

## Bevezetés az új zenébe

1954. JÚNIUS 24.

Hölgyeim és uraim,

Önök közül egyesek valószínűleg attól félnek, hogy jön itt egy szigorú szakember, és a legjobb esetben mesél valamit az új zenével kapcsolatos tapasztalatairól – vagy mondjuk, jön egy történész a maga történeti felosztásaival, és ez (ahogy Brill professzor úr<sup>1</sup> éppen említette) talán még el is fogja idegeníteni Önöket. Egy, az új zenéről szóló előadásban előfordulhat, hogy az előadó elkövet valamilyen öszintétlenséget, amennyiben már feltételez valamifajta érdeklődést vagy pozitív részvételt,

---

Az előadás a *Hessische Hochschulwoche für staatswissenschaftliche Fortbildung* keretében hangzott el, Bad Wildungenben. A fordítás alapjául szolgált: Theodor W. Adorno: *Vorträge (1949–1968)*, szerk.: Michael Schwarz, Suhrkamp Verlag, 2019. 77–110. – A lábjegyzetek összeállításakor e kötet szerkesztőjének jegyzeteire támaszkodtam, de sokszor el is tértem tőlük. Hálaosan köszönöm Csobó Péter szövegszerkesztői munkáját – a fordító.

és balga ártatlansággal beszél a saját dolgairól; miközben éppen ennek az érdeklődésnek a hiányáról kellene beszélünk, amely bizonyos körülmények között a tárggyal szembeni elfogultságra is épülhet. Mindenekelőtt szeretném megnyugtatni Önöket abban a tekintetben, hogy nem tudományos eredményeket akarok előadni – függetlenül attól, hogy én magam hogyan viszonyulok ezekhez a dolgokhoz. Munkámat tekintve filozófia- és szociológia-professzor vagyok, és mint szociológusnak és művészetszociológusnak nagyon széles lehetőségem van arra, hogy az új művészet recepcióját tanulmányozzam. Nincsenek illúzióim, és így nem is feltételezem szemtelenül az új zene iránti érdeklődést sem; a világban, úgy ahogy az ma kinéz, egyáltalán nem világos, hogy megvan-e a morális jogunk arra, hogy ilyen érdeklődést egyáltalán elvárjunk. Meggyőződésem szerint manapság (mindazok után, ami itt történt, és

ami még fenyeget) másképp állunk a művészettel, mint egy olyan korban, amikor naiv módon még lehetett a kultúrára hagyatkozni – és feltételezem, ebben egyetértünk.

Itt most ahelyett, hogy valamiképpen levezetném vagy megmagyaráznám, netán igazolnám Önöknek az új zenét, inkább az új zene általam megítélt helyzetéből szeretnék kiindulni. Szeretnék megpróbálni válaszokat adni Önöknek azokra a problémákra, amelyeket az új zenével szembeni általános vélekedések vetnek fel. Azt feltételezem, hogy Önök közül nagyon sokan – talán a nagy többség – az új zenéhez bizonyos indifferenciával, bizonyos közömbösséggel viszonyul, még ha nem is azal a nyílt gyűlölettel, amely harminc évvel ezelőtt még meghatározó volt. Mindenesetre azt szeretném mondani, hogy a helyzet azóta nem lett jobb, sőt talán még rosszabb, még hozzá abban a tekintetben, hogy ma már senki sem háborodik fel a művészet jelenségei kapcsán; mintha oly módon közelítenénk hozzájuk, hogy ezeket műértők alkotják műértők számára, akiknek egyszerűen meg kellene hagyni ezt az örömet, és ezek a dolgok nem kell, hogy minket is érdekeljenek. Aztán biztos lesznek olyanok is Önök között, akik hevesen és negatívan reagálnak az új zenére. És éppen hozzájuk szeret-

nék elsősorban fordulni, és kísérletet tenni arra, hogy megmutassam nekik, hogy honnan jön ez az ellenállás, és hogy ennek milyen alapjai vannak. És biztosan vannak Önök között olyanok is, akik barátságosan viszonyulnak az új zenéhez, de még az ő bizalmukat sem szeretném mindenképp előfeltételezni.

Miért érdeklődjük – illetve Önök miért érdeklődjenek az új zene iránt? Hiszen, ha én ezt teszem, az az én dolgom, és semmiféle jogom sincs arra, hogy ezt Önökre is rákényszerítsem, és valami hasonlót várjak el. Inkább az ellenállás okaira szeretnék rámutatni. És ebből kiindulva szeretnék mondani ezt-azt magáról a zenéről is: azt szeretném megmutatni, hogy az, ami taszítja Önöket, benne van magában a zenében. Majd végül – és ennek fogom szentelni előadásom utolsó részét – néhány útmutatást szeretnék adni Önöknek arra vonatkozóan, hogy (ha úgy látják, hogy ez megéri a fáradságot) hogyan küzdhetik le ezeket az akadályokat.

Először is szeretném körülhatárolni, hogy miről, miféle zenéről fogok egyáltalán beszélni. Tudjuk, hogy van jó és rossz új zene, ahogy általában is van jó és rossz zene. Hogy van olyan, hogy jó és rossz zene, azt ma túl könnyen elfelejtjük, de azt hiszem, hogy mindenki, aki valaha foglalkozott a 17. századi zenei tömegtermeléssel, a számtalan szvittel, amelyeket abban az időben írtak az

úgynevezett kismesterek – akik talán nem is voltak azok –, az egyet fog érteni velem, hogy már akkor is végtelenül sok nyomorúságos produkció keletkezett. Én most csak a jó új zenéről szeretnék beszélni, és nem a rosszról; mert azt gondolom, hogy ha átnyújthatok valamit, akkor annak egy bizonyos kritikai tapasztalatnak kell lennie a minőséget illetően. Így talán megmenthetem Önöket attól, hogy olyan dolgokkal vesződjenek, amelyek nem érik meg a fáradságot. Németországban, az új zenére vonatkozó nemzetközi izolálódás miatt, a megítélés mércéi teljesen összezavarodtak. Van néhány olyan komponista, akik ma nagy alakoknak számítanak, de akik a kompozíció színvonala miatt, s teljesen mindegy, hogy az modern vagy sem, ezt a rangot egyszerűen nem érdemlik meg; a legjobb esetben is csak ügyes fodrászok, akik korunk nagy és komoly zenei mozgalmait tekintve teljesen jelentéktelenek.

Talán egyet fognak érteni velem: „kétségkívül van jó és rossz modern zene”, de ezt a distinkciót Önök közül sokan talán így fogják megtenni: „a jó modern zene olyan zene, amely megszólít, amely számunkra követhető; a rossz modern zene pedig az, amely örült, amelyben nincs belső összefüggés, és amellyel semmit sem tudunk kezdeni”. De ilyen könnyűvé nem tehetjük a dolgunkat; mert nagyon sok minden abból, amit

elutasítandónak találhatnak, éppen hogy a legkövetkezetesebben jár el és a legmagasabb formai nívóval rendelkezik. Ha követik ezt a felosztást, akkor arra az eredményre fognak jutni, hogy a mérsékelt zene, amely valahol a tradicionális és az új között áll: a jó zene, miközben az, amelyik az új zene felfedezéseiből levonja a következtetéseket, éppen e miatt a következetesség miatt (majdnem azt mondtam, hogy a maga intaktsága miatt): rossz és kétes értékű zenének fog tűnni. Ugyanakkor azt sem szeretném állítani, hogy minden *eo ipso* radikális zene jó. Tudom jól például, hogy amióta a tizenkéthangú zene divatba jött, minden egyes tehetségtelen és örült komponista ezt a nyelvet használja, de én itt arra fogok törekedni, hogy a tulajdonképpeni exponált és teljesen következetes, nem pedig a mérsékelt modern zenét tartsam szem előtt. Ez az utóbbi, ahogy nemrég Iserlohnban mondtam, a „modern, de nem túlságosan modern” alaptételét követi – méghozzá egy egyszerű gyakorlati ok miatt, hogy tudniillik ez érthető az Önök számára, és egyszerűen az Önök ölétébe hullik.<sup>2</sup>

A tulajdonképpeni extrém zene nehézségei a mérsékeltéhez viszonyítva abból adódnak – és ez talán segíthet a kezdeti orientálódásban –, hogy benne a változások, az újítások minden zenei dimenzióra kiterjednek, hogy tehát nemcsak a har-

mónia, nemcsak a hangzás, hanem a dallamalkotás, a formaalkotás, a szín, az ellenpont, azaz minden összetevő át van alakítva, miközben az ártalmatlanabb és érthető zenében mindig csak az újítás egyes dimenzióiról beszélhetünk, a többi dimenzió pedig többé-kevésbé úgy marad, mint a hagyományos zenében. A kényelmes hallás ennél az úgynevezett mérsékelt zenénél ahhoz igazodhat, amit már ismer, és ezért bizonyos kegyelemből és együttérzésből elfogadja a szokatlant is.

Felteszem, elfogadják azt az esztétikai tételt, miszerint a zene egyik dimenziójában végrehajtott változtatások szükségképpen érintenek más dimenziókat is. Más szavakkal: éppen azok a komponisták, akik komolyan veszik a dolgukat, és nem eleve arra törekszenek, hogy a hallgatóikat elkényeztessék, és olcsó békét kössenek velük, nem érik be az ilyen parciális újításokkal.

Vegyünk egy nagyon egyszerű példát: tegyük föl – most csak improvizálok –, hogy van egy zenészünk, aki nagyon disszonáns harmóniát használ, de nagyon primitív ritmikát. Ekkor Önök a bejelölt ritmus alapján rögtön meg fogják érteni, hogy az egész mire is fut ki. Ellentmondásba fog kerülni az egyszerű szimmetrikus ritmus és a disszonáns dallam; az utóbbi ugyanis megköveteli a ritmus kellő differenciáltságát. Önök tehát azt fogják mondani,

hogy nem lehet állandóan ugyanazt a mintát ismételni, változtatni kellene rajta, esetleg fel kellene lazítani. Persze minél erőteljesebben érvényesítjük azt a követelményt, hogy a ritmust is a harmóniához és a dallamhoz hasonlóan kell árnyalni, annál nehezebb lesz megérteni a ritmust. Mindezt csak azért mondom így, hogy megmutassam – nagyon durva és eltúlzott módon, de ahhoz, hogy ezeket a dolgokat megmagyarázzuk, mindig egy kicsit túlozni kell –, hogy hogy jutunk el ahhoz a nehezítéshez és komplikáltságához, amely a radikális zenét különösen nehezé teszi.

És ehhez első orientálásként szeretném hozzáfűzni: a modern zene egy sor iskolára esik szét. Ez minden más korban is így volt, de ma az iskolák közötti ellentét sokkal szélsőségesebb, mint amilyen a tradicionális zene idején volt. Ha meghallgatják például Kurt Weill egyik songját, amelyet mindannyian jól ismernek, a *Koldusoperából*,<sup>3</sup> és aztán egy zongoradarabot Schönbergtől, akkor a két darab között végtelenül kevés közös vonást fognak találni, nem úgy, mint amikor a *Parsifalt*<sup>4</sup> és Brahms egy érett művét vetik össze. Az újabb művészet történetében Riegl<sup>5</sup> óta újra konstatált jelenség, hogy nincs többé olyasmi, amit egységes stílusnak nevezhetünk.

A tárgyalásból most egyelőre kihagyom azt a zenét, amely ma is többé-kevésbé a tradicionális esz-

közökkel pepecsel tovább – ilyen Rahmanyinov, Sibelius zenéje vagy nagymértékben Pfitzneré is. Tehát kihagyom azt a zenét, amely a törésen, az elidegenítésen túl helyezkedik el, ami itt számunkra a tulajdonképpeni lényeg. De a valóban modern zenén belül is nagyon különböző iskolák vannak: például az, amelyet általában „Bécsi Iskolának” neveznek, a szigorú atonalitás, amiből aztán a tizenkéthangú technika adódott. Ennek kiemelkedő mesterei: Arnold Schönberg, Anton Webern és az én elhunyt tanárom, Alban Berg.<sup>6</sup> Magam ehhez az iskolához állok a legközelebb. Az ő műveik okozzák a legnagyobb nehézséget, és most csak ezekre szeretnék összpontosítani. Ezen túlmenően van egy nagyon kiterjedt és hatékony iskola, a neoklasszicizmus. Azt gondolom, hogy ennek a tárgyalásától most eltekinthetek, mert itt sokkal egyszerűbb képződményekről van szó, amelyek – ha a komplikáltabbakat értik – már nem fognak nagy nehézségeket okozni, különösen azért nem, mert ennek az iskolának a legjelentősebb komponistái közül többen a későbbi éveikben visszavonták a fiatalkoruk zenéjét, és valahogy megérkeztek egy biztos kikötőbe. Ez igaz Sztravinszkijra,<sup>7</sup> és sajnos még nagyobb mértékben az eredetileg roppant tehetséges Hindemith-re, aki mára visszatért a teljes akadémizmusához.<sup>8</sup>

Mindezen túl a keleti országokban az oroszok győzelme előtt nagyon elterjedt volt a radikális folklórizmus, amely a népzene bizonyos elemeihez kapcsolódott. Ennek a legkiemelkedőbb mestere, most eltekintve Sztravinszkijtől, a nemrég meghalt magyar komponista, Bartók Béla. Ide még szeretnék visszatérni, mert azok a dolgok, amelyek Bartóknál egy kicsit nehezebben érthetők, szintén a Bécsi Iskola felől világíthatóak meg.

Még egy szó: biztos lesznek olyanok is Önök közül, akik a modern zenébe a dzsesszt is beleértik. De én most lemondanék a dzsessz tárgyalásáról, egyszerűen azért, mert a dzsessz nem számítom a modern zenéhez. A dzsessz alapján véve a könnyűzene szférájába tartozik; bizonyos esetekben vannak merész és érdekes praktikai arra vonatkozóan, hogy a nagyon vulgáris és primitív slágerzene szférájában bizonyos változékonyságot nyújtson. De először is a dzsessz állítólagos újításait a komolyzene összehasonlíthatatlanul nagyobb következetességgel valósította meg, és a másik oldalon a dzsessz újításai, ellentétben azzal, amit a szolgálatkész sajtó mindig megpróbál belénk sulykolni, leírhatatlanul szűk térben mozognak. Az egész dzsesszt olyannyira uralja a kommercializálás érdeke, hogy egyszerű sztenderdizált áruvá válik – és manapság már az is az

általános művészi zavar szimptomája, ha az olyan darabokat, amelyekben a disszonancia a konzonancia pusztá burka, pusztá manír, valamért összecseréljük a komolyzenével. Távol álljon tőlem, hogy morálisan fölhaborodjak a dzsessz miatt, és hogy benne egyszerűen az elfajzás jelenségét lássam. A dzsesszt én csak unalmasnak tartom, egy hangalakot öltött Coca-Colának.

De miért érdeklődünk az új zene iránt? Egy dologra már utaltam: arra vonatkozó kényszer, hogy valami iránt érdeklődünk, egyáltalán nem létezhet. Nem vagyunk művelődési filiszterek, és az a tény, hogy valami az úgynevezett kultúrához tartozik, önmagában egyáltalán nem igazolja, hogy ezt a jelenséget szemügyre vegyük, vagy komolyan vegyük egy olyan világban, amelyben az emberek azért élnek, hogy egyáltalán túléljenek. Ha tehát Önök közül valaki nagyon nyíltan azt mondja: „nekem más gondjaim is vannak, nekem ezek a dolgok teljesen közömbösek”, akkor nekem nincs jogom arra, hogy fölemelt mutatóujjal és az orromat fent hordva ezt mondjam: „márpedig Önnek érdeklődnie kell ez iránt, hiszen tudnia kell, hogy mi történik a korunkban”. Ez nevetséges lenne! És nagyon örülök annak, hogy éppen ebben a vonatkozásban Gottfried Benn (akivel tegnap este volt szerencsém találkozni, és erről szót váltani) és köztem teljes az egyetértés. De ha

valóban komolyan érdekelnek minket a modern művészet kérdései, akkor tisztán kell látnunk: az, amit jó okkal „modern művészetnek” nevezünk, nem élvezeti cikk, nem valami, amivel kellemesen eltölthetjük a szabad időnket, hanem valami olyasmi, ami minket alapvetően érint, ami kimond és megformál valamit, ami bennünk van, ami kifejezi az ellentmondásokat, amelyek bennünk magunkban és a világunkban vannak – és így megtudhatunk valamit a bennünk és a világunkban rejlő igazságról. És mindenképpen azt mondanám, hogy a modern zenének azok a vonásai, amelyek Önöket elidegenítik és ellenállást váltanak ki, éppen ezzel függenek össze. És ebben nemcsak a fogyasztói zenétől, a zene-árutól (amely csak úgy ömlik ránk) való elhatárolódásról van szó, hanem a tradicionális zenétől való elhatárolódásról is. Ne hagyjuk félrevezetni magunkat – és ezt éppen ebben a körben nagyon komolyan és nyomatékosan szeretném kimondani –, a tradicionális zene, a maga nagy neveivel, ma egy kicsit muzeálissá vált a számunkra. Én lennék az utolsó azok sorában, akik lebecsülnék a múltban létrehozott zenei termékek nagyságát. Mindenesetre azt gondolom, hogy az a szerep, amelyet a nagy zene ma a nyilvános tudatban játszik, messzemenően ideologikus; ez a zene egyfajta szobadíszként szolgál, amellyel az emberek csak a

saját műveltségüket demonstrálják, de végtelen messze van attól, ami velünk itt és most történik. Ha azt hisszük, hogy a tradicionális zenét jobban értjük, mint a mait, akkor abban benne van egy bizonyos csalás: vagyis azt hisszük, hogy a tradicionális zene esetében a kicsiszolt formákat, a megszokott hang-összekapcsolásokat és mindezeket a dolgokat könnyebben érthetjük meg, mint a modern zenét, amelyben nincsenek, vagy alig vannak ilyen konvenciók. De az erőfeszítés egy olyan zenével való azonosulásra, amely a saját tudati állapotunktól oly messze van, mint például Bach, számomra végtelenül nagyobbak tűnik, mint az az erőfeszítés, hogy például Schönberget megértsük. Ha komolyan vesszük az olyan mesterek megértését, mint Bach és Beethoven, és nem elégszünk meg azzal, hogy leírjuk a formai homlokzatot, hanem valóban mögé akarunk látni, meg akarjuk tudni, hogy tulajdonképpen mi is játszódik le, akkor ez sokkal nehezebb feladat, mint megérteni az új zenét. De ez nem pusztán absztrakt tiltakozás a tradicionális zene muzealizálásával szemben, hanem nagyon határozott szükségszerűségekből táplálkozik, amelyek magában a zenében rejlenek. Az új zenét nem szabad úgy elképzelniük, hogy néhány művésznek eszébe jutott, „milyen jó lenne valami újat csinálni”, hanem a motívumok, amelyek az újhoz ve-

zetek, magában a zenében rejlenek, és ha áttekintjük a történetet – habár most történeti adalékokkal nem akarom untatni magukat –, akkor az az út, amely a legradikálisabb modern zenéhez vezetett, a gyengéd, fokozatos átmenetek sora, amelyeknek a legfontosabb állomásai talán Wagner *Trisztánja* és aztán talán Richard Strauss *Elektrája* voltak.<sup>9</sup> Így tehát le kell szögeznünk, hogy a zene kimond valamit, ami nekünk lényeges, és lemond arról – ha ezt most lerövidítve mondhatom így –, hogy ideológia legyen, az élet egy hangzó homlokzata, az egzisztenciánk egyfajta ékszere, ezzel függenek össze a modern zene elidegenítő és nehéz mozzanatai.

Először is a modern zene egész története beleillik egész életünk egyre fokozódó konvencionalizálásába és megmerevedésébe, vagyis egy olyan összefüggésbe, amelyet a filozófiában mondjuk Nietzsche és Bergson életfilozófiai írtak le. A konvencionálizmussal és az összezsírozottsággal szembeni ellenállás e mozzanata nélkül egyáltalán nem lehet megérteni a modern zene lényegét; ez a zene egy ellenmozgalom kifejeződése az ösztönös emberi viszony eldologiasodásával szemben, amely az emberi létezését jégpáncéllal vonta be. Ez olyan kísérlet, amelyben mindenekelőtt az emberi közvetlenség kap újra meg-

határozó szerepet. Nos, ha az ember ezt így hallja, minden nagyon meggyőzőnek hangzik. Ki ne érzett volna közülünk valami olyasmit a maga élete során, mint a megkövesedett viszonyokkal szembeni ellenállásra való készítés? De hölgyeim és uraim, éppen ezen a ponton jelentkezik a modern zene megértésének tulajdonképpeni nehézsége, és azt gondolom, hogy ha először is ezt az alapvető nehézséget felismerik, akkor ebből kiindulva már sokkal jobban megértik az egyes mozzanatokot, amelyekről a későbbiekben beszélni fogok. Először is rögzítsük, hogy az egész tradicionális zenének volt egy szilárd vonatkoztatási rendszere, amelyben többé-kevésbé lehetett előre és visszahallgatni. Ezt egyszer úgy fejeztem ki, hogy a tradicionális zenében a zene bizonyos értelemben a hallgatóért hallgat.<sup>10</sup> Még Schumann is azt írhatta az egyik teoretikus értekezésében, hogy arról lehet megismerni, egy ember muzikális-e vagy sem, ha egy oldalt átlapoz, akkor is tudja, a zene miként megy tovább.<sup>11</sup> Nos, ez a továbbmenés onnan adódik, hogy a tonalitás rendszerét, tehát a vonatkoztatási rendszert feltételezve, a pályák olyan pontosan előre vannak jelezve, hogy ezzel már mi magunk is elboldogulunk. Ez az előzetes adottság a modern zenében tulajdonképpen megszűnt, legalábbis abban a zenében, amelyről ma beszélni fogok; és kisebb mértékben a

félig tradicionális, a kompromisszumos zenében is, amelyről ma nem akarok beszélni. A tulajdonképpeni nehézségek a modern zenében szinte mindig abból erednek, hogy az eseményeket nem lehet egy második természetűvé vált, előzetesen adott koordinátarendszerhez mérni, hanem mindig arra vagyunk kényszerítve, hogy minden eseményt önmagáért halljunk meg, és önmagában kövessünk. És bocsássák meg nekem, ha most ilyen pedánsan mondom ki a modern zene megértésének alapszabályát: minden akkordot meg kell hallgatni, minden módszertani összefüggést, amely a zenében létrejön, nyomon kell követni, közvetlenül úgy, ahogy az elevenen adja magát, és nem egy külső rendszerre való tekintettel, amelyen az egész mérhető lenne. És csak úgy mellékesen: éppen ebben áll a tonalitás és az atonalitás különbsége.

A következő mozzanat, amelyre szeretném fölhívni a figyelmüket, és amelyet nagyon fontosnak tartok, hogy ez a zene teljesen lemond a dicsőítő és díszítő mozzanatról, hogy tehát nincs afirmatív megerősítő karaktere, amivel a tradicionális zene olyan evidens módon rendelkezik. Ha mondjuk Beethovent vagy Wagneret hallgatnak, akkor abban mindig a létezés vagy egy hős dicséretéről, dicsőítéséről vagy díszítéséről van szó. És ez mélyen beleivódik a zenei nyelvbe, amely végtelenül sok díszí-

tő, ornamentális elemet tartalmaz. A zenében az ornamentálitással szemben teljesen hasonló ellenállás bontakozott ki, mint az építészetben vagy a festészetben. Az építészetből mindannyian jól ismerjük a díszítő mozzanattal szembeni ellenállást; a zenében ez abban áll, hogy az ornamentum eltávolításának következtében éppen az esik el, amin keresztül a zenét általában szimmetrikus módon továbbszőni szokták, és aminek köszönhetően kézenfekvően szépnek, jól-hangzónak és kellemesnek hat. De most ennél többről van szó. Önök mindannyian tudják, hogy a modern festészetnek van némi köze ahhoz, hogy felbomlott a tradicionális perspektíva, hogy a képek a kubizmus, Picasso és Braque következetes analitikus kubizmusa óta már nem a megszokott perspektívát használják. Ennek értelme nagyon hasonló ahhoz, amiről most itt beszélni szeretnék: a díszítő és a dicsőítő elemről való lemondás azt jelenti, hogy a festészet többé ne látszódjék, ne valaminek az illusztrációját próbálja kelteni, ami nem festészet. Nem véletlen, hogy a perspektívát franciául „trompe-l'œil”-nek nevezik, vagyis a „szem megtévesztésének”; és éppen az illúziókeltésnek erről a mozzanatról kellene lemondanunk.

A harmónia szokásos képlete, amelyet a tradicionális zenében megszoktunk, efféle félrevezető jelleggel bír: egy mély tér érzetét kelti.

A harmóniának erről a félrevezető jellegéről, a térbeli mélységnek erről a félrevezető érzéséről a modern zene éppúgy lemondott, mint a modern festészet; és nem is azért, mert a modern zene erre már nem lenne képes, hanem inkább azért, mert az illúzió, a varázslat eme mozzanata helyett egyedül a dolog logikájára próbál koncentrálni. Önök most ezt fogják tőlem kérdezni, méghozzá teljes joggal: „Nem veszítettünk-e ezzel végtelenül sokat?” És erre csak ezt válaszolhatom: igen, ezzel végtelenül sokat veszítettünk, és azt gondolom, hogy a modern zene (és a modern festészet) apológiájának butaságai közé tartozik, ha minden körülmények között be akarják beszélni nekünk: „Ez még mindig olyan szép, mint Raffaello és Beethoven, erre a szépségre még mi is képesek vagyunk, ezzel még mi is rendelkezünk”. Ez félelmetes primitivitás és félelmetes ellaposítás. A művészet minden előrelépéséhez hozzátartozik, hogy vele végtelenül sok minden el is vész. Például részletesen meg tudnám mutatni Önöknek, hogy milyen sok minden ment veszendőbe, amikor Bach stílusából átléptünk abba a stílusba, amely Mozartban találta meg a maga legmagasabb rendű megtestesülését, és biztos, hogy még ennél is több ment veszendőbe a radikálisan modern zenéhez való átmenet során. Én lennék az utolsó, aki ebben a tekintetben be akarná csapni magukat.

Ugyanakkor azt gondolom, hogy a modern zenében nem ment több veszendőbe, mint az életben magában az utóbbi kétszáz év során; és úgy vélem, hogy egy olyan produkció, amely nem alakítja magában ezt a veszteséget, és nincs összhangban azzal, ami belőlünk lett, „amit a világ belőlünk csinált”,<sup>12</sup> hogy tehát egy ilyen művészet pusztán egy visszautaló romantikus fantázia, valami már régen elveszett szubsztanciálisnak a felidézése, és ez alapján véve már nem is sikerülhet. Ha ma valaki arra tenne kísérletet, hogy úgy komponáljon, mint annak idején Beethoven, akkor valami szörnyen hazug, és valami nagyon törékeny jönne létre; mert erőszakkal sem egy meghatározott helyzetbe (amikor egy bizonyos fajta teljesség lehetséges volt) nem lehet visszatérni, sem ahhoz a technikai horizonthoz nem lehet visszatérni, amelyet körülírtunk, és amelyet azok az eszközök határoztak meg, amelyek akkor a zenei komponálás számára rendelkezésre álltak. Ebből csak egy ájtatos iparművészet jöhetne létre, amivel a kései Hindemith-nél lépten-nyomon találkozhatunk is.

Azt hiszem, hogy ma sokkal igazságosabbak vagyunk az „igaz” és a „szép” eszméjével – hogy a számra vegyem azokat a szavakat, amelyeket nem szívesen veszek a számra –, ha kimondjuk a negativitást és azt a szenvedést, amely abból fakad,

hogy úgy teszünk, mintha a világ még zárt és értelmes lenne. Vannak olyan történelmi órák, amelyekben csak a negativitással, a szenvedés nem sminkelt és nem csillapított kifejezésével lehet a gondolatokat kifejezni és a boldogságot megőrizni. És közben azt gondolom, hogy ma mindenki, aki közvetlenül kimondja a pozitívítást, a Walt Disney filmek amorettejénél köt ki,<sup>13</sup> a reklámnál, ha akarják, a Coca Colánál, amely az élet általános reklámjaként is értelmezhető. A boldogság komolyan vétele annyit jelent, hogy a művészet is kimondja azt, amit Karl Kraus – aki egyébként közel állt ehhez a zenéhez – egy versében így fogalmazott meg: „Mit csinált a világ énbelőlem?”. És ebből már az is kiderül, hogy miért tartom annyira hamisnak a modern zene apológiáját, amely körülbelül így szól: „nézzetek csak ide, milyen szép mindez”. Bizonyos magasabb értelemben persze szép, mert a negativitással szembeni kitartásban is benne van a szépség mozzanata. De tradicionális értelemben mégsem szép, és önmagától nem is tart igényt arra, hogy szép legyen.

Következzen a modern zene egy újabb nehézsége. A régi, a tradicionális zene értékéből nagyon sokat elvettek azok a sémák, amelyek közepette mozgott; Schönberg egyszer úgy viccelődött, hogy Chopinnek

csak a Fisz-dúrhoz kellett nyúlnia, és máris minden csodaszép volt.<sup>14</sup> A modern zenének mindez már nem áll rendelkezésére. És ennek következtében azt kell tennie, amit Kafka mond egy helyen, ahol egy nagyon alapos színházigazgatóról beszél, aki a színházát már úgy próbálja a maga ideáljához igazítani, hogy a színészeket is ő nemzi; egy látogató egyszer úgy találta, hogy éppen egy most született gyerek pelenkáit mossa, akiből majd húsz év múlva nagyszerrű színész lehet.<sup>15</sup> Egy kicsit hasonló helyzetben találja magát a modern komponista is, akinek a konstrukciókon és a megformáláson keresztül (a saját képének kíméletlen megformálásával) kell létrehoznia azt a következetességet és azt az összehangoltságot, amely a tradicionális zenében előre adott volt – vagy úgy nézett ki, hogy előre adott, ahogy azt fent Chopin Fisz-dúr hangjairól hallottuk. A lemondások között nemcsak a jó hangzás, a szokásos harmónia és a tonális hangkapcsolatok szerepelnek, hanem a tradicionális zene nagy formáit sem lehet többé előzetesen adottnak tekinteni; és az egész organizációja maga is olyan problémává vált, mint amilyent korábban sohasem láttunk. Ez az, ami a leginkább akadályozhatja Önöket abban, hogy tájékozódni tudjanak a modern zene világában.

Önök közül sokan biztosan arra is panaszkodni fognak, hogy a modern

zene olyan szörnyen komplikált, és azt fogják kérdezni: „miért kell ennek ilyen bonyolultnak lennie?” Szerintem erre nem adhatunk pszichológiai választ, mondjuk, hogy: ez a komplikáltság onnan adódik, hogy a modern emberek maguk is szörnyen komplikáltak. Hogy ma valóban annyival komplikáltabbak lennénk, mint hetven-nyolcvan évvel ezelőtt, ezt a kérdést most inkább nyitva hagynám. Az új zene komplikáltsága inkább abból adódik, hogy a komponistának egy rendkívül szövevényes és összetett munkával, vasmarokkal kell mindent összefognia, hogy ily módon helyreállítson valamit abból az egységességből és szerveződésből, ami ebből a zenéből a fejlődés során nagyjából elveszett. Önök erre ezt válaszolhatnák: „Miért nyeltük le akkor a békát, ha aztán nektek megint helyre kell állítanotok valamiféle egységet?” Azt hiszem, hogy erre már válaszoltam: a tradicionális zene ma már nem kielégítő. Ha például kísérletet tennének arra, hogy ezeket a nagyon differenciált eseményeket, amelyekről beszéltem, az olyan tradicionális formasémákon belül, mint amilyen a szonátaforma, kifejezzék, akkor rögtön létrejönne az ellentmondás az egész formája és az egyes események között. S ez az ellentmondás egy érzékeny művész füleinek esztétikailag teljesen elviselhetetlen lenne.

Végül már csak arra szeretnék utalni, hogy korunk szükségszerűsége-

geinek egyik mozzanata a tömegkultúra mérhetetlen kiterjedése. Minél inkább meghódítja az üzlet az összes művészi formát, és a bensőnket minél inkább tömegáruk árasztják el, annál szélsőségesebben fognak a művészek ellenállni minden ilyenminek, és annál poentírozottabb lesz ez az ellentét. Ha egy pillanatra – és most megint a festészetre hivatkozom, mert ott a dolgok inkább a felszínen vannak és könnyebben megragadhatók, mint a zenében – felidézik azt, hogy a fényképészet miként vette el a tradicionális festészet feladatainak egy részét, és kényszerült a festészet mindinkább arra, hogy csak a saját területére szorítkozzon, és lemondjon a külvilág utánzásáról, akkor már el tudják képzelni azt is, hogy miért tudott a modern zene olyan nehezen kibékülni a világgal. Nem akar már megduplázni, nem akarja már dicsfényvel övezni mindazt, ami van.

És mindehhez természetesen még hozzá kell tennem valamit: óvni szeretném Önöket attól, hogy ezt úgy képzeljék el, hogy a modern zene egyszerűen alkalmazkodik az úgynevezett szellemi szituációhoz; hogy a művész a kor után fut, mert ennek így kell lennie, és mivel mindig is így volt. Ez nem így van: ezek a dolgok nem így néznek ki, az eddig tárgyalt problémáknak a szubsztancialitásuk, hogy csak a dologból magából, a kompozitórikus problémákból

következnek. Világos kell legyen az Önök számára is, hogy a műalkotásoknak van immanens logikájuk, vagy ahogy Schönberg egyszer mondta, az első taktussal, amelyet leírunk, már együtt jár egy bizonyos kötelezettség; talán még azt is mondhatnánk, hogy egy szerződést kötünk, amelyet be kell tartanunk. A következetesség, amelyről beszéltem Önöknek, és amely jellemző a valóban radikális modern zenére, tulajdonképpen abban áll, hogy megpróbáljuk követni ezt a belső logikát.

Már említettem a két nagy iskola szembenállását a tradicionális zenében: az egyik oldalon áll a wagneri, a másikon a brahmsi iskola. Kívülről úgy néz ki, mintha a kettő egész jól megférne egymással, mintha a kultúrának lenne egy panteonja, amelyben minden lehetséges érték megtalálhatja a maga helyét. De azt gondolom, hogy a beható művészi tapasztalat csak nehezen tud megbarátkozni az úgynevezett művészi élmények pluralitásával. A wagneri oldalon állt a zenei eszközök nagyszabású megújítása, ám ezzel együtt járt a zenei konstrukció egyfajta primitivitása, lemondás a komponálás végtelenül gazdag és fejlett eszköztáráról, a szakadatlan variációról és a tematikus munkáról, ahogy az mindenekelelt a klasszicizmusban, Haydn, Mozart és Beethoven mun-

káiban megtalálható. A brahmsi oldalon a tematikus munka és a konstrukció ezen eszközei hallatlan fejlettségi szintet értek el, de tradicionális anyagra vannak alkalmazva, miközben az anyag azt követelné, hogy beolvadjon e tovább hajtott konstrukció folyamatába, és átalakítsa azt. Schönberg, durván szólva, arra tett kísérletet, hogy azokat az innovációkat, amelyeket Wagner az anyagban végrehajtott, egyesítse a konstrukció erejével, amely Brahmsnál bontakozott ki. Azt lehet mondani, hogy a modern zene éppen a maga nehézségeit tekintve, a brahmsi és wagneri zene szintézise, de nem külsődleges szintézise, mintha ezt a két mozzanatot összeadnánk, hanem abban az értelemben szintézis, hogy a legbelső követelésekből, a legbelső deziderátumokból (amelyek itt és ott rendelkezésünkre állnak) levonjuk a következtetéseket. De ezáltal a megértés egyre nehezebb lesz, mert egy ilyen zenei műalkotásban olyan sok minden koncentrálódik, hogy egyre több mindent kell egyidejűleg megragadnunk. Ha Wagner szekvenciákban komponált, akkor ezt részben azzal az öntudatlan intencióval tette, hogy az egyestől, az új hangoktól, az új színektől oly sok mindent várnak el, hogy ezeket szakadatlanul ismételni kell. Megfordítva: Brahms az emberek számára azáltal könnyítette meg a megértést, hogy a zenei összefüggés hallatlanul gazdag konst-

rukciója nála viszonylag egyszerű, gyakran népdalszerű anyagokhoz kötődött. A modern zene lemond arról, hogy mankókat adjon a hallgatáshoz, és ezért hallatlanul felfokozott koncentrációt követel meg. Egyébként is azt mondhatjuk, hogy az új zene megértésének kérdése döntően koncentrációs kérdés. Nem arról van szó, hogy Önöknek ismerniük kellene bizonyos játékszabályokat, amelyek révén az új zene konstruálódik, vagy tudniuk kellene valamit, ami e mögött áll. Az új zene esetében éppúgy át kell adniuk magukat a saját hallásuknak, mint ahogy a tradicionális zene esetében is, de teljesen másféle összpontosítással kell hallgatniuk, mert a séma itt semmit se vesz le a vállukról; mert a zene itt nem hallgat Önök helyett, mert itt minden egyes esemény (de ugyanakkor az egész is), önmagában áll, és azt várja Önöktől, hogy bizonyos értelemben újra-komponálják.

Azt ígértem, hogy az Önök ellenállásából fogok kiindulni, és döntően ebből fogom kidolgozni a modern zene fogalmát – és szeretném betartani ezt az ígéretemet. Épp az előbb azt mondtam, hogy a zene átöríti a konvencionális gátjait, és olyan lelki és reális mozzanatokra hívja fel a figyelmünket, amelyeket a leginkább elhallgatnánk önmagunk előtt is. Ha felmondjuk a konvencionális reakciótávra kötött társadalmi szerződésünket, ha már nem

megyünk bele a preparált, előzetesen adott és biztos fogalom játékába, amelybe amúgy is bele vagyunk bonyolódva, akkor ezzel sokkal nehezebbé tesszük az életünket. Ha alkalmazkodunk ahhoz, ami érvényes, akkor, mint ismeretes, mindig sokkal könnyebb dolgunk van. Innen adódik az Önök számára is unásig ismert együttműködés<sup>16</sup> fenoménje; és ez nem csak a politikában létezik.

Az új zene megértésének egyik kudarc-forrása az, hogy valaki, aki nem él benne, a tradicionális zenéből származó elvárásokkal közelít felé, és így szükségképpen csalódní fog. Ha az új zenét meg akarják érteni, akkor szeretném biztatni Önöket – hadd fejezzem ezt ki nagyon paradox módon – egy bizonyos naivitásra, vagyis arra, hogy ne hagyják, hogy az irányítsa Önöket, amit erről a zenéről már tudnak vagy tudni vélnek, hanem próbálják meg – amennyire csak lehetséges – átadni magukat a jelenségnek, nyílnak meg, és csak a zenéből magából kiindulva hallgassák a zenét. Tudatában vagyok annak, hogy ezt sokkal könnyebb kimondani, mint megtenni; művelődésünk által a kulturális hagyomány olyannyira preformál mindannyiunkat, hogy nem tudjuk minden további nélkül lerázni, és nem is szabad törekednünk rá. De meg kell próbálnunk a tradíciót föl- emelni egy szublimált, átszellemített és kifinomult alakba, ahelyett hogy

a maga durva és külsődleges alakjában mérceként használnánk, és aztán ehhez mérckéskelve elvessük azt, ami neki nem felel meg.

Az atonalitás természetesen nem azt jelenti, hogy nincsenek hangok, hanem itt is éppen úgy hangokról van szó, mint minden más zenében. Nincs rosszabb érv, mint amikor újra és újra azt mondják, hogy ez nem zene. Mindaz, ami egyébként alkotja a zenét, tehát a zenei, hangzó elemek értelmes összefüggése (amely a maga lefolyásában kényszerítő és konzisztens egészet képez) éppúgy érvényes az új, mint a hagyományos zenére. Az atonalitás valójában csak anynyit jelent, hogy azok a támpontok, amelyek a tonális vonatkozási rendszerből adódnak, itt elesnek, és ezért csakis és kizárólag az esztétikai egységére kell koncentrálnunk.

## SZÜNET

Az új zene jelenségében bőven vannak megütköztető dolgok. Ahelyett, hogy ezeket megmagyaráznám, inkább a létrejöttükre szeretnék összpontosítani. Egy elterjedt érv szerint a hamis hang csúnya. A hamis hang kakofóniát jelent, és a kakofónia a legtöbb ember számára azonos a disszonanciával. Ha nem tévedek, ez az érv ma már egyáltalán nem olyan aktuális, már csak azért sem, mert bizonyos ártatlan zenéknek köszönhetően a disszonanciákat az emberek

már többé-kevésbé elfogadják, úgy-  
hogyan bizonyos értelemben már be-  
vannak oltva. Én ide még szeretném  
beilleszteni azt a történeti szempon-  
tot, hogy a disszonancia vádja a ze-  
netörténet minden új korszakában  
megjelent; ez a vád még Mozarttal  
szemben is fölmerült, aki ma a klasz-  
zikus derű mintapéldánya. A túl  
sok disszonancia miatt szidalmaz-  
ták, és közben a saját korának közepes  
komponistáihoz hasonlították,  
akikhez képest valóban disszonáns is  
volt. Amióta létezik az, amit tonális  
zenének nevezünk, vagyis a közép-  
kor vége óta, a komponisták mindig  
rejtetten éheztek a disszonanciákra,  
és csak a közönség kedvéért, amely  
mindig a simát és a kényelmeset sze-  
rette, nem csillapították ezt az éhsé-  
güket. Már a 17. században is volt egy  
olasz komponista, Gesualdo da Ve-  
nosa herceg, aki rendkívül messze  
ment a disszonáns képződményeket  
és a kromatikát tekintve. Wagnertől  
is – a *Trisztánból* és az *Istenek alkonyá-  
ból* – számtalan, disszonáns képződ-  
ményt idézhetnék fel, és a *Parsifal*ból  
is, ahol időnként lemond a feloldá-  
sokról. S ezzel máris valami olyasmit  
érintettem, ami nagyon jellemző az  
új zenére, ami alapvetően megkü-  
lönbölteti a tradicionális zenétől.

Azt mondtam az előbb, hogy már  
a kései Wagner is gyakran elmu-  
lasztja a disszonanciák feloldását. A  
modern zenében ez a mozzanat radi-  
kálissá vált, vagyis a disszonanciák

már egyáltalán nem oldódnak fel, s  
ez pedig azt jelenti: nincsenek többé  
konszonanciák. Most megpró-  
bálkozhatnék azzal, hogy egy olyan  
tételt improvizáljak, amely csak  
disszonanciákból áll, és aztán be-  
játszhatnék egy akkordot, és biztos  
vagyok benne, hogy akkor Önök a  
tonális akkordot éreznék hamisnak.  
Ekkor a konszonancia úgy hangoz-  
na, mint egy disszonancia, mint egy  
igazi folt. Az idő előrehaladottsága  
miatt le kell mondanom arról, hogy  
ezt a kísérletet végrehajtsam, de ké-  
rem, hogy az adott szavamra higgyék  
el, ez valóban így van.

**A** disszonancia és a konszonan-  
cia ellentéte többé nem létezik, és  
ennek következtében a „disszonan-  
cia” fogalma elveszti a maga tulaj-  
donképpeni jelentését. Ha már csak  
disszonanciák vannak, akkor azt is  
mondhatnánk, hogy nincs is többé  
disszonancia, hanem minden egyes  
hangnak megvan az önmagában  
vett élete. Erwin Stein egyszer azt  
írta, hogy a polifónia, vagyis a több-  
szólamúság ma az egyes akkordokra  
is vonatkozik.<sup>17</sup> Az egyes akkordok  
önmagukban élnek, és önmagukban  
van egy nagyon gazdag feszültségük,  
és ennyiben nagyon hasonlítanak a  
dallamhoz. A modern zene fejlődését  
tekintve nagyon fontos, hogy a har-  
mónia és a dallam különbsége egyre  
inkább elveszti a maga jelentőségét,

és ez azt jelenti, hogy a harmónia önmagában is konkrét és olyan feszültségeket tartalmaz, ami a dallamra már régóta jellemző volt. A harmóniából minden formális, a hármashangzat aprópénze teljesen eltűnik. A feladatunk az, hogy a harmóniában lévő feszültséget jól kihalljuk. Ha egyszer valaki meghallotta, hogy az ilyen diszsonáns hangok milyen finoman vannak fölépítve, az meg fogja érteni, hogy a diszsonanciák nem csúnya vagy visszataszító hangzások, hanem a hang szépsége vagy nem-szépsége csakis a komponálási módtól függ.

Van egy olyan típusú zenehallgatás, amelyet én kulinárisnak nevezek,<sup>18</sup> amely az egyes akkordot, vagyis a zene egészét az egyes akkord szerint értékeli, aszerint, hogy a hangzás smakkol-e vagy sem – az ilyen zenehallgatás infantilis. Richard Wagner egy kevésbé ismert helyen azt írta, hogy itt lenne az ideje, hogy a zene (amely a legfiatalabb a nagy művészetek között) végre felnőjön.<sup>19</sup> Ez a követelés arra fut ki, hogy a szellemi mozzanat lényege abban áll, hogy az egyes hangzó események zenei jelentések hordozóivá váljanak, és ne maradjanak egyszerű, izolált ingerek.

Másrészt azonban azt is el kell mondani, hogy a modern zenétől semmiképpen sem idegen az érzéki szépség, ott, ahol törekszik erre; az, hogy a hangzás érzéki szépségére tö-

rekszik-e, az a mű intenciójától és az egyes komponista hangjától függ.

Alban Bergnek különös érzelke volt a hangzás érzéki szépsége iránt, éppúgy, mint a kubista Juan Grisnek, aki végtelen érzékenységet mutatott a színek és a konstrukciók harmóniája iránt, és ez előidézett egyfajta klasszicitást. A *Lírikus szvit vonósnégyesre* második tétele a kifejezés gyengédsége és a hangzás érzéki édessége miatt Berg legszebb darabjai közé tartozik.<sup>20</sup> Általában arról beszélünk – és ezt én magam is aláhúztam –, amit az új zene a régivel szemben elveszít, de egyszer már szót kellene ejtenünk a hangzásbeli lehetőségekről és a belső flexibilitások gazdagságáról is. Bergre különösen jellemző a közvetítés művészete, ebben egész életében szigorú wagneriánus maradt. Wagner, mint ismeretes, azt mondta, hogy a komponálás nem más, mint „az átmenet művészete”;<sup>21</sup> Bergnél pedig minden a végtelenül finom és szubtilis átmenetekre épül, amiből következően az egyes tételei rendkívül sűrű szövésűek.<sup>22</sup> Vagyis a zenéje nem esik szét széttartó extrémításokra, mégis végtelenül gazdag alakokban és karakterekben.

És ez az alakokban való gazdagság nagyon lényeges a tulajdonképeni modern zene számára. Itt talán adhatok egy kis útmutatást a hallgatáshoz: próbálják meg meghallani a különböző alakzatoknak ezt a gazdagságát! Ha Hindemith vagy

Sztravinszkij vagy akár Bartók zenéjét inkább találják fülbemészónak, akkor az többek között amiatt van, hogy náluk egy kitartott hangtervezet csak egy témát vagy egyetlen alakzatot hordoz, és hogy ezáltal lemondunk a zene magasabb organizációjának tulajdonképpeni döntő eszközéről, a tematikus pluralitásról, vagyis a különböző alakok konfliktusáról és szétterítéséről. Ebben pedig az a különös, hogy éppen ezen a ponton a Bécsi Iskola is nagyon tradicionalisztikus. S ebben a vonatkozásban tényleg Beethovenhez és Brahms-hoz kapcsolódik, akiknek a művészete tulajdonképpen abban áll, hogy az alakoknak nagy gazdagságát az alapanyag minimumából fejlesztik ki. De Berg komponálásmódja annyiban eltér a többi radikális zenész eljárásmodjától, hogy e közvetítés művészetén keresztül nála háttérbe lép egy olyan motívum, amiről én már az előbbiekben beszéltem Önöknek, vagyis az antiornamentális motívuma. Az ő zenéje tehát ezért az érzéki szépségért és lekerekítettségért fizet egy bizonyos árat: mégsem szakít egészen az ornamentálissal, a közvetítéssel és a díszítéssel. Schönberg és mások zenéje ebben a vonatkozásban sokkal radikálisabb. Ha már a csúnyaság ellenvetéséről beszélünk, akkor ezen a ponton – eltekintve most a disszonancia kérdésétől – mindenekelőtt arra kell gondolnunk, hogy a kont-

rasztkok közvetlenül egymáshoz illeszkednek, és nincsenek közvetítve egymással (mint még Bergnél), mert ő már a közvetítést magát is fölöslegesnek, ornamentálisnak tekinti. A meghallás művészete itt részben abban áll, hogy meg kell érezni: a kontraszt itt gyakran egy olyan eszköz, amelyen keresztül az összefüggés maga is létrejön. Mellékesen szólva, Mozartnál – és talán csodálkozni fognak ezen – nagyon gyakran előfordul a formaképzésnek ez a módja: a kontrasztok megfelelő egymáshoz illesztésén keresztül.

Természetesen nagyon élesen meg kell hallani a különbséget a folytatás és a téma között, és csak ha már helyesen meg tudják ragadni az egyes tematikus események különböző súlyait, lesznek képesek arra, hogy eltekintsenek a kontrasztoktól, és az egységet megérezzék az extrémításokban is, ahelyett, hogy az egységet csak a közvetítésben hallják meg. A kontrasztokat mint az értelem szétterülő mozzanatait a hallgatásban is össze kell tudnunk kapcsolni – ez az új zene megértésének egyik legeslegfontosabb princípiuma.

Érthetőnek fogják találni továbbá a dallamok hiányára vonatkozó ellenvetést is. De véleményem szerint ez különösen igazságtalan. Majdhogynem azt mondanám, hogy a helyzet inkább fordított. Ha a tra-

dicionális zene, mindenekelőtt a romantikus zene dallamvilágára gondolunk, akkor azt mondhatjuk, hogy ez messzemenően meghatározta a dallam általános fogalmát; és a dallam ebben az esetben nagyon széles értelemben mint a harmónia körülírása szerepelt. A dallam a harmónia köré van elhelyezve, anélkül, hogy valóban egyetlen kontinuitást alkotnának; a modern dallam nehézsége pedig messzemenően abban áll, hogy itt a dallam valóban és teljesen föl van szabadítva, és a saját maga hajtóerejéből kiindulva bontakozik ki. Vagyis végső soron a dallam emancipációjáról van szó. Közben különös nehézséget jelent, hogy a hangközök részben szokatlanok. Ezeket a hangközöket ténylegesen akkor tanuljuk meg együtt hallani, ha implicite se vonatkoztatjuk őket a hármashangzatra és a tonalitásra, hanem – ha képesek vagyunk rá –, ki kell hallanunk a belső feszültségüket. De ezt már a korai Schönbergtől, a tonális Schönbergtől is meg lehet tanulni. Schönberg korai műveit Németországban érdekes módon háttérbe szorítják. Mindenesetre ennek a zenének meglehetősen furcsa a megítélése. A korai művekről ezt szokták mondani: „Istenem, ez még olyan, mint Wagner. Ezt már rég messze magunk mögött hagytuk”. És ez nagyon hasonlít erre a másik mondatra: „Ez tizenkéthangú zene, és ezt mi nem értjük”.

Nos, mindkét ítélet elég felületes. Később még visszatérek arra, hogy a „tizenkéthangú zene” sem a zenét, sem annak megértését tekintve nem döntő; és óva szeretném inteni Önöket attól, hogy azt higgyék, hogy az új zene megértéséhez ismerniük kell a tizenkéthangú rendszert. A tizenkéthangú technika nem más, mint a hangoknak egy bizonyos elrendezése, mint ahogy egy festő is elrendezi a színeket a maga palettáján, de a kép megértéséhez erről semmit sem kell tudnunk. A képet helyesen kell nézni, a zenét helyesen kell hallgatni – ez a követelmény. És most általánosságban is szeretném egyszer primitíven és durván kimondani: az új zenét ugyanúgy, mint minden más zenét egyszerűen csak hallgatni kell, és élénk figyelemmel nyomon kell követni. És azok az elképzelések, hogy ehhez szükségünk van intellektuális segédműveletekre, és hogy ezt kerülőutakon a fejünkben világossá kell tennünk, a tiszta babonák körébe tartoznak. Amit nem tudunk élénk figyelemmel hallgatni, az nem vált zenévé, és egyáltalán nincs semmiféle értelme. Ezen a helyen feltétlenül érvényes: „riogatni nem ér!”

De még valamiről szerettem volna beszélni, mégpedig a fiatal Schönbergről. Alaposabb tanulmányozás során megmutatkozik ugyanis, hogy a fiatal és a későbbi Schönberg közötti különbség nem is olyan hatalmas. A korai művekben már kifor-

málódott a faktúra egész gazdagsága, az alakok, a kontrasztok gazdagsága, a polifónia – s később ezek fognak a tonalitástól emancipálódni. Szóval, ha Önök ezeket a tonális műveket megértik, akkor minden további nélkül meg fogják érteni a későbbi műveket is. Azoknak Önök közül, akik készek arra – és remélem, hogy némelyiküket ösztönözni tudom erre –, hogy tovább fáradozzanak Schönberg zenéjének megközelítésén, a lehető legnyomatékosabban ajánlom Schönberg korai műveit, amelyek még nem fognak akkora külsődleges nehézségeket okozni, mint a disszonancia és az atonalitás, miközben ezek a későbbi döntő, belső strukturális elemek már mind jelen vannak bennük. Úgy gondolom, megígérhetem, hogy ha Schönberg első két vonósnégyesét, az op. 9-es *Kamaraszimfóniát* és a korai dalokat meg tudják hallgatni, akkor a hírhedt későbbi darabok sem fognak semmiféle nehézséget okozni.

És most rátérek egy másik, nagyon elterjedt ellenvetésre – ezt Önök közül mondta valaki a szünetben, egy beszélgetésben. Nagyjából így szólt: „Igen, ha intellektuálisan foglalkozik ezekkel a dolgokkal az ember, akkor minden nagyon világos lesz, de ha nem, akkor minden érthetetlen.” Ha sikerül hatással lennem Önökre jelen erőfeszítéseimben, akkor

nyomatékosan azt szeretném kérni, hogy ezt az ítéletet függesszék föl. Mindaz, ami a zenében számunkra oly’ könnyen úgynevezett természeti vagy emocionális elemnek tűnik, gyakran nem más, mint a második természetünké vált konvenciók maradványa. És amit sokan intellektuálisnak vélnek benne, egyszerűen az, amitől ezek a konvenciók elválasztanak bennünket.

Ehhez még gyorsan szeretném hozzátenni: nincs olyan magasan szervezett művészet, amelyben az úgynevezett intellektuális mozzanat, a szellemi organizáció ne fonódna össze valamilyen módon a tisztán érzéki-szemléleti mozzanattal. A modern zene impulzusai közül biztosan nem a legjelentéktelenebb, de nem is az egyedül mértékadó az, amely felszabadítja a kifejezés erejét. A tradicionális zenében bizonyos formákhoz bizonyos kifejezési módok kapcsolódtak; a lehető legdurvábban: a dúr vidám, a moll szomorú, és ha a kettő egyszer metszi egymást, és egyidejűleg jelenik meg – mint a *Trisztán* első felvonásának végén –, vagy a két hangnem úgy hangzik egymásba, hogy az a legnagyobb boldogság és a legnagyobb kétségbeesés összecsapásának kifejezése, akkor az már egy nagyon merész kivétel. Nos, az új zene arra törekedett, hogy álmoprotokollokat zenésítsen meg, vagyis az érzelmeket a maguk legfinomabb kifejezési rezdüléseiben

egészen közvetlenül rögzítse, anélkül, hogy a meghatározott formulák és a meghatározott kifejezési mozzanatok közötti, már bevált és bejáratott asszociációkat igénybe vennék. Beethoven egyszer, egy meghatározott alkalommal az unokaöccsének ezt mondta: „Abból, amit a komponista természeti talentumának tulajdonítanak, sok minden csak a szűkített szeptimakkord ügyes használatából adódik”.<sup>23</sup> A mondatot szó szerint idézem, ahogy maga Beethoven mondta. Észrevehetik, hogy már Beethoven is szkeptikusan lázadt az érzés és az inspiráció szokott fogalmaival szemben. És ebből a már Beethoven által megfogalmazott szépsziszből aztán a modern zene le is vonta a megfelelő következtetéseket, amennyiben valóban kísérletet tett arra, hogy megfelelő kifejezést adjon a léleknek és az érzelmeknek, ahelyett, hogy az érzelmek egyszerű kliséit próbálná nyújtani.

És ezzel eljutok a Bécsi Iskola harmadik nagy komponistájához, barátomhoz, Anton Webernhez, aki 1945-ben a lehető legértelmetlenebb módon halt meg.<sup>24</sup> Ő volt sok tekintetben a legradikálisabb komponista, egy olyan ritka költő, aki az erő és a gyengédség kifejezési lehetőségeit kutatta. Manapság egy kicsit könnyelműen bánnak azokkal a disszonanciákkal, amelyekkel Webern operált. Ma már nem kerül semmibe ilyen disszonanciákat írni. De nála,

csaknem ötven évvel ezelőtt minden akkordnak volt egy „először” jellege, ami hallatlan elővigyázatossággal, kicsit vonakodva, valami hatalmas dolgot vezetett be. Az „először”-nek, a bátorságnak volt egy bizonyos aurája, amely mindmáig megmaradt, úgyhogy e mögött a csend mögött, e mögött a pianissimo-zene mögött ott húzódik egy hatalmas katasztrófa fenyegető fortissimójának előérzete. Egy kicsit hasonlóan, mint Trakl költészetében.<sup>25</sup>

Ha azt mondjuk Webernről, hogy intellektuális, és nem vesszük észre, hogy miről is van itt szó tulajdonképpen, akkor nagy valószínűséggel azokat az érzelmi rezdüléseket sem értjük meg, amelyeket a romantikus zene közvetít. Szeretnék fölolvadni valamit abból, amit Schönberg a *Bagatelle für Streichquartett*<sup>26</sup> című műről írt, és ami jobb bevezetést nyújt ebbe a szférába, mint bármi más: „Amennyire ki kell állni e darabok rövidege mellett, annyira fölösleges a védelmünkbe venni éppen a rövidegüket. Gondoljuk csak meg, micsoda visszafogottság kell ahhoz, hogy ennyire rövid darabokat írjunk. Közben minden pillantás egy költeménnyé, minden sóhaj egy regénnyé szélesíthető ki. Egy regényt egyetlen gesztusban, egy boldogság-érzést egyetlen felsóhajtásban kifejezni: egy ilyen koncentráció

csak akkor lehetséges, ha hiányzik belőlünk mindennemű önsajnálát. A másik oldalon, ezeket a darabokat csak az fogja megérteni, aki osztja azt a hitet, hogy a hangokon keresztül csak olyasmi fejezhető ki, ami a hangok által elmondható.”<sup>27</sup>

Itt láthatjuk magunk előtt az expresszionizmus legszélsőségesebb ideálját: a zene képes arra, hogy olyan rezdüléseket fejezzen ki, amelyek annyira szubtilisek, annyira gyengédek és rejtettek, hogy a szavak már nem érik el őket; ez a zene ott kezdődik, ahol a költészet befejeződik.

Webernnél gyakran egyetlen taktus, sőt egyetlen hang képviseli azt, amit egyébként egy hosszú fejlődés bontana ki; miközben a miniatűrökben rendre visszatérnek a formaalkotás különböző elemei. Webernnél egy hang gyakran már egy téma, egy pizzicato már egy átvezetést, egy tremoló pedig egy bizonyos záró hatást közvetít – és két hevesen kitörő hang eléri a csúcspontot, és tulajdonképpen azt testesítik meg önmagukban, ami a tradicionális zenében csak a hosszú feszültségeken át megvalósuló fokozásokon keresztül volt lehetséges. A másik oldalon azonban a Schönberg-iskola tagjai újra és újra elismerték, hogy minden belső szükségyszerűség ellenére itt nagyon sok minden kerül feláldozásra, mindenekelőtt a zenének az a lehetősége, hogy az időben kibontakozzon, hogy nagy idővonalakat artikulál-

jon és uraljon. Ezt a lehetőséget Schönberg nyitotta meg elsőként az op. 19-es kis zongoradarabjaiban,<sup>28</sup> ő azonban Webernnel ellentétben nem állt meg itt, hanem idővel újra felvette az ügynevezett nagy forma és az artikuláció problémáit; már csak azért is, mert ezek a miniatűrök egyszer és mindenkorra meg vannak formálva, és ad infinitum nem folytathatóak. Az a gondolat, hogy majd jönnek más komponisták és ugyanilyen vonósnegyes darabokat írnak, egy kicsit abszurdnak tűnik; ezekben ugyanis van valami hermetikusság, valami sündisznószerűség, valami szúrósság, amely szembeségül minden utánnézéssel, de minden támadással is. A fejlődési tendencia csak a szélsőségek felől érthető meg, és nem merül ki ebben.

De mihelyst megint a nagy formák problémája felé fordulunk, látjuk, hogy az ilyen képződményeknek önmagukban megformálnak kell lenniük. Az, ami a laikus számára annyira intellektuálisnak és érthetetlennek tűnik, egyfajta szervezetséget takar, azaz mindenekelőtt a többszólamúság szövetét. Az az eszköz, amivel ezt Schönberg és a Schönberg-iskola elérte – erre már utaltam – a variációs kidolgozás, vagy talán pontosabb lenne azt mondani, hogy az univerzális variáció mint eszköz. A tematikus adottságoknak egy minimumából a legmagasabb ökonómiával, az egymást kontrasz-

táló alakzatok maximumát kell ki-nyerni. Ez tehát olyan princípium, amely nagyon hasonlít ahhoz, ami Kanttól az „egység a sokféleségben” név alatt maradt fenn; a kontrasztok lehető legnagyobb sokféleségére és az önmaguktól széttartó alakzatokra kell törekednünk. De eközben az alakzatok úgy vannak egymásra vonatkoztatva, hogy átsüt rajtuk a mögöttük ott álló anyag, vagyis még a teljes divergenciában is érezhető az egységesség.

Hölgyeim és uraim, ezzel – a dolog problematikájából kiindulva, de anélkül, hogy a szót kiejtettem volna – már körvonalaztam azt a princípiumot, amelyet mindannyian jól ismernek a tizenkéthangú technika neve alatt. És az a gyanúm, hogy azért jöttek ide, hogy erről a technikáról is megtudjanak valamit; de már figyelmeztettem Önöket arra, hogy ne becsüljék túl ezt a technikát. A tizenkéthangú technikában nem arról van szó, hogy a tizenkéthangú rendszeren keresztül a tonalitásnak egyfajta pótléka jöjjön létre. Nem lehet szó arról, hogy miután sikerrel megszabadultunk az egyik vonatkoztatási rendszertől (amely ugyan történelmileg jött létre, de ott volt minden ember húzában és vérében), egy önkényesen kigondolt másikat tegyünk a helyébe. A tizenkéthangú technikának nem ez az értelme,

és ma számos komponista, akik valóban úgy dolgoznak ezzel a technikával, mintha egy tonalitás-pótlék lenne, nagy ostobaságokat követnek el. Ezt itt és most szeretném a lehető leghatározottabban leszögezni. De ehhez rögtön szeretném hozzáfűzni, hogy azt a kérdést, hogy az a zene, amelyet Schönberg, Berg és Webern komponáltak, értelmes-e vagy értelmetlen, nagyon pontosan el lehet dönteni. Ehhez van egy sor olyan kritériumunk, amelyek magában a zenében rejlenek, és amelyekre itt nem tudok részletesen kitérni.<sup>29</sup> Ezek olyan kritériumok, amelyek a hivatásos zenekritikusok számára ismeretlenek, ők csak dezorientáltan támolyognak e dolgok mögött, és általában megelégszenek azzal, hogy együtt ússzanak az árral. De azért egy kritériumot most mégis szeretnék megnevezni a tizenkéthangú technika megítélése kapcsán. Éppen az előbb mondtam Önöknek, hogy a tizenkéthangú technika egy arra vonatkozó parancs, hogy minden zenei eseménynek tematikusnak kell lennie, hogy mindennek, minden hangnak, amely előfordul, egy alapul szolgáló őszanyagra kell vonatkoznia. De ennek a szervezőelvnek természetesen csak ott van értelme, ahol az események maguk is olyan komplexek, hogy e nélkül a princípium nélkül nem tudnak megszerveződni, illetve alakzatba rendeződni. A tizenkéthangú technikával

készült rossz műveket rendszerint arról lehet fölismerni, hogy olyan zene, amely alapjában véve más eszközök által egészen kézenfekvően megszervezett, és amely csak járulékosan – mert ma tizenkéthangú technikában kell komponálni – handabandázik a sorokkal. Azt lehet mondani, hogy az olyan zene, amelynek struktúrája nem az elgondolható legkomplexebb, és egyáltalán nincs is szüksége a tizenkéthangú technikára, pusztán túlmeghatározás, és csak ott van értelme, ahol az egység egy nagyon gazdag sokféleségben jön létre. Ehhez természetesen az is hozzátartozik, hogy az igazi zenének olyan átformálnak kell lennie, hogy minden hangnak, minden motívumnak, minden alakzatnak legyen valamilyen funkciója, vagy mint témának, vagy mint átmenetnek, vagy mint feszültségnek, vagy mint folytatásnak, vagy mint fokozásnak vagy mint feloldásnak – vagyis minden hangjegynek az egészben kell, hogy legyen valamilyen zenei értelme. Ahol nem ez a helyzet, ott a tizenkéthangú technikából teljes ostobaság lesz.

Nem szeretnék itt nagyon belemerülni a teoretikus magyarázatokba, hanem csak röviden be akarom mutatni, hogy mi is ez a tizenkéthangú technika.<sup>30</sup> Azt már említettem, hogy ez a variációk egy radikális technikája. Ez nem jelent mást, mint azt, hogy minden darab alapja egy

úgynevezett sor, amelynek lehetőleg tartalmaznia kell a kromatikus skálának mind a tizenkét hangját, mégpedig azért, hogy elkerüljük, hogy egy meghatározott hang túl nagy súlyt kapjon, amiből aztán megint csak egyfajta tonalitás adódna. Bevezetésképpen már említettem, hogy a tonális események ebben a nem-tonális zenei nyelvben szükségképpen hamisan hangzanak, és szükségképpen inadekvátak. A tizenkéthangú technika lényege így abban áll, hogy ebből az egy alapsorból kell mindent kifejleszteni, ami egyáltalán előfordul, s ekközben ez az alapsor maga is változhat, megfordulhat, és minden más szintre transzponálódhat. Ez számtalan lehetőséget teremt. Mindenesetre ez a technika nem jelent mást, mint hogy egy pontosan definiált anyagból egy szigorú variációs technika segítségével mindent kifejlesztünk, és ezen a módon tökéletes egységet hozunk létre – tehát egy szervezőelv, és semmi más. Ez az, amit feltétlenül szerettem volna elmondani Önöknek. A tizenkéthangú technika esetében nem figyelhetnek egyszerűen arra, hogy jól hallják-e a sort. Ellenkezőleg: ha már hallják a sort, akkor a gépezet már zörög; amit hallaniuk kell, az éppen az organizáció, az az egység, ami az ilyen zenében benne rejlik. Az, amiről itt hangsúlyosan szó van, az egyáltalán nem valamiféle újdonság, és talán még csak nem is döntő jelentő-

ségű. Eszméjét tekintve ez már a tradicionális zenében is benne rejlik, mindenekelőtt Brahmsnál, akit én az egyik legnagyobb komponistának tartok. Ő már nagyon messzire elment a motivikus variáció technikájában. Nála is sokszor előfordul, amit a tizenkéthangú technika műveiben is láthatunk: a hangok közötti intervallumok egyfajta nyersanyagot alkotnak, amelyet újra lehet formálni, és amelyből teljesen újfajta alakzatok jöhetnek létre.

Sokszor azt hallani, hogy mindez a pusztá okoskodás terméke, és nagyon intellektuális. Ha ez intellektuális és kiokoskodott, akkor már Beethovenél és Brahmsnál is minden a pusztá okoskodás terméke. A felszín alatti szervező kapcsolatok már ezeknél a komponistáknál is éppúgy megtalálhatók, mint a modern zenében, csak hogy ezt a sokkal régebbi középkori polifon technikára visszanyúlva, ma még sokkal szigorúbban alakítják. És éppen azon a helyen, ahol az emberek azt hiszik, hogy valami szörnyen új dologgal állnak szemben, ott szokott ez a legkevésbé igaz lenni. Ezért azt szeretném tanácsolni, hogy ne törődjenek semmivel, hagyják csak, hogy a sorok sorok legyenek. Ha ilyen zenét hallgatnak, csak azt próbálják megérteni, hogy mi a téma, és mi a folytatás; és ezt se intellektuálisan tegyék, azt mondván: „aha, ez a téma!”. Ha spontán és eleven

nyomon-követéssel hallgatják a zenét, és megragadják az összefüggést, akkor százszor tovább jutnak, mint ha gondot csinálnának maguknak a tizenkéthangú technikából.

Mellékesen szólva, Schönberg műveinek túlnyomó többsége – és véleményem szerint ezek a fontosabbak – nem a tizenkéthangú technikát követik; és az csak teljesen külsődleges címkézés, ha ma azt mondjuk, hogy Schönberg a tizenkéthangú technika fölfedezője. A tizenkéthangú technika egy bizonyos komponálási mód mellékterméke; és semmiképpen sem a centruma annak, amit a lényegnek tekintünk.

Engedjék meg végül, hogy bemutassam Önöknek, hogy hogyan lehet az érett Schönberg egy aszimmetrikus dallamát, az op. 23 első zongoradarabjának dallamát meghallgatni.<sup>31</sup> Két részből áll, amelyek nagyjából egyenlő hosszúak. Az első egy elő- és utótagból áll, és egyfajta félzárlattal végződik; a második rész felépítése ennél sokkal tarkább: a rövid frázisokból jön egy átvezetési motívum, és egy újabb szünet után jön az egész formarész fokozása és zárása. Az egyiséget pedig a kisszekund és a kisterc karakterisztikus intervalluma hozza létre.

De most mégiscsak szeretnék levonni ebből legalább egy következtetést, amelyet esetleg a modern zene más műveire is alkalmazhatnak. Szinte már észrevétlenül egy sor fo-

galmat becsempésztem: „félzárlat”, „lecsengés”, „elő- és utótag”, „fokozás”, „csúcspont” és hasonlók. Önök ezt talán észre sem vették, hanem ezekhez a fogalmakhoz közvetlenül kötöttek értelmet. Azt gondolom, ebben rejlik az új zene hallgatásának egész titka, hogy megtanulják észlelni és meghatározni minden egyes esemény funkcióját, és ezzel együtt haladjanak. Az új zene hallgatásakor az a legfontosabb, hogy az ember képes legyen az ilyen formarelációkat közvetlenül is észlelni, úgyszólván a zenével együtt gondolkodni. Nagyjából úgy, ahogy a prózai szövegben a szintaxist, a mellékmondatokat, a téziseket és az érveket, a gondolatokat és a következtetéseket stb. észleljük. Ehhez természetesen kell egy bizonyos iskolázottság, de erre a tradicionális zenében is szükség van; amiről a tradicionális zenében tulajdonképpen szó van, az sokkal inkább a rejtett értelem-összefüggések megértése, mint a feltűnő és adott sémák felismerése. Tehát, ha Beethoven valóban meg akarják érteni, akkor minden műben fel kell ismereniük ennek a műnek az egyedi vonásait, a feszültségmezőit, a feloldásait,

és mindezeket a dolgokat. És ez sokkal fontosabb, mint a vonatkoztatási rendszer, a szonátaforma, amely többé-kevésbé sztenderdizált – ha használhatom ezt az ordenáré kifejezést –, és amely Beethoven minden művében visszatér.

Ha nem észlelik ezeket a feszültségmezőket, ezeket a minden egyes kompozícióra jellemző struktúrákat a tradicionális zenében, hanem ehelyett a sémákhoz tartják magukat, akkor a tradicionális zenét sem fogják érteni. Nemrég egy konferencián, Iserlohban, a korábbi kultuszminiszter, Metzger azt mondta, hogy ő az új zenén keresztül, ahogy azt Darmstadtban ápolják, ismerte csak meg a tradicionális zenét.<sup>32</sup> És azt kell mondanom, hogy ezt a megjegyzést nagyon mély értelműnek találom. A történelemben a múltbelit valószínűleg csak a jelenbeliből kiindulva lehet megérteni, és a historizmus egyik önbecsapása, ha azt hiszi, hogy a jelenbelit a múltbeliből kiindulva lehet megérteni, és nem megfordítva. Végül még ezt szerettem volna kiemelni.

FORDÍTOTTA WEISS JÁNOS

## JEGYZETEK

1. Hermann Brill (1895–1959) szociáldemokrata politikus, jogászprofesszor. 1945-ben – a buchenwaldi lágerből

való szabadulását követően – az amerikai hatóságoknak köszönhetően Thüringia miniszterelnöke lett; miután

- Türingia a szovjet megszállási zóna része lett, nyugatra kényszerült távozni. 1948 után a frankfurti egyetem címzetes professzora, 1951 óta a speyeri főiskolán tanított. Nagy szerepe volt a *Hessische Hochschulwoche* létrehozásában.
2. Az iserlohni beszélgetéshez lásd alább a 32. jegyzetet.
  3. Bertolt Brecht és Kurt Weill [valamint Elisabeth Hauptmann] művét 1928. augusztus 31-én mutatták be Berlinben, a Theater am Schiffbauerdamm-ban.
  4. A művet 1882. július 26-án mutatták be a második bayreuthi ünnepi játékokon.
  5. Az osztrák művészettörténész, Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie* című művében alkotta meg a „Kunstwollen” fogalmát; erre itt Adorno mint „egységes stílusra” utal. (Wien, 1927. 401.). Magyarul: Alois Riegl: *A későrómai iparművészet*. Budapest, Corvina, 1989. Fordította: Rajnai László.
  6. Adorno 1925 márciusában Bécsbe ment, hogy zeneszerzést tanuljon Alban Bergnél (1885–1935), és ott ismerkedett meg személyesen is Arnold Schönberggel (1874–1951) és Anton Webernnel (1893–1945).
  7. Adorno Sztravinszkijnek szentelte *Az új zene filozófiájának* második részét, őt állította szembe Schönberggel. De az ötvenes évek első felében Sztravinszkij olyan művekkel jelentkezett – *Cantata* (1952), *Szeptett* (1953) és *Cantatum Sacrum* (1955) –, amelyekben a neoklasszikus stílust a tizenkéthangú technika bizonyos elemeivel szintetizálta. E fordulat következményeit Adorno 1954-ben (az előadás tartásakor) még nem láthatta előre.
  8. Lásd ehhez Adorno összeállítását: „Ad vocem Hindemith”, in *Gesammelte Schriften*, 17. kötet, 210–246.
  9. Az előbbit 1865. június 10-én Münchenben, az utóbbit 1909. január 25-én Drezdában mutatták be.
  10. Lásd ehhez Theodor W. Adorno: *Current of Music*, 418. Továbbá *Gesammelte Werke*, 4. kötet, 229.
  11. Robert Schumann: *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, in uő: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, szerk.: Heinrich Simon, III. kötet, Leipzig, 1889. 171.
  12. „Wie fand ich das Geheimnis wieder? / Man hatte mich darum gebracht. / Was hat die Welt aus uns gemacht! / Ich dreh’ mich um, da blüht der Flieder.” Karl Kraus: *Flieder*, in uő: *Schriften*, 4. kötet, szerk.: Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main, 1989. 269. (Adorno különböző írásaiban sokszor idézett e versből.)
  13. Adorno vélhetőleg a *Fantasia* című kétórás rajzfilmre gondol, amelyet a Disney Studios készített 1940-ben. Ebben zenei részletek hangzottak el többek között a következőktől: Bach, Beethoven, Csajkovszkij, Sztravinszkij, Muszorgszkij, Schubert.
  14. Lásd: „Ezzel analóg módon Schönberg azt állította: Chopinnek még könnyű volt, csak az akkoriban még nem elhasznált Fisz-dúr hangnemhez kellett nyúlnia, és a darab máris szép volt.” Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in uő: *Gesammelte Schriften*, 7. kötet, 31. – Csakhogy ilyen schönbergi kijelentés nem ismert.
  15. Franz Kafka: *Tagebücher und Briefe*, Prag 1937. 119. Ezt idézte Adorno *Az*

- új zene filozófiájában is, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2017. 112. 46. lábjegyzet. Fordította: Csobó Péter.
16. Adorno a 'Mitläufertum' kifejezést használja. Németország náciátlanítása során ebbe a kategóriába sorolták azokat a személyeket, akik nem vettek részt aktívan náci bűntettek elkövetésében, hanem passzív módon támogatták a rezsimet (pl. mezei párttagság).
  17. Vö. Erwin Stein: Einführung, in *Pult und Taktstock* 1924/1. 1–5.
  18. „A tulajdonképpeni radikális értelemben vett új zene, amely a második Bécsi Iskolából, Schönberg és körének a zenéjéből indult ki, kizárja az uralkodó előítéleteket és a szép helyek fogalmát. A disszonancia primátusát, vagy még inkább a konszonancia és a disszonancia fölszámolását, és a széles, a szokott elképzelések szerint énekelhetetlen intervallumokat előnyben részesítő dallamalkotást a kulinárisan reagáló fülek a csúnyasággal teszik egyenlővé.” Theodor W. Adorno: *Schöne Stellen*, in uő: *Gesammelte Schriften*, 18. kötet, 715.
  19. Hogy Adorno pontosan melyik wagneri helyre is gondolt, azt nem sikerült kideríteni. Mindenesetre: „Mahler nem vetette alá magát maradéktalanul annak a wagneri kívánságnak, hogy a zenének végre nagykorúvá (azaz felnőtté) kellene válnia.” Theodor W. Adorno: *Mahler*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2018. Fordította: Weiss János.
  20. A mű 1925/26-ban készült, és 1927. január 8-án a Kolisch-vonósnégyes mutatta be. A második tétel címe: „Andante amoroso”. A *Lírikus szvit* értelmezéséhez lásd Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, 13. kötet 451–462.
  21. „A legfinomabb és legmélyebb művészetem, így mondanám most, nem más, mint az átmenet művészete: mert az egész életművem tele van ilyen átmenetekkel: a meredek és a hirtelen számomra mindig is ellenszenves volt.” Richard Wagner levele Mathilde Wesendoncknak, 1859. október 29. In Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, 11/1. kötet, szerk.: Martin Dürer, Wiesbaden, Leipzig, Paris, 1999. 329.
  22. Adorno 1968-ban megjelent Bergmonográfiájának alcíme: *A legkisebb átmenet mestere*.
  23. „A megható hatás, amelyet sokan a komponista természeti zsenijének tulajdonítanak, gyakran egészen könnyen elérhető a szűkített szep-timakkord helyes alkalmazásával és feloldásával.” Idézi Paul Bekker: *Beethoven*, Berlin, 1912. 189. Az Adorno könyvtárában szereplő példányban ez a szöveghely alá van húzva.
  24. 1945 őszén az esti kijárási tilalom alatt, hogy ne zavarja családtagjait, Webern a családi ház előtt gyűjtött szivarra. Egy amerikai járőr lelőtte.
  25. Adorno itt Webern következő műveire gondol: *Vier Stücke für Geige und Klavier*, op. 7 és *Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier*, op. 11. Lásd Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, 16. kötet, 118., és *Kranichsteiner Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, 2014. 516.
  26. Op. 9.; ősbemutató: Donaueschinger Musiktage, 1924. július 19.

27. Arnold Schönberg: Vorwort zu Weberns sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 [1924], in Schönberg – Berg – Webern: *Die Streichquartette der Wiener Schule*, szerkesztette: Ursula von Rauchhaupt, München, Hamburg, 1972. 126.
28. Arnold Schönberg: *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19. (1911). Lásd ehhez *Kranichsteiner Vorlesungen*, i. k. 95.
29. Lásd ehhez Adorno: Kriterien der neuen Musik, in *Kranichsteiner Vorlesungen*, i. k. 235–382. (Ez az előadás azonban csak 1957-ben hangzott el.) Itt olvashatjuk: „Az egyik oldalon találhatóak azok, akik azt gondolják, hogy szilárd és merev, kívülről tételezett értékekre apellálhatnak – egy értékhierarchiára, mint ahogy azt a filozófiában Max Scheler kidolgozta –, és az ilyen statikus, az élő művészi folyamattal szembeállított értékek alapján döntéseket lehet hozni. [...] Ezzel szemben a másik oldalon áll a vulgáris relativizmus, amelynek az a véleménye, hogy a műalkotások értékéről komolyan semmit sem lehet mondani, hogy a műalkotások megítélése végső soron ízlés dolga. [...] Nos, az, amit én megpróbálok ezzel a terméketlen és rossz alternatívával szembeállítani, az a zenének egy olyan szemléletmódja, amelyet dialektikusnak lehet nevezni.” I. m. 237–238.
30. „A tizenkéthangú technika nem egy komponálási receptet jelent, amit egy abakusszal ki lehet számolni. Hanem: az anyag előzetes megformálását, amit korábban a tonalitás tett meg, méghozzá a maga konstrukciója által. Az előzetes megformálás természetesen elválaszthatatlanul össze van kötve a megformálással. A kromatikus skála átalakítása a szintek egy szerkezetévé; a motivikus munka tökéletes ökonómiaja, ami semmit sem hagy »szabadon«, és mint variáció, az egyiket a másikból fejleszti ki.“ Theodor W. Adorno: Arnold Schönberg (II), in uő: *Gesammelte Schriften*, 18. kötet, 397.
31. Arnold Schönberg: *Fünf Klavierstücke*, op. 23 (1920/21). A mű egészéről Anton Webern egy esszében ezt írta: „Ezeknek a daraboknak a témái is egészen rövidre vannak fogva, de mégis megmunkáltak.” És ehhez Adorno hozzáfűzi: „Egyes darabokban az alapalakzatok egyszerűen, és nem tizenkét hang teljességére tekintettel, szabadon vannak kitalálva – így járt el Schönberg az op. 23-as zongoradarabjaiban, a tizenkéthangú fázisának kezdetén.” Theodor W. Adorno: *Zur Vorgeschichte der Reihenkompensation*, in uő: *Gesammelte Schriften*, 16. kötet, 78.
32. Ludwig Metzger 1951 januárjától 1953 decemberéig volt hesseni kultuszminiszter. Adorno 1954. május 22-én találkozott vele a „Die kulturelle Situation der Mittelstadt“ című kerekasztal beszélgetésen, Iserlohnban.



© Csata István

Covid 1