A politika vagy közéletiség (annak minden jelentéseivel) a tudatosság szintjén nincs benne az alkotói munkámban. Abban sokkal inkább általános érvényűségre törekszem, legtöbbször – amennyire csak lehet – az absztrakt zene szintjén. (...) Hogy mennyire támogatja vagy gátolja az előmenetelt a politikai szerepvállalás. Nagyon nehéz kérdés. Néha hangos ellenzéki emberek is kapnak állami díjakat és ösztöndíjakat, megrendeléseket (pl. Rohmann Ditta). Én magam nem vagyok hangos ellenzéki ember, de nyilván a nem-kormánypárti oldalhoz tartozónak látszom (ami

¹⁴ Ezt láthatjuk a Magyar Művészeti Akadémia nemzeti-konzervatív irányt képviselő tagjainak egyes alkotásaiban.

nagyvonalakban igaz is) (...). Ugyanakkor nem nyilvánulok meg nyíltan a kormány ellen, és ez fontos: nincs merszem. Nem akarom elveszíteni, amit felépítettem: játszott szerző vagyok, közalkalmazott vagyok, a Zeneakadémia oktatója stb. Ugyanakkor talán nem jogos a félelmem, ugyanezeket hangos ellenzékiek is elérhetik: Szigetvári Andrea, Rajk Judit stb. Úgy gondolom, ma Magyarországon a pro- politikai szerepvállalás támogatja az előmenetelt a zeneszerzés szakmában is, viszont a kontra- nem gátolja” (Balogh)

„Nincs jelen [a politika és közéletiség], illetve, ha igen, az inkább csak egy konkrét darab szintjén történő állásfoglalás lehet, vagy a figyelemfelhívás tud lenni egy-egy darabom célja. Magyarországon SAJNOS támogathatja/gátolhatja [a szakmai előmenetelt a politikai szerepvállalás]. De az én karrierem szintjén talán nem, mert nem foglalkozok el olyan helyet, hogy ez feltűnő lehessen erre vagy arra” (Horváth Balázs)

„A politikai tartalom kifejezése abszolút legitim területe a művészetnek. Magyarországon ennek különösen nagy hagyományai vannak. Az én esetemben ez eddig nem volt jellemző. Egyrészt nincsenek illúzióim ennek társadalmi hatékonyságát illetően, másrészt általában a nagyobb távlatok, kérdések érdekelnek. De az is elképzelhető, hogy mindez változik majd, talán egyszer összeáll valamilyen ‘üzenet’, amelyet már könnyebb lesz kimondani, mint elhallgatni. A közéleti, politikai állásfoglalás bizonyos helyzetekben – akár magánemberként – erkölcsi kötelesség is lehet. Azonban konkrét párt, mozgalom mellett elköteleződni egy művésznek, azt hiszem, hosszú távon sosem szerencsés” (Horváth Bálint)

„Alkotómunkám nagyon nagy hányada egyházi alkotás, tehát egyfajta keresztény-konzervatív értékrend közvetítője. Ettől eltekintve, azt gondolom, zeném politikamentes. Talán naiv vagyok, de úgy látom, hogy a mi szakmánk ebből a szempontból a szerencsésebbek közé tartozik” (Horváth Márton). „Általában véve eléggé apolitikus embernek tartom magam. Erre egyébként nem vagyok büszke: úgy gondolom, hogy sokkal intenzívebben is követhetném a politikát, foglalkozhatnék közéleti kérdésekkel. A magyarázat erre: főleg időhiány” (Kecskés D.)

„Van véleményem, de egy művész ne politizáljon. (...) Ugyanakkor az is igaz, hogy sok olyan művészt tisztellek, szeretek, többen vannak barátaim, akik valamilyen politikai szerepvállalást – ha másként nem, folyamatos hangadással – tesznek. Ez által némiképp egyesek engem is megbélyegeznek, tehát ha nem is közvetlenül, de közvetve hatással van a politika a szakmai előmenetelemre” (Kedves)

Barna és munkatársai tanulmányban elemzik a kulturális termelés és politika átalakulását 2010 után, amelyben arra következtetésre jutnak, hogy „a kultúrpolitika a 2010 utáni felhalmozási rezsimben nem egységes, így az ideológiai kontroll és az inkorporáció egymás mellett tud létezni, szervesen egymáshoz illeszkedni és együttműködni”, valamint, hogy a NER-en belül „sokkal inkább erőközpontok vetélkedéséről és konfliktusáról, mintsem egy végiggondolt közpolitikai vagy esztétikai program megvalósításáról van szó” (Barna et al. 2019: 241). A tanulmányban tárgyalt intézményi átrendeződésre és az azt kísérő belharcokra a művésztszadalmomban Zarándy Ákos utalt terjedelmesebben válaszában. Bár a megkérdezettek közül nem ő az egyetlen, aki a 2011-ben köztestületté nyilvánított Magyar Művészeti Akadémia támogatási programjában részesül vagy részesült, ő fontosnak tartotta megemlíteni, hogy egy ilyen ösztöndíj megpályázása, elfogadása, esetleg elutasítása milyen következményekkel járhat egy szerző szakmai/társadalmi megítélésében.

„(...) a kérdés olyan, hogy mindenki úgy értelmezi, ahogy éppen szeretné: ‘szakmai előmenetelt támogató feltételezett politikai szerepvállalás?’ Hol van a határ, kinek mit jelent ez, hosszú és bonyolult kérdés. (...) létezik/létezett valaha teljesen független zeneszerző? Engem az dühít legjobban napjainkban (nem csak a zenei életben, hanem a közéletben is), hogy sokaknak, akiknek azért bőven jut kormányzati támogatásból és elismertségből, van képe magát függetlennek és

liberálisnak vallania úgy, hogy közben ugyanazt a manipulatív, megosztó, uszító, koncepciótlan, álszent és legkevésbé sem független balliberális narratívát fújja, ami véleményem szerint lényegében pontosan ugyanaz, mint a jobboldali. (...) Személyes felháborodásom okát is feltárom: 2019 óta kapok egy hároméves MMA ösztöndíjat, a programom többek szerint nagyon nemes és hasznos és teljesen mentes a politikától, gyerekeknek írok hiánypótló pedagógiai-előadási darabokat. Felkérésre írtam szintén 2019-ben egy konzervatívabb hangvételű tárogatóversenyt, aminek (hál' istennek) nagy sikere volt. Gondolhatod, hogy miket hallottam vissza, ez a két dolog már bőven elég volt, hogy ultraliberális kollégáim engem politikailag beskatulyázzanak, én már BIZTOS kormánypárti vagyok, megalkuvó, lepaktáltam az ördöggel stb... Aki igazán ismer engem, az tudhatja, hogy alapvetően konzervatív értékeket is fontosnak tartó, de kifejezetten liberális gondolkodású ember vagyok. Ebben az országban jelenti csak azt a liberális szó, hogy ami a magyarsággal, ne adj isten a kereszténységgel is picit kapcsolatos, az már ciki. (...) Érdekes, hogy ezek közül a 'kritikusok' közül senki nem merte a szemembe mondani ezeket az ocsmány feltételezéseket, senki nem vette a fáradságot/bátorságot (egy-két kivételtől eltekintve), hogy beszélgessem velem, megkérdezze, hogy én hogyan gondolkodom ezekről a dolgokról, miről szól az MMA ösztöndíjam, mi a témája, és senkit nem érdekelt, hogy ennek a tárogatóversenynek a zenéje valójában MILYEN. (...) Konklúzió: Próbáltam mindig is távol maradni a politikától és úgy liberálisan élni, hogy ne kelljen a politikával foglalkozni és függeni tőle, de beláttam, hogy ez lehetetlen, főleg Magyarországon" (Zarándy).

A fenti bekezdésben megjelenő heves indulatok és dilemmák valóban azt támasztják alá, hogy változásokkal teli, képlékeny időszakot él a magyar kultúrpolitika története. A NER kulturális intézményrendszerével való együttműködés vagy együtt-nem-működés kétségkívül nem tét nélküli kérdés, sem anyagi, sem társadalmi értelemben. A Barna és munkatársai által írt tanulmány a következőkkel jellemzi az átmeneti helyzetet:

„Az ezt az [inkorporálódó] utat választó – például Magyar Művészeti Akadémiába (MMA) belépő, vagy a Múcsarnokban kiállító – alkotók ezzel egyszerre kockáztatják szimbolikus tőkájukat az MMA-t 'illegitimnek' tekintő művészeti mezőben, de alakítják is azt, hogy mi számít 'legitimnek' és mi 'illegitimnek' a mező szabályai szerint. Azaz e definíciók folyamatos mozgásban vannak, akárcsak a kulturális hegemonia és a mindig ahhoz képest definiálódó ellenállás is. (...) Hasonló tétokről folyt vita a 2018-ban létrehozott, bizonyos díjak után alanyi jogon járó, de az MMA-n keresztül igényelhető művésztáradék legitimitásáról, melyben a mező liberális kulcsfigurái végül erkölcsileg elfogadhatónak definiálták a járadékot" (Barna et al. 2019: 245).

A román szerzők válaszai alapján az ottani intézményrendszer kevésbé telepszik rá a zeneszerzéstársadalomra, így kisebb súllyal határozza meg az alkotók politikai magatartását. Bár Ulubeanu egy korábbi kérdésre adott válaszában megemlíti a Zeneszerzőszövetség¹⁵ tagjai és a független alkotók esélyei közt fennálló egyenlőtlenséget, mind a pozícióvállalás, mind a művészetben kifejezésre juttatott véleményalkotás kisebb mértékben látszik befolyásolni egy szerző szakmai megítélését és érvényesülési esélyeit. Talán ennek is köszönhető, hogy nagyobb elfogadás tapasztalható a politika, a társadalmiság és a művészetek közti átjárást illetően. A magyarokkal szemben, a román megkérdezettek egyikénél sem tapasztalható a politikusság kategorikus elutasítása, annak ellenére sem, hogy egyikük sem kifejezetten „politikus” alkotó. Érdekes, hogy egy-két válasz egymásnak ellentmondóan láttatja a művésztársadalom és a politika viszonyát; a többség szerint a kettő függetlenül él egymástól, de akadnak, akik szerint egyre nagyobb a politikai befolyás a művészet terén is. Az alábbiakban a válaszok ezt szemléltető részleteit közlöm.

¹⁵ Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România — Asociația pentru Drepturi de Autor (UCMR-ADA), korábban SOCORO.

„Pillanatnyilag nincs politikában elfoglalt helyem és a közéletben való részvételre sem állok készen, de ki tudja, mit hoz még a jövő. Nem tudom, hogy az esetleges szerepvállalásom valóban változást tudna-e hozni a román művészeti életben. Úgy gondolom, hogy a közösséget, a társadalmat kellene közelebb hoznunk a művészethez. (...) Társadalmi támogatás mellett könnyebb változást előidézni politikai szinten is” (Băcan). „A politika és a közélet egyáltalán nincs jelen a műveimben. Tisztelen azokat a művészeket, akikében igen, de én absztrakt narratívákban (*abstract storytelling*) gondolkodom” (Diana Rotaru)

„Mondjuk úgy, hogy csak véletlenszerűen [jelenik meg a politika a zenében]. Szerencsére, legalábbis ahogy én látom, a román zeneszerzők karrierjére semmiféle hatással nincs pártállásuk vagy politikai aktivizmusuk. Bármit szabadon kifejezhetnek, és sokan élnek is ezzel” (Lolea)

„A darabjaim nem magától értetődő módon ‘politikusak’. Természetesen mindazt, amit csinálunk, a mindennapi életünk hatása alatt tesszük. Néhány darabomban utalok is zenén kívüli dolgokra, de a politika és zeneszerzés szoros összeköttetéseit nem keresem, mert azok egyszer élő, kizárólag egyfajta kontextusban értelmezhető műveket eredményeznének” (Marcu)

„Nem igazán tudok azonosulni azzal, amikor egy politikai/közéleti eseményt meglóvágolva, valaki rögtön egy arra utaló darabcímmel áll elő. Én mondjuk soha nem írnék egy ‘Covid Szimfóniát’. Számomra felfoghatatlan, hogy miképp érzik át, dolgozzák fel bizonyos események súlyát pár hét leforgása alatt, miközben évekbe telik, mire igazán érthetővé válik, mi is történik egyáltalán. Én ehelyett a dolgok pillanatnyi állására reflektálok, és arra, ahogy azokkal kapcsolatban érzek. Bár van egy művem, ami nyilvánvaló módon azonosul a feminizmussal: *Shero*es a címe, egy vonósnégyes, amelynek előszava a nők helyzetével foglalkozik. A zenéje igen jó fogadtatásban részesült Romániában, a programja már kevésbé” (Ulubeanu)

„Tudatosan nincs igazán jelen [a politika] a zenében. Most épp egyetlen darab jut eszembe, a dudukra és két ütősre komponált *Ara* című, amelyet a Roşia Montană [Verespatak] megmentésére szervezett, országos demonstráció hatására írtam 2013-ban. Sajnos úgy látom, hogy a politika növekvő befolyást gyakorol a kulturális területekre Romániában, ami azt eredményezheti, hogy az állásfoglalás befolyásolhatja egy zeneszerző terveit, akár pozitív, akár negatív irányban” (Mălăncioiu). „A művészek és politikusok közösségének ‘baráti’ viszonya nagy hatást gyakorol zenei életünkre. Megannyi művészeti intézmény áll kormányzati fenntartás alatt, ami szavatolja azok politikai légkörét. Ezenkívül a pályázati rendszert is politikai vezetés alatt álló intézmények tartják függésben” (Murariu)

6. Milyenek látja országa kortárszenei életének megítélését ‘kívülről’, a nemzetközi szcénán? Lát-e olyan törekvéseket bármelyik irányból, amelyek az integrációt ösztönzik?

A zene és politika kapcsolatához hasonlóan az integráció megítélésében sem alakul ki egységes nézőpont a válaszok alapján, de elmondható, hogy a román zeneszerzők háromnegyede alapvetően pozitívan értékeli zenekultúrájának globális megjelenését. Mindössze két válaszadó (Băcan és Zbarcea) nyilatkozik egyértelműen negatívan a kérdés kapcsán, de Zbarcea hozzáteszi azt is, hogy kevesebb rálátása van az ügyre, lévén, hogy „nem élvonalba tartozó zeneszerző”, és emiatt könnyen lehet, hogy tévesen következtet. Öt szerző is aláhúzza az intézmények, alapítványok és kulturális rendezvények befolyását az integrációban. Ezek spektruma igen tág, a leggyakrabban említett Enescu Fesztivál mellett a romániai Nemzeti Kulturális Alap¹⁶, az Erasmus programok, a Goethe Institut és a román nagykövetségek is megjelennek az integráció ügyének támogatói sorában. Lolea szerint „[a román kortárszene] kevésbé van felszínen, mint

¹⁶ Administrația Fondului Cultural Național

pár évvel ezelőtt, bár ez bármikor változhat. Például a román filmipar, irodalom és képzőművészet sokkal nagyobb nemzetközi sikereket ér el ma, mint húsz évvel ezelőtt”. Mălăncioiu egyértelműen pozitívan látja a román kortárszene jelenlétét mind határon belüli, mind nemzetközi viszonylatban.

„A román zeneszerzők tökéletesen integrálódtak a nemzetközi szcénán belül, ami nem kis részben köszönhető annak, hogy sokan közülük külföldön folytatták tanulmányaikat. Számos hazai kortárszenei fesztivál hív nagynevű nemzetközi előadókat olyan városokba, mint Bukarest, Kolozsvár, Jászvásár, Temesvár, Bákó, Nagyszeben vagy Arad. Néhány zeneszerzőnk, mint Dan Dediú vagy Doina Rotaru rendszeres szereplői külföldi fesztiváloknak is. Az elmúlt években láthattuk, hogy a Gerorge Enescu Fesztivál ismét felkarolja a kortárszene támogatásának ügyét – azt az ügyet, amiért korábban megalapult. A fiatal generáció fontos szerepet tölt be a kortárszene közönségének szervezésében, többek közt olyan tájékoztató célú programok létrehozásával is, mint a MUSICOOLT program is” (Mălăncioiu). Ulubeanu hasonlóan sikeres nemzetközi integrációról számol be. Kiemeli azon programok jelentőségét, amelyek „a Románia és más országok közti kommunikációt hivatottak elősegíteni”. A Goethe Institut jelenlegi ösztöndíjasaként fontosnak tartja ugyanakkor, hogy „még több rezidens ösztöndíjban részesüljenek a zeneszerzők, hogy projektjeiken dolgozhassanak, és nem kizárólag óriásprodukciók létrehozásának fejében” (Ulubeanu)

A megkérdozett magyar zeneszerzők határozottan negatívan látják saját pozíciójukat a nemzetközi szcénán belül. Három szerző (Balogh, Horváth Márton és Kedves) is megállapítják, hogy nemzetközi megítélésünket a mai napig is jellemzően a Kurtág-Ligeti-Eötvös hármásra alapozzák, kiegészítve esetleg Bartókkal és Kodálllyal. Balogh szerint akadályt jelent, hogy míg a „nyugatra jutás” csatornáinak annakidején „központosítva voltak (Darmstadt, Varsó)”, ma a fiatal generáció tagjaira hárul a feladat, hogy az ezt pótolni képes csatornákat megtalálják. Bella szerint „a magyar kortárszene megítélését elsősorban azon néhány szerzőnek köszönhetjük, akik nemzetközi platformokon is jelen vannak”. Kecskés D. szerint nem egyedülálló jelenség, hogy egy ország zárt keretek közt működő, autonóm kortárszenei élete ismeretlen marad annak határain kívül. „Azt látom, hogy sajnos a magyar kortárszenei élet gyakorlatilag ismeretlen külföldön. (...) De küldöldi beszélgetésekből leszűrve azt állapítom meg, hogy egy olasz vagy brit fiatal zeneszerző sem biztos, hogy nagyon képben van a *tényleg* kortárs (az elmúlt 5–10 évben született) művekkel. (...) Tornyai Péterrel ezért indítottunk el zeneakadémiai hallgatók számára egy zenehallgatási fórumot, ahol jelentősnek tartott, nem magyar műveket hallgatunk meg, majd közösen beszélgetünk a hallottakról” (Kecskés D.). Reménykeltőbb képet sugall Horváth Márton és Horváth Balázs válasza, akik megneveznek egy-két olyan kezdeményezést, amelyek a nemzetközi integrációt erősíthetik.

„Az egyik – avantgárd – oldalon elsősorban az Átlátszó Hang szervezői részéről érzem az említett integrációs szándékot, kívülről és más, itthoni körökből szinte semmit. Egyelőre a hazai kortárszenei életünk alapvetően elszigetelt. Bár azt is meg kell említsük, hogy a másik – konzervatív – oldalon a kodályi hagyományokon nyugvó kóruszenében komoly exportőrnek számítunk, és ‘rajta vagyunk a térképen’, Kocsár, Orbán és Gyöngyösi komoly brand ezen a területen” (Horváth Márton). „(...) úgy érzem, messze a nemzetközi (ezalatt értsd: Európa, Észak-Amerika) újzenei élet alatt vagyunk. De vannak (...) ellenpéldák szerencsére – Átlátszó Hang. Utóbbi az integrációt is segíti, mert felvállalja azt, amit én gondolok, hogy ha mi nem hozunk jelentős (és friss) külföldi zenét Magyarországra, a magyar zeneszerzőket sem fogják külföldre vinni, bemutatni. És persze ezen a területen ott van az Eötvös Péter Kortárszenei Alapítvány, ami általában évente három neves külföldi szerzőt és munkastílusát hozza el. (Az UMZE¹⁷ pedig szintén próbálja ezt pótolni, sokkal kisebb mértékben, hiszen nem ez az elsődleges feladata)” (Horváth Balázs)

¹⁷ Új Magyar Zenei Egyesület

A csíkszeredai születésű Kedves, akit a mai napig is szakmai kapcsolatok fűznek mind Magyarországhoz, mind Romániához, valószínűleg az átlagnál jobban lát rá a két ország kortárszenei kultúrájának különbségeire, ahogy a magyar kortárszene romániai megítélésére is.

„A magyar kortárszenét elsősorban a külföldön is ismert szerzőinken keresztül ítélik meg. Többszöri bukaresti látogatásom során kiderült, hogy szűkebb szakmai körökben tudnak Jeney Zoltánról, Sály Lászlóról, Huszár Lajosról és munkásságukról, de minket elsősorban a Bartók-Kurtág-Ligeti-Eötvös kvartetten keresztül ítélnék meg, helyeznek bárhová is a zenetörténeti palettán. Integrálás? Igen, inkább a szükségét látom. Eltanulhatnak tőlünk, hogy (...) nem kell félni a hangmagasságoktól, nem attól lesz új valami, hogy mindegy mi szólal meg, csak hangmagasság ne. Itthon ugyanakkor kicsit nyitottabban kellene közeledni a 'hangszín, vagy hangtani állapotú szólam' meghatározta zene irányába, sokkal természetesebb lenne mind a muzsikuskok, mind a közönség számára, hogy egy jól elrendezett hangforrások sokasága ugyanolyan érdekes, mint egy hangmagasság, ha jókor, jó (zenei) környezetben szólal meg” (Kedves)

Kedves itt kísérletet tesz arra, hogy a vizsgált országok kortárszenei profilját elsődlegesen zenei szempontok alapján mérje össze. Következtetése az ismert példák alapján indokolható, bár mindenképp (és törvényszerűen) túl általánosító. Való igaz, hogy kiemelkedő azon darabok vagy darabrészek aránya a román szerzők alkotásai között, amelyekben a hangszín domináns paraméterként jelenik meg, szemben megannyi, elsősorban hangmagasság-centrikus magyar művel. Jellemzőbb a román szerzők esetében a hagyományostól eltérő játékmódok és hangszerösszeállítások igénybevétele, ahogy a notációs rendszerek flexibilitása, akár darabrészen belüli hirtelen megtörése is, szemben a magyar darabok egységességre való törekvésével, ami mögött megjelenik egy struktúra teljes kibontásának, „végigírásának” igénye. Csakhogy óvatossággal kell eljárni az efféle meghatározásokkal, ugyanis valamennyi, statisztikai alapokra helyezett állításra bőséggel találunk ellenpéldát ugyanazon ország zeneszerzői által írt művekben, sőt, sok esetben egyetlen szerző művészetén belül is felfedezhetünk gyökeresen eltérő fókuszpontok köré rendeződő darabokat. Az óvatosság mellett szól még, hogy az általánosító kijelentések könnyen bélyegként ragadhatnak rá egy egész generáció – máskülönben nagyon is sokféle színt felvonultató – munkájára, és ez táptalajul szolgál az olyan sztereotip értékítéleteknek, amelyekre Horváth Márton is utal: „a magyar zeneszerzésről az a nyugati kép, hogy valami nagyon ókonzervatív zeneszerzést űzünk itt”.

A fentiekből arra a következtetésre juthatunk, hogy a lokális zenekultúrák globális térben való megjelenésének kulcsa az egyéni hangot képviselő zeneszerzők nagyobb fokú nemzetközi szerepeltetése lehet. Ennek révén kerülhetnek interakcióba olyan lokális gyökerű, ám a globális hatások felé nyitott világok, amelyek máskülönben határok közé szorítva élnének. Mind a magyar, mind a román zeneszerzéstársadalom számára termékeny módon hatna egy határon átívelő párbeszéd, amely hosszabb távon kibillentené a kultúrákat a szelektív és szűkre szabott hatások búvőköréből. Ehhez viszont gyökeres változásokra van szükség az egyes országok kultúrpolitikájában is, hiszen ahol azt tapasztaljuk, hogy a kortárszenejátszás fenntartása határon belüli keretek között is csak nehézségek árán és érdekek ütközésével kísérve tartható fent, ott a nemzetközi partnerkapcsolatok szorgalmazása és finanszírozása feltehetően nem élvezhet elsőbbséget. Éppen ezért, Diana Rotaru zárógondolatával azonosulva „csak remélni tudom, hogy a román zene világszerte való megismertetését célzó törekvéseink egyszer nálunk nagyobb erők számára is fontossá válnak” – mindezt persze a román mellett sok más lokális kultúrára egyaránt értve.

Irodalom

- Balogh M. (2021). A kortárszene közelmúltja és jelene a visegrádi térségben – Tihanyi Lászlóval B. M. beszélget. *Jelenkor* online-folyóirat. <http://www.jelenkor.021net/visszhang/1914/a-kortarszene-kozelmultja-es-jelene-a-visegradi-tersegben>. Utolsó letöltés: 2021. 09. 27.
- Barna E., Madár M., Szarvas M. (2019). Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat*, 26. 2019/2., 226–248.
- Dalhaus, C. (1989), *Nineteen Century Music*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

- Dalos A. (2020). *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon*. Rózsavölgyi is Társa, Budapest, 2020.
- Fazekas G. (2020). „Találjon ki valamit, és lépjen meg!” – interjú Balogh Mátéval, Horváth Balázssal és Tornyai Péterrel. <https://jo.444.hu/2020/10/27/talaljon-ki-valamit-es-lepjen-meg>. Utolsó letöltés: 2021. 09. 27.
- Feuer M. (1978). *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Földes I. (1969). *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Gentry, P. M. (2017). *What Will I Be? American Music and Cold War Identity*. Oxford University Press, New York.
- Hebert, D. (2018) Music in the Conditions of Glocalization. In: Hebert, D., Rykowski, M. (szerk.). *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*. Cambridge Scholars Publishing. 2–19.
- Wilheim, A. (1998). Volt -e valaha is? In: uő.: *Esszék – írások a zenéről*. Kortárs Kiadó, Budapest, 2010.
- Wilheim, A. (2005). *Új zenei Stúdió*. A Budapest Music Center CD-kiadványának kísérőfüzete. BMC, Budapest.