

Péteri Lóránt

## AZ ÚJ ZENÉRŐL SZÓLÓ KÖZBESZÉD ÉS A ZENEPOLITIKA ÖSSZEFÜGGÉSEI AZ 1960-AS ÉVEK ELSŐ FELÉNEK MAGYARORSZÁGÁN\*

*Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása*

Féltucatnyi zenekritikai vagy elemző írás és a Magyar Zeneművészek Szövetségének közgyűlési jegyzőkönyve alapján kísérlem meg rekonstruálni a Mihály András 1962-ben bemutatott 3. szimfóniájáról szóló kortárs közbeszédet. Megfontolva terjedelmét, illetve az új magyar zenével kapcsolatos általánosabb fejtegetések irányába való nyitottságát elmondható, hogy e diskurzus túlnőtt a kiindulópontjául szolgáló zeneművön.

Ennek oka részint a szerző személyének jelentőségében keresendő. Az 1917-ben született komponista, karmester és gordonkaművész, aki 1949-től kamarazene-tanított a Zeneakadémián, kulcsszerepet játszott a magyar zeneélet 1945-től zajló átalakulásában. Vezetője volt a Magyar Kommunista Párt, majd a Magyar Dolgozók Pártja 1950-ig létezett Zenei Bizottságának, 1949 és 1951 között pedig a Magyar Zeneművészek Szövetsége pártaktíváját irányította;<sup>1</sup> 1948 és 1950 között egyszerre mind a Magyar Állami Operaház főtitkáraként tevékenykedett. Ekkor születő írásai a Bartók-életmű zsdanovi szemléletű kritikáját végezték el, Bartók „formalizmusának” kérdését taglalták.<sup>2</sup> A zeneélet párton belül levezényelt tisztogatási hullámának következményeként 1950 végére Mihály – zeneszerző társával, Székely Endrével együtt – kikerült a zenepolitika irányítói közül.<sup>3</sup> Nyilvános megszólalásai 1953 és 1956 között a szocialista realizmus fogalmának differenciált,

\* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Első változata az *Évfordulók nyomában* című, az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoportja által 2013. december 5-én, Budapesten rendezett konferencián hangzott el. A húszperces időkerethez alkalmazkodó előadás szövegét érdemben kibővítettem és újraserkesztettem.

1 Breuer János: „A 'Párt' Zenei Bizottságának határozatai a Zeneművészeti Főiskoláról (1948–49)”. *Magyar Zene*, 38/2. (2000. május), 151–160., ide: 151. Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”. *Magyar Zene*, 38/2. (2000. május), 161–191., ide: 170–171.

2 Mihály András: „Bartók Béla és az utána következő nemzedék. Előadás az MDP kultúrpolitikai akadémiján”. *Zenei Szemle*, 1949/1. (március), 2–15. Uő: „Válasz egy Bartók-kritikára”. *Új Zenei Szemle*, 1/4. (1950. szeptember), 48–56.

3 Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2007, 117–138.

„heterodox” értelmezőjeként láttatták a zeneszerzőt, aki több alkalommal is nyílt vitába keveredett az „ortodox” álláspont nyilvános képviselőjét 1951-től ellátó Szabó Ferencsel.<sup>4</sup> Mihály a Kádár-konzolidáció során újból olyan pozícióba került, ahonnan jelentős hatást gyakorolhatott az új magyar zene nyilvánosságára: 1962-től a Magyar Rádió zenei lektoraként működött.

Hogy a kommunista hatalomátvétel, illetve a zeneélet szovjet modellt követő átalakítása milyen hatást gyakorol majd a magyar zeneszerzésre, annak megjósolására a mozgalomhoz már korábban csatlakozott muzsikusok voltaképpen ugyanúgy képtelenek lettek volna, mint az e körön kívüliek. Hiszen éppen 1948-ban, a magyarországi politikai fordulat évében jelent meg az a szovjet zenei határozat, amely „népellenesnek” bélyegezte, és súlyos szavakkal ítélte el a szovjet zeneszerzés addig legünnepeltebb zeneszerzőinek stílusát.<sup>5</sup> A határozat, illetve az ahhoz kapcsolódó programadó írások fejtették ki, s emelték rögtön kultúrpolitikai irányelvvé azt a normatív zeneesztétikát, amely – ha egyes részleteiben nem is tűnt idegennek – szélsőségesen antimodernista és markánsan népnemzeti hangsúlyaival mindenképpen kihívás elé állította a kommunista eszme iránt elkötelezett zeneszerzőket is. Hogy e kihívás, illetve kényszerpálya pontosan milyen zeneszerzői irányról térítette el a harmincas éveibe lépő Mihályt, annak megválaszolására majd csak az után nyílik lehetőség, ha folytatódik (illetve számos kérdést illetően: *megkezdődik*) korai kompozíciós tevékenységének forráskutatásra alapozott feltárása. Kárpáti János jellemzése a szovjet zenei határozat előtt született egyes Mihály-művek stílusáról („sűrűn szőtt hangnemközi kromatika, feszülő szeptimhangzások és lebegő tonalitású melodika”) mindenesetre arra utal, hogy a komponista számára egyáltalán nem lehetett magától értődő feladat az 1948-as szovjet iránymutatás által abszolutizált „közérthető” zenei nyelv kialakítása.<sup>6</sup> Az 1948-at követő fél évtized kompozíciói azonban többnyire már műfajválasztásukban is tükrözik e meghatározottságot (tömegdalok, kantáták, utóbbiak közt például az 1950-ben született *Védd a békét ifjúság!* című darab). Az 1953-ban keletkezett *Gordonkaverseny* újabb fordulatot jelzett az életműben. Egyfelől ezzel a számos neoromantikus jegyet is magán viselő művel folytatódott Mihály fél évtizede megszakadt zeneszerzői Bartók-recepciója – ez a korábbi Bartók-írásaiban kifejtett nézetei mind mélyrehatóbb felülvizsgálataként is értelmezhető.<sup>7</sup> Másfelől, mint Tallián Tibor rámutatott:

Mihály András pályáján a *Gordonkaverseny* a koncertálás egész korszakát vezeti be: a melodikus-lírai sikerdarab után egy évvel zongoraversenyt, majd fúvósötös-fantáziát ír, az évtized végén hegedűversenyt obligát zongorával. Zongora- és hegedűversenyének vissz-

4 Péteri Lóránt: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956)”, II. rész. *Magyar Zene*, 41/2. (2003. május), 237–256., ide: 246–253.

5 Az SZK(b)P KB határozata V. Muragyeli *A nagy barátság* című operájáról. 1948. február 10. A határozat szövegét magyarul a *Szabad Nép* 1948. február 17-i és az *Új Szó* 1948. február 19-i száma közölte.

6 Az idézetre lásd Kárpáti János: *Mihály András*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 6.

7 Fosler-Lussier: i. m., 138–147.

hangja ugyan sokkal gyengébb, mint a gordonkaversenyé, azonban a koncertálás útja mégis jelentős eredményt hoz: ez vezeti el a komponistát a neoavantgarde hangzásvilágáig, amelyben a hatvanas években előadóként és szerzőként eredményesen mozog majd.<sup>8</sup>

E műfaji elköteleződés, illetve stilisztikai megújulás párhuzamba állítható Mihály műhelyének egy további folyamatával. A kamarazene, amely zeneszerzői indulásakor még fontos közege volt alkotótevékenységének, 1948-tól viszont gyakorlatilag eltűnt művészetéből, 1956-tól kezdve visszatért gyakori műfaji választásai közé (többek között a gordonkára és zongorára írt művek sorára, illetve a 2. vonósnyegyesre gondolhatunk). Mindehhez képest keltett feltűnést és érdeklődést harmadik zeneszerzői találkozása a szimfónia műfajával (a korábbi darabok 1946-ban, illetve 1950-ben keletkeztek). Ujfalussy József, a Zeneművészeti Főiskola zeneesztétika- és zeneelmélet-oktatója, az újonnan alakult MTA Bartók Archívum munkatársa ezt így fogalmazta meg:

A szimfónia szerzője hosszú és sikeres utat járt be legutóbbi szimfonikus művei óta. Maga az a körülmény, hogy szimfóniával állt a nyilvánosság elé, annak a jele, hogy maga is érettnek tartja az időt újabb összefoglaló számadásra. Valóban, a III. szimfónia szinte türelmetlenül ingerült aktivitás tanúja. Olyan ember hangja, aki a problémái megoldásából felszabadult energiáit minél előbb tettekre akarja váltani.<sup>9</sup>

\*

Mihály András az alábbi, kaján és nosztalgikus szavakkal kezdte meg Sárai Tibor főtítkári expozejához fűzött hozzászólását a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1962. október 28-i közgyűlésén:

Kedves Kollégák! Először is hadd mondjam meg, mennyire örülök annak, hogy ilyen hosszú idő után megint ugyanazon a helyen ülhetek, ahol annyi keserű csatát vívtunk, hányszor összevesztünk és kibékültünk egymással, ahol oly meghittten veszekedtünk és oly jól éreztük magunkat; magyarul: ahol tíz évvel fiatalabbak voltunk egyszer, s most megint összegyűlhettünk ezeknek a testvéri csatáknak a folytatására...

Most, miután a terem hangulata valahogy az, hogy mindenki a régi szerepébe csúszik vissza – Szervánszky ott ül, leghátul, ahol mindig szokott ülni – mindenki elfoglalja a jellemének és szerepének megfelelő helyet, én mint advocatus diaboli hadd támadjam meg mindjárt a beszámolót.<sup>10</sup>

Mihály mondatai rögzítik a pillanat jelentőségét a szervezet és a magyar zeneélet történetében. Az 1949-ben szovjet mintára alapított Magyar Zeneművészek

8 Tallián Tibor: „Magyar versenymű a 20. század első felében”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998, 151–162., idézet: 161.

9 Ujfalussy József: „Mihály András III. szimfóniájának bemutatója (okt. 20.)”. *Országos Filharmónia Műsorfüzet*, 1962/41. (november 12–18.), 29–30., idézet a 29. oldalról

10 Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL), A Magyar Zeneművészek Szövetsége iratai (a továbbiakban: P 2146), 60. doboz. Jegyzőkönyv, készült a Magyar Zeneművészek Szövetségének 1962. évi október 28-án tartott közgyűléséről. (A továbbiakban Jegyzőkönyv 1962. október 28.)

Szövetsége – hasonlóan más értelmiségi szervezetekhez – már a forradalom előtt megkezdte a maga „forradalmi” átalakulását. Az 1956. április 25-i közgyűlés új elnökséget választott, amelyben Mihály András is helyet kapott. Az 1956. október 31-i taggyűlés határozott a szervezet újjáalakulásáról Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége néven. Az ekkor megválasztott Ideiglenes Forradalmi Bizottmányba (Bizottságba), mely a régi elnökség funkcióit átvette, Mihályt nem választották be. Szerepet kapott viszont abban az Intéző Bizottságban, amelyet a Szabad Szövetség újabb, december 11-i taggyűlésén választottak meg a hatóságilag feloszlatott Forradalmi Bizottmány helyére (az Intéző Bizottságba beválasztott huszonöt tag közül ő kapta a nyolcadik legtöbb szavazatot). Az Intéző Bizottság működése sem tartott azonban sokáig, ugyanis 1957 januárjában a kormány valamennyi művészeti szövetség autonómiáját felfüggesztette. Ezzel megszűnt a Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége. De nem állították helyre az 1956. október 31. előtti állapotot sem: a Magyar Zeneművészek Szövetsége élére Fasang Árpádot, a Művelődésügyi Minisztérium zenei ügyekkel foglalkozó főosztályvezetőjét nevezték ki kormánybiztosnak. Az ily módon pacifikált szervezetből kilépett a karmester Ferencsik János, illetve a zeneszerző Járdányi Pál és Szervánszky Endre: mindnyájan tagjai voltak a Forradalmi Bizottmánynak. Hosszas és minden részletre kiterjedő politikai előkészületek után 1959. október 27-én került sor a Zeneművészek Szövetségének újjáalakuló közgyűlésére: az ekkor megválasztott elnökségből Mihály ismét kimaradt. A résztvevők, illetve a plenáris vitában elhangzó hozzászólások visszafogott száma önmagában is jelezhetette, hogy e közgyűlés még nem megkoronázása, csupán nyitánya volt a zeneélet kádári konszolidálásának. A fent említett három muzsikus 1960 során mindenesetre visszatért a Szövetség tagjai közé.<sup>11</sup> Ennek szimbolikus jelentőségét hangsúlyozták Mihály valamelyest gunyoros szavai 1962-ben: ha Szervánszky Endre hat év kihagyás után ismét ott foglal helyet, ahol megannyiszor 1956 előtt, akkor a konszolidáció kétségkívül célba ért.

Valamivel több mint egy héttel korábban, 1962. október 20-án mutatta be Mihály András 3. szimfóniáját a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara, Lehel György vezényletével. A mű a Magyar Rádió felkérésére született, ahol Mihály éppen ez évtől kezdve tevékenykedett zenei lektorként. Az előadás az 1959-ben alapított fesztivál, a Budapesti Zenei Hetek keretében valósult meg, az eseménysorozat egyetlen magyar ősbemutatójaként (a koncerteken Lendvay Kamilló és Maros Rudolf egy-egy műve képviselte még a kortárs magyar zenét).<sup>12</sup> Mindez érthetővé teszi, hogy a Zeneművészek Szövetsége közgyűlésén a megszólalók újra és újra visszautaltak a 3. szimfóniára, amelynek szerzője amúgy is derekasan kivette részét a vitákból.

11 A Zeneművészek Szövetsége archív anyagai, illetve a szervezetre vonatkozó miniszteriális és pártdokumentumok alapján vázlatosan ismertetett eseménysor részletes bemutatására, illetve értelmezésére a közeljövőben önálló tanulmányban teszek kísérletet.

12 Breuer János: „Zenei Krónika”. *Népszabadság*, 1962. október 24. 9.; Jegyzőkönyv 1962. október 28.: Lakatos Éva felszólalása. Az 1958-as budapesti Bartók Fesztivál nyomán az Országos Filharmónia 1959-től rendezte meg a Budapesti Zenei Heteket, lásd Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 492–493.



A négy fuvolára, három oboára, angolkürtre, három klarinétra, basszusklarinétra, négy fagottra, kontrafagottra, négy kürtre, négy trombitára, négy harsonára, tubára, timpanira, sokszínű ütős apparátusra, cselesztára, hárfára és vonósokra írt, félórás, négyteteles darabról az *Országos Filharmónia Műsorfüzet*ben jelent meg előzetes ismertetés. Breuer János rögtön írása elején felhívta a figyelmet arra, hogy a két részre osztott vonóskar alkalmazása Bartók *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* című művéből lehet ismerős. Egyebekben viszont Mihály András önelemzésének közlésére szorítkozott.

A zeneszerző a 3. szimfóniának szinte kizárólag olyan jellegzetességeire hívta fel a figyelmet, amelyek a műfaj 19. századi gyakorlatában is értelmezhetőek lettek volna. Utalt a mű ciklikus nagyformájára, illetve motivikus egységére: „Az I. tétel [...] kezdetén kétütemes motívum hangzik fel, az egész mű alapgondolata, amely igen sok változatban jelenik meg a szimfónia folyamán.” Hangsúlyozta a finálé kulminációs jellegét, illetve a tételek közötti tematikus kapcsolatokat: „A szimfónia utolsó [...] tételének lassú bevezetése valamennyi eddigi tétel hangjából, zenei anyagából idéz.” Az I. (*Allegro molto*) tételt szonátaforma-terminológiával írta le, hangsúlyozva az expozícióban megjelenő témák karakterbeli kontrasztját:

Szenvedélyes dallam jelenik meg, amely feszültségben és hangerőben egyre növekszik, a teljes együttes erőteljes hangján éri el tetőpontját, majd fokozatosan megnyugszik. Az ellentétes hangulatú második gondolatot kamaraegyüttes játssza: előbb a kettős vonószekar szólistacsoportja (dupla szeptett), majd a fafúvók.

A II. (*Presto*) tételt rondóformájú scherzóként jellemezte. Az ABA formaként leírt III. (*Andante*) tételt keretező szakaszokat a „romantikus természetzene folytatásaként” értelmezte, a középrészt „könnyed, táncos” zeneként írta le. A IV. (*Introduzione – Allegro molto alla marcia*) tétellel kapcsolatban a rondó- és triós forma fűzőjára utalt, amelyben „[...] a rondótéma az egész tétel folyamán alakul, fejlődik, végleges megfogalmazást soha nem nyer.” A tétel végkifejletét leírva félreérthetetlenül utalt valamilyen posztbeethoveni narratíva jelenlétére:

Visszatérésként most az egyre alakuló rondótéma osztinató-kísérete felett eddig nem hallott dallamból fuga bontakozik ki. Ismét megjelennek a tétel első részében hallott közjátékok, de egyik sem bontakozik ki, a fuga motorizmusa könnyörtelenül elsöpri őket, mivel nem képviselik a megoldást. A zenekar játéka egyre halkul, már csak az ütőhangszereket halljuk, majd lezárásként, – a fuga anyaga kíséretével – korálként hangzik fel a tétel harmadik, trombitaepizódja.<sup>13</sup>

A mű premierjére egyértelmű sikerként utalt Lakatos Éva, a Budapesti Zenei Hetek rendező intézményét, az Országos Filharmóniát is magában foglaló mamut-szervezet, az 1958-ban létrehívott Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság vezetője. A közönség volumenét, összetételét és jegyvásárlási szokásait elemezve a Zeneművészek Szövetségének közgyűlésén levonta a következtetést:

13 Breuer János: „Mihály András: III. szimfónia”. *Országos Filharmónia Műsorfüzet*, 1962/37. (október 15–21.), 24–25.

„[...] nem mumus a modern zene. Elmennek [az emberek] a koncertekre, és sikere van a mai zenének.

Az idén a magyar műveknek, egyrészt a repertoár-műveknek, Lendvay és Maros műveinek, másrészt a bemutatott Mihály-szimfóniának igen nagy sikere volt. Most már első számnak is bátran merünk ilyen műveket adni, s kiderült, hogy ott van a közönség. Három évvel ezelőtt még lekéstek, és az első szám után, miközben gyér taps volt, akkor jött a közönség nagy része. Úgy gondoljuk, sikerült az elmúlt években elég óvatos és lassú tempóban ugyan, de elérni a műsorszerkesztés során, hogy megszoktassuk a magyar közönséggel a modern zenét.”<sup>14</sup>

Nos, ami a műsorszerkesztést illeti, a Lakatos által emlegetett „bátorság” semmiképpen sem jellemezte a Mihály-bemutatót is magában foglaló hangversenyt. A program első részeként az arisztokratikus megjelenésű és éneklési kultúrájú belga szoprán, Susanne Danco szólaltatott meg Vivaldi- és Rossini-áriákat, illetve ráadásként Mozartot is. Az előadói pályafutásának utolsó évtizedében járó énekesnő a kritikusok emlékezete szerint ekkor lépett először pódiumra Budapesten. A szünet után hangzott el Mihály András 3. szimfóniája, amelyet a programban Stravinsky *Petruskája* követett. Az új magyar mű tehát a jól bevált „szendvics” biztonságos melegében szólalt meg, ebből következően a közönség, ha akart is, akkor sem tudott elkésni a Mihály-szimfóniáról. Ha késett, Darvas Gábor Mozart-átíráról maradt le, a 608-as Köchel-jegyzékszámú f-moll fantázia meghangszerelt változatáról, amelynek előadása nyitányként előzte meg az áriák sorát.<sup>15</sup>

Lakatos Évát az illegális kommunista mozgalomban folytatott ifjúsági munka, szovjet emigrációs évtized és az állampárti adminisztrációban betöltött különféle funkciók után jelölték ki a zenei előadói tevékenység forradalom utáni újjászervezésének élére.<sup>16</sup> Úgy tűnik, hogy új posztján Lakatos elkötelezettje lett annak, amit a korszak magyar zenei közbeszéde „modern zenének” nevezett: ennek fogadtatását hajlamos volt a ténylegesnél akár kedvezőbb színben is feltüntetni. E kérdésről most így nyilatkozott: „Van olyan tapasztalatunk is [...], hogy nagyobb sikere van az olyan magyar műnek, amelyből határozottan kiérezni az új gondolatnak megfelelő új forma keresését is, természetesen megfelelő színvonalon, mint a sekélyesebb, konzervatív eszközökkel megalkotott műveknek.”<sup>17</sup>

E képet kívánta aztán árnyalni a Zeneakadémia zenetudományi tanszakán 1957-ben végzett s a forradalmi diákmegmozdulásokban való részvétele miatt korábban felelősségre vont Pernye András, a *Magyar Nemzet* című napilap zenekritikusa, a Zeneműkiadó lektora. A közgyűlésen elhangzott epés hozzászólásában így fogalmazott:

14 Jegyzőkönyv 1962. október 28.

15 Vitányi Iván: „Mihály András III. szimfóniája”. *Muzsika*, 5/12. (1962. december), 22. Illetve lásd a műísmertetőket az *Országos Filharmónia Műsorfűzet* 1962/37. számának (október 15–21.) 22–25. oldalán.

16 Rövid életrajzát lásd a Történelmi Tárbán: [http://www.tortenelmitar.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4919&catid=75%3A1&Itemid=67&lang=hu](http://www.tortenelmitar.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=4919&catid=75%3A1&Itemid=67&lang=hu)

17 Jegyzőkönyv 1962. október 28.

Ami Lakatos elvtársnőt illeti, megemlítette Mihály András szimfóniáját, ami nekem is igen tetszett, és ennek kifejezést is adtam. És végül egy kompozíció készült, annak példájára, hogy a kísérletező és újszerű műveknek milyen komoly közönségvisszhangja van. Teljesen igaza van. Tényleg nagy sikere volt Mihálynak, nagyon örültem, három perc öt másodperc volt a taps időtartama. Viszont legalább 13 perc tapsot aratott Szabó Ferenc *Föltámadott a tengere* [...] tavaly májusban, a Zeneakadémia nagytermében.

Nem tudom pontosan, hogy ez most nem jelenti-e azt [...], hogy kérjük biztosítani a kísérletezés szabadságát, és hogy kérjük az ahhoz való jogot is, hogy valaki ne kísérletezzen, hanem egyszerűen műveket írjon. (Taps.)<sup>18</sup>

Nincs okunk kételkedni abban, hogy a verbunkosallúziók, a tömegdalstílus és a romantikus pátosz elegye, amelynek eredeti, filmzenei megvalósítását Szabó 1955-ben formálta oratóriummal, gyakorolhatott bizonyos vonzerőt az 1960-as évek eleji közönségnek legalább egy részére. De figyeljünk fel Pernye fogalomhasználatára is, ahogy szembeállítja Szabó „művét” Mihály „kísérletezésével”. Másfelől emlékezzünk vissza, miként írta le Lakatos Éva Mihály modernizmusát: „új gondolatnak megfelelő új forma keresése”. Pernye és Lakatos eltérő szóhasználatának jelentőségét akkor érthetjük meg, ha tudatosítjuk, hogy hozzászólásaikban mindketten Sári Tibor beszámolójának és zenepolitikai iránymutatásának kulcsszavait alkalmazták. A Zeneművészek Szövetsége főtitkára a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága kongresszusi irányelveiből a következőket idézte:

Minden erővel és eszközzel segítjük, támogatjuk a marxista világnézetű, szocialista realista irodalmat és művészetet, de teret adunk minden más jó szándékú, nem ellenséges művészi tevékenységnek is. [...] A szocialista realizmus magában foglalja a kísérletezés szabadságát, a különböző stílusirányzatok létjogosultságát, a témák és a formák változosságát. Elutasítjuk azonban a dekadenciát, a valóságtól elforduló, öncélú modernkedést.

Sári az irányelvekből kiindulva ellentmondástól sem mentes, dialektikus fejtegetésbe bocsátkozott modernizmus és szocializmus viszonyáról:

Ha a Párt és az állam a stílust és a művészi megformálást érintő vitákba nem is avatkozik be, az nem jelenti azt, hogy nekünk, az érdekelteknek [...] ne kelljen álláspontjainkat tisztáznunk. [...]

Így feltétlenül beszélnünk kell arról, mi a modern, és *minek az érdekében kell a művésznak kísérleteznie*. Egy akkord, egy szín, egy technika önmagában sohasem lehet modern. A gondolat, az új gondolat az, ami modern lehet. [...] Megkeresni ennek az új gondolatnak, a modern gondolatnak megfelelő új formai megoldást, illetve megoldásokat – ehhez van szükség a művészi kísérletezésre. De vajon az eredeti gondolat fakadhat-e nálunk a teljes polgári izolációból? Ez modern gondolat lenne ma Magyarországon? Nem. Társadalmilag a szocializmus mérhetetlenül modernebb a kapitalizmusnál. Így a szocializmushoz kapcsolódó gondolatok is modernebb a kapitalizmushoz kapcsolódónál. [...] Ha megvan a modern gondolat, és az magas színvonalúan, magával ragadó hatással jut művészi kifejezésre, ki törődik akkor stílussal, technikával, dodekafóniával vagy politonalitással? Mindez érdektelenné válik!<sup>19</sup> [Kiemelések tőlem – P. L.]

18 Uott.

19 Uott.

A fenti elméleti konstrukciónak a lényegéhez tartozó, nehezen leplezhető hiányossága, hogy adós marad annak megválaszolásával: ha a „stílus, technika, dodekafónia vagy politonalitás” érdektelenné válik, vajon mi is lenne az az „új formai megoldás”, amely „magas színvonalú, magával ragadó” kifejezését adja az „új gondolatnak”? Azt viszont most már láthatjuk, hogy e forma és tartalom dichotómiájára épülő normatív esztétikának a szempontjából igen érzékeny az a kérdés, amelyet Pernye nyitva hagyott: hogy tudniillik van-e a Mihály-szimfóniának olyan „gondolata”, mely a „kísérletezést” igazolhatná? Pernyének a Hazafias Népfront napilapjában megjelent kritikája azonban ezt a kérdést már néhány nappal korábban tisztázta. Írása a Mihály-mű alapgondolatát az elmagányosodásban határozta meg. E kategória fontos szerephez jutott Sárai Tibor többször idézett expozéjában is, méghozzá határozottan pejoratív értelemben, „a válságba jutott polgári egyéniség” érzületeként. Pernye sem tekintette az elmagányosodást önmagában értékelítettnek, de bizonyos tragikus nagyságot tulajdonított neki. „Meghatónak” találta a szimfónia szonátaformájú első tételében az „én”, az individuum törekénységét, illetve kiszolgáltatottságát a fenyegető és hatalmas „nem-énnel”: a külvilággal, a kollektivitással szemben.<sup>20</sup> Pernye szerint a lassú tételben, illetve a scherzóban az individuum játékos és lírai menekülési kísérletei érhetőek tetten – ám ezeket a kísérleteket az eldologiasodás zenei alakzatai hiúsítják meg. A harmadik tétel közepén ugyanis „ironikus”, a negyedik tétel elején pedig „vigasztalan” jazz-epizód tűnik fel.<sup>21</sup> Pernye fogalomhasználata és jellegzetes gondolatkapcsolásai alapján sejthető, hogy recenziójára erős hatást gyakorolt egy friss olvasmányélmény, jelesül Zoltai Dénes 1962 első felében megjelent Adorno-tanulmánya.<sup>22</sup>

Pernye diagnózisában az „elmagányosodásnak” éppen a belőle való kitörés vágya, vagyis „a szenvedélyes útkeresés” ad értelmet. Az elmagányosodás általános emberi létállapota ugyanakkor a befelé forduló zeneszerzői műhelymunkában tükröződik. Ez utóbbinak sikeréről vagy esetleges kudarcáról azonban csak a megírásra váró művek ismeretében lehet majd egyszer nyilatkozni. Pernye mindenestre kifejezte reményét, hogy „Mihály András e ’komponista-fegyverzet’ birtokában hamarosan világosabb, tisztultabb világba vezet hallgatóit, hogy sikerrel fog megküzdeni a további elmagányosodás árnyékával.” A 3. szimfóniát író Mihály

20 Pernye András: „Budapesti Zenei Hetek”. *Magyar Nemzet*, 18/250. (1962. október 25.), 4. Pernye tehát releváns jelentést tulajdonított az I. tétel – zeneszerzői önelemzésben is hangsúlyozott – duális tematikus szerkezetének. Ugyanezt Ujfalussy üres konvenciókövetésként bírálta, mondván: „[...] [Mihály] talán csak az első tétel expozíciójában tesz a kelleténél nagyobb engedményt a témakettőség itt kissé mereven értelmezett hagyományának.” Ujfalussy: i. m., 29–30.

21 Pernye: i. m. Emlékezhetünk: ahol Pernye „fanyar, elhangolt jazz-melodikára”, illetve „ironikus kérdőjelre” bukkant (a mai hallgatói tapasztalat szempontjából nem is annyira meglepő módon), ott a 19. századi leíró nyelv kereteihez ragaszkodó mihályi autoanalízis „könnyed, táncos középhérszről” beszélt. Azonban Pernyéhez hasonlóan feszítő ellentéteket érzett a „középhérszről nyers indulóval tarkított, fenséges nyugalma lassú tételben” a mű egy további kommentátora, Breuer János is, lásd „Zenei Krónika”. *Népszabadság*, 20/249. (1962. október 24.), 9.

22 Zoltai Dénes: „A jelenkori zenekultúra Th. Wiesengrund-Adorno esztétikájának tükrében: Bevezető előadás a Bartók-archívum Adorno-vitájához”, I.–II. *Magyar Zene*, 3. (1962)/2., 123–131.; 3 (1962)/3., 234–248.



azonban Pernye szerint még nem tart itt. Bár a művet záró korálban a komponista megkísérli megoldani az elmagányosodás-problémát, „zeneszerzői invenciója” ehhez kevésnek bizonyul.<sup>23</sup>

Szándék és megvalósulás feszültségét észleli tehát a mű konklúziójában Pernye. Két másik kritikus viszont szándék és megvalósulás harmóniáját fedezte fel ugyanitt, azonban ennek csak egyikőjük örült maradéktalanul. Vitányi Iván, akit a forradalom alatti tevékenységéért menesztettek a Népművelési Minisztérium zenei főosztályán betöltött állásából, másfél éves munkanélküliség után zenekritikusként került az 1957-ben alapított képes zenei havilaphoz, a *Muzsikához*. A 3. szimfóniáról szóló, lelkesült beszámolójában így értékelte a finálét, illetve annak zárószakaszát:

Őszinte és tiszta ez a hang, s ezért távol álljon tőlünk, hogy mindenáron való és teljes feloldását kérjük számon a szerzőtől. A mű éppen a feloldásért, megnyugvásért és kiteljesedésért való *küzdelmet* mutatja be, s a fel nem adott küzdelem sokkal többet ér a látszatmegoldásnál.<sup>24</sup>

Vitányi értelmezésében tehát a küzdelem maga a műben kifejeződő „gondolat”, nem pedig a művet író zeneszerző létállapota, mint Pernye feltételezte. Vitányi a 3. szimfóniát a zeneszerzői életmű távlatában „szintézisként” értékelte. Véleményének igazi antitézise a *Népszabadság* zenekritikusának írásában jelent meg. A Zeneakadémia zenetudományi tanszakáról 1958-ban kikerült Breuer János a párt napilapjában a következőképpen fogalmazott: „A szimfónia kettős arculatú alkotás. Alapja, mondanivalója szenvedélyes és romantikus, ezt az attitűdöt a zeneszerző azonban valósággal elleplezi új vagy újszerű zenekari hatásokkal, színekkel.”<sup>25</sup> Míg tehát Vitányi a mű „őszinteségét” ünnepelte, addig Breuer leírása épenséggel színlelésről szólt: a műben a romantikus lényeg vagy tartalom elé maszkként odatartott külsődleges, illetve formális modernséget észlelt. Breuer a darab konklúziójáról pedig így nyilatkozott: „Az egyetlen, amit hiányoltunk, s ami egy olyan tudatos alkotónál, mint Mihály András, bizonyára nem véletlen, hogy a fináléban bekövetkező végső katarzisanak, megtisztulásnak nem hagy elegendő időt, teret.” Eszerint tehát Mihály annak ellenére tekint el a katarzistól, hogy a recept a birtokában van: csak azért sem kalauzolja el hallgatóságát a megtisztulás forrásához, holott az odavezető utat jól ismeri. Így a szimfónia az „egyéni szenvedélytől és szenvedéstől” csupán „egy – sokszor áttételen keresztül ható – borongó érzésvilágig” juttat el.<sup>26</sup>

---

23 Pernye: i. m.

24 Vitányi Iván: i. m.

25 Breuer: „Zenei krónika”, 9. Egy Breuerénél négy nappal később megjelent kritika hasonló magatartást tulajdonított a zeneszerzőnek: „[A zene s]zaggatottsága a mű természetéből, szerkezeti alapelvéből fakad – helyenként mégis kielégítetlenül hagy. Több helyütt maga a szerző bizonyítja be, hogy a tépott és vibráló gondolatoknak is megvan a maguk jellegének megfelelő, mégis lezárt kifejezése.” Rajk András: „Budapesti Zenei Hetek”, *Népszava*, 90/253. (1962. október 28.), 4.

26 Breuer: i. m., 9.

Az eddigiekben tehát Mihály „modernizmusának” háromféle értelmezésével találkozhattunk. Vitányi tartalomnak megfelelő formát, Pernye értékteremtő válságjelenséget, Breuer pedig szimulálást regisztrált. Vitányinál a darab egy szervezősen fejlődő életmű jelentős állomásaként jelent meg, míg Pernye a rá jellemző kétértelműséggel nevezte a 3. szimfóniát „a szerző legjobb alkotásának”. Breuer szemében a szimfónia modernsége olyan felszíni jelenségnek tűnt, amely nem kenderdte el, hogy a darab lényegi vonásai továbbra is a *Gordonkaverseny* szerzőjének stílusához köthetők.

Érdekes módon azonban egyikük sem foglalkozott azzal a kérdéssel: miben is állna ez a zenei modernizmus, s mihez képest modern a mű, ha egyáltalán az? Hatásokra alig-alig hivatkoztak: Pernye csupán a jazz nyomaira, Vitányi Iván pedig „a bartóki mű folytatására”, de hát ezek az utalások aligha voltak alkalmasak egy 1962-ben befejezett zenemű modernségének definiálására. Nem állítható, hogy a Zeneműkiadó Vállalat szerkesztőjének, Várnai Péternek a zeneművész szövetségi vitán elhangzott megjegyzése közelebb vitt volna a kérdés megválaszolásához. Mégis tanulságos lehet felidézni hozzászólását, már csak azért is, mert arról tanúskodik: az 1950-es évekből átörökölt, leegyszerűsítő tartalomestztétikára az 1960-as évek elejének közbeszédében már egy lebutított „abszolútzene”-koncepció adhatott frappáns választ.

Mi az, hogy a mondanivaló megállapítása? Ha a programzenét kivesszük, akkor kérdezem az esztéta kollégákat, hogy miből – mondhatnám erősebben: milyen jögon – állapítják meg, hogy egy nem szöveges zenei műnek mi a mondanivalója.

Az elmúlt napokban volt Mihály András szimfóniája mondanivalójának a kiértékelése. Véleményem szerint ennek a szimfóniának a mondanivalója az, hogy hogyan lehet a bartóki hagyományt a legújabb korral egyesíteni. Tehát örüljünk annak, hogy a korlátok leomlottak, s hogy lelkiismereti szabadságuk szerint dolgozhatnak a komponisták.<sup>27</sup>

A „legújabb korra” történő hivatkozás nem csak elnagyoltnak tűnik, de erősen túlzónak is. A 3. szimfóniának az az elemzője, aki a mű stílusának konkrét meghatározására vállalkozott, mindenesetre úgy vélte, hogy a darabra Bartókon túl Schönberg és Webern 1909-ben, illetve 1910-ben született műveinek zenei eszköztára gyakorolta a legjelentősebb hatást. A zenetudományi szak legelső évfolyamán végzett Kárpáti János, aki 1961-ben vette át a Zeneművészeti Főiskola Könyvtárának vezetését, a *Magyar Zenében*, a Zeneművészek Szövetsége ekkoriban kéthavonta jelentkező folyóiratában publikálta a Mihály-műről szóló elemzését. Kárpáti az egyetlen, aki vállalkozott a mű rendszeres kompozíciótechnikai elemzésére. Fejtegetéseit néhány alapvető jelenség: a „foltszerű polifónia”, a szólamvezetés differenciált „párhuzamtechnikája”, a hangszercsoportok tömbszerű mozgatása, illetve a tutti és az olykor elkülönülő szólistacsoportok szembeállításának köré építette.<sup>28</sup>

27 Jegyzőkönyv 1962. október 28.

28 Kárpáti János: „Mihály András: III. szimfónia”. *Magyar Zene*, 3. (1962)/6., 633–635.

Mihály, a zeneszerző tehát – Kárpáti, illetve az ő értékelését utóbb átvevő Kroó György véleménye szerint<sup>29</sup> – az ötvenes évekből kifelé tartva 1910-ben találta magát. De honnan és hová tartott Mihály, a zenepolitikus? Az ideológiai *advocatus diaboli* szerepét, melyet öntudatosan emlegetett, 1953-tól öltötte magára, s onnantól következetesen viselte. E funkcióban 1962-ben alighanem messzebbre ment, mint korábban valaha. Álláspontja helyi értékének megítéléséhez szükséges felidézünk azt a művészetpolitikai áttekintést, amelyet Sárjai Tibor – az állampárt művelődéspolitikai irányelveire hivatkozva – fejtett ki a Zeneművészek Szövetsége 1962 őszi közgyűlésén. Főtitkári beszámolójában a magyar zeneszerzés uralkodó trendjeiről beszélt: „a mai polgári úgynevezett avantgarde követéséről”, a „kompromisszumos-eklektikus irányzatokról”, illetve „a szocialista realizmus tágabban kibontakozó értelmezéséről”. E három jelenségről szólva tapintatosan került a konkrét nevek említését. A kritikusan tárgyalt első kettő esetében az egyes kollégák nyilvános kipécézésének ötvenes évekbeli gyakorlatától óvakodott. A „legbiztatóbb jelenségként” szóba hozott harmadik tekintetében viszont a pragmatikus Sárjai azt kerülte el, hogy a szocialista realizmus mineműségével kapcsolatban esetleg később ballasztá váló konkrétumokba bocsátkozzék.

Sárjai – az ötvenes években hangoztatott elutasító nézetekkel szemben – legalább részlegesen rehabilitálta „a második világháború előtti [európai] ’modernséget’”, mondván, az „bizonyos fajta tiltakozást fejezett ki a magát szilárdnak hirdető polgári társadalom apológiájával szemben”. E megengedő hang készítette elő a retorikai talajt a legfrissebb nyugati tendenciák megsemmisítőnek szánt kritikája számára. Úgy tűnik, ennek során Sárjai inkább hangulati elemként, semmint konkrét jelentésüket megfontolva használt egyes kompozíciós szakkifejezéseket:

Másrészt a „tisza” dodekafonista törekvések sem maradtak változatlanok, hanem továbbhaladtak az egzisztencialista magányérzet, a rettegés, irracionalizmus és miszticizmus még szélsőségesebb kifejezésének, a művészi világkép még következetesebb széttörésének, elembertelenítésének az irányába (punktualizmus, aleatória, stb.).

Sárjai mindenestre megnyugodva regisztrálta, hogy Magyarországon az „avantgarde követése az egyes új művekben számbelileg nem jelentős”. Ellentmondásosnak találta ugyanakkor a főként fiatal zeneszerzők körében mutatkozó rokonszenvet „a 20-as, 30-as évek kritikai realista törekvései” iránt, hiszen ezek „éppúgy vezethetnek a szocialista realizmus magasabb fokához, mint új epigonizmushoz”.

A szerinte sokak által követett „kompromisszumos-eklektikus irányzatokat” Sárjai így jellemezte: „igyekeznek a ’kor színvonalán állni’, de egyben ’közérthetőnek lenni’, sőt esetleg ’szocialista tartalommal’ rendelkezni”.

Végül „a szocialista realizmus tágabban kibontakozó értelmezését” bemutatva úgy utalt a zsdanovizmushoz (az akkori szóhasználat szerint: a „dogmatizmus-hoz”) való visszatérés lehetetlenségére, hogy egyszersmind fenntartotta az „avant-

29 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*, Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 116. Uő: „Mihály András: Monódia (1971/29., július 17.)”. In: Várkonyi Tamás (szerk.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*, h. n.: Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft., 2011, 55–56., ide: 56.

garde”-tól való távolságot is. Az „egészséges törekvéseket” abban látta, hogy „a szocialista művészet hívei” „a ’konfliktusmentes optimizmus’ korlátját levetve az ellentmondásokkal is terhes valóság teljes képe felé fordultak”. Ennek következménye, hogy „[n]apirenden van új formák, új kifejezőeszközök keresése, amelyek az ’újítás’ – eddig technicista értelemben kisajátított – fogalmát igazi tartalommal töltik meg.” Sárainak el kellett ismernie, hogy e „bátorító tendenciák érlelődése” sajnos „még nem vált uralkodóvá”.

Sárainak tehát egyfelől tartózkodott attól, hogy a „szocialista realizmus” kategóriáját konkrét kompozíciós technikákkal, művekkel vagy szerzőkkel azonosítsa. Másfelől mégis fenntartotta a magyar zeneszerzés teleologikus szemléletét, céltételezésként pedig megőrizte a szocialista realizmust, amelyhez – rejtőzködővé vált természetére ellenére – mégis viszonyítani kellett volna a „többi” jelenséget és irányzatot.

Mihály András tulajdonképpen nemcsak Sárainak, de az 1962-es pártkongresszus irányelveivel is vitába szállt, amikor a teleologikus szemlélet tarthatatlanságáról beszélt:

A zenében [...] nemcsak az történt, hogy kiderült: bizonyos irányzatok elfojtása adminisztratív eszközökkel helytelen, rosszat tesz a zenei életnek [...], hanem az is kiderült, hogy maga ez a szemszög, amelyből mi nemzeti feladatunkat és művészi feladatainkat megpróbáltuk megoldani, ez is rossz volt. Sőt továbbmenőleg az is kiderült, hogy ez a feladat tulajdonképpen olyan konkrétan nem határozható meg, hogy ezt mint elérendő példaképet lehessen a zeneszerzők elé állítani.

Nem kevésbé radikális gesztussal azt is világossá tette, hogy a szocialista realizmusról való diskurzus folytatását lehetetlennek látja. Az ugyanis, hogy a jelenben születő művek közül mi lép végül át a szocialista realizmus küszöbén, Mihály szerint csak utólag derülhet ki. Vagyis szocialista realista művek alkotására törekedni vagy arra ösztökélni másokat: hiábavaló fáradság. Az ilyesmi legfeljebb megtörténik az emberrel:

Nem tudok egyetlen olyan művet említeni, amelyre azt mondhatnám: nézzétek fiatalok, ez a szocialista realizmus, valami ilyesmit csináljatok. [...] nem lehet a zenében megnevezni olyan irányzatot, amelyre azt lehetne mondani, hogy ez az igazi, ezt támogassátok [...]. A zenében tehát nem egymás alá, hanem inkább egymás mellé rendelném [az irányzatokat]. [...] El kell ismerni, hogy az az újdonság, amit végül bizonyos évek múlva, visszatekintve szocialista realizmusnak fognak tanítani a zenetörténeti könyvekben – itt is keletkezik, ott is keletkezik, részben jobb, részben kevésbé jó művekben [...].

Maróthy János zeneesztéta és zeneszociológus – az aktuális hittételek egyelőre kitartó őreként, sőt kifejezetten Sárainak referátumát támogatva – fel is állította diagnózisát. Eszerint Mihály az évtizedre visszanyúló heterodoxia után újabb határt lépett át – immár agnosztikussá vált:

Egy szövetség számára [...] eléggé kézenfekvő, hogy ne csak regisztrálja különböző irányzatok meglétét, hanem a vita teljes szabadsága mellett törekedjék arra, hogy közös erőfeszítéssel tisztázódjanak bizonyos alapvető elvek, amelyek a zenei továbbhaladáshoz



szükségesek. [...] Azt hiszem, jogos az az elképzelésem, amely szerint annak, hogy a zene továbbléphessen, első feladata [sic!], hogy mindenki, aki a maga nézetét vallja, a maga nézete mellett harcoljon, ne pedig a nézetek egymás mellett élését hirdesse. Másrészt azt hiszem, túlságos szkepticizmusra vall Mihály Andrásnak az az igénye, hogy lehetőség szerint ne szóljunk bele a zene tartalmi mozzanataiba, hogy egyes stílusok mit jelentenek, mert ez csak veszélyes következtetésekre adhat alkalmat. Ez agnosztikus álláspont.

Mihály szavainak tétjét és jelentőségét világosan érzékelteti az a reakció is, amelyet Aczél Györgyből váltottak ki. A művelődési miniszter első helyettese, aki végigülte a Zeneművészek Szövetsége közgyűlését, így fogalmazott: „Én félek attól, amit itt közelebbi meghatározás nélkül Mihály elvtárs mondott, bár szándékát és aggályait feltétlenül megértem.”<sup>30</sup>

Hét év elteltével, a Magyar Zeneművészek Szövetsége 8. közgyűlésén elhangzott főtitkári beszámolójában Sárjai Tibor már lényegében evidenciaként hangoztatta a Mihály által korábban megfogalmazott elképzeléseket.<sup>31</sup> Ez az 1962 és 1969 között lezajlott változás érzékeltet valamit abból, milyen hatást gyakorolt a magyar államszocializmus reformperiódusa a zenéről szóló közbeszédre. Ennek részletes kifejtésére azonban csak egy másik tanulmányban kerülhet sor.

---

30 Jegyzőkönyv 1962. október 28.

31 MNL OL P 2146/60. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1969. december 13-án tartott VIII. közgyűléséről.

## ABSTRACT

---

LÓRÁNT PÉTERI

### THE RECEPTION OF ANDRÁS MIHÁLY'S THIRD SYMPHONY (1962): DISCOURSE ON NEW MUSIC AND CULTURAL POLITICS

---

Based on archival and press sources, this case study examines the discourse on new music in Hungary in the early 1960s, with special regard to its cultural, political and dominant ideological environment. Focussing on the reception of the 1962 première of the Third Symphony by András Mihály (1917–1993), I wish to present how musical modernism was perceived under the circumstances of the changing cultural politics of the post-Stalinist period of Hungarian state socialism. Although the leading ideologues of the musical field had already distanced themselves from Zhdanovism, they still regarded socialist realism as the most preferable existing movement and/or as the teleological destination of Hungarian music. Mihály's Third Symphony cannot be counted as a representative of the most experimental style in 1960s' Hungary, not to mention the global scene. The majority of the reviews of the work still focussed on the question of the modern 'language' of the Symphony. The six reviews, however, also document the pluralist nature of musical criticism at that time in the Hungarian capital, with its population of one and a half million.

The Third Symphony was also discussed at the general meeting of the Hungarian Musicians' Association, which followed a week after the première. Mihály, who had been active in the communist takeover of musical life between 1948 and 1950, now publicly broke with the teleological view of contemporary music, and emphasized the value of stylistic diversity. He also rejected the principle that cultural policy-makers had to support one chosen musical style instead of others, in the name of the increasingly unfathomable concept of socialist realism.

---

**Lóránt Péteri**, musicologist and music critic, is Reader and Member of the Doctoral Council at the Liszt Academy of Music, Budapest. He graduated from the same institution in 2002 and also from Eötvös Loránd University, where he studied history, in 2006. As a postgraduate research student, he received supervision from the University of Oxford in 2004/05 and received his Ph.D. from the University of Bristol, UK, in 2008 with a dissertation entitled 'The Scherzo of Mahler's Second Symphony: A Study of Genre'. Among his contributions are the studies „God and Revolution – Rewriting the Absolute: Bence Szabolcsi and the Discourse of Hungarian Musical Life”. In: Blazekovic Z. and Dobbs Mackenzie B. (eds.): *Music's Intellectual History*. New York: RILM, 2009); and „Form, Meaning and Genre in the Scherzo of Mahler's Second Symphony”. *Studia Musicologica* 50 / 3-4, 2009.