

RECENZIO

Dalos Anna

A BIKAPÁRTI ZENEKRITIKUS

Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)

Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Budapest: Gramofon Könyvek, Klasszikus és Jazz, 2011.

446 oldalnyi írást – 239 zenekritikát, illetve recenziót – tartalmaz a Várkonyi Tamás közreadta vaskos kötet, amely Kroó György *Élet és Irodalom*-beli cikkeit tárja az olvasóközönség elé. Az első kritika 1964. június 20-án, az utolsó 1996. június 28-án jelent meg, s mindkettő – mintegy keretet alkotva – a párizsi Tribune Internationale des Compositeurs éves eseményeiről számol be: előbbin Kadosa Pál, Maros Rudolf, Kurtág György és Bozay Attila művei, utóbbin Sári József és Sugár Miklós kompozíciói hangoztak el. A közben eltelt 32 év alatt nagyon megváltozott a világ, a Tribune-ről szóló beszámolók azonban – amelyek egy ideig évről évre ismétlődnek Kroó zenekritikai naplójában – világossá teszik, milyen meghatározó szerepet játszottak a kortárs zene propagálásában a nemzeti rádióállomások, s köztük a Magyar Rádió is. Kroó kortárs zene iránti érdeklődését is minden bizonnyal jelentősen befolyásolta, hogy több évtizedig volt a Magyar Rádió egyik vezető munkatársa.

A Tribune-ről megjelenő kritikák azt sugallják, hogy Kroó György tudatosan törekedett az új magyar zene sikertörténetének megírására. Megfogalmazásaiban keveredett az aggodalom és a nemzeti elfogultság érzése: „ismét elől lennénk tehát?” – kérdezte 1964-ben, s a válasz szinte mindig pozitív volt: 1971-ben a „magyar iskola” sikeréhez semmi kétség nem fért, hiszen az új magyar zene „a legérettebbek, a legtehetségesebbek közé tartozik” (50., 52.), 1972-ben a magyar zeneszerzés már „diadalmenet-szerűen” vonult be „az európai zenei köztudatba” (95.), 1978-ban „ehhez fogható nemzeti sikerrel egyetlen ország sem büszkélkedhetett” (264.), mi több, 1980-ban is vitán felül állt „az új magyar zene rendkívüli exportképessége” (343.). Nemcsak ez a sikertörténet, illetve burkolt nemzeti öntudat jelzi, hogy Kroó György kritikái – s ez mit sem von le jelentőségükből vagy színvonalukból – a Kádár kori Magyarország termékei. Bennük a politikai lojalitás és a szakmai-értelmiségi autonómia kettőssége látványosan nyilvánul meg. Nemcsak oly módon, hogy a kritikus egyaránt ír a zenei élet egykori és aktuális hivataltos vezetőinek műveiről (Sárai Tibor, Szabó Ferenc, Láng István) és ellenzéki pozícióba kényszerített komponistákról (Új Zenei Stúdió), de abban is, ahogy az 1945

előtti rendszer tudatos elutasítása mellett („...azt a Bartókot, aki a Horthy-Magyarországot elhagyni kényszerült, a mai Magyarország egyik legfőbb szellemi kincseként becsüli meg”, 37.) 1956-ot mégiscsak az újrakezdés időpontjaként jelöli meg. Így ír 1978-ban Lutosławski koncertjét elemezve: „huszonkét év [...] éppen ennyi a megújódott magyar zene életkora” (276.).

Kroó megfogalmazásai egyértelműen utalnak arra, hogy úgy látta: a hatvanas-hetvenes évek magyar zeneszerzése képes megismételni a bartóki-kodályi sikertörténetet. Zenei felsőbbségadata nyilvánul meg abban, ahogy a zeneszerzésben kezdőnek tűnő nemzetek, az észak-afrikai, illetve dél-amerikai zeneszerzők kísérleteiről ír („Ők most kerültek Bartók–Kodály 1905-ös választűjta elé, sajnos tanács-talanul”, 50.), de abban is, hogy hangsúlyozta, kvalitását a magyar zeneszerzés Bartóknak köszönheti: „az ötvenes éves bezárt zenei életéből, beszűkült zenei gondolkodásából az ő műveinek szárnyain emelkedtek ki a komponista-nemzedékek, és repültek be a zenei világ tájait. S a hatvanas évek technikai elfogultságából és jellegtelen, mindent elmosó-feloldó kozmopolitizmusából az ő művei mutattak utat fiataljainknak a hazai föld, az otthon felé, és intettek az ember iránt örök elkötelezettség vállalására” (185.). A megfogalmazás, a stílus egyértelműen Szabolcsi Bence apologetikus, a magyar zene primátusát hirdető írásainak hangvételét idézi meg, s ez is arra utal: Kroó tudatosan kívánta újrajátszani az új magyar zene történetét.

Kritikai tevékenységének is Szabolcsi volt a kiindulópontja. A Szabolcsi-jelenségben való érintettségét bizonyítják a mestere munkásságáról írott recenziók, amelyeknek stílusa is lényegesen irodalmiasabb, mint más kritikáié (107-108., 197.). Új magyar zenéről szóló írásai vitathatatlanul a hagiográfia műfajában tartoznak, és – Szabolcsi Kodály-, majd Bartók-értékeléséhez hasonlóan – az elemzett komponisták életművét egyszerre helyezik el a magyar és az európai zene történetében. Így van ez akkor is, ha időnként, így például 1975-ben, egyfajta stiláris visszarendeződéstől való félelem árnyéka vetül írásaira: „a [hazai] fejlődés egyfajta nemzeti klasszicizmus felé halad, és ez nem mentes a bezárkózás veszélyétől” (178.). Mégis, az ezzel szemben álló experimentális zenei magatartásformától – mivel az értelmezése szerint idegen test a magyar hagyományban – félelmei ellenére is ódzkodott. Joggal merülhet fel persze a kérdés, hogy Kroó nemzeti elfogultsága milyen mértékig tudatos gondolkodásforma. Vajon csupán a kádári Magyarország átlagos értelmiségi gondolkodását reprezentálja, vagy éppen egy Szabolcsi-tanítvány egyik lehetséges retorikai eszköze? Az azonban bizonyos, hogy Kroó kritikusi pozíciója szorosan összefüggött Szabolcsi magyar zenetörténeti kánont építő elgondolásával.

A kortárs zene kritikusaként természetesen maga Kroó is kánont épített, és érzékenységét, intellektusának erejét bizonyítja, hogy kánonja nagyrészt a mai napig érvényes maradt. Ám tisztában volt azzal, hogy – még ha nem is használta e terminus technicust – egy posztmodern világban alapjában véve elképzelhetetlen egy egységesen érvényes kánon létrehozása. E megfigyelését befolyásolhatta az is, hogy az általa látogatott Tribune nem a nagy zeneszerzők fórumaként működött, hanem a modern zeneszerzés vélt vagy valós vezérirányának propagálása helyett

pluralizmusra törekedett, úgy is fogalmazhatunk, hogy a zeneszerzői nagyipar kismesterei termékeinek bemutatására vállalkozott. A koncertek, rádiófelvételek hallgatása tette lehetővé, hogy folyamatában lássa az új magyar zene kibontakozását. Legnagyobb érdeklődéssel természetesen a saját generációjába tartozó zeneszerzők, illetve a valamivel fiatalabbak, a „Harmincasok” pályáját figyelte, őket tekintette a magyar zene megújítóinak. Írásaiban arra törekedett, hogy megjelenítse az egyes zeneszerzők karakterét, hogy jellemzésük révén mutassa be zenéjük lényegi vonásait. Megfigyelései ma is megállják helyüket.

Az általa igen nagyra becsült Durkó Zsoltot például „musicien hongrois”-ként jellemezte, aki műveiben „tünetően hirdeti a zeneművészet nemzeti és európai tradícióinak folyamatosságát és érvényességét” (29.), miközben a romantikus-expresszionista attitűdök helyébe klasszikus magatartásformákat illeszt (173.). Kroó másik favoritja, Balassa Sándor ugyanakkor kodályi kiindulású, melodikus zenét komponál, amelynek fő jellemzője az emberközelség, a humanitás (62-63., 92., 122.). A kettejük között elhelyezkedő Bozay Attila művészetében pedig – Kroó értelmezése szerint – a szabadság és rend dichotómiája kerül előtérbe (141.). Soproni József műveiben az érzelmek áradása, a szenvedély (28., 67., 148.), Kalmár Lászlóéban a fegyelem és a rend (239.) jelenik meg, Szokolay Sándor életművét pedig a személyesség és őszinteség fogalmai felől lehet megközelíteni (71., 135.). A Kroó-féle karakterizálások jellegzetes példája Láng István zeneszerzői habitusának leírása: „gesztusokra, dikcióra hajló, hamar hevülő zeneszerző” (192.).

Az idősebb generációból leginkább Kósa György kompozíciói foglalkoztatták Kroót. A Kósa-jelenséget elsősorban a szerző függetlenségével és műveinek drámaiságával tudta meghatározni, ám e költői művészet iránti érdeklődésének hátterében ott rejlett a mély szimpátia, amit a Kósa művészetében megnyilvánuló humanista alapmagatartás iránt érzett. Kósa kompozíciói – nemcsak a *Halálfüge*, de bizonyos mértékig a *Bikasírató* és a *Karinty-kantáta* is – ártatlan áldozatoknak, mint Devecseri Gábor írja: a véres viadatok bikáinak állítanak emléket. Ez az élet-szemlélet nyilvánult meg Kroó álláspontjában, amikor úgy fogalmazott: a zenekritikusok bikapártiak (227.). Kósa humanizmusához képest pusztán közönséges történeti érdemnek tűnik, hogy Maros Rudolf, mint a zenei avantgárd magyarországi képviselője „a nemzetközi újat, ha szabad így fogalmazni, hazai csomagolásban nyújtotta át a magyar közönségnek” (137.), s hogy Szöllősy András – akinek a művészete „a görög szépségideál sajátos modern megtestesítője” (40.) – nem feltétlenül új eszközökkel, de mindig eredetien szólalt meg (39.).

Kétségtelen, hogy Kroó a képzeletbeli ranglétra csúcsára Kurtág György művészetét helyezte, s a Kurtág-életmű legjelentősebb alkotásaiként a *Truszova-ciklust*, az *Omaggio a Luigi Nonó-t* és a *Jelenetek egy regényből-t* határozta meg. Mégis feltűnő, milyen nehezen találta meg a szavakat Kurtág stílusának leírásához. Míg például Durkó műveiről meglehetősen konkrét, zeneszerzéstechikai terminusok segítségével tud beszélni, Kurtágnál csak leíró elemzéssel képes közel jutni a kompozíciókhoz, mintegy hangról-hangra, történésről-történésre kommentálva azokat. Tisztaiban is volt az elemzés korlátaival, ezért egyik írásában őszintén meg is fogalmaz-

ta: nem tud magyarzatot adni arra, miért hatnak rá olyan elementáris erővel Kurtág darabjai (275.).

Kroó Kurtág-értékelésének egy másik rejtett ellentmondása is felszínre kerül a kritikákban. Míg a zeneszerző számára meghatározó jelentőséggel bírt az Új Zenei Stúdió experimentális magatartásformája – különösképpen Vidovszky László gondolkodása –, a zenekritikus nem tudott azonosulni e kísérletező művészettel. Kroó zeneesztétikai beállítottsága – az Új Zenei Stúdiótól függetlenül is – alapvetően avantgarde-ellenesnek tekinthető, már 1964-ben is „az avantgarde kritikátlan kiszolgálásá”-ról beszélt, s reménykedve fogalmazta meg: „mintha világszerte csökkent volna az érdeklődés az avantgarde kísérletei iránt, mintha a kifejezőeszközökről a tartalom felé fordult volna a figyelem” (20.). Másutt, a múlt zenéjét aktualizálva, Bartók és Beethoven művészetében kísérlete meg elhelyezni a konzervativizmus és az avantgarde fogalmait, amelyek – mint írta – „mindkettőjüknél értelmüket veszítik” (25.).

Az Új Zenei Stúdió képviselte experimentális attitűd nem illeszkedett a magyar zenei hagyományba, amely Kroó eszményeinek kizárólagos kiindulópontja volt. Különösképpen fájta neki a számára kezdettől szimpatikus Sály László és a zeneszerzői tudásáért kivételesen nagyra becsült Jeney Zoltán tradíció elleni lázadása. Mindketten, mint Kroó fogalmazott, „az utóbbi években új irányzat, zenei világnézet papjai-szolgái lettek (egy ismert nyugat-német muzsikusa a kórokozót ironikusan Cage-bacilusnak nevezte)” (218.). A divatkövetéstől, a gyorsan múló divatoktól éppúgy féltette őket, mint a zenei életben való elszigetelődéstől. Végeredményben azonban nyitva hagyta a kérdést, merre vezet e fiatal zeneszerzők útja, mondván: „az életképességet kizárólag a művek döntenek el”, vagyis hogy mi történik a „tagadás, a rombolások, az elhatárolódás és az elvi kinyilatkoztatás talán szükséges korszaka után” (219.). Az Új Zenei Stúdió képviselőinek későbbi alkotásai sajátos módon tulajdonképpen igazolták e konzervatív álláspontot. Maga Kroó Jeney 12 dalában vélte felismerte először az „elmozdulást [...] az eddigi esztétikai állásponttól” (396.), és az *Infinitivus* bemutatójakor fogadta vissza Jeneyt végérvényesen a magyar zenetörténeti kánonba (423.).

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy ellenérzései dacára következetesen nyomon követte e zeneszerzők pályáját is. Még Vidovszky László útja is érdekelte, pedig az ő zeneszerzői személyiségével nemigen tudott kibékülni. 1971-ben még úgy látta: „e színtanulmányok szerzője a mai zenei köznyelv közhelyeit ismételve keresi tapogatózva a maga útját” (41.), a *Souvenir* azonban feltárta Kroó számára Vidovszky művészetének egyik lehetséges értelmezési tartományát, mondván, ez a zene, amely a „társtalan, zenétlen egyedeket kapcsolja össze [...], a beszélni nem tudók vagy konszenzus nélküliek kollektív improvizációja” (256-257.). S bár a *Romantikus olvasmányok*-at őszinte szívvel tudta méltatni, Vidovszkyt mégis elkülönítette az experimentálisok körén belül: „Vidovszky tehetsége mindig is másfajta volt, és más minőségű, mint Új Zenei Stúdiós társai” (395.).

Vidovszky zeneszerzői habitusa éppúgy idegen lehetett Kroó számára, mint az a művészeti és életfelfogás, amelyet fellépésével kendőzetlenül képviselt. Kroó – mint a kádári Magyarország ötvenes éveket is megélt értelmiségieinek többsége –

nem tudott mit kezdeni a hatvannyolcas nemzedék lázadásával. Igaz, a „polgárbozsztantás” – ahogy Tallián Tibor Bartók-könyvéről szóló írásában nevezte a jelenséget (362.) – személyiségétől is távol állt. Zenekritikusi eszköztárának alapvető eszköze a tapintat volt, ami egyes finom megfogalmazásaiban éppúgy tetten érhető, mint zenetudós kollégáinak könyveiről szóló recenzióiban, különösképpen ha a könyvben megfogalmazott gondolattal vagy a szerző személyének bizonyos tulajdonságaival nem tudott azonosulni. Kroó mindenkire igazságos kívánt lenni, akár önmaga legyőzése árán is. Fokozottan érzékelhető ez az életelv a Lendvai Ernő könyvéről szóló, a munkát egyébiránt nagyra értékelő recenzióban, amely végülis arra a konklúzióra jut: „természetesen vezetnek Bartókhoz másfelől is utak” (76.). Hasonlóképpen nyilvánul meg a jószándékú önfegyelem Tallián Tibor Bartók-monográfiájáról szóló recenziójában, amelyben védelmébe veszi az író „tiszteletlenségét”, mondván: ennek révén az olvasó „kendőzetlenebbül látja a valóságot, mint ahogy megszokta” (363.).

Hogy Kroó személyiségétől mennyire távol állt a tiszteletlenség, vagy éppen az ifjú Tallián alakjához társított polgárpukkasztás jelensége, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ő maga kritikusként sohasem élt ezzel az eszközzel. Ideálja nem a könnyű tollú G. B. Shaw volt, hanem a műfaj irodalmi képviselője: E. T. A. Hoffmann, és a nyomában fellépő Robert Schumann. Mindez nem jelenti azt, hogy Kroó kizárta volna a humort, a csipkelődést kritikusi eszköztárából. Az ÉS 1973-as szilveszteri számába írt álzenekritika éppúgy bizonyítja ezt (139-140.), mint megfogalmazásainak időnkénti csendes iróniája (132., 340.). Az irodalmiaság, a komolyság inkább elsősorban a nyelvi igényességben nyilvánul meg, ami ebben a formájában utoljára a hatvanas-hetvenes évek kulturális védettségében volt elképzelhető. Ráadásul Kroó számára a kritikairás műfaja épp annyira szólt a kritikáról, mint az írásról. Kritikusi arcélének megvilágításakor éppen ezért különös jelentőséggel bírnak azok a recenziók, amelyeket korábban tevékenykedő magyar zenekritikusok munkásságáról adott közre. A Csáth Géza-kötetről szóló értékelés akár ars poeticaként is felfogható, benne a kritikusi megfogalmazások érthetőségére és expresszivitására teszi a hangsúlyt: „úgy érzem, hogy kritikánknak mindegyik az egyszerű szót, a kifejező, érthető beszédet, az írás atmoszféráját, a tájékoztatás művészetét kell megtanulnia” (58.). Ugyanakkor Jemnitz Sándor alakját elemezve a zenekritikus két kulcsfontosságú képességét emeli ki, a hallás élességét („milyen jól hallott Jemnitz Sándor”, 146.), illetve az írásmódot („az irodalmi stílusnak nem volt mestere Jemnitz”, 146.). Habár Kroó minden tekintetben az irodalmi stílusnak volt mestere, feltűnő, milyen puritán – úgy is mondhatnánk: jemnitzi magatartást – követ a kritikák feltűnést kerülő címadásakor (*Három kompozíció, Két új magyar mű, Két kantáta*).

A nyelvi erőzió, ami a mai kritikairást – illetve általában véve a zsurnalisztikát – elérte, még nyomaiban sem érhető tetten ezekben a publikációkban. Kroó igazi szépíró, a kötetben olvasható 239 kritikában még visszatérő megfogalmazásbeli formulákat sem találtam. Mindehhez hozzá kell tennünk: ezek a kritikák nem szakkritikák, és tulajdonképpen irigylésre méltó, hogy ilyen igényű elemzések jelenhettek meg a kortárs zenéről egy par excellence irodalmi-politikai – tehát nem

zenei – lapban. Nem tudhatjuk persze, hogy a hatvanas-hetvenes évek átlag ÉS-olvasója mit értett meg ezekből a kritikákból, ám Kroó magatartásának népművelői jellege tagadhatatlan. Őszintén hitt abban, hogy az új zene „bejuthat a társadalom tudatába” (117.).

Ez a népművelői magatartás nyilvánvalóan összefüggött Kroó zenetudósi világlátásával is. Az attitűd legfontosabb modellje, Szabolcsi Bence minden tekintetben meghatározta Kroó kritikusi horizontját. A *Musica mundana* lemezalbum 1976-os recenziálásakor Szabolcsi zenetörténeti habitusát leíró szavai – „De hát felelhetett-e valaha is zenetörténész a mű, az előadó s a hallgató milliók kérdéseire, ha nem volt tudós és művész egyszerre? Mire jut a dús képzelet, ha nem fogózik meg pillanatonként a zenei emlékek s a zenei gyakorlat perdöntő tényeibe, szakmai valóságába? S mit mond a zenei anyag akár legaprólékosabb, zseniális analízise annak, aki nem egy kor, egy ember, egy táj hangját keresi benne?” (198.) – hitvallásként is értelmezhetőek. Ugyanígy az *Uton Kodályhoz* elemzésekor is a „látta-tó zenetudomány” fontosságáról beszélt, értelmezve a képes beszéd jelentőségét (108.). A „zenei köznyelv” kifejezésre való töretlen hivatkozás is a Szabolcsi iránti hűség dokumentuma: Kroó a köznyelv kifejezést valójában a kanonizálás eszközeként használta, amennyiben jelentős műként határozta meg azt, ami túl tudott lépni e köznyelven (41., 93., 108.).

Szabolcsi húszas évekbeli vállalt elfogultságával szemben azonban Kroó mindig mindenkihez korrekt akart lenni: még az Új Zenei Stúdió kollektív improvizációját, az *Hommage à Dohnányi*-t hallgatva is megpróbált belehelyezkedni a számára idegen világba, s megkísérelte elfogulatlanul – mindig a jót kihallva – befogadni ezt a zenét (253-254.). Ha nem is tudott azonosulni egy irányzattal vagy gondolkodásmóddal, akkor is, újra és újra szembesült a számára idegennel, és megkísérelte megérteni azt. Kroó György folyamatosan nevelte önmagát nyitottságra, elfogulatlanságra. S ha tudjuk is, hogy saját magunk nyitottságra nevelése csupán illúzió, önmagában véve már a szándék is rendkívüli. Kroó György kritikáinak olvasása minden pillanatban önkritikára készítet.