

Zoltai Dénes

ADORNO NYELVFILOZÓFIAI TÖREDÉKÉNEK ÉRTELMEZÉSÉHEZ

1

„Az én emberem”, írja a DOKTOR FAUSTUS zenefejezeteivel bajlódó Thomas Mann, miután megismerkedett Adorno kéziratos tanulmányaival. „Dr. Adorno... érdekes egyéniség; egész életében nem volt hajlandó dönteni, hogy a filozófiát vagy a zenét válassza hivatásának. Ehhez túlságosan bizonyos volt előtte, hogy a két különböző területen tulajdonképpen ugyanazt keresi.” A Faustus-regény kidolgozása során, a modern ördöggel paktumot kötő német zeneszerző élet- és sors történetének megkonstruálásában ő lett a regényíró „titkos tanácsosa”. Micsoda tanácsok! Egy ponton, ahol a regényíró elakadt, dr. Adorno Thomas Mann-nak végigzongorázza és a maga módján végigelemzi az „utolsó” zongoraszonátát, Beethoven op. 111-ét. Miért nem írt művéhez a zeneszerző harmadik tételt? A második tétel egyedülállóan beszédes, búcsú a disszonancia kifejezőerejét végtelenen kiaknázó szonátától, ettől a 111-es opustól meg a szonátától mint olyantól, és búcsú a hagyományos tonalitástól is. Nincs tovább. A műfaj és talán a művészet is beteljesítette önmagát, a szónak metafizikai értelmében búcsúzik. Újrakezds, harmadik tétel mindenesetre lehetetlen. Az író köszönetnyilvánítása sem maradt el a „kölcsonszövegért”. A regénybeli zenetanár, Kretschmar a szonátát értelmezve az arietatétel alá, poétikus és jól skandalizáló szavak közé odacsúsztatja-csempészi „dr. Adorno” korábban használt prózai családnevét: *Wiesengrund*. (Ami tehát nem „zöld mező”, mint Gáspár Endrénél, nem is „zöld a rét”, mint Szöllősy Kláránál, a DOKTOR FAUSTUS egyébként kiváló fordítójánál.)

2

A zene és a nyelv viszonya régi, mindmáig megkerülhetetlen témája minden zeneesztétikai diskurzusnak. Annak tarthatta Adorno is, konstatálva, hogy „zene és nyelv viszonya mára kritikussá vált”, zenei köznyelvről pedig réges-rég nem beszélhetünk. Írásainak a háború után újra német kiadónál közreadott gyűjteménye (QUASI UNA FANTASIA. MUSIKALISCHE SCHRIFTEN II. 1963) a tanulmányok élére egy rövid fragmentumot állít, a sokfelé ágazó kérdéskör még 1953-ban papírra vetett vázlatát. Három év múlva, 1956-ban a szűkségét érzi, hogy a kurta alapszöveget egy magyarázó jellegű újabb töredékkel egészítse ki. Az ÖSSZEGYŰJTÖTT ÍRÁSOK 16. kötetének szerkesztői azután a két írást összekapcsolják és esszévé kerekítik. (A magyar fordító ezúttal beírta az első rész tolmácsolásával. Munkahipotézise szerint az eredeti TÖREDÉK magában is az adornói dialektika, kritikai elmélet és művészetelmélet – *in nuce*. Nekünk mára egyetlen szem adornói dió hermeneutikai feltörése is elég.)

3

Miről szól az Adorno modorában tömör és ágas-bogas szöveg? A bevezető mondatok egy rejtett vitairatba illő tézissel nyitják a gondolatmenetet. Eszerint a zene – lévén artikulált hangok időbeli egymásutánja – *nyelvszerű* képződmény, de *nem nyelv*. Szemben a felvilágosult affektuselméletekkel, továbbá Kanttal és Hegellel, akik szerint „*a zene mégiscsak az érzések nyelve*”, „*a legtisztább bensőség kifejezése*”, és szemben még a hegeli művészetfilozófiát átértelmező Kierkegaard-ral is, aki – bár habozva – a zenét egyfajta nyelven túli nyelvnek tartotta, már nem is szólva a mai divatról, a neopozitivistá lingviztikáról, Adorno szerint a zene *hasonlatos* a nyelvhez. A TÖREDÉK végszava egy dialektikus paradoxonnal összegzi a nyelvszerűség lényegét: „*A zene hasonlósága a nyelvhez akkor teljesedik be, amikor eltávolodik a nyelvtől.*” Eltávolodik pedig kettős értelemben. Mint már a romantikusok, Adorno is megvonja bizalmát a köznapi, eldologiasodott nyelvtől. Ám nem azonosul Hanslickkel sem, akit a romantikus gyökerű érzésesztétika – főként Wagner – jogosult kritikusanak tart, aki szerint a zene tartalma nem egyéb, mint „*hangozva mozgó formák*”, és nem valamilyen „*zenén kívüli*” tartalom kifejezése. A kezdő diktum és a paradoxonnal záruló végkövetkeztetés között mindamellettt ott van az enigmatikus mondatsor: „*A gondolatokat közlő, diszkurzív nyelvvel szemben a zene teljesen más típusú megnyilatkozás. Ebben rejlik teológiai aspektusa. Amit mond, az megjelenőként meghatározott, ugyanakkor elrejtett is. Eszméje az istennév alakja. A zene demitologizált, a ráhatás mágiájától mentes ima, szüntelenül meg-megújuló, de végül kudarcot valló kísérlet magának a Névnek a kimondására, nem pedig ilyen-olyan jelentések közlésére.*”

„*A zene demitologizált ima*”: a rejtvényfejtő olvasó öröme ilyen kijelentések után akkor lenne persze teljes, ha némi exemplifikációba is kapaszkodhatna. Ha szövegolvasás közben megszólalna egy emlékeztető belső dallam – egy bachi orgonakorálé, netán AZ ÉJSZAKA ZENÉJÉ-nek középprészéé, Bartóktól (feltéve, ha a bartóki „kompromisszumot” különben kritizáló teoretikus ezt a példát is elfogadná). A fragmentum csak irodalmi példát említ. Mégis értelmezni próbálok az idézett helyet és az azt követő szakaszt. A zene – szemben a köznyelvel – nem köznapi jelentéseket, hanem valami abszolútat akar közölni. Ezért intenciók nélküli vagy rejtett intenciójú, de nem gondolattalan nyelvre vágyik. Átká és kiváltsága, hogy többértelmű. Nyelven túli nyelv; mi több: valamennyi nyelv közül a legbeszédesebb. Mondanivalója, belső tartalma, intenciói *intermittens*, kihagyásos jellegű felvillanások. Erre Kafka a példa: „*Kafka nem ok nélkül állította a zenét kitiüntetett helyre [...]; úgy bánt a diszkurzív beszédnyelv jelentéseivel, mintha a zene jelentéseiről lenne szó: megtört példázatokról.*” Az ellenpélda Swinburne vagy Rilke zenei hatásokat imitáló, de a zene fentebb említett hanglejtésétől idegen nyelve.

4

Adorno a XX. század első felében még a radikálisan modern zene teoretikusa. Az 1948-ban publikált PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK bevezetésében egy Hegel-idézetet választ mottóul: „*Mert a művészetben nem pusztán kellemes vagy hasznos játékszerrel, hanem az igazság kifejtésével van dolgunk*”, s ezt a tételt a jelen művészetére igyekszik vonatkoztatni. A jelen művészet mármint az igazság kifejtésében csakis a kompromisszumokat nem tűrő radikális avantgárdra hagyatkozhat, amely ki van rekesztve a hivatalos kultúrából. „*A zene filozófiája ma csak az új zene filozófiájaként lehetséges.*” A zenefilozófus szeretné a Schönberg-iskola szellemében értelmezni ezt a zenei radikalizmust: esztétikai elmélete mint a „*negatív dialektika*” érvényre juttatása a művészetfilozófia terén rop-

pant történeti kultúra birtokában ugyan, de félreérthetetlenül a bomlásnak indult tonalitás meghaladása, „*a leghaladottabb zenei anyag*” mellett teszi le a voksát, filozófiailag megalapozza a tizenkét fokú kompozíciót. Tudatában van annak is, hogy ez a fajta Új Zene végzetes útra kényszerül: az ezoterikus, árván maradt művészet útjára. A TÖREDÉK látszólag szenvtelen stílusa őrzi a századelő lázadó gesztusát: az Új Zenéért perel, igazolja a második természetté kövesedett tonális nyelvvel való leszámolás jogosságát. Ami pedig a demitologizált – a mítosszal felelő – laikus imát illeti, ebben a bachi orgonakorál, Bartók zongoradarabjának, AZ ÉJSZAKA ZENÉJÉ-nek középírása és Schönberg VARSÓI MENEKÜLT-jének záróéneke valóban testvérművek.

5

Kafka „*félbehagyott, megtört példázatai*” a TÖREDÉK szerint a zenei jelentésnek is paradigmái. Ebben a tekintetben a nagy tonális zene és az autentikus Új Zene között nincs éles határ; mindkettőt az különbözteti meg „*az érzéki ingerek pusztja egymásutánjától*”, hogy a zenemű nem hangzatok pusztán jelenségszintű összefüggése, hanem értelmes struktúra-összefüggés. Zene és nyelv viszonyát tekintve ez különösen fontos sajátosság; hitellessé, „*naggyá*” és „*igazzá*” nem az egyedi vonások teszik az opust, hanem „*összetételének egésze*”, iránya, „*tendenciája*”. „*A diszkurzív nyelv az abszolútait*” – az istennevet, az istenit – „*szeretné közvetve megragadni, de az minden egyedi intencióban újra és újra kisiklik a kezéből. [...] A zene az abszolútait közvetlenül megragadja, de az abszolút a megragadás pillanatában máris újra elhomályosul előtte, úgy valahogy, ahogyan a túlságosan erős fény olyannyira elvakítja a szemet, hogy már az egészen jól láthatót sem képes meglátni.*”

6

A TÖREDÉK végül mintegy belebotlik a kortárs esztétika újra és újra fellángoló vitájába. Mi a zene? Kifejezés vagy pusztán architektonikus forma? Adorno érezhető fenntartásokkal kezeli már a kérdésfeltevést is. Heinrich Schenkert, a modern zenetudomány nagy outsiderét, a klasszikus „mesterművek” konzervatív elemzőjét azért becsülte, mert az egyformán elítéli a kifejezésesztétikát és a formaesztétikát, és kísérletet tesz arra, hogy a zenei tartalom fogalmával váltsa fel a két irányzat alapkategóriáját. Ám Schenker nagyszabású kísérlete, hogy strukturálisan értelmezze a mesterműveket, végül is kudarcot vallott, ahogyan problematikus maradt a zeneesztétika revízióját a „zenei szép” jegyében követelő Hanslick híres-hírhedt formulája is, miszerint a zenei tartalom nem egyéb, mint „*hangozva mozgó formák*”. Velük szemben Adorno nem rejti véka alá hege-li kiindulópontját. Szerinte tisztázásra vár, mi rejlik a „*hangozva mozgó formák*” mélyén. „*A forma csupán valami megformáltnak a formája... Minden zenei fenomen – annak révén, amire figyelmeztet, amit megszakít, amivel várákozást kelt – túlmutat önmagán.*” A zene minden egyedi eleme csak egy egészen belül értelmes. A zenei tartalom: „*mindaz, ami a zenében történik*”. A zenei forma a zenemű szellemi tartalmának saját meghatározása. A TÖREDÉK ezzel új fejezetet nyitott a régi vitában: megteremtette az új, negatív-dialektikus zeneesztétikát.

Theodor W. Adorno

TÖREDÉK A ZENÉRŐL ÉS A NYELVRŐL

Zoltai Dénes fordítása

A zene hasonlatos a nyelvhez. Nem metaforák az olyan kifejezések, mint zenei idióma, zenei hanglejtés. A zene mindazonáltal nem nyelv. Hasonlatossága a nyelvhez útjelző: valami belső felé irányít, ám olyasmire felé is, ami ködbevész. Aki szó szerint nyelvnek tekinti a zenét, tévúton jár.

Nyelvhez hasonlatos a zene, mert több, mint pusztán hangok sora: a zene artikulált hangok időbeli egymásutánja. Ezek a hangok mondanak valamit, gyakran valami emberit. Annál nagyobb nyomatékkal teszik ezt, minél nagyobb formátumú a zene. A hangok egymásutánja rokonságban van a logikával: lehet helyes, lehet hamis. Ám az, amit a hangok sora kimond, nem választható le a zenéről. A zene nem jelrendszer.

A nyelvhez való hasonlatosság az egésztől, a jelentéssel bíró hangok megszervezett összefüggésétől egészen az egyes hangig, a pusztán létezés küszöbéig, a tiszta kifejezés-hordozóig terjed. De a beszéddel analóg a zene nemcsak mint hangok megszervezett összefüggése, hanem az a maga konkrét felépítésének módjában is. A hagyományos formátum tételről, periódusról, félperiódusról, írásjelek felrakásáról beszél; a zenében lépten-nyomon kérdések, felkiáltások, közbevetések, melléktémák bukkannak fel, szólások torlódnak egymásra vagy süllyednek alá. A zene gesztusa mindezt a beszédhangoktól kölcsönzi. Ha Beethoven az op. 33. egyik bagatelljének előadásától azt kívánja, hogy „bizonyosfajta beszédes kifejezéssel” szólaljon meg, akkor tűnődve csak a zenéből sohasem hiányzó mozzanatot emeli ki.

Zene és nyelv különbségét abban szokták keresni, hogy a zene nem ismer fogalmakat. Ám egy és más a zenében igen közel jár ahhoz, amit az ismeretelmélet primitív fogalmaknak tekint. A zene vissza-visszatérő *sziglákat*, rövidítéseket használ. Ezeket a tonalitás alakította ki. A tonalitás ha nem is fogalmakat, de vokabulumnak nevezhető fordulatokat hívott életre; mindenekelőtt mindig azonos funkcióban megjelenő akkordokat, olyan, az idők során kicsiszolódott hangkapcsolatokat, mint amilyen a kadencafokoké; gyakran még sajátos dallamfordulatokat is, amelyek klisészerűen körüljárják a harmóniát. Az ilyen általános sziglak egykor felolvadtak a mindenkori különös összefüggésben. Teret nyújtottak a zenei sajátosságok kifejtéséhez, ahogyan a fogalom teret nyújt az egyes dolog számára; ugyanakkor – ebben is a nyelvhez hasonlóan – az összefüggés révén megszűnt elvontságuk. Csakhogy e zenei fogalmak azonossága saját természetükben rejtett, nem pedig abban, amit jelöltek.

Invariáns voltuk mintegy második természetű üledék. Ezért oly nehéz a tudatnak búcsút venni a tonalitástól. Az új zene azonban ellenszegül az ilyesfajta második természet látszatának, fellázad ellene. A megkövesedett formákat és funkciójukat mechanikusnak érzi, és félretolja. De nem a nyelvhez való hasonlatosságot általában, hanem csak e hasonlóság eldologiasodott formáját, amely az egyedi elemeket csak mintegy zsetonként, nem kevésbé merev szubjektív jelentések minőségüktől megfosztott jelzéseként használja. Szubjektívizmus és eldologiasodás zenei vonatkozásban is kiegészíti egymást. Ám korrelációjuk nem örök időkre szólóan írja le a zenének a nyelvhez való hasonlatosságát. Nyelv és zene viszonya mára kritikussá vált.

A gondolatokat közlő, diszkurzív nyelvvel szemben a zene teljesen más típusú megnyilatkozás. Ebben rejlik teológiai aspektusa. Amit mond, az megjelenőként meghatározott, ugyanakkor elrejtett is. Esméje az istennév alakja. A zene demitologizált, a ráhatás mágiájától mentes ima; szüntelenül meg-megújuló, de végül kudarcot valló emberi kísérlet magának a Névnek a kimondására, nem pedig ilyen-olyan jelentések közlésére.

A zene egy intenció nélküli nyelvet szeretne használni. De nincs feltétlen határvonallal elválasztva a diszkurzív nyelvtől, miként az egyik birodalom a másiktól. Egyfajta dialektika működik itt: a zenét minden pontján intenciók szövik át, meghozzá nem csupán a *stile rappresentativo* óta, amely a zene racionalitását arra használta, hogy kiaknázza a zenének a nyelvhez való hasonlatosságában rejlő lehetőségeket. A minden gondolattól eleve mentes zene, a hangzatok pusztán jelenségszintű összefüggése akusztikailag a kaleidoszkópra hasonlítana. Abszolút gondolatként viszont megszűnne zene lenni, és elhibázott módon átcsúszna a beszédnyelvbe. Az intenciók a zene számára lényegesek, de csak mint intermittens, kihagyásos intenciók. A zene az igazi nyelvre vágyik, arra a nyelvre, amely belső tartalmat nyilváníthat ki, jóllehet azon az áron, hogy nem egyértelmű; az egyértelműség végül a diszkurzív nyelv kiváltsága lett. És mintha a zenének, valamennyi nyelv között a legbeszédesebbnek, jószerivel kárpótlásul a többértelműség átkáért, az ő mitikus osztályrészéért, vigasz járna: intenciókkal telítődik. Folyton-folyvást utal arra, amit gondol, és meg is határozza azt. Csakhogy ez az intenció mindig elrejtett. Néhány emlékezetes szövegében Kafka nem ok nélkül állította a zenét kitüntetett helyre, ahová őelőtte még egyetlen költemény alkotója sem állította. Kafka úgy bánt a diszkurzív beszédnyelv jelentéseivel, mintha a zene jelentéseiről lenne szó: félbehagyott, megtört példázatokról; éles ellentétben Swinburne vagy Rilke „muzikális”, zenei hatásokat imitáló, de a zene hangléjtésétől idegen nyelvével. Zeneinek lenni annyit tesz, mint a felvillanó intenciókat innerválni, bennük nem elveszni, őket megszelídíteni. Így képződik a zene mint struktúra.

Ily módon a zenének interpretációra van szüksége. A zene és a nyelv egyként megköveteli, hogy interpretálják, de mindegyik a maga módján követeli meg, s ebben már különböznek egymástól. Nyelvet interpretálni annyit tesz, mint egy nyelvet megérteni; zenét interpretálni annyit, mint egy zenét létrehozni, zenélni. A zenei interpretáció: beteljesítés, előállítás, *foganatosítás* (Vollzug), amely szintézis voltában a nyelvhez hasonlatos marad, miközben megszüntet minden nyelvhez hasonló, egyedi mozzanatot. Ezért az interpretáció eszméje a zene lényegéhez tartozik, a zene számára nem járulékos. Helyesen zenélni azonban elsősorban annyit tesz, mint a zene nyelvén helyesen beszélni. Ez a zenétől utánczást, nem pedig deszifrázást kíván. A zene csakis a mimetikus gyakorlatban tárul fel, és ez a mimetikus gyakorlat persze akár egyfajta néma képzeletig, néma olvasásig menően belső is lehet; ám soha nem tárulkozhat fel olyan szemléletmód előtt, amely foganatosításától függetlenül szeretné a zenét értelmezni. Ha a diszkurzív nyelvekben akarnánk a zenei ténykedéssel egy aktust párhuzamba állítani, akkor ez inkább a szöveg leírása, semmint szignifikatív megértése lenne.

Ellentétben a filozófia és a tudományok megismerő jellegével, a művészetben általában nem kapcsolódnak ítéletté a megismerés céljából összegyűjtött elemek. De hát valóban ítélet nélküli nyelv a zene? Intenciói közül, úgy tűnik, a legnyomatékosabb az „ez így van”, az ítéletet mondó, sőt irányt mutató megerősítése valaminek, ami mégsem egyértelműen kimondott. Nagy zenék leghatalmasabb – és persze ugyanakkor legerőszakosabb – pillanataiban, mint például a KILENCEDIK SZIMFÓNIA első tételében, a

repríz elején, az összefüggés pusztá erejénél fogva ez az intenció egyértelműen beszédessé válik, míg kisebb formátumú zenedarabokban parodizált formában visszhangzik. A zenei forma, az a totalitás, amelyben egy zenei összefüggés autentikus jellegre tesz szert, aligha választható el attól a kísérlettől, hogy az ítélet nélküli közeget az ítélet gesztusával ruházzák fel. Olykor annyira jól sikerül ez a művelet, hogy a művészet küszöbe alacsonynak bizonyul: már nem tud ellenállni a logikai hatalomvágy ostromának.

Ezért aztán a zene és a nyelv megkülönböztetésekor nem a zene egyedi vonásain múlik a dolog, hanem csakis összetétele egészén. Vagy inkább: irányán, „tendenciáján” – a zenei *télosz* legemfatikusabb értelmében véve ezt a szót. A diszkurzív nyelv az abszolútat szeretné közvetve megragadni és kimondani, de az minden egyedi intencióban újra és újra kisiklik a kezéből, minden egyedi – véges – intenciót maga mögött hagy. A zene az abszolútát közvetlenül megragadja, de az abszolút a megragadás pillanatában máris újra elhomályosul előtte, úgy valahogy, ahogyan a túlságosan erős fény olyannyira elvakítja a szemet, hogy már az egészen jól láthatót sem képes meglátni.

Nyelvhez hasonlatosnak mutatkozik végül a zene még abban is, hogy zátonyra futva, kudarcot vallva a diszkurzív nyelvhez hasonlatosan bolyongásra, a végtelen közvetítés útjára kényszerül, hogy elérje a lehetetlent. Mindazonáltal a zenei közvetítés más törvényt követve bontakozik ki, mint a gondolatokat közlő nyelvi: nem egymásra utalt jelentésekben, hanem a jelentéseknek az összefüggés által megvalósuló abszorbeálásában; az összefüggés így megmenti azt a jelentést, amelyet minden egyes mozdulattal eltaszít magától. A zene megtöri a maga szétszórt intenciói erejét, és ezeket a szétszórt intenciókat a Név konfigurációjává egyesíti.

A zenét, hogy megkülönböztessék az érzéki ingerek pusztá egymásutánjától, értelem- vagy struktúra-összefüggésnek (Sinn- oder Strukturzusammenhang) nevezték. E szóhasználat nem kifogásolható, amennyiben a zenében semmi nem elszigetelt, minden a hozzá legközelebb állóval testi, a tőle távolival szellemi kapcsolatban van, s az emlékezés és várakozás révén lesz az, ami. Ám ez az értelem-összefüggés másféle, mint amelyet a diszkurzív nyelv létrehoz. Az Egész az intenciók ellenében valósul meg, minden egyes, fixálhatatlan intenció tagadásán át integrálva őket. A zene mint egész befogadja az intenciókat, de nem úgy, hogy egy absztraktabb, magasabb intencióvá hígtja őket, hanem úgy, hogy összefogásuk pillanatában nekikezd az intenció nélkülinek a megidézéséhez. Így aztán a zene az értelem-összefüggésnek csaknem ellentéte, még ott is, ahol a közvetlenül érzékelhetővel szemben valóban ilyesmit sejtet. Ez aztán arra csábítja, hogy saját hatalmánál fogva kivonja magát bármiféle értelem hatálya alól, s úgy tegyen, mintha valóban ő volna közvetlenül a Név.

Heinrich Schenker kettévágta a régi vita gordiuszi csomóját, s ellenvéleményt nyilvánított mind a kifejezésesztétikával, mind a formaesztétikával szemben. Ezek helyett – egyébként a csúnyán félreértett-félreismert Schönberghez hasonlóan – a zenei tartalom fogalmát állította a középpontba. A kifejezésesztétika a többértelmű s így a kézből kisikló egyedi intenciókat összetéveszti az Egész intenció nélküli belső tartalmával; Wagner elmélete rövidre zárt, mivel a zene belső tartalmát egy-egy zenei pillanatnak a végtelenbe tágtított kifejezéseként képzei el, holott az Egész kimondása minőségileg más, mint az egyedi gondolat. A következetes kifejezésesztétika a csábító önkényeskedésben ér véget: arra, amit efemer módon és véletlenszerűen megértett, ráfogja, hogy magának a dolognak az objektivitása. Az ellentétel szerint a zene tartalma nem egyéb, mint hangozva mozgó formák. Ez viszont ahhoz a feltételezéshez vezet, hogy

a zene üres inger vagy a felhangzónak a pusztá létezése. A formula így nélkülözi az esztétikai alak vonatkozását arra, ami nem ő, és ami révén esztétikai alakká lesz. A diszkurzív nyelv egyszerű és ezért közkedvelt kritikájáért a formaesztétikának nagy árat kell fizetnie: ez az ár a művészi jelleg. Ahogyan a zene nem merül ki az intenciókban, úgy fordítva nincs olyan zene, amelyben ne fordulnának elő expresszív elemek: a zenében még a kifejezésnélküliség is kifejező lesz. „Hangzó” és „mozgó” a zenében csaknem ugyanaz, a „forma” pedig semmit nem árul el az elrejtetről, hanem pusztán továbbhárítja az arra irányuló kérdést, hogy mi rejlik a hangozva mozgó összefüggés mélyén, hogy mi az, ami több, mint pusztá forma. A forma csupán valami megformáltnak a formája. A „foganatosítás” sajátos szükségessége, immanens logikája kisiklik: pusztá játék lesz, amelyben minden szó szerint másképpen is lehetne. Valójában a zene tartalmát a zenei grammatikának és szintaxisnak alárendelt elemek összessége adja. Minden zenei fenomén – annak révén, amire figyelmeztet, amit megszakít, amivel várakozást kelt – túlmutat önmagán. A zeneileg egyedi ilyesfajta transzcendenciájának egésze: ez a „tartalom”: mindaz, ami a zenében történik. Ha viszont a zenei forma és struktúra több egyfajta didaktikus sémánál, akkor nem külsőlegesen veszi körül, fogja át a tartalmat, akkor a tartalomnak – a szellemi tartalomnak – a saját meghatározása. Annál inkább nevezhető egy zene értelemmel telinek, minél inkább értelmes módon határozza meg magát – korántsem akkor, ha egyedi mozzanatai szimbolikusan fejeznek ki ezt vagy azt. Hasonlósága a nyelvhez akkor teljeseedik be, amikor eltávolodik a nyelvtől.

Kárpáti János

A BARTÓK-ÉRTÉS ZSÁKUTCÁI

Szándékosan használom az „értés” szót. Azt kívánom vele kifejezni – sőt hangsúlyozni –, hogy azok a kiváló muzsikusok, akiknek az írásait az elkövetkezőkben bírálni mérészelem, Bartók műveit a legmagasabb színvonalon ismerik, mélyrehatóan analizálják, és kivívták maguknak azt a jogot, hogy a Bartók-zene értőinek tekintsék őket. Előfordulhat azonban, hogy a legszakavatottabb szemlélő is hamis nyomra téved, mert ítéletét tetszetős, olykor teljesen adekváttnak tűnő prekonceptióra alapozza. Írásom nem tévedéseket akar korrigálni, hanem alaposan felépített elméleteket, ideológiai vagy metodológiai konstrukciókat próbál helyükre tenni.

A kompromisszum

Két évvel Bartók halála után, 1947 októberében René Leibowitz jelentős tanulmányt tett közzé Jean-Paul Sartre *Les Temps modernes* című folyóiratában. A szerző, Schönberg és az ún. „bécsi iskola” elkötelezett francia híve és szakértője már a tanulmány címét is deklaratív módon fogalmazta meg: BARTÓK BÉLA, AVAGY A KOMPROMISSZUM LEHETŐSÉGE A KORTÁRSI ZENÉBEN.¹ Ez a tanulmány csaknem három évtizedre meghatározta a nyugati Bartók-recepciót. Magyarországról viszont pimasz hangú „válasz” jelent meg az *Új Zenei Szemlében*, Mihály András tollából. Cikkének különösségét az a körülmény mo-