

- FOR THE ESSENCE OF MIND AND PATTERN. New York, N. Y., Bantam, 1986. (A cím anagrammája a „mathematical games”-nek. A *Scientific American*-ben megjelent Hofstadter-cikk gyűjteménye. Az idézett önmagukra utaló mondatok ebből a könyvből valók.)
- Johnson, Michael L.: MIND, LANGUAGE, MACHINE (ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE POSTSTRUCTURALIST AGE). Basingstoke, Macmillan, 1988.
- Ktuch, John: EXPERIMENTS IN ARTIFICIAL INTELLIGENCE FOR SMALL COMPUTERS. Indianapolis, Ind., H. W. Sams, 1986.
- Lucas, J. R.: „MINDS, MACHINES AND GÖDEL”, in: *Philosophy* 36 (1961). (A szövegben említett cikk, amelyben Lucas kétségbe vonja, hogy az emberi agyat valaha is tudná egy gép utánozni.)
- Mishoff, Henry C.: UNDERSTANDING ARTIFICIAL INTELLIGENCE. Indianapolis, Ind., H. W. Sams, 1985. (Alapvető könyv a témában járatlanok számára. Majdnem tankönyv kezdőknek.)
- Talbot, Michel: CHAOS AND INTEGRABILITY IN NON-LINEAR DYNAMICS: AN INTRODUCTION. Wiley, 1989.
- Waldörp, M. Mitchel: MAN-MADE MINDS: THE PROMISE OF AI. Toronto, Wiley, 1987. (Mesterséges intelligencia, némileg szociológiai szemzőgöből nézve. A Nagy Testvér-komplexus.)

Tarjányi András

A HELY APOTEÓZISA

Franz Schubert: *Esz-dúr trió, op. 100*
 Szabadi Vilmos – hegedű, Onczay Csaba – cselló,
 Gulyás Márta – zongora
 Radioton. SLPX 31 283 145 Ft

Nemrég egy hangszerkészítő büszkén kijelentette, hogy a hangszerek, amelyeket készít, a legigényesebb vásárlókat is kielégítik, ugyanis képesek ellenállni minden környezeti hatásnak, a húrok minden hőmérsékleten rendületlenül tartják hangolásukat. Ez a hatalmas vívmány lehetővé teszi az emberiség számára, hogy minden nehézség nélkül játszasson például Brahmsot Közép-Afrika őserdeiben, vagy hogy Czerny etűdjeit gyakorolhassa az Antarktisz jéghegyeinek lábainál, erős hófűvás közepette. A dolog komikumát már csak az tetézi, hogy az illető még csak nem is tudja: öntudata nem a sajátja, hanem az egész mai

zenekultúráé, amelynek nevében valójában beszél, s amely a problémát már sokkal tökéletesebben megoldotta. A modern kultúra számára a zene olyasvalami, ami bármikor és bárhol megszólaltatható, és bárki által meghallgatható – egész intézményrendszer nélkül egy preegzisztens „Zene”-fogalom darálóján engedi át. Egy ilyen fogalom mögött, ha valami, csakis az önmagáért való zene állhatna. Ám pusztán azért, hogy zenét hallgassanak, korábban sosem hallgattak zenét. Az eleven zenekultúrákban a zene mindig *valamilyen zene*, és a közegtől-körülményektől, melyben született, sosem kíván teljesen elszakadni. Egy Bach-szólószonáta lényegében a hegedű meghosszabbítása – a hegedű a darabba természetes úton nő bele. A térrel, ahol a zene felhangzik, a helyzet ugyanez. Egy XVI. századi mise nem más, mint a megszólaló tér maga, olyasmi, amit a templom tere potenciálisan már magában foglal. A szonáta nem létezik a hegedű nélkül, de a templom sem létezhetne a mise nélkül, és a fogalmak e szétválás előtti állapota mögött a zene és az élet szétválaszthatatlansága rejlik. A mai zeneélet jelképe viszont a hangversenyterem. Ezek abból a célból épültek, hogy az eredeti közegükből kitépelt zenéket „Zene”-ként tálalják a közönség számára. Hogyan éli meg a zene, hogy „Zene” válik belőle? Ugy, hogy egykori univerzális hatása, mellyel mű és élet egységét demonstrálta, pusztán esztétikai hatássá zsugorodik. Az esztétikai élvezet kifejezés pedig eufemizált változata annak a rezignációnak, amellyel a közönség eleve tudja, hogy a mű már nem lehet szerves része életének, csak illúzió. A hanglemezről mindezek után elegendő annyit mondani, hogy az a hangverseny intézményének tökéletesített változata. A különbség csupán annyi, hogy itt még a látszat kegyes hazugságairól is lemondanak: egy lemezstúdió maga az absztrakt tér – illúziógyár, tökéletes illúziótlanúság közepette. A kritikus így abban a paradox helyzetben találja magát, hogy még mielőtt az előadókat bírálhatná, magát a közeget kell bírálnia, melyben az előadók megszólalnak, és nagyon is kétséges, hogy ezzel nem bírálta-e már meg magát a produkciót is, magyarul: hogy nem kell-e a mai előadóművészetet a hangversenyintézmény természetes meghosszabbításának tekintenie.

A tér, melynek a Schubert-zene természetes meghosszabbítása: a táj és a szoba. E két, látszólag ellentétes fogalom ugyanarra a minden homogenizálásnak ellenálló bensőséges lokalitásra utal, egyikük a természet, a másik a társas kapcsolatok terén. A Schubert utáni kor sokszor inkább hajlandó volt trivializmusnak tekinteni a költő zenéjét, mintsem elismerje, hogy egyetemes érvényű közlendő nemcsak a „mindenkihez szólás” retorikus pátozásának pózából származhat. A Schubert-zene harminc-negyven hallgató enyhe szociális klímája alatt menekedett meg attól, hogy „Zene”-ként fogadják be. E néhány tucat ember a közvetlen, személyes kapcsolatok indáival hálózta be a szobát. Schubert, a legkisebb ellenállás irányába haladva, csak azoknak tárulkozik fel, akikkel már nem kell külön megismertetnie magát. Ez a szociális intimitás a tényleges szobazénékből a „nyilvános” műfajokra is átsugárzik; amikor a zene egyetemesé tágul, még ez is csupán a barátú bensőségeség apoteózisa, és még hiánya is (ami az 1827-ben írt ESZ-DÜR TRIÓ-t övező kései művek hűvösében uralkodik el) ennek a közösségnek hiánya. Hogy mindezt annak az ESZ-DÜR TRIÓ-nak kapcsán mondom el, amely a talán tucatnyi, mai értelemben vett nyilvános koncerten is elhangzott Schubert-mű közé tartozik, nem ellentmondás: a szomorú céltalansága, megkésettsége miatt nevezetessé vált szerzői est néhány hónappal halála előtt Schubert egyik legutolsó kísérlete, hogy eleget tegyen valamely elvárásnak, és magát egy komponistatípusba belekényszerítse, s amelynek kétségbeesettségét csak a rezignáció enyhíti, amellyel, Schubert nagyon jól tudta, nem lehetett volna elég korán a nyilvánosság elé lépnie úgy, hogy ne lett volna késő. A sors az igazi Schubertet igazolta: a hangverseny Bécsben egyetlen sajtókritikár sem kapott.

A kortársak azt sem fedezték fel, hogy valójában éppen a „triviális” Schubert szorul mindenkinél inkább „megfejtésre” – hogy a schubertizmusok toposzai, melyekhez a szerző rögeszmésen tér újból és újból vissza, csak az oeuvre-ön mint lokalitáson belül jelenthetik azt, amit jelentenek; desziffrázásukra csak az a harminc-negyven ember lehetett képes, aki a toposzok érzelmi fedezetét közvetlenül ismerce. Az ESZ-DÜR TRIÓ hagyományosan „varázsos”-ként értékelt h-moll téma a nyi-

tótételben csakis például az előző évben írt G-DÜR ZONGORASZONÁTA schetzójának vagy az A-DÜR SZONÁTA (1825) lassújának fényében tárja föl mögöttes tartományát – és, a ritmusképlet rokonait feltérképezve, a DU LIEBST MICH NICHT vagy a SULEIKA (h-moll!)-dalokból, vagy a H-MOLL SZIMFÓNIA basszusostinatójából. A hangnem az ilyen toposzoknál maga is locusként viselkedik, hiszen a ritmusképletet nem engedi kiszabadulni területéről, még azon az áron sem, hogy ezzel, ahogyan az ESZ-DÜR TRIÓ esetében is, a h-moll egy távoli hangnem közegebe kerül. Valóban: mi az értelme annak, hogy az első tételben szemérmesenul korán megszólal a h-moll? Ehhez ismerni kell a tipikus schuberti hangnemtervet, és ez akár összhangzattan is lehetne, ha nem tudnánk, hogy az összhangzattan az érzelmi fedezetről nem vesz tudomást. Schubert a beethoveni gesztikájú kezdet után mégsem a dinamikus emelkedés érzetét keltő klasszikus modulációséma útjára lép, hanem a legkisebb ellenállás irányába halad (szubdomináns irány). A h-moll egy, Schubertnél gyakori kétszeres ártértelezés révén szintén szubdomináns régiónak minősül itt. Amikor a hagyományos formarend „visszaáll”, az új dallamot nem a klasszikus formadinamika által „elért” új síknak, ellenkezőleg, visszafordulásnak halljuk; a megkésettség élménye ez, amint zenébe transzponálva szétfeszíti a klasszikus formarendet – a tradíció, amint rezignációként jelenik meg. És persze csupa „toposz” maga az új dallam is: az őt bevezető, a hangnem ötödik hangját hosszan kitartó magányos cselló (lásd: „nagy” C-DÜR SZIMFÓNIA, PISZTRÁNG-ÖTÖS, B-DÜR SZONÁTA stb.), vagy a már-már kilendülő, majd nyomban önmagába visszazuhanó dallamhajtár, amit a H-MOLL SZIMFÓNIA híres csellós dallamából ismerni. Amiről még nem lehet nem beszélni az ESZ-DÜR TRIÓ kapcsán: az induló és a tánc mozgásmonotóniába rejtett mozdulatlansága. Ahogyan a hangnemmozai-
kok elsuhanó tájai mögött is a mindig egyforma vándor áll, a második tétel menetelése is a személyesség apoteózisa felé: a halál felé menetelés. A forma mint változás ugyanilyen illúzió: amikor a tétel a voltaképpeni bonyodal-
mak útján elindul, már ismét minden eldőlt: az éteri juchzer-dallam abból az oktávlelésből (a hangnem ötödik foka, unisono!) nő ki, amely – és ez már nem Schubert egyszemélyes

történelme, hanem igen régi zenetörténeti toposz – a halál, a mozdíthatatlan végzet költői szimbóluma. Induló és tánc egymás felé közelít az ESZ-DŰR TRIÓ-ban: nemcsak az észrevétlenül jódlivá olvadó indulóritmus vall erről (hasonló történik a keringőbe áttűnő vaskos landlerrel is a scherzo triójában, ahol egyszerűsmind a nyitótétel h-moll ritmustoposza idéződik vissza), hanem a darab nagy ölete is, amellyel a dallam, amelyet az indulóritmus vezetett be, a táncos lejtésű fináléban visszaköszön. A kataton dermedtség és a könnyes-táncos lebegés – ez utóbbi, érzelmi fedezetétől megfosztva lett alapja a „triviális” és a „könnyűszívű” Schubert mítoszának – két elentétes pólusa valójában ugyanoda vezet.

Talán akad olvasó, aki úgy véli, eddig még nem a kriukát olvasta, hanem a műismertetést. Pedig nyilván ő sem vonja kétségbe, hogy a lemez lemez volta van annyira lényeges, mint az előadás, ami a lemezen szól. Most azonban, amikor meggyőződünk arról, hogy a Schubert-zene minden ízében a lokalitással van átitatva, és arról, hogy a hanglemez célja és szerepe a lokalitások felszámolása – immár nyugodt lelkiismerettel bírálhatjuk meg a hanglemezre vett Schubert-zenét.

A kriukus szubjektív álláspontjának mindenhatósága és a hipokrita izlésliberalizmus között nincsen lényeges különbség: mindketto egyazon történelmi helyzet szikes talajából nőtt ki. Szerencsére van egy varázsszó, ami mindez alól felmentheti őt: a hagyomány. Hogy jó-e az előadás vagy rossz – ez a „zene” dilemmája. A valódi kérdés viszont az, hogy az előadás a hagyomány (mint egyetlen abszolút mérce) alapján áll-e vagy sem. Am ezzel máris újabb bonyodalmak kezdődnek. A hagyomány ugyanis nem olyasmi, ami mellett érvelni vagy amit cáfolni lehet. A hagyomány nem vethető alá bizonyítási eljárásnak, mert evidencia. Ha tehát kijelentem, hogy Gulyás Márta, Szabadi Vilmos és Onczay Csaba felvételünkön muzikális kamarapartnereknek bizonyultak, az az elmondottak után éppoly kevéssé meggyőző dicséret, mint amennyire kevéssé elmarasztaló ítélet, hogy a szilárd hagyomány öntudatlan biztonságának e generáció játékában nem sok nyoma maradt. Egyfelől örülni lehet, hogy a tempók mindvégig telibe találtnak, hogy a kivitelezés egészében véve az átlag magyar kamarazenei felvételeknél igé-

nyesebb, hogy a vonósok intonációja csaknem mindig tiszta, annak ellenére, hogy a felvétel eredetileg nem lemezként, hanem a Rádió céljára készült (ez a körülmény sokat old a lemezfelvételek szokásos sterilítésén). Hiányolom másfelől a tempókon belüli bátrabb árnyalást, a markánsabb artikulációt, ha úgy tesszük: a retorikát, természetesen nem XIX. századi, hanem korábbi értelmében; Schubert előadói sokkal inkább támaszkodhatnak és kell is támaszkodniuk a XVIII. század előadói manírjaira, mivel e zene – szemben elsősorban a Beethovenével – nem az új előadói attitűd révén válik avantgárdá. Az első és az utolsó tételben többször is zavar a különálló hangok teljes értékükben való kitartása, ami a karakterrel együtt az artikulációt is némileg elmosódottá („Zene”-szerűvé) teszi. Tipikusan a tradícióvesztés jele ez: az ilyen hangokat még Schubert korában is leírt értéküknél mintegy kétszer olyan röviden játszották (movimento ordinario-hagyomány).

Gulyás Márta zongorázása korrekt, de erőtlén és feszültségmentes. A basszusfrázisok a nyitótétel kidolgozásában nem „indulnak el”, azaz nem bírnak elegendő helyzeti energiával, hogy nekirugaszkodjanak. Az andantében pedig, ahol minden egyes harmóniaváltás külön esemény, az akkordkíséret csak éppen leperreg. Egy olyan zenében, ahol a közlendő igen nagy részben az akkordok közötti váltás effektusára van bízva, megengedhetetlen a harmóniaérzékenység hiánya. Mindez összefügg e zongorázás hangszínszegénységével. Hogy az ominózus h-moll téma valóban a „másik” világba vezessen, elengedhetetlen a korabeli zongora egyenletlen hangolásából adódó lebegő, „hamis” hang (újabb lokalitás), a mai előadónak a kottába belekódolt (tehát nem belemagyarázott) feladata ugyane hatás megteremtése az új zongora kínálta másfajta eszközökkel. Ez csak egyetlen példa a hangszín szerkezeti szerepére a darabban. Ez az egysíkúság és erőtlenség teszi, hogy a zongoraszólam jelentőségét tekintve kissé a háttérbe szorul a felvételén, és ez történetileg sem helytálló. A zongoratrió műfaja, mely egyébként a vonósokkal kísért zongora idiómájából ered, ekkorra lép ki a műfajhatárt megvonó polgári házimuzsika keretei közül. Schubert idejére a műveket már nem műfajuk jellemzi leginkább: a szociálisan meghatározott textú-

íákat a műfajok egyfajta demokratizmusa váltja fel, vagyis a kamarazene kivívtá a jogot, hogy egyetemes közlendőt hordozhasson (amit itt a Schubert-zene befogadókörének ezoterikuma sajátosan ellenpontosz). Mindez nem jelentheti a zongora és a vonósrészleg eredeti viszonyának megfordulását, a zongora háttérbe szorulását, mint a jelen felvételen. Ha valaki összetartója lehet az együttesnek, az éppen a zongora, amely még mindig első az egyenlők között.

Onczay, a csellista intelligens és virtuóz muzsikusz, de a hang gyakran hat fakónak. Emögött a „kamarazenei kulturáltságra” való törekvést gyanítok, szándékos háttérbe húzó-dást, ami azonban olyan pontokon, mint az utolsó tétel virtuóz futamimitációi a két vonós között, nem indokolt. Valószínű, hogy mindehhez a felvételtechnika is közrejátsszik, amikor a csellót, a hangzó valóságának feltehetően torz tükröt nyújtva, nem engedi érvényesülni. Maradék nélküli elismeréssel – a felvétel általános jó benyomása ellenére – végül is csak Szabadi Vilmosról szólhatok. Ez a fiatal hegedűs szinte öreg (vagy csak tradicionális?) muzsikusra valló érettséggel kamarazeneél. Furcsa, de igaz: könnyebb megmagyarázni, ha az előadó nem elégített ki, mint amikor a teljesség képzetét tudja felkelteni – ahogyan nincs értelme a részletezésnek akkor sem, ha az előadó a tradíció talaján áll, a tradícióén, amit a tehetség sokban pótolhat. (Lehet-e más a genuin tehetség, mint a hagyomány egyszemélyes-heroikus továbbvívése?) Úgy tűnik, Szabadinál valóban minden együtt van, és az együttes zenei irányítójának szerepét akarva, nem akarva magára vette.

A Schubert-oeuvre-ből ma nem sokkal több kerül előadásra, mint amennyi a szerző életében nyilvánosság előtt elhangzott. Az áttekinthetetlen mennyiségű vokális tercett és kvartett, dal, kórus és tánc mai napig ténylegesen ellenáll a helyvesztett nyilvánosságnak – a legtöbb műfaj lokalitása még ma is erősebbnek bizonyul a zsenikultusznál. A röghöz kötöttség azonban az egész oeuvre üzenete – legyen ez a rög a schubertiádák szűk baráti miliója, a steyrbeli táj vagy a világmindenség. Igen: Schubertnél még a kozmosz is lokális – a személyesség mint őslocus, amint végtelenbe tágul. A Schubert-zene feloldhatatlan dichotómiája, hogy egyrészt megteremt a maga

számára egy eszményi, azaz közösséggé váló közönséget, ám egyúttal azt is hírül adja, hogy ez a közösség csupán álom, olyan álom, amit csak az abszolút magány álmodhat. A XX. század ördögi technikája kellett ahhoz, hogy a hanglemezzel ebben az értelemben mégis a Schubert-zene végzetének beteljesítője, vagyis – ördögi kijelentés! – természetes meghosszabbítása legyen. Csakhogy amíg Schubert még a zene hangjaival tudta a magány csendjét kimondani, ebből mára már csak a lemezstúdió sikerét hallgatása maradt.

Dolinszky Miklós

LEVÉL A HOLMI-HOZ

T. Szerkesztőség!
Késve, november 7-én, a nagy szocialista forradalom ma már megnyugtatóbb évfordulóján érkezett meg hozzám Párizsba a *Holmi* októberi száma. Meghatottan olvastam nyitó versként Rába György emlékező magánbeszédét: lám, ő, az érzékenyek legérzékenyebbje, 1990-ben elérkezettnek érezte az időt, hogy az éppen dülő, neobarbár lökődés ellenére megírja A DORONG NEKROLÓGJÁ-t. Érdeklődve láttam, hogy a folyóirat végte bővebb figyelmet szentel az európai regény Magyarországon majdnem gorcsos bizalmatlansággal kezelt vonulatának, a cervantesi hagyománynak, melynek a nemzetközi Nabokov és Kundera mellett – talán éppen a fálsul szaxozó Úr jóvoltából – a nemzeti Esterházy is pazar, rangos, meggyőző képviselője. Aztán a kriúkai részhez érve elhülten vettem észre: hiába holt a dorong, a prakker válúg él. A HRABAL KÖNYVÉ-t kritikusa ugyanis, tarka rongyszőnyeghez hasonlítván e felszínes tárgyat, hajdani iskola-mesterek öngerjesztő indulatával szilajon kiporolja, s ha épp a szerző tompora rejtőzik mögötte, annál jobb: üsd, vágd, leszek neked apád helyett is apád, ezt a hörgő kiáltást vélem hallani prakkeros Angyalosi Gergely torkából.

Tévedés ne essék, nem óhajtok személyeskedni. Angyalosi Gergellyel tudtommal sohasem találkoztam, ellensége neki nem vagyok,