

Gépek zenéje. Adalékok az elektronikus zene előtörténetéhez (1900-1930) - elméletek, kompozíciók, hangszerek¹

Ignác Ádám

Bevezetés

Experimentális zene - Cage és utókora című művében Michael Nyman a következőképp kommentálja a könyvben tárgyalni kívánt zenei irányzat történeti előzményeit összefoglaló fejezet szükségességét:

„Úgy tűnik, az experimentális zene egészen spontán módon jelent meg a korai ötvenes években, lineáris történetiség nélkül, anélkül tehát, hogy egy hosszú fejlődési vonal betetőződése lett volna. Mégis hiba lenne azt sugallni, hogy történeti háttér nélkül jött létre. Sok korai 20. századi zeneszerző sajátos attitűdje és technikája - anélkül, hogy közvetlenül befolyásolta volna az experimentális zenét - párhuzamát nyújtja, vagy megelőlegezi azokat a koncepciókat és módszereket, amelyeket az experimentális zeneszerzők fejlesztettek ki az elmúlt 20 évben.”²

Különös, de Nyman szavai az elmúlt ötven év zeneszerzésének egy másik meghatározó zsánerére: az elektronikus zenére nézve ugyancsak helytállóan bizonyulnak, ezért egyfajta mottóul is szolgálhatnak egy olyan dolgozat számára, amely az elektronikus zene előtörténetének bemutatására törekszik.

Persze nyomban felvetődik a kérdés: mit tekinthetünk: egyáltalán az elektronikus zene előtörténetének, és honnantól számíthatjuk e kompozíciós módszer „rendes” történetét? A két kérdés közül a második látszik egyszerűbben megválaszolhatónak: „Elektronikus zene 1953 óta létezik. Hans Hartmannnak, a kölni Westdeutscher Rundfunk intendánsának köszönhető, hogy Herbert Eimert vezetésével elektronikus zenei stúdió alakult” - olvashatjuk a műfaj és egyben az egész zenei avantgárd egyik legnagyobb úttörőjének számító Karlheinz Stockhausen egyik esszéjébe.³ Stockhausen kijelentését nem vonhatjuk kétségbe, ám fontos megjegyeznünk, hogy a fentebb idézett szövegben a manapság általánosabb értelemben használatos fogalommal szemben a szerző az elektronikus eszközök

¹ In: *Médium, hang, esztétika - zeneiség a mediális technológiák korában* (főszerkesztő: Batta Barnabás), Universitas Kiadó, Szeged, 2009, 22-40. pp.

² Michael Nyman: *Experimentális zene – Cage és utókora*. Budapest, 2005, Magyar Műhely, 73. p.

³ Karlheinz Stockhausen: *Elektronikus és hangszeres zene*. In: Fábrián Imre (szerk.): *A huszadik század zenéje*, Budapest, 1966, Gondolat, 198. p.

bevonásával történő zeneszerzés egy konkrét típusára, a múlt század ötvenes éveitől kezdődően elsősorban Németországban megjelenő ún. elektronische Musikra gondol, ami nem keverendő össze a musique concrète vele teljesen azonos időben létrejövő, francia illetőségű irányzatával. A musique concrète, avagy konkrét zene szintén a korai elektronikus zene egy válfaja, míg azonban az elektronische Musik az akusztikai események kizárólag elektronikus úton történő előállítására koncentrál, addig a musique concrète „konkrét” hang és zajobjektumokat használ, melyeket a természetből, a mindennapokból, vagy akár a zene más területeiről kölcsönöz. Ezeket az objektumokat hangszalagra rögzítik, elektroakusztikai eszközökkel megváltoztatják, majd összeillesztik és egy konkrét zeneművé érlelik.⁴ A konkrét zene központja a francia rádió és tévé mellett működő, Pierre Schaeffer és Pierre Henry által irányított Groupe de Recherche de Musique Concrète volt Párizsban.

Az elektronikus zene kezdeteinek 1953-ra történő datálása tehát kérdésessé válik, főleg ha figyelembe vesszük, hogy Párizsban már 1949-ben feljegyezhetünk concert de bruit néven elhíresült eseményeket, melyeken Schaeffer és társai első ízben prezentálták legújabb elektronikus kísérleteiket.⁵ A prioritás kérdésének eldöntése nem e tanulmány feladata. Ugyanakkor több mint fél évszázad távlatából immár jól látható, hogy a kezdetekkor elkülönülő két irányzat egyaránt nagy hatással volt a digitális zene mára uralkodóvá érett diszciplínájának további fejlődésére.

De mely zene- és kultúrtörténeti, netalán technikatörténeti események azok, amelyekből az előbb említett német és francia iskolák kinőhettek, útjára indítva a zenei elektronika azóta is tartó diadalmenetét? Milyen elméletek, zeneművek és hangszerek születtek, melyek előkészítették az ötvenes évek áttörését, s így - talán nem túlzás ezt állítani - a 21. századi zenekultúra előhírnökeivé váltak?

Az elektronikus zene előtörténete tekintetében a kutatók többsége meglepően azonos álláspontra helyezkedik. Ez részben a viszonylag szegényes forrásanyagra vezethető vissza, ugyanakkor a szemléletmódok hasonlóságai egyfajta „hagyomány” meglétére engednek következtetni, amely túlnyomóan a művészi zene megszgyéről származó példák, illetve az ötvenes évek két iskolája által hivatkozott előképek alapján igyekszik a történetet megkonstruálni. Abban mindenki egyetérteni látszik, hogy dr. Thaddeus Cahill Dynamophonja⁶ az első olyan hangszer, amely fontosnak bizonyulhat a zenei elektronika előrelépése szempontjából. Az 1897-ben szabadalmaztatott, majd 1906-ban szélesebb nyilvánosság előtt is bemutatott Dynamophonnál korábbi emlékekre csak kevesen

⁴ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik in Abendland*, Berlin, 1992, 816 p.

⁵ Dieter Kaufmann: Die Präsenz futuristischer Ideen in der elektroakustischen Musik. In: Otto Kolleritsch (szerk.): *Der musikalische Futurismus: ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, Graz, 1976, *Universal*, 51. p.

⁶ Amit *Telharmonium*nak is neveznek.

hivatkoznak, s ha hivatkoznak is, túlnyomórészt olyan technikatörténeti újdonságokat említenek, amelyek már a 19. században jelezték az elektronika alapvetően 20. századi jelenségének főbb fejlődési vonalait. Így némelyütt Fourier hangszintézissel kapcsolatos, illetve Hermann von Helmholtz akusztikai kutatásaira, Edison fonográfjára vagy Hermann Hollerith lyukkártya-kísérleteire történnek utalások⁷, mások viszont a color-music 1869-től íródó eseményeit is az elektronikus zene előtörténetéhez sorolják.⁸ A kép teljesebbé tételét megcélzó efféle törekvések azonban legfeljebb két évtizeddel nyújtják meg azt a fejlődési sort, amely előkészíteni látszik a zenei elektronika ötvenes-hatvanas években bekövetkező áttörését.

Amennyiben elfogadjuk, hogy Cahill kétszáz tonnás szerkezetétől kezdődően beszélhetünk elektronikus zenéről, úgy egyértelműnek tűnhet, hogy a Dynamophon létrejöttét elsőként üdvözlő mű, Ferruccio Busoni Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához című, nyomtatásban először 1906-ban megjelent könyvecskéje nyitja a zeneművészet technikai megújulását követelő teoretikus munkák sorát. A témában készült nagyobb lélegzetű, összefoglaló munkák és kisebb tanulmányok egyaránt Busonit nevezik meg a gépek által befolyásolt zene gondolatának szülőatyjaként, mellette pedig elsősorban a futuristák tevékenységében és Edgard Varése bizonyos kijelentéseiben látják az elektronikához vezető út első legfontosabb elméleti állomásait.

Amilyen kézenfekvőnek bizonyul az elméletek szintjén minden olyan kezdeményezést feljegyeznünk, amely gépek bevonása, új, nem-hagyományos hangszerek létrehozása, illetve az akkori modern technológia adta lehetőségek kihasználása mellett kardoskodik, a konkrét zeneművek és hangszerek tekintetében a kutató már korántsem érezhet ugyanekkora magabiztosságot. A különböző alkotói végtermékek ugyanis egymással egy időben, alkalmasint nagyon eltérő eszközökkel reagáltak a kor újszerű technikai kihívásaira és az ezzel párhuzamosan végbemenő társadalmi változásokra: gépek és emberek mindennapossá váló kapcsolatára. Bizonyos művekkel és hangszerekkel kapcsolatban a szakirodalom ennek ellenére szokatlan konszenzust mutat. Nemcsak Cahill élvezi a történészek töretlen bizalmát, de Luigi Russolo zajhangszerei, Thermen professzor híres Thereminje vagy Igor Sztravinszkij és Edgard Varese a század első évtizedeiben alkotott néhány kompozíciója is állandó szereplője az előtörténetnek. Nem egyértelmű azonban, hogy mennyiben kell számolnunk például olyan komponistákkal, akik hagyományos zenei eszközökkel ugyan, de a modern nagyvárosok zaját komponálták műveikbe, és legalább ugyanilyen kérdéses a nemegyszer fejlett technikát, elektronikát

⁷ Peter Webster: *Historical Perspectives on Technology and Music*. In: *Music Educators Journal*, Vol. 89, No. 1, Special Focus: Changing Perspectives in Music Education, 2002, 38-43. p.

⁸ Ld. Kenneth Peacock: *Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation*. In: *Leonardo*, Vol. 21, No. 4. (1988), 397-406. p.

alkalmazó fényorgonák és zongorák helye is a történetben, hogy csak ezt a két példát említsük. Az elektronikus zene előtörténetét bemutató tanulmány már csak az előbb említett nehézségekből kifolyólag sem törekedhet teljességre. Ezért a következőkben inkább a 20. század első három évtizedében felbukkanó ama perspektívákat és gyakorlatban is megvalósuló koncepciókat kívánom áttekinteni, melyek a leginkább tartósnak bizonyultak, a második világháborút követően is éreztették hatásukat, s nemcsak az avantgárd művészi zene különös oldalhajtásaira, jelesül az elektronische Musikra, és a konkrét zenére voltak nagy hatással, de korunk digitális zenekultúrájának szemszögéből sem elhanyagolhatóak.

Elméleti munkák - Busoni, Schönberg, Schillinger

A következő fejezet azokat a teoretikus megnyilatkozásokat igyekszik összegyűjteni, amelyek követelése és problémafelvetései már a múlt század elején jelezték a zeneművészet megnövekedett igényét az elektronikus eszközök és gépek használatára.

Közülük is elsőként Ferruccio Busoni híres, az egész európai zenei modernitás szempontjából megkerülhetetlen, *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához* (1906) című munkáját kell kiemelnünk, amelyet - mint azt a bevezetőben is jeleztük - a legkorábbi olyan írásos műként tartanak számon, amely korának zeneművészetével szemben támasztott számos elvárása közt az elektronikus hangszerek létrehozását és a hang mesterséges átalakítását is megnevezi. Busoni forradalmi hangvételi könyve, azáltal hogy elsőként követelte nyíltan a tradicionális zenefelfogás átértékelését, és ennek érdekében sok progresszív javaslattal is előállt, a modernitás éledező köreiben Londontól Szentpétervárig nagy visszhangra talált és az expresszionisták, szimbolisták, futuristák, a második Bécsi Iskola vagy éppen a zenei elektronika előhírnökei számára egyaránt alapláttá vált. A „mert alkotni annyit tesz, mint semmiből teremteni”⁹ eszméje bármely kísérletező kedvű komponistát felbátoríthatott újabb és újabb ötletek és módszerek kidolgozására. Az elektronikus zene legkorábbi hívei és későbbi történetírói számára a *Vázlatok* két szöveghelye válhatott igazán fontossá. Az egyik a zeneművészet maradiságát, a konvenciókhoz való görcsös ragaszkodást a tradicionális hangszerek korlátozottságában látja:

„Ha a zene le kell, hogy vesse a konvenciókat, formulákat, mint egy kikopott ruhát, hogy gyönyörű meztelenségében pompázzon, ennek elsősorban a mi hangszereink állják az útját. A hangszerek kötve vannak hangterjedelmükhöz, hangzási módjukhoz, ennek kiviteli lehetőségeihez és ez száz bilincsel köti meg az alkotni vágyó kezeit. A komponista minden szabad szárnyalási kísérlete

⁹ Ferruccio Busoni: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*. Budapest, 1920, Atheneum, 38. p.

hiábavaló; a legújabb partitúrákban, vagy akár a legközelebbi jövő partitúráiban szintén belebotiunk a klarinétok, trombónok, hegedűk untig ismert sajátságába...”¹⁰

A másik szövegrészlet Thaddeus Cahill Dynamophonjának említése miatt jelentős:

„Ez az amerikai terjedelmes szerkezetet talált fel...(a) Dynamophon, egy különleges elektromos szerkezet, tudományosan tökéletes zenei hangok előállítására, mely lehetővé teszi, hogy elektromos áramot átváltoztasson pontosan kiszámított és változhatatlan számú rezgéssé. Minthogy a hangmagasság a rezgések számától függ és a szerkezet minden kívánt számra „beállítható”, az oktáv végtelen fokra való beosztása egy egyszerű emeltyűvel történik, mely egy kvadráns mutatójával van összefüggésben.”¹¹

Cahill „hangszerét” Busoni elsősorban amiatt üdvözli, mert a „tökéletes”, tehát gépi eszközökkel manipulálható zenei hang előállításának lehetőségét kívánja megteremteni, emellett pedig az oktáv félhangnál kisebb intervallumokra történő felosztásával kacérkodik és így új, a hagyományos európai hangrendszer és hangszerek által nem ismert hangokkal kívánja gazdagítani a meglévő hangkészletet. Ez utóbbi törekvés tökéletesen egybecseng Busoni harmad-, illetve hatodhangokkal kapcsolatos felvetéseivel, illetve az általa így felfedezett száztizenhárom skálával, melyek nagy része csak elméletben létezett.

Busoni kortársa, az Új zene megteremtésében nem kisebb érdemekkel büszkélkedhető Arnold Schönberg, illetve legfontosabb elméleti műve, a Harmonielehre (Összhangzattan) szintén rendszerint felbukkan az elektronikus zene (elő)történeti összefoglalóiban. A bécsi mester elsősorban a Klangfarbenmelodie elméletével válhatott ötven évvel később hivatkozási ponttá. A Klangfarbenmelodie mögött rejlő gondolatot, nevezetesen, hogy két hangszín viszonyát meghatározhatja egy olyan logika, amely hasonlít a hangmagasság-változás alapját képező logikához, a hangszintetizálás későbbi eredményei bőségesen igazolták. Elképzeléseit Schönberg gyakorlatban is kipróbálta: az op. 16-os sorozat Farben című tétele a hangzatok szín és szövetbeli változásait használta föl az artikuláció elsődleges eszközeként.

Egy évtizeddel később ugyan, de az orosz származású Joseph Schillinger nagynevű német elődeihez feltűnően hasonló követelésekkel állt elő. A zeneszerzőként és elméletíróként egyaránt jeleskedő Schillinger már 1918-ban elektronikus elveken működő új hangszereket javasolt, s vélhetően nagy lelkesedéssel fogadta honfitársa, Lev Tyermen 1921-ben világszenzációnak számító instrumentumát, amit akkor még tyermenvoksz néven ismertek. Mi sem bizonyítja ezt jobban,

¹⁰ Uo. 40-41. p.

¹¹ Uo. 51. p.

minthogy az egy csapásra messziföldön ismertté vált fizikust az Egyesült Államokba is elkísérte, s ott - az RCA manufaktúra megbízásából - részt vett a szerkezet továbbfejlesztésében, sőt 1929-ben zenekari művet is komponált a thereminre, *Airphonic Suite for RCA Theremin and Orchestra* címmel.¹² Schillinger 1931-ben a sokat sejtető *Electricity, a Musical Liberator* címmel egy tanulmányt is publikált a *Modern Music* folyóirat hasábjain, amelyben azt bizonygatta, hogy a zeneművészet fejlődése teljesen parallel a technológiai folyamatokkal. A cikk Busonihoz hasonlóan a hangszerek korlátozottságában látta az előadók és zeneszerzők elé gördülő legnagyobb akadályt.¹³

A futurizmus esztétikája

Elsősorban a totalitárius ideológiákkal való szoros érintkezése okán, a futurizmus művészeti irányzatát manapság erős kétkedés, illetve ellenérzés övezi. E tanulmány keretein belül mégis érdeemben kell foglalkoznunk az - elsősorban olasz - futuristákkal, mert a kutatás mai állása szerint a Filippo Tomasso Marinetti vezette mozgalom, illetve annak zeneeszménye az elektronikus zene legfontosabb előképei közé tartozik.

Az első világháború előtt megjelenő művészeti mozgalmak közül talán a futurizmus képviselte a legradikálisabb, az akadémiai művészeteszményt legerőteljesebben támadó esztétikai művészetfilozófiai álláspontot. A futurista művészek figyelmük középpontjába koruk technikai csodáit, a gépeket állították. Ügy tartották, hogy a művészet és a valóság között húzódó falak immáron csak úgy rombolhatóak le, ha a művészet emberképe jelentősen megváltozik. Hittek benne, hogy nincsenek alapvető különbségek az emberi agy és a gépek között, a gépeket irányító ember a gépekhez hasonlatosan viselkedik, tehát érzelmek nélküli, kegyetlen és akaratos, olyasvalaki, aki mindig rideg célszerűséggel, gyorsasággal és pontossággal végzi feladatait.¹⁴ Tradíció és történet nélküli művészetet követeltek, melynek alkotói félretolva minden konvenciót és normát, a legmélyebb belső meggyőződésből teremtik a jövőt megéneklő műveiket.¹⁵

A futuristák sokszor irracionálisnak és szélsőségesnek tetsző gondolatai főként elméleti művekben kulminálódtak, de a modernitás más nagyszabású koncepcióihoz hasonlatosan a gyakorlatban ennek jóval kevesebb látszata volt. Nem véletlenül jegyzi meg az irányzat egyik kiváló kutatója, Enrico Fubini, hogy a futurizmus csupán másodsorban volt tényleges művészeti mozgalom,

¹² Peter Manning: *Electronic and Computer Music*. Oxford University Press, 2004, 8. p.

¹³ Joseph Schillinger: *Electricity, a Musical Liberator*, In: *Modern Music*, 1931. március, 8. évf. 26-31. p.

¹⁴ Szabó György: *A futurizmus*, Budapest, 1967, Gondolat, 60.p.

¹⁵ Enrico Fubini: „Der Futurismus in der italienischen Musik und seine ästhetischen und soziologischen Auswirkungen. In: *Otto Kolleritsch (szerk.): Der musikalische Futurismus: ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne, Graz, 1976, Universal, 33, p.*

és futuristának lenni pusztán annyit jelentett, mint futurista retorikával interpretálni különféle etikai, esztétikai és politikai álláspontokat¹⁶, valamint a „jövő”, illetve a „technika századának”¹⁷ hívószavaival támadni a későromantika és pozitívizmus uralta „hagyományos” világszemléletet.

A 20. század ugyanakkor megmutatta, hogy a futuristák jövődölesei, illetve követeléseik egyáltalán nem alaptalanok, hiszen a technika rohamos fejlődése csakhamar a művészetet is utolérte. A futurista kiáltványokat, melyekből 1909 és 1944 között nem kevesebb, mint százhetvenöt (!) látott napvilágot,¹⁸ a rá következő évtizedekben művészek és nem művészek egyaránt előszeretettel olvasták és idézték.

Noha az imént az 1909-es esztendőt jelöltük meg e kiáltványok kiindulópontjaként, bizonyos feltételezések szerint a futurizmus története egészen 1905-ig, Giovanni Papini *Crepuscolo dei Filosofi* (A filozófia alkonya) című művének megjelenéséig visszavezethető, amit szerzője a futurista filozófia esszéjének nevez.¹⁹

Papinit követően az első futurista kiáltvány valóban 1909-ben, egész pontosan 1909. február 11-én látta meg a napvilágot: F. T. Marinetti ugyanis ekkor írta meg az egész mozgalom alapítóleveleként tisztelt, *Fondazione e manifesto del futurismo* (A futurizmus megalapítása és kiáltványa) címen a párizsi *Le Figaro* nevű lapban megjelent manifesztumát. A futurizmus itt lefektetett alapelvei között már azok a progresszív gondolatok is jelen vannak, melyek a nemsokára megszülető futurista zenei írások gerincét is alkotják:

„3. Mi a kihívó mozgást, a lázas álmatlanságot, a futólépést magasztaljuk.

4. Megállapítjuk, hogy a világ nagyszerűsége új szépséggel gazdagodott: a sebesség szépségével. (...)

10. Le akarjuk rombolni a múzeumokat, a könyvtárakat, az akadémiák minden fajtáját, harcolni akarunk az erkölcsökösödés, a nőmozgalom és minden megalkuvó vagy hasznos hitványság, ellentmondás ellen.

11. Megénekeljük a fegyvergyárak és vad villamos holdaktól megvilágított hajógyárak vibráló éjszakai tüzét; a mohó állomásokat, melyek füstölgő kígyókat nyelnek el; a csavart füstjűk szálán felhőkre függesztett műhelyeket; a hidakat; a kalandos gőzhajókat, melyek a látóhatárt kémlelik, a széles keblű lokomotívokat...”²⁰

¹⁶ Uo, 26-27. p.

¹⁷ Szabó: i. m. 13. p.

¹⁸ Noëmi Blumenkranz: *Die Futuristischen Manifeste - Theorie und Praxis*. In: Otto Kolleritsch (szerk.): i. m. 65. p.

¹⁹ Mark A. Radice: „*Futurismo*”: *Its Origins, Context, Repertory and Influence*. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 73, No. 1. (1989), 2. p.

²⁰ Idézi: Szabó: i. m. 14-15. p.

Az akadémiaellenesség és a gépmítosz fentebb már említett tételei a 3. és 4. pontban újabb elvekkel gazdagodnak: a jövő felé töretlen haladást jelképező futólépéssel és állandó mozgással, a sebesség ezzel szoros összefüggésben álló, de a gépek felértékelődésétől sem függetleníthető metaforájával. A tízes években sorra megjelenő alapító és az ún. technikai kiáltványok az egyes művészeti ágakra vonatkozóan fogalmazták meg közel azonos doktrínák mentén szerveződő esztétikájukat. Felsorolásukra és elemzésükre itt nincs lehetőség. Jelezze csupán két cím, hogy milyen elveket tarthattak valamennyi művészetre vonatkozóan elengedhetetlenek: *La splendore geometrico e meccanico e la sensibilita numerica* (A gépies és mértani ragyogás és a számszerű érzékenység), illetve *La nouva religion-morale della velocità* (Kiáltvány a sebesség új vallásáról).

A futurista zeneeszmény: Pratella és Russolo

Gyűjtő hangvételi szónoklataival és kiáltványaival Marinetti elsősorban festőket és írókat mozgósított a „jövő megidézésének” érdekében. A többek közt Carlo Carra, Umberto Boccioni, Giacomo Balla vagy Gino Severini neveivel fémjelzett futurista csoport ugyanakkor két, a zene iránt elkötelezett művészt is a soraiban, tudhatott, Francesco Balilla Pratella és Luigi Russolo személyében. Kettejük közül valójában csak Pratella volt igazi muzsikusz, míg a tetteiben és követeléseiben egyaránt radikálisabb Russolo főként festőnek tartotta magát, annak ellenére, hogy később mindenki őbenne látta meg a futurista zene első számú zászlóvivőjét.

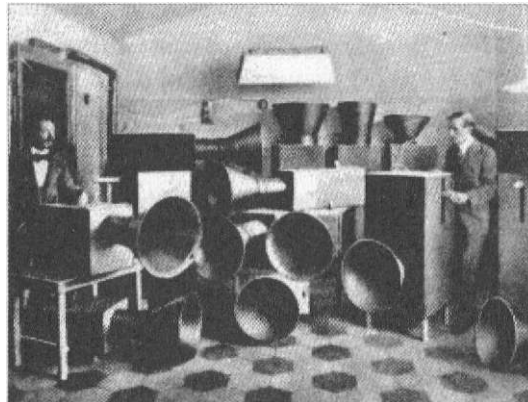
Mégsem szabad megfeledkeznünk a konzervatívabb nézeteket valló Pratella munkásságáról sem, már csak azért sem, mert a futurista zene két meghatározó kiáltványa javarészt az ő fogalmazványa, s a Marinetti-kör zeneszerzőjeként neve számos futurista műalkotással is összefüggésbe hozható.

Pratella 1911-ben (mások szerint 1910-ben) adta közre a *Manifesto dei musicisti futuristi* (A futurista zene manifesztuma), melyben elsősorban a feltörekvő ifjúsághoz fordult, és a tradicionalizmustól való megszabadulásra, tehát az „impotencia melegágyának” minősített hagyományos zenei intézményektől (konzervatóriumok, akadémiák, zeneiskolák) való elfordulásra biztatta a fiatal zeneszerzőket. A lázadás szellemét furcsamód Pietro Mascagniban (!) látta megtestesülni, mondván az első világháborút megelőző korszak komponistái közül ő volt az egyetlen, akinek volt ereje és bátorsága szembenézni a hagyománnyal, a régi zenét védelmező kiadókkal és a szintén maradi közönséggel szemben.

A Mascagni és a jövő zenéjét követelő kijelentések között feszülő ellentmondást a szerző az alig egy hónappal később megjelenő, ún. technikai kiáltványba (*Manifesto tecnico della musica futurista*) is átmentette és a „múlttal” való erőszakos szakítás helyett már a kiáltvány bevezetőjében

Palestrinát, Bachot, Beethovent és Wagnert méltatta futurista szerzőként. Persze a zenetörténet e nagy muzikusai elsősorban legitimációs eszközként szolgáltak a zenei nyelv általa követelt megújításához: a konszonancia és diszszonancia közötti határok elmosásához, a dallam és harmónia szintéziséhez, a már Busoni (illetve Cahill) által felvetett mikrintervallumok bevezetéséhez, a tradicionális formák és ritmusok zseniális, művész általi legyőzéséhez.²¹ A századfordulós zenei modernitás más iskoláival is korreláló efféle elképzelései mellett a technikai manifesztum - az elektronikus zene szempontjából - legmesszebbre mutató tervei a „gépek uralmának és az elektromosság győztes birodalmának”²² eljövételét készítették elő: az utolsó bekezdések az ipari üzemek, vonatok, óceánjárók, páncélhajók, autók és repülő hangjának/zajának zenébe történő átültetéséről ábrándoznak.²³

Eme ábrándok megvalósítására nem egészen két évvel később, Luigi Russolo 1913. március 15-én, *L'arte dei Rumori* (A zajok művészete) címen megjelent kiáltványában már konkrét javaslatokkal állt elő. A Pratellának írott nyílt levél formájában megfogalmazott esszé méltán tekinthető a gépzene első igazán jelentős dokumentumának: a kiáltvány hatására hangszerek és zeneművek egész sora látta meg a napvilágot.



A mű abból a felismerésből táplálkozik, hogy a zenei hang idegen és független az élettől, csak önmagáért létezik, s mindamelllett, hogy ezen sajátosságaiból kifolyólag egy érinthetetlen és szentként tisztelt fantáziavilágot teremt, hallgatása a korban már semmiféle újdonsággal nem szolgál a zene befogadói számára. Russolo szerint ezért „a zenei hangok birodalmának” gazdagítása nem tűr további halogatást. A szerző ennek egyetlen lehetőségét a zajok szerepének átértékelésében és a zeneművészetbe történő integrációjában látja, mondván csak így rombolhatóak le az élet és a művészet

²¹ Fubini: i. m. 28-30. p.

²² Idézi: Fubini: i. m. 30. p.

²³ A gépek „zenéjének” gondolata minden bizonnyal nem Pratellától, hanem Marinettitől származik, későbbi memoárjában maga Pratella is úgy emlékezett, hogy az utolsó passzusokat Marinetti fűzte írásához – utólag, lásd: Rodney J. Payton: *The Music of Futurism: Concerts and Polemics*. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 62, No. 1. (Jan. 1976), 28. p.

között húzódó falak. A zajok művészetének érdeme, hogy kísérletet tesz a zajok - hanghatásuk és ritmikai sajátosságaik alapján történő - rendszerezésére is, a Russolo által megálmodott, eladdig sosem hallott és látott „hangszerek” alkotta zajzenekar pedig nem csupán a zajok imitációjára szorítkozik, hanem a több tízezer lehetséges robaj és zörej precíz megkülönböztetésével, illetve gépek általi manipulálásával merőben új műalkotások megszólaltatását célozza meg.

Edgard Varése

A futuristák vívmányai a modernitás köreiből rövid idő alatt népszerűvé váltak, ám ezzel párhuzamosan a futurizmus egyfajta szitokszóvá is inflálódott: túlzottan radikálisnak minősített műveinek és nézeteinek köszönhetően Sztravinszkijtől Schönbergen át Szkrjabinig az új zene megannyi jeles képviselőjét nevezték futuristának. A konzervatívok ilyesfajta vádaskodásai Busonit is utolérték, aki mellesleg lelkesedett a futuristákért, esszéjét is írt *Futurizmus a zenében* címmel, melyben a futurista manifesztumok legtöbb pontjáról elismerően nyilatkozott.²⁴ A Busoni tanai iránt elkötelezett²⁵, ám a futuristákat nemegyszer éles kritikával illető francia-amerikai komponista, Edgard Varése olasz kollégáiéhoz sok szempontból hasonló következtetésekre jutott a zenei anyag megújítását illetően, s már 1916-ban, a *New York Telegraph*nak adott interjújában a zenei ABC gazdagítását²⁶, új hangszerek létrehozását és a zenészek hangmérnökökkel történő együttműködését szorgalmazta. Abból a felismerésből kiindulva, hogy a hagyományos nagyzenekar egyes hangszercsoportjai nem képesek a lehetséges hangszínek és regiszterek összességének visszaadására, Varése sajátos esztétikai és kompozíciós problémafelvetésekkel rukkolt elő, melyek nemegyszer még évtizedekig nem találtak kielégítő megoldásra. A zeneszerző legmerészebb gondolatai egyfelől a zenei hang fizikai sajátosságainak megváltoztatása²⁷, illetve - ezzel szoros összefüggésben - a zenei elektronika adta lehetőségek lehető legteljesebb kiaknázása körül forogtak. Varése a hangok hagyományos, egyhangú ismétlésekre és szimmetriákra épülő ritmikai formáinak módosítására törekedett, melyek meggyőződése szerint éppúgy akadályozzák az oktáv félhangoknál kisebb intervallumokra történő felosztását, mint a nem zenei hangok zenei integrációját. A zenei hangok és zajok közti önkéntes megkülönböztetéssel való leszámolás mellett Varése véleménye abban is találkozott a futuristák világvégével, hogy korának legfőbb ismervét a sebesség és szintézis eszményében fedezte fel.²⁸ Hogy

²⁴ Payton: i. m. 26-28. p.

²⁵ Manning: i. m. 7. p.

²⁶ pl. a hangszínek szerepének már Schönberg által felvetett újraértelmezésével.

²⁷ Erre később az „organised sound” terminust alkalmazta.

²⁸ Jean-Yves Bosseur: *Der Futurismus und das Werk von Edgard Varése*. In: Otto Kolleritsch (szerk.): i. m. 45. p.

a futuristák zenei kísérleteiről mégis több ízben elítélően nyilatkozott, annak háttérében az állhat, hogy ő mindvégig szigorúan a művészi zene határain belül kívánt megmaradni.

Nem a mindennapi élet visszaadásának szándéka, hanem a zenei anyagban rejlő lehetőségek kitágításának művészi igénye vezérelte az új hangforrások, hangkeltő eszközök létrehozására tett javaslataiban is. René Bertrand elektrotechnikussal való 1913-as találkozását követően mindinkább világossá vált számára, hogy a technika adta új lehetőségek kiaknázására csak zeneszerzők és mérnökök együttműködése révén van lehetőség. A tízes évek közepétől Varése fantáziáját mindinkább foglalkoztatta egy olyan hangszer, helyesebben hangok előállítására alkalmas gép kidolgozása, amely képes bármilyen frekvenciájú hangot megszólaltatni, következésképp a regiszterek hallatlanul széles spektrumát tárja a zeneszerző elé, és az oktáv újszerű felosztásaival tetszőleges skálák összeállítására alkalmas. „Feltalálója” szerint egy ilyen gép segítségével a hangszínek finomhangolása, hangkombinációk létrehozása, szokatlan hangintenzitások és egymástól független ritmusképletek kidolgozása is lehetővé vált volna.²⁹ Ugyancsak az elektronika segítségét igényelte a francia mester ama célkitűzése is, hogy egy adott hangot ugyanazon a hangmagasságon végtelen hosszúsággal legyen képes megszólaltatni. E gondolat gyakorlati megvalósítása még sokáig (Stockhausen Studien, illetve a belga Henri Pousseur Séismogramme című, ötvenes években született darabjaiig) váratott magára, csakúgy, mint a hangfelvétel műalkotásban való alkalmazhatóságának először szintén Varése által felvetett ötlete. Talán kevesen feltételeznék, hogy valakiben már az első világháború idején (1916/17) megfogalmazódtak a felvétel sebességének önkényes szabályozására, a különböző felvételek egymásra-játszhatóságára vagy éppen a zenei anyag visszafelé történő lejátszására vonatkozó gondolatok!³⁰

A technika újdonsült csodái iránti lelkesedés Varése zeneműveiben csak jóval később köszönt vissza. A húszas-harmincas években keletkezett olyan alapvető művek, mint az Ionisation (1930-33) vagy a Hyperprism (1922-23) sajátos, különleges hangforrásokat is magában foglaló zenekarkezelési megoldásai mégis a kor technikai kihívásaira adott egyfajta válaszként értékelhetőek, ezért a későbbiekben érdemes rájuk visszatérnünk.

²⁹ Uo. 48. p.

³⁰ Jegyezzük meg ugyanakkor, hogy a hangrögzítés korszerűsödését követően, a húszas évektől egyre többen kísérleteztek hangfelvételekkel műveikben. Elég e tekintetben csak Darius Milhaud-ra, vagy Paul Hindemithre gondolnunk.

A zenei fizikalizmus³¹

A fizikalista nézetek 20. században bekövetkező zenetudományos felértékelődése látszólag csak távolról tartozik az elektronikus zenei fejlődést előkészítő mozzanatok sorába. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy a zene fizikai tényezőinek előtérbe kerülése az eddig tárgyalt szerzők mindegyikénél megfigyelhető, indokolttá válik röviden szólni arról a fordulatról, ami a 19. század végétől, 20. század elejétől kezdődően a zenei gondolkodásban végbement.³² A zenei modernitás első összefoglaló történeti munkái³³ már számolnak azzal a szemléletmód-váltással, ahogyan a zeneszerzők, és a zenetudósok figyelme a zene keltette érzelmi folyamatokról fokozatosan a zene még megformázatlan, kontúrok nélküli, értelmi és tartalmi konnotációktól mentes, elemi egységeire terelődött.

A zene fizikai összetevői és az akusztikai jelenségek mind alaposabb természettudományos vizsgálata alapvetően változtatta meg a kompozíciós problémafelvetések természetét. A kérdés egyre inkább az lett, hogy miképpen lehetséges befolyásolni a hangzó anyag fizikai tulajdonságait, majd „a természet törvényei” helyébe előre meghatározott, spekulatív szabályszerűségeket léptetni.³⁴

A válaszra a második világháború utánig kellett várni, amikor is nyilvánvalóvá vált, hogy a zenei anyag feletti kontroll teljes egészében csak az elektronika eszközeivel valósítható meg.³⁵ Ezért állíthatjuk, hogy a zene fizikalista szemléletmódjától egyenes út vezetett az elektronikus zene felé, mert egészen a közelmúltig az elektronika nem mint végcél, hanem mint a zenei tér és idő meghódításához szükséges segédeszköz volt jelen a zenetörténetben.

„Gépzene” a 20. század első harmadában

Most, miután számba vettük azokat a 20. század első harmadában született írásos és szóbeli megnyilatkozásokat, melyeket az elektronikus zenekultúra kialakulásához vezető út legelső fontos állomásaiként tartanak számon, kíséreljük meg összegyűjteni, hogy mely egykorú zeneművek lehetnek azok, melyek kompozíciós vagy esztétikai problémafelvetései alkalmasint a mai napig relevánsnak bizonyulnak, mikor elektronikus vagy digitális zenéről beszélünk. Persze adódik a korántsem egyszerűen megválaszolható kérdés, hogy mit is tekinthetünk az elektronikus zenére nézvést is releváns problémafelvetésnek, azaz milyen tematikus kategóriák mentén rendezhetőek össze azok a zeneművek,

³¹ A fizikalizmus néven ismert álláspont háttérében az a tudományfilozófiai meggyőződés áll, hogy minden jelenség leírható és magyarázható a fizika nyelvén. Rudolf Carnap: *A fizikai nyelv mint a tudomány egyetemese nyelve*. In: Laki János (szerk.): *Tudományfilozófia*, Budapest, 1998, Osiris, 47. p.

³² A „fordulat” nyomán megszülető új művészetszemléletet Peter Vujica találó fogalmával *physikalische Ästhetik*nek is nevezhetjük, lásd: Uő.: *Vorformen einer physikalischen Ästhetik*. In: Kolleritsch (szerk.), i. m. 21. p.

³³ pl. Paul Bekker: *Organische und mechanische Musik*. Leipzig, 1928, Deutsche-Verlags-Anstalt, vagy Hans Mersmann: *Die Moderne Musik seit der Romantik*. Potsdam, 1929, Akademische Verlagsgesellschaft.

³⁴ Friedrich Neumann: *Physikalismus in der Musiktheorie*. In: *Acta Musicologica*, Vol. 41, Fasc. 1/2. 1969, 87-90. p.

³⁵ Herbert Eimert: *Elektronische Musik*. In: *Die Reihe 1*, Wien-Zürich-London, 1955, 13. p.

melyek a zenei elektronika előtörténetéhez tartozhatnak. Figyelembe kell vennünk ugyanis, hogy a Busonitól Varése-ig ívelő rövid időszakban alig születtek az elektronikát gyakorlatban is alkalmazó műalkotások, jóval több viszont az olyan zenék száma, melyek hagyományos eszközeik dacára hatásos és átgondolt imitációját nyújtják a legkülönbélebb masináknak és azok kísérőzajának.³⁶ A fentebb említett Edgard Varése vagy a korai 20. század egy másik extravagáns szerzője, az amerikai Charles Ives például nem tartotta helyesnek a futuristák által követelt zajhangszerek használatát³⁷, mégis élénken érdeklődtek a zajok és szokatlan hanghatások kompozíciós elrendezése iránt. S ha már a futuristák szóba jöttek: még ha sokan csodálták is Russolo elkészült zajhangszereit, a rajtuk felcsendülő „kompozíciók” már korántsem arattak ekkora sikert. De számos példa van a fordítottjára is: egy korábban sikeres és elismert zenemű aktuális kudarcát nem egyszer a benne alkalmazott technikai apparátus tökéletlensége vagy hatástalansága okozta.³⁸

Kérdéses továbbá olyan szerzők helye a történetben, mint Eric Satie, aki több művében előre megadott időhosszúságokkal, nem fejlődő ritmikai struktúrákkal, gépies ismétlésekkel dolgozott, *Vexations* vagy a *Vieux Séquins et Vieilles Cuirasses* című darabjai nyomán pedig a zenei monotonitás, vagy a loop-technika előfutárának tekinthető³⁹, a Jean Cocteau-val és Pablo Picassóval közösen készített *Parade* autódudákat és írógépet is felvonultató színpadi zenéje pedig csaknem egykorú a futuristák megjelenésével (1916-1919).

Az elektronikus zene előtörténete kapcsán leggyakrabban emlegetett zeneművek közös nevezője leginkább a gépélményben, illetve a zajok újszerű zenei értelmezésében ragadható meg. Ha ebből indulunk ki, akkor ismételen a futuristák kerülnek középpontba, akik zajkompozícióikkal már 1913-ban felhívták magukra a figyelmet. Az első nem-hivatalos zajkoncert 1913. június 2-án, Modenában zajlott le, a Storchi Színházban, ahol több mint kétezer ember figyelte, amint Luigi Russolo és ütőhangszereken közreműködő barátja, Ugo Piatti prezentálta a frissen elkészült zajhangszereket. A koncerten elhangzott művek jegyzéke nem maradt fenn⁴⁰, a két hónappal később, 1913. augusztus 11-én, a milánói Vörös Házban megtartott zajkoncert műsora azonban igen: Russolo

³⁶ A múlt század első felének azon kezdeményezéseiről, melyek a gép-élményt *tartalmitlag* igyekeztek zeneművekben megjeleníteni, nem tartozik e dolgozat szorosán vett tematikájába. Érdeemes ugyanakkor néhány műcímet megemlítenünk, melyek ebben az idiómában születtek, s a korszellem - technikailag progresszívebb kortársaiknál - nem kevésbé hiteles lenyomataiként értékelhetőek: Alexander Moszozov: *Az üzem*; Herbert Inch: *Answers to a Questionnaire*, Leo Ornstein: *Suicide in an Airplane*; George Antheil: *The Airplane*; Arthur Honegger: *Pacific 231*.

³⁷ Wolf Rosenberg: *Phonetische Dichtung und Sprachkomposition – Aspekte des Russischen Futurismus*. In: Kolleritsch (szerk.): i. m. 52. p.

³⁸ Ld. Alekszandr Szkrjabin *Prometheus*ában a fényzólamok megjelenítésének problémáját.

³⁹ Nyman: i. m. 79-82. p.

⁴⁰ bár azt tudni lehet, hogy ekkor mutatta be Russolo *scoppiatore* nevű hangszerét, amely egy belső égésű motor hangját tudja utánozni. Payton: i. m. 39. p.

maga vezényelte kilenc különböző zajhangszerre írott műveit, Automobilon és repülőkn találkozás, Egy város ébredése, Ebédidő a kaszinó teraszán, illetve a Csetepaté az oázisban címmel.⁴¹ Russolo zenekara (három dudu, kettő berregő, egy menydörgő, kettő sípoló, kettő susogó, kettő kotyogó, egy sívító, egy fújtató, egy gurgulázó) akképpen volt összeállítva, hogy az általa felvetett hat zörejkategória mindegyikének eleget tegyen, tehát a 1. tompa dörrenések, 2. sípoló-sziszegő hangok, 3. csikorgás, súrlódás, szakítás, 4. gurgulázó, csilingelő, csoszogó hangok, 5. fémek, fák, kövek hangjai, 6. emberek és állatok hangjai⁴² egyszerre lehessenek jelen a kompozícióban. A futurista zene másik jelentős képviselője, Balilla Pratella művei közül az Aviatore Dro (1914) című szerzeményt tartják a legtöbben számon, amelyben a szerző - Russolo hatására - a hagyományos zenekart robbanómotorral és berregőkkel egészítette ki. A futurizmus két vezető muzsikusa mögé hamarosan más ifjú szerzők is felsorakoztak. Köztük volt Silvio Mix, akinek Coctail című balettjét Párizsban is sikerrel mutatták be, és Otto Respighi tanítványa, a mára szinte teljesen elfeledett Franco Casavola, aki La Danza dell'elica (Csavarok tánca) című balettjében szélgépet és robbanómotort is alkalmazott.⁴³

A futuristák zajhangszerei nem arattak osztatlan sikert, de az európai modernitás vezető komponistái közül többen elismerték a zajok integrációjára tett futurista kísérleteket, elég ha csak Igor Sztravinszkij, Darius Milhaud vagy Arthur Honegger nevét említjük.⁴⁴ Hármójuk közül az a Sztravinszkij került a legközvetlenebb kapcsolatba a futurista szerzőkkel, akit már 1920-ban a gépi ritmusok feltalálójaként és első alkalmazójaként tartottak számon.⁴⁵ Az orosz komponista 1915-ben, Milánóban személyesen is találkozott Marinettivel, Pratellával és Russolóval⁴⁶, Szergej Gyagilev, a modern táncművészet egyik legnagyobb mestere, Sztravinszkij akkori kenyéradója ugyanis a Liturgia 32 című készülő színpadi műve apropóján Marinettivel kívánt együttműködni. Gyagilev a darab készülése közben fantasztikus ötletekkel állt elő, melyek megvalósítása Sztravinszkijre várt. Robert Crafttal folytatott későbbi beszélgetéseiben a komponista Gyagilev egy 1915. március 8-án keltezett levelére hivatkozik, melyben a koreográfus a következőképpen ír:

„Csönd nincs és nem is létezhet. A tánc mozgató eleme ezért nem is a zene, hanem a zaj, amivel a fülünk harmonikusan telítődik... A fülünk nem kellene, hogy érzékelje a harmonikus kapcsolatok váltakozását - az egyik hang csupán a másik mellett jelenik meg, s összekapcsolódik vele, azaz nincs felismerhető ritmus, mert a hangnak sem a kezdetét, sem a végét nem hallani. Elképzelhetők a

⁴¹ Russolo, i. m. 14. p.

⁴² Uo. 10. p.

⁴³ Reginald Smith Brindle: *The New Musik: The Avant-Garde since 1945*. London, 1975, 14. p.

⁴⁴ Hans Ulrich Humpert: *Elektronische Musik*. Mainz, 1965, 22. p.

⁴⁵ Paul Rosenfeld: *Musical Portraits*, New York, 1920, 191. p.

⁴⁶ Payton: i.m. 28. p.

következő hangszerek: harangok szövetbe vagy más anyagba burkolva, eolhárfa, guzlák, szirénák, edényfedők stb.”⁴⁷

Gyagilev „futurista” víziói korántsem voltak egyedülállóak a korszakban. Egyre több olyan zenemű született, amelyek a hagyományos nagyzenekari hangzást különféle zajkeltő eszközökkel gazdagították. Milhaud *Les Choéphores* című darabjában például ostorok, sípok és kalapácsok is hallatszanak a hangjukat, a brazil származású komponista, Heitor Villa-Lobos *Suite Suggestive*-jében a metronóm tűnik fel önálló hangszerként, míg George Antheil *Ballet Mécanique* című híres szerzeményét a tíz zongora társaságában megszólaló autódudákra, repülőgép-propellerekre, fűrészekre és üllőkre komponálta.⁴⁸

Külön említést kell tennünk Edgard Varése két művéről, amelyek a század első harmadában talán a legerőteljesebben képviselték a zajok és hangok kombinációira épülő új kompozíciós modellt. A két szóban forgó darab közül a *Hyperprism* a korábbi 1923-as New York-i bemutatóját maga Varése vezényelte, óriási botrány közepette. A kritikusok által apokaliptikus ordításnak, állatkerti tűzriadónak vagy a legzeneietlenebb zenének⁴⁹ minősített szerzemény partitúrája igencsak szokatlan hangszerelésről tanúskodik: a fuvola, pikoló, klarinét, valamint három kürt, két trombita és két harsona alkotta fúvóskart ütőhangszerek egész armadája egészíti ki. A kisdob, a triangulum és a nagydob mellett egy indiai dob, tamburin, kínai cintányér, üllő, ostor, két kínai farönk, maracas (rumbacsörgő), nagymaracas, csengettyűk és sziréna is szerepelt az ütősszekcióban. Többségbe kerültek tehát a meghatározhatatlan hangmagassággal bíró hangforrások, a szerző és hallgatók figyelmét a hangszínek és hangzások megsokszorozódott kombinációs lehetőségeire irányítva át. Ez a kompozíciós ötlet aztán tíz évvel később, az *Ionisation*-ban teljességedt ki, melyben Stockhausen az első, teljességgel a zaj köré zeneművet tisztelte,⁵⁰ hiszen azáltal, hogy Varése kizárólag ütőhangszerekből és zajkeltő eszközökből építette zenekarát, sikerült bármilyen hagyományos hangközfolyamat felépülését kiküszöbölnie.

Mint azt fentebb említettük, Varése vetette fel a hangfelvételek zenei alkalmazhatóságának lehetőségét is. Az ötlet megvalósításához azonban mégsem ő, hanem - tőle függetlenül - Darius Milhaud és Percy Grainger látott hozzá először. Milhaud felfedezvén, hogy a felvétel sebességét megváltoztatva a zenei anyagnak nemcsak a hangmagassága, de az akusztikai karaktere is jelentősen megváltozik, 1922-től kezdődően számos kísérletet végzett hangfelvételekkel, s kutatásai eredményeit igyekezett néhány zeneművébe is beépíteni. Ugyancsak a húszas évek második feleitől, a német

⁴⁷ Idézi: Igor Sztravinszkij: *Az elektronikus zenéről*. In: Fábrián Imre: i. m. 212-213. p.

⁴⁸ Charles W. Hughes: *Music and Machines*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 5. Issue 1, 1946, 33. p.

⁴⁹ Humpert: i.m. 111. p.

⁵⁰ *A Construction in Metal* Cage-művel egyetemben, In: Stockhausen: i. m. 204. p.

zeneszerző és teoretikus, Paul Hindemith és barátja, Ernst Toch Berlinben, a zeneművészeti főiskola kísérleti rádióállomásán foglalkozott fonográffelvételekkel, különböző akusztikai tesztek és harmóniai struktúraanalíziseket végzett az anyagon. A vizsgálatok eredményei, köszönhetően Hindemith elektronika iránti egyre elmélyültebb érdeklődésének, hamarosan a zeneszerzés terén is megmutatkoztak: jó példája ennek a hangszerépítő Friedrich Trautweinnal. történő találkozást követően, 1931-ben született Concerto for Solo Trautonium and Orchestra.⁵¹

A jövő hangszerei

A „gépek korát” megidézni vágyó, egymástól igencsak eltérő módszereket felvonultató zeneszerzői stratégiák, melyeket az imént igyekeztünk felvázolni, a kutató számára világosan jelezhetik, hogy a sokszor rendkívül kezdetleges technikai apparátus dacára már a 20. század első harmadában számottevő, a történet későbbi továbbhaladása szempontjából sem elhanyagolható kérdésfeltevések és kezdeményezések láttak napvilágot.

Ugyanakkor a zeneértők körében egyre többen látták be, hogy a technika és művészet produktív kooperációja nem valósulhat meg az alkotók és a szakemberek (mérnökök, hangszerépítők stb.) közötti intenzív kommunikáció kiépülése nélkül.

Ami a második világháborút követően magától értetődővé vált, az a század elején még korántsem volt annyira egyértelmű: a zeneszerzők és az új hangszerek, technológiák feltalálói többnyire egymástól elszigetelten dolgoztak, s ez is szerepet játszott abban, hogy a zene és az elektronika sokáig csak igen kis lépésekben közeledett egymás felé. Varése 1916-os azon felvétele, miszerint a zenészeknek és szakmérnököknek mielőbb szorosan együtt kell működniük a zenei nyelv megújítása érdekében⁵², még jó néhány esztendőn át „talonban maradt”. Jellemző, hogy a híres karmester, Leopold Stokowski a *Journal of the Acoustical Society in America* hasábjain még 1932-ben is a tudósok és művészek közti megfelelő kommunikációt sürgeti annak ellenére, hogy cikkében a rádiózást, a hangfelvételeket és az elektronikus hangszereket már a zenekultúra evidens részeként tüntette fel.⁵³

1932-re már valóban számos, elektronikus elven működő hangszer elkészült, más kérdés, hogy ezek nagy része - gyakorlati hasznosíthatósága híján, vagy fejletlensége okán - idővel nyomtalanul eltűnt.

⁵¹ Manning: i. m. 11-12. p.

⁵² Bosseur: i. m. 44. p.

⁵³ Leopold Stokowski: *New Horizons in Music*. In: *Journal of the Acoustical Society in America*, vol. 4, 1932/1933, 11-19. p.

Rövid idő alatt erre a sorsa jutott az elkészültekor szenzációs újdonságként ünnepeelt Dynamophon (1897). Thaddeus Cahill minden elektromos hangszerek őseként ismert szerkezete már csak méretei miatt sem számíthatott hosszú életre: csaknem hatvan láb hosszú volt és több mint negyven tonnát nyomott, előállítási költségei pedig a korban felfoghatatlan összeget, kétszáz ezer dollárt emésztettek fel. Az elektromos dinomóval működtetett Dynamophont egy polifonikus klaviatúrával lehetett megszólaltatni. Az elektromos orgonának is nevezett⁵⁴, telefonkagylók segítségével kierősített gép elvileg több tucat hangszer hangját képes volt reprodukálni. Feltalálója egy egész üzletágot akart a nyilvánosság előtt 1906-ban bemutatott hangszere köré szervezni: a New England Electronic Company nevű cég égisze alatt épült volna ki a music broadcasting network, amely minden amerikai nagyvárosban egy központi modell segítségével hotelekbe, színházakba, éttermekbe és módosabb családok otthonaiba juttatta volna el a Dynamophon hangját.⁵⁵

A századfordulót követő két évtizedben Russolo Intonorumori néven ismert zajhangszerén, illetve a szinesztézia szolgálatában álló fényorgonákon kívül nem született említésre méltó hangkeltő szerkezet. Jelentős előrelépésnek tekinthető ugyanakkor az orosz Popov és főként az amerikai Lee de Forest által kifejlesztett triódás oszcillátor elkészülte (1906-1915), amely nemcsak a modern rádiótechnika, de az elektronikus hangszerek fejlődésében is meghatározó szerepet játszott.

Oszcillátorok segítségével szólalt meg Lev Szergejevics Tyermen orosz fizikus Thereminje (tyermenvoksz) is, ami a húszas évek elején egész Európát és Amerikát meghódította. A riasztó, a lehallgató-készülék és a dobgép feltalálójaként is ismert Tyermen hangszere azáltal, hogy alkalmas volt a hangmagasság és a hangerő érintés nélküli szabályozására, a kortársak csodálatát váltotta ki és a fizikus nevét egy-kettőre világszerte ismertté tette. A Thereminben az egyik oszcillátor frekvenciáját és ezáltal a kapott hang magasságát az előadó keze és a hangmagasságot szabályozó botantenna közötti távolság határozta meg.⁵⁶ Az éteri, egyetlen ismert hangszerhez sem hasonlítható hangzást kibocsátó készülék legfőbb hátránya az volt, hogy nehezen lehetett rajta pontosan játszani, ezért idővel a billentyűs elektromos hangszerek kiszorították a gyakorlatból. Russolo is hasonló okokból kényszerült a tízes években megálmodott és elkészített kereplők, fújtatók, sípok hangjának hitelesebb visszaadására képes Rumorarmonio, magyarul Zajharmónium kifejlesztésére. Az elektromos orgonához hasonlatos, eleinte három, majd öt billentyűsorral ellátott, nyolc különböző hangszín megszólaltatására alkalmas

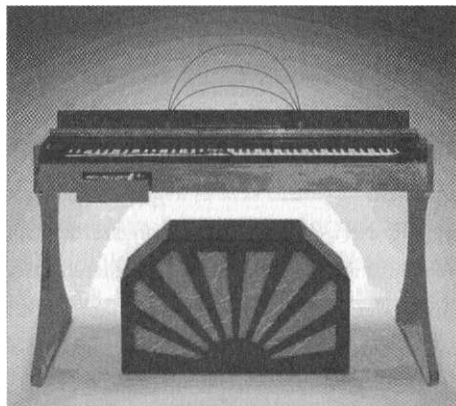
⁵⁴ Sz. G. Szimonov - I. D. Korszunskij: *Elektronikus hangszerek*. Budapest, 1960, Műszaki Könyvkiadó, 14. p. A könyv beszél az amerikaiéval egy időben Oroszországban elkészült elektromos orgonáról is, amit egy bizonyos Plauszonnak tulajdonít, de bővebb információkat nem közöl a szerkezetéről.

⁵⁵ Manning: i. m. 4. p.

⁵⁶ Korszunskij-Szimonov: i. m. 15. p.

harmóniumot Russolo 1924 novemberében, az Első Nemzeti Futurista Kongresszuson mutatta be, a végleges változat viszont csak 1927-ben készült el.⁵⁷

Kevés kivételtől (pl. Theremin) eltekintve az elektronikus hangszerek első korszakát a billentyűs instrumentumok uralták. Közülük csak kevés törekedett önálló, ismeretlen hangszínek kikeverésére, sokkal inkább a meglévő hangszerek hangzásának minél hűbb imitációja volt a cél.⁵⁸ Ez nem jelenti azt, hogy a húszas évek elejétől egyre nagyobb gyakorisággal megjelenő elektronikus zeneszerszámok a későbbi történet szempontjából betöltött szerepe elhanyagolható lenne, hiszen a szovjet fejlesztésű ekvodintól és emitrontól kezdve, Jörg Mager Sphärophonéján át a kompanoláig minden egyes hangszer az elektronikus zenekultúra felé vezető út fontos állomásaként értékelhető. Mégsem lehet véletlen, hogy a legtöbbjük a második világháborút sem élte túl.



Ondes Martenot (1928)

Mindazonáltal bizonyos zeneszerszámok, mivel technikailag tökéletesebbnek, méretüket és kezelhetőségüket tekintve praktikusabbnak bizonyultak egykorú társaiknál, még hosszú ideig nem koptak ki a divatból, s nemcsak a művészi, de később a populáris zenében is előszeretettel alkalmazták őket. Jó példa erre a feltalálója (Maurice Martenot) után Ondes Martenot-nak nevezett első szintetizátor (1928), amit a modern szintetizátorok őseként tartanak számon, vagy az immár hetven éve töretlenül népszerű Hammond Orgona (1935).

Az eddig bemutatott elméletek, zeneművek és hangszerek sora korántsem teljes és végleges. A különböző szerzők és zenetörténeti események akképpen kerültek kiválasztásra, hogy lehetőleg az előzetesen meghatározott szűkös időkereteken belül (1900-1930) felmerülő minden olyan

⁵⁷ Barclay Brown: *The Noise Instruments of Luigi Russolo*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No. 1/2 (Autumn, 1981-Summer, 1982), 46-47. p.

⁵⁸ Humpert: i. m. 20. p.

problémafelvetésről és kísérletről számot adjanak, melyek érdemben befolyásolhatták az elektronikus zene közeli vagy távoli jövőjét, vagy valamiért részévé váltak egy olyan történetnek, mely megszületése óta vajmi keveset változott, s kis módosításokkal minden alkalommal ugyanazon mozzanatok mentén konstruálja meg újra önmagát; egy történetnek, mely jobbra jelentéktelen, nyúlfarknyi bevezetőként áll az „igazi” történet előtt: az elektronikus zene előtörténetének.

A 20. századi zene⁵⁹

Karl H. Wörner

Általános helyzetkép

A 19. és a 20. század közötti korszakhatár problémája

Az 1910 körüli évek joggal tekinthetők a 19. és a 20. század korszakhatárának. Ezt mindenekelőtt olyan harmóniai vonatkozások igazolják, mint a diszsonancia egyre fokozódó emancipációja és az a minőségi váltás, amit a kibővített és lebegő tonalitás szabad atonalitásba való fordulása eredményez 1908/09 körül (Arnold Schönberg: *George-Lieder*, op. 15 és mindenekelőtt a *Klavierstücke*, op. 11). A zenét mintegy háromszáz éve meghatározó általános kompozíciós technikák elveszítik központi jelentőségüket. A ritmika és a metrika terén 1910 körül mutatkozó jelenségek is erre utalnak. Az egyre rövidebb hangértékek és a bonyolultabb ritmusképletek használata, főként a bécsi atonalitás korszakában (elsősorban Schönberg: *Klavierstücke*, op. 11 Nr. 1 és 3), az alapérték és az alaplüktetés metrumtól való függetlenedése, továbbá a sűrűn alkalmazott metrumváltások (pl. Igor Sztravinszkij: *Le sacre du printemps*, 1913) is a korszakváltás tényére hívják fel a figyelmet.

Könnyen belátható, hogy e fejlődés előkészítői és kezdeményezői a késő 19. századi és a századforduló éveiben alkotó komponisták és műveik. Harmóniai szempontból meglepően messzire jutnak már Liszt Ferenc kései zongoraművei (*Bagatelle sans tonalité*, 1885), de ez igaz Claude Debussy hangzásrétegeket és hangsorokat alkalmazó technikájára, Alekszandr Szkrjabin sajátos „hangzáscentrum-technikájára”, és nem utolsósorban Richard Wagner és Max Reger szélsőségesen kromatizált műveire is.

Az egyre bonyolultabbá váló ritmika és a tematikus egységet feloldó folyamatok, amelyek Gustav Mahler kései szimfóniáit jellemzik, szintén előzménynek tekinthetők.

Felmerül a kérdés, hogy miképpen lehet egy zeneszerzés-történeti szempontból viszonylag egyértelmű korszakhatárt a hozzá szorosan kapcsolódó előzményekkel együtt vizsgálni. Erre vonatkozóan meggyőző az modell, amit Carl Dahlhaus alkalmaz a történetírásban (*Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 1980, elsősorban az V. fejezet). Különbséget tesz az 1889 és 1914 közé eső „modern mint zenetörténeti korszak” és az Új Zene kezdete között, ami nagyjából 1910-re tehető. Ezt szem előtt tartva válik lehetségessé a századforduló úttörő törekvéseinek helyes

⁵⁹ Karl H. Wörner, *A zene története, Tankönyv és kézikönyv egy kötetben*, Vivace kiadó, Budapest, 2007. p. 533-544.

megítélése, amelyek egyúttal a 19. századi zenei fejlődés utolsó csúcspontját is jelentik. A zenei modern fogalma ennek alapján egyszerre értelmezhető lezárásként és újrakezdésként is. Olyan zeneszerzők, mint Mahler vagy Debussy, a nézőpont megválasztásától függően, éppúgy tekinthetők a 20. századi, mint a 19. századi zene képviselőinek. Művészetük összekötő kapocs a romantika és az Új Zene között.

Látható tehát, hogy azok az 1900 körül kibontakozó stilisztikailag és esztétikailag eltérő tendenciák, amelyekre zeneszerzés-technikai szempontból még erősen hat a hagyományhoz való kötődésük, együtt indítják meg azt a fejlődést, ami a következő generáció zenéjében harmóniai, melodikus és ritmikai következményekkel jár. Az 1910 körüli korszakhatár után alkotó nemzedék zeneszerzés-technikai szempontból haladó művei teljesen indokoltá teszik az „Új Művészet” fogalmának használatát.

A „nem egyidejű egyidejűsége”

A „nem egyidejű egyidejűsége” úgy tűnik, minden másnál jobban rányomja a bélyegét a 20. század zenetörténetére. Mégis, ha meg akarunk győződni ennek helyességéről, és összevetjük az 1750 és 1950 körüli időszakot, mindkét esetben összeegyeztethetetlennek bizonyulnak az egymás mellett élő, eltérő stílusjegyek:

1750: Bach strukturális alapokon nyugvó kései stílusa, Händel monumentális oratórium-stílusa, Rameau mitologikus reprezentációs operái, Scarlatti virtuóz billentyűs szonátái, a gálans és az érzelmes stílus felvirágzása.

1950: Hindemith időskori tudós stílusa, Strauss kései klasszicista operája, Sztravinszkij tizenkéthangú technika felé fordulása, Schönberg dodekafóniája szétzúzza a tonális kereteket; a szerializmus születése, kísérleti technikák kifejlesztése és alkalmazása az Amerikai Egyesült Államokban.

Egy jelentős különbséget azonban hangsúlyozni kell: kevésbé az egy helyen felbukkanó jelenségek egyidejűsége, mint inkább e szimultán sokféleség történelmi mozgásának sebessége a döntő differencia. Míg az előbb megállapított sokszínűség a 18. század közepén három évtizeden át érvényes (1730-1760), addig a zenetörténet a század közepéhez viszonyítva 1960 és 1940 körül - és különös mértékben 1970 táján - kirívóan más képet mutat anélkül, hogy lehetséges volna további korszakhatárok beillesztése. A 20. századi zene helyzetét tulajdonképpen a nem egyidejű egyidejűségében végbemenő mozgások sebessége jellemzi.

Ebben a sokféleségben és a változások gyorsaságában az egyre inkább összekuszálódó világ jut kifejezésre: a nemzetközi irányzatok nemzeti jellegzetességekkel kapcsolódnak össze, vagy elnyomják

azokat (a sajátosan helyi megoldások túllépnek a provinciális kereteken), vagy alámerülnek. Az egyidejű jelenségek különfélesége egy olyan szintet ér el, ami nehézkessé teszi az általános perspektíva kidolgozását. E különféleség az évszázad közepére olyan fokra jut, ami alapvetően lehetetlenné teszi az összefüggő történetírást, és szükségszerűvé válik az események egymástól különálló ábrázolása.

A média eszközei a zene közvetítésében

A média eszközei révén történő közvetítés nem csak kísérője, hanem jelentős mértékben okozója is e helyzetnek. A hanghordozókon rögzített historikus és kortárs zene képzeletbeli múzeuma és az ezzel együtt járó rendkívül élénk előadói kultúra teszi csak lehetővé a stílusok sokféleségének tartós jelenlétét. Elérhető csaknem a teljes nyugati és egyre nagyobb mértékben az Európán kívüli zene, továbbá rendelkezésre állnak a dzsessz, a szórakoztató és a népzene különböző formái is. A zenei életben kétségtelenül túlhangsúlyozzák a rögzített és rendelkezésre álló sokaság egy részét, nevezetesen a barokk kortól a 19. századig terjedő historikus zenei repertoárt. A kortárs zeneszerzők és a régi zene felé tájékozódó előadók, hallgatók megosztottsága, ami a teljes 20. századot meghatározza, javarészt a régi zene média- és kultúrpolitikai túlerejéből következik. Az előadói gyakorlat és ennek hanghordozókon történő konzerválása, valamint a jól bevált áruk profitorientált sokszorosítása - nem is beszélve a reklám- és szórakoztató zene hallásformáló hatásáról - esztétikai beszűkülést eredményez. A 20. századi zenetörténet fejlődési folyamatát jelentős mértékben alakítja a média felé tájékozódó zenekultúrának az a kétarcúsága, amely mindent rendelkezésre bocsát, de sok mindennek hátat is fordít.

A történetírás e helyzetből fakadó rendszerezési, osztályozási és értékelési problémái minden eddiginél szükségesebbé teszik a zenei jelenségek problémátörténeti megközelítését. Sokféleségüket és változásaik gyorsaságát, amelyek kölcsönhatásban állnak az előadás és a befogadás jelenségeivel, az összefüggő fejlődésvonalakon belül mindig olyan önszabályozó rendszernek kell tekinteni, amelynek vizsgálata újra és újra szükséges. Nyilvánvaló, hogy számos probléma részletes tárgyalására nem kerülhet sor, azonban meg kell említeni, és kritikusan szemügyre kell venni mindegyiket. A következőkben tárgyyszerűen bemutatjuk azokat a korszakokra, stílusokra és technikai módszerekre vonatkozó fogalmakat, amelyek minden eddiginél jobban áthatják a zenéről való beszédet és írást, és amelyek hathatós eszközökként alkalmasak a zene átfogó, szisztematikus megközelítésére.

A terminológiáról általában: korszakfogalmak

Feltűnő, hogy 1945-ig tárcaszerű jellemzések sokasága vált általánosan elterjedt zenei korszakfogalommá. A későbbiekben inkább olyan megjelöléseket használtak a korszakok

megkülönböztetésére, amelyek a stilisztikai és a technikai oldalt helyezik előtérbe. Ez a hetvenes évektől kezdve újra megváltozik: tömegével jelennek meg ekkor a publicisztikákban használatos „neo”-megnevezések (neoromantika, neoexpresszionizmus, neomodern, új egyszerűség). Emögött bizonyára az a szándék áll, hogy a régi hagyományokhoz kapcsolják a modern letűnt esztétikája utáni különböző új jelenségeket. Az, hogy e megnevezések korszakfogalomként való használata jogos-e, kérdéses, illetve teljes joggal kétségbe vonható, mint például a hetvenes évektől alkotó fiatal német zeneszerző-nemzedékre (Rihm, v. Bose, Trojahn, v. Schweinitz, Müller-Siemens) alkalmazott új egyszerűség terminus esetében, ami éppen annyira önkényes, mint amilyen kevésbé találó.

Alapvető fogalmak

Elsősorban a modern, az Új Zene és az avantgárd fogalmak általános használatában uralkodik terminológiai zavar. E fogalmak a szerzőtől és a nézőponttól függően szinonimaként, egymástól eltérő és egymással ellentétes jelentésben is alkalmazásra kerülhetnek. A következő összehasonlítások célja a jelentések tisztázása, ami szükségszerűen a modern fogalmának többoldalú értelmezéséből indul ki.

Modern — Új Zene

A modern fogalmának történeti vonatkozása az Új Zene általános korszakfogalmával való viszonyában válik nyilvánvalóvá. A kor önmeghatározása szerint a modern, mint kultúrtörténeti korszak 1890 táján kezdődik (Hermann Bahr), és az expresszionizmussal ér véget a húszas évek elején.

A zeneelmélet felől nézve lehetséges egy szűkebb értelmezés is: 1910 körül az atonalitással egy olyan harmóniatörténeti szempontból jelentős fordulat következik be, ami akkor is meghatározó, ha a zenei gondolkodásban csak az 1920-as években történnek mélyreható változások (az expresszionizmus vége, ezzel együtt a tizenkétfokúság kialakulása, az új tárgyilagosság és a neoklasszicizmus kezdete).

Ha még inkább ki akarjuk hangsúlyozni ezt az elismerten kiemelkedő fordulatot, akkor - Hermann Danuserrel szólva - a modern kései korszakáról kellene beszélünk (nagyjából 1907-1920), ami aztán feloldódik a húszas évek tulajdonképpeni Új Zenéjében. Ha azonban Carl Dahlhaust követve az esztétikai fordulattal szemben a zeneszerzés-technikai fordulat mellett döntünk, akkor a modern, mint zenetörténeti korszak (körülbelül 1890-1910) a fin de siècle semleges korszakfogalmával, továbbá a szecesszió zenei szempontból aligha gyümölcsöztethető fogalmával esik egybe. Ebben az esetben magában foglalja a - pejoratív értelmét tekintve - szerencsétlenül elnevezett késő romantika, az impresszionizmus, a kezdődő expresszionizmus és a különböző nemzeti iskolák (folklorizmus) stilisztikai jelenségeit. A zeneszerzési eljárásokban meginduló bomlásfolyamatok (előrehaladott

kromatika, formai szabadság) érvényesítik a zenei modern ilyen módon felfogott - a 19. század korszakával szemben álló - történeti fogalmát.

A zenei modern egyrészt első képviselőinek (Strauss, Reger) klasszicista törekvéseibe torkollik, másrészt az Új Zene kezdetéhez vezet, amit a kiteljesedett zeneszerzés-technikai bomlásfolyamatokról, az emancipációról ismerhetünk fel: a diszsonancia elsődlegessé válik az összhangzásban (Schönberg: 3 Klavierstücke, op. 11, 1909; Webern: 5 Sätze für Streichquartett, op. 5, 1909), ütembeosztástól független zenei alakzatok és a ritmika perkusszív motorikája jellemzi (Sztravinszkij: Le sacre du printemps, 1913; Bartók: Allegro barbaro, 1911).

A történelem folyamán a későbbiekben az Új Zene fogalma alatt a körülbelül 1910 után bekövetkező technikai, stílusbeli változások és újítások összességét is értik. Ebből a szempontból értékmentessé és pluralisztikussá válik e fogalom, amelynek esetében a modern történeti fogalmánál sokkal inkább szükséges az időbeli differenciálás. Most megnevezzük a közép-európai zenetörténetnek azokat a fontos fordulópontjait, amelyek az alábbi korszakfogalmaknál kerülnek részletes kifejtésre: a zeneszerzés-technikai konszolidáció irányai a húszas években (tizenkéthangú technika, neoklasszicizmus) és ezzel egy időben a társasági zene jelenségeinek fontossága (dzsessz, szórakoztató zene, új tárgyiasság); a Reihe-technikán alapuló gondolkodás kiépülése a szerializmusban az ötvenes évek folyamán, továbbá ennek továbbfejlesztése az aleatóriában és az elektronikus zenében; a hetvenes évektől kezdve, a posztmodern tendenciák előretörésével az Új Zene háttérbe kerül, és ezzel egy időben tovább hatnak a modern különböző hagyományai.

Modern — avantgárd—posztmodern

Az avantgárd és a posztmodern fogalmának szembeállításánál során szükségszerűen felmerül a modern, mint esztétikai jelenség fogalma. Ebben két törekvés figyelhető meg: egyrészt a mű egész jól sikerült egysége elérésének szándéka, másrészt az a történelmi igény, hogy a zenei anyag és annak technikája az igazság és az újdonság kategóriái mentén bontakozzon ki (Adorno) - paradigmája a bécsi iskola kialakulása. Az avantgárd fogalmához ezzel szemben egy feloldhatatlan kettősség tapad: az általános használatban az „élen járókat” jelöli, valamint a példaszerűséget az újítások megszakítás nélküli sorában - ebben az értelemben összeegyeztethető lenne a modern esztétikai fogalmának második ismérével. Másfelől azonban magában foglalja a történelmi kötöttségek szélsőséges és erélyes elutasítását, ami gyakran az olyan hagyományos kategóriák feloldásáig is elmegy, mint a zárt műegész. Az avantgárd fogalmának ez az aspektusa, ami Peter Bürger szerint abból az alapvető szándékból ered, hogy a művészetből átvezessen az életbe, ellentétben az esztétikai modern hermetikus műfogalomhoz való ragaszkodásával. A radikális zenei avantgárd ezzel egy, a modernnel szemben álló

pozícióba kerül. Jól látható ez az ötvenes évek végén, amikor az amerikai avantgárd - John Cage és az ő véletlent alkalmazó módszerei révén - betör az európai modern hagyományába. Persze az esztétikai modern és az avantgárd viszonyára nézve jellemző lehet a korabeli Európa reakciója is: az újító potenciál hamar hasznosult a modern fejlődésfolyamataiban. A hagyományos koncepciójú művekbe különböző jelentőségű aleatorikus részek épülnek be. Noha az esztétikai avantgárdot, mint a múlttól elszakadó újítók mozgalmát szembe kell állítani a múlt felé tájékozódó zenei modernnel, annyiban mégis megegyeznek, hogy bizonyos történelmi kötöttségek és a hagyomány minimális fenntartása mellett is már megvalósulhat az újításnak az a folyamata, amelyre az avantgárd elsősorban és gátlástalanul törekszik. Ebben az értelemben az avantgárd felfogható az esztétikai modern lánzsájának csúcsaként, amit az európai zenetörténet - kevés kivétellel - igazol is. Bár a műalkotás milyensége elválasztja egymástól a zenei modern és avantgárd esztétikáját, az autonóm megformálás egységessége alapvető feltétel marad.

Az esztétikai posztmodern keretein belül - ami az elnevezésben szereplő "posztnak" (=után) kronológiai szempontból és szembeállításként is egyaránt jelentőséget tulajdonít - nem feltétlenül marad meg a műalkotás egységessége. A posztmodern lemond a racionalitás modernre jellemző formájáról, továbbá a modernnek az újítás, az autonómia és a szerkezeti tisztaság iránti elkötelezettségéről. Ez a heterogenitás elfogadásához vezet, ami nem csak a különböző stílusok és technikák egymásmellettségében, hanem a zene belső szerkezetében is megjelenik: tendenciózan feladja az egység és a tisztaság, a műegész iránti határozott igényt. E nyitottság révén a posztmodern számos avantgárd mozgalom műellenességével mutat hasonlóságot - nem véletlen, hogy az Egyesült Államokban egy éppen kibontakozó irodalmi vita során mindenekelőtt Cage és köre zenéjét sorolták a posztmodern jelenségek közé. A zárt műegész megtartása egyik oldalon sincs napirendre tűzve; persze fordított előjellel, mivel azt az avantgárd a feltétel nélküli újítás értelmében, a posztmodern pedig a korlátlan sokszínűség értelmében feladja.

Míg a posztmodern és az avantgárd közti kapcsolat mindenképpen ambivalens, a modern és a posztmodern viszonyát egyértelműbben felvázolhatjuk: az esztétikai posztmodern az ötvenes és a hatvanas évek irodalmi és építészeti vitákban kibontakozó kezdeteitől fogva a modern alternatívájaként, illetve annak felváltásaként értendő. A posztmodern szemszögéből nézve a modern fejlődése - a szerkezeti tisztaságra és a technikai következetességre való túlságosan egyoldalú törekvése miatt - egy alkotás- és befogadásesztétikai zsákutcába jutott. Ezt figyelembe véve a 20. századi zenében már a kezdetektől fogva akadnak posztmodern jelenségek: elsősorban azokban a jelentős áramlatokban, amelyek a bécsi iskola esztétikájának és zeneszerzés-technikájának továbbélése mellett bontakoznak ki - ebben az értelemben jelentős „kívülállónak” számít Sosztakovics, Henze és

Schnittke, hogy három eltérő irányultságú zeneszerzőt említsünk. Az új zene modern vonulatától való határozott elszakadás azonban szélesebb körben csak a hetvenes évek elején ment végbe, ami - a posztmodern pluralitás-elvének megfelelően - meglehetősen eltérő eredményekkel járt. A következő tendenciák azonban közösek: egyrészt a művészi munkában elutasítják az újítás és haladás feltételnélküliségének elvét, másrészt vonakodnak attól, hogy a zeneszerzésre nézve kötelező érvényű szabályoknak tekintsék a történelemben hagyományozott szükségszerűségeket.

Részletes meghatározások

Késő romantika

Olyan összefoglaló fogalom, amellyel Wagner, Brahms, Bruckner, Richard Strauss, Reger, Pfitzner és Liszt kései zenéjét, tehát körülbelül az 1860 és 1914 közti időszakot jelölik. A zeneszemléletre Brahms és részben Reger kivételével az újnómet iskola kifejezésetztétikája jellemző, ami a zenét a rajta kívül álló, gyakran vallásos vagy filozófiai eszmék szolgálojának tekinti. A pszichológiai jellemzés és a szimbolizálás egyre inkább kifinomul és fokozódik, a harmónia világában kitüntetett szerepe van a kromatikának: alterációs technikák, enharmónia és tercrokonság. Kibővül a zenekar, és árnyaltabbá válik a hangszerelés.

Impresszionizmus

A fogalom először 1874-ben jelenik meg Franciaországban a festészettel kapcsolatban. Zenei alkalmazása problematikus, mivel legjelentősebb képviselője, Debussy - aki sokkal közelebb érezte magához a szimbolista irodalmat és festészetet - elutasította a megjelölést. Bizonyos megszorításokkal azonban mégis beszélhetünk impresszionista zenéről, ha a hatásos kompozíciók alatt nem futólagos és felszínes események ábrázolását értjük. A hangképeket túlnyomórészt címek kapcsán alakítják ki (amelyek legtöbbször a darabok végén állnak, mint Debussy zongorára írt prelűdjei esetében is). A kompozíciók rendkívüli kifinomultságukkal és szuggesztivitásukkal sajátos, gyakran természeti-mitikus hangulatot teremtenek. Kedvelt témák: a természet, az ember és e kettő kapcsolata, továbbá bizonyos pszichológiai állapotok.

A zenei formálás jelentős tényezői: egészhangú skála, pentatónia, egyházi hangnemek, nónakkordok, undecima- és tredecima-akkordok (legtöbbször alaphang nélkül), feloldás nélküli harmóniák, akkordok párhuzamos eltolása, a gregorián hatása alatt álló dallamalkotás, az egzotikus zene hatásai, ütemhangsúlyokat elködösítő ritmika, rendkívül kifinomult hangszerelés, formai kísérletezés.

Az impresszionizmus központi korszaka Debussy alkotóperiódusával esik egybe (kb. 1890-1918), és elsősorban Ravellel folytatódik a harmincas évekig. Hatása a maga korában, továbbá azt követően messze a francia kultúrkör határain túl is érezhető (t. k. Manuel de Falla, 1876-1946 Spanyolország; Ottorino Respighi, 1879-1936 Olaszország; Frederick Delius, 1862-1934 Anglia).

Expresszionizmus

Az „expressionisme” szó először 1901-ben Párizsban bukkan fel a „Salon des Indépendants” katalógusában. Az „expresszionisták” fogalom a fiatal francia festészetre (t. k. Derain, Dufy) vonatkozó gyűjtőnévként először 1911 áprilisában jelenik meg a berlini Szeccesszió 22. kiállításának előszavában. Ettől kezdve hamarosan meghonosodik az irodalmi, a festészeti (Brücke, Blauer Reiter) és végül a zenei szaknyelvben is.

A zenei expresszionizmus alatt az 1907/08 (Schönberg: Erwartung, op.17) és 1924 (Berg: Wozzeck, op.7) közti éveket értjük. A korszak szorosan összefügg a tonalitás kitágításával és végül teljes megszűnésével, a hagyományos formák szétaprózásával, a ritmika és a hangszín jelenségeinek emancipációjával - ezek a kifejezés ama túlfeszítettségéből következnek, ami a 19. századi zene utolsó hullámának tekinthető.

Futurizmus

A kifejezés azt az irányzatot jelöli, ami Marinettinek (olasz költő) a párizsi „Le Figaro” hasábjain megjelent kiáltványával vette kezdetét 1909-ben. A futurizmus minden hagyományos forma, műfaj és technika teljes megszüntetését követelte. Célja egy olyan új művészet kialakítása volt, ami az ipar és a technika fejlettségi szintje felé tájékozódik. Az 1913-ban megjelent „Futurista manifesztumban” az olasz Russolo kialakítja a zajzene eszméjét (bruitizmus), amit sajátos felépítésű hangszerekkel hoznak létre (intonarumori).

Dadaizmus

A fogalom egy művészetellenes áramlatot jelöl, ami 1916-ban Svájcban alakult ki (zürichi Kabarett Voltaire). A dadaizmus Tristan Tzarára (költő) megy vissza, és avantgárd mozgalomként a művészi, mindenekelőtt az irodalmi alkotás hagyományos kánonjának teljes megszüntetését szorgalmazta (hangköltemények, abszurd és konkrét költészet).

A dadaizmusra jellemzők a színesztetikus tendenciák, amelyek kiemelkedővé teszik például az irányzat valamivel későbbi képviselőjének, Kurt Schwittersnek a költészetét, festészetét és zenéjét (Ursonate).

Ezzel egy időben, de a mozgalomtól függetlenül dadaista törekvések figyelhetők meg Eric Satie zenéjében. Későbbi hatása elsősorban John Cage és a kísérleti technikák (Kagel, Schnebel) esetében állapítható meg.

Neoklasszicizmus

Ha a klasszicizmus alatt egy történelmi korhoz kötődő stílus spontán felfedezését, továbbá azt a kísérletet értjük, amelynek az a célja, hogy ezt a stílust a szerző saját, korához és személyiségéhez kötött nyelvezetével ötvözze, akkor e jelenségnek mindaz megfelel, amit Európában és Amerikában a 20. század kezdetén neoklasszicizmusnak neveztek. Jellemző rá, hogy elsődlegesen a 18. századi zene stilisztikai vonásait vonja be a kortárs zenébe. Egyúttal a romantikus emfázis utolsó hullámának tekintett expresszionista esztétikára adott válaszként kell értelmezni. A neoklasszicizmus fogalma a francia nyelvterületről származik; a húszas években Párizsból kiindulva bontakozik ki a neoklasszicista művészet és propaganda (Cocteau). Tárgyszerűen persze csak akkor lenne helyénvaló neoklasszicizmusról beszélni, amikor a (bécsi) klasszika stilisztikai elemeinek feldolgozásáról van szó. Bach, Schütz vagy Gabrieli korába visszanyúlva pedig a neobarokk kifejezés lenne a helyes.

A korszak kulcsfigurája mindenekelőtt Igor Sztravinszkij; azzal egy időben, hogy hatására a francia zeneszerzők a 18. század felé fordultak, Németországban is bizonyos érdeklődés mutatkozott a barokk formatípusok és technikák iránt (Hindemith, új tárgyilagosság). Továbbá meg kell különböztetni ettől Busoni „fiatal klasszicitás” fogalmát, ami t. k. a mozarti életmű felé való esztétikai tájékozódásról szól 1920 körül. Klasszicista vonások találhatók továbbá a bécsi iskola zenéjében, ami elsősorban a tizenkéthangúság megszilárdításával összefüggésben folyamodott a barokk és a klasszikus formatípusokhoz a húszas években.

Új tárgyilagosság

A fogalom egy, a mannheimi Kunsthalléban 1923-ban rendezett kiállítás címére utal. G. F. Hartlaub, a Kunsthalle igazgatója, posztexpresszionista jellegű tárgyias festményeket és grafikákat gyűjtött össze, amelyek egyrészt „újklasszicista” (t. k. Picasso), másrészt „baloldali, a verista szárnyhoz” tartozó szerzőktől (t. k. Grosz, Dix) származtak. A zenére alkalmazva olyan gyűjtőfogalom, ami egy jellegzetesen romantikaellenes zenei magatartást és ennek megfelelő kompozíciókat jelöl a húszas években (mindenekelőtt Paul Hindemith kamarazenéi); az új tárgyilagosság ebben a tekintetben az expresszionizmus (szubjektív) kifejezési elveinek (tárgyias) ellentételezésére törekedett. A gyakran virtuóz művek hangversenyteremi előadásra szánt használati zenék, amelyek sokszor a régi korok stilisztikai eszközeivel is élnek (neobarokk, neoklasszicizmus).

A terminológiáról általában: a technikára és a stílusra vonatkozó fogalmak

Folklorizmus / egzotizmus

A 20. század elején mindenekelőtt az motiválta a természetes dal- és tánckincs felé való fordulást, hogy a zeneszerzés a dúr-moll tonalitáson alapuló rendszer kimerítésével válságos helyzetbe jutott. A zeneszerzők a népzene hangrendszereiben (pl. pentatónia, egészhangú skála), a ritmikai-metrikai szabadságában, a különböző deklamációs technikáiban, továbbá a friss dallamfordulataiban keresték az alternatívákat.

A 18. század második felében indult meg a tudományos igényű népdalkutatás, ami a 20. század elejére egy teljesen új szakaszba lépett azáltal, hogy maguk a zeneszerzők is bekapcsolódtak a kutatásba. Ennek hatása később saját alkotásaikban is megmutatkozik. Az első tudósként és művészként tevékenykedő zeneszerzők közé tartozik Janacek, Bartók és Vaughan Williams.

Az 1889-ben és 1900-ban rendezett párizsi világkiállítás alkalmat ad arra, hogy a zeneszerzők közvetlen kapcsolatba kerüljenek a távolkeleti hangzásvilággal. Ezáltal vált lehetővé, hogy a különleges koloritként való alkalmazáson túl (Puccini) a zeneszerzők asszimilálják az egzotikus zenekultúrák technikáit és formáit (pl. Debussy a jávai gamelán-zenére támaszkodik az Estampes sorozatban megjelent Pagodák c. darabban, 1903).

Körülbelül 1910-től egyes zeneszerzők főképpen az ősi zenei hagyományok archaikus elemeit dolgozzák fel (Orff). Feltűnő stílusjegyek: periodizáló és repetíciós technikák, egyforma motívumok sorolása, halmozása, perkusszív motorika, aszimmetrikus ütemek, leegyszerűsített harmóniavilág. Jelentőssé válik a blues és a dzsessz hatása (húszas évek). Az utóbbi, bonyolult története miatt, csak feltételesen tekinthető archaikus forrásnak.

Atonalitás / atonikalitás

Ezekkel a fogalmakkal az olyan műveket jelölik, amelyek zenei rendjét nem a hangnemhez kötöttség (dúr-moll tonalitás, modalitás) vagy egy vonatkoztatási középpont (tonika) határozza meg. A tonalitás megszűnése 1909 táján megy végbe, és elsősorban a bécsi iskolának azt a tizenkéthangúság megjelenéséig tartó, összefüggő időszakát jellemzi, ami körülbelül egybeesik az expresszionizmus korával. A harmóniai jelenségek szorosan összefüggnek a vonatkozó ritmikai és formai bomlásfolyamatokkal.

A tizenkéthangúság (dodekafónia)

A tizenkéthangú rendszer az oktávon belüli 12 félhang újfajta elrendezését jelenti, amelynek során megszűnik a tonális rend. Itt a 12 félhang teljesen független egymástól, jelentőségük teljesen azonos. Schönberg ezzel kapcsolatban a „tizenkét, pusztán egymásra vonatkoztatott hanggal való komponálásról” beszélt (1923).

A 12 egyenrangú félhangból a zeneszerző összeállít egy sort (Reihe), ami egy előre meghatározott rendet visz a kompozícióba. Ez a szeriális gondolkodás alapvető elvének megalapozását jelenti. A schönbergi Reihe-alapú zeneszerzés fő szabályai a következők:

- a Reihe lehetőleg mind a 12 hangot használja fel.
- a hangközlések megválasztásánál a gazdagságra kell törekedni.
- a Reihe eredeti alakjából a hagyományos ellenpont elvei szerint tükörfordítás, rákfordítás és tükörrákfordítás képezhető.
- a Reihe mind a négy alakja transzponálható az oktáv mind a 12 fokára; így ugyanannak a sornak 48 változata lehetséges.
- minden egyes hang megjelenhet bármely tetszőleges oktávban.
- a közvetlen hangismétlés megengedett, egyébként kerülendő.
- a Reihe hangjai szabadon ritmizálhatók.
- az oktávketőzés kerülendő, de esetenként, ha a hangszín indokoltá teszi, alkalmazható.
- a tizenkéthangú komponálás egy másik lehetőségét jelenti Joseph Matthias Hauer tropustana. Hauer két olyan hat hangból álló kombinációval (trópus) dolgozik, amelyekben kötetlen a hangok sorrendje.

Szerializmus

A szeriális zene a tizenkéthangúság Reihe-technikáját a zene minden paraméterében érvényesíti (időtartamra, hangerőre, artikulációra és hangszínre vonatkozó Reihék). Célja a műalkotás mindenre kiterjedő megszervezése és egységesítése, továbbá az összes alkotóelem teljes egyenjogúsítása. Az egyes művön belül vagy minden paramétert egy-egy külön, Reihe-formában rögzített szabály határoz meg, vagy e paraméterek elrendezése egy azonos aránysor alapján megy végbe.

A szerializmus szakaszai és formái:

Punktuális kompozíció: az első punktuális zenemű Olivier Messiaen *Mode de valeurs et d'intensités* című zongaraetűdje (1949). A „punktuális” szó arra a benyomásra utal, ami elsőként éri a hallgatót (elkülönülő hangok; mozaikszerű hangzás; minden egyes hangnak rögzítve van a magassága, az időtartama, a hangereje és a billentésmódja). A punktuális zenében a részleteket tekintve nincsenek

nagyobb formai változatok, sem kidolgozott szerkezeti eltérések. Megszűnnek a zenei összefüggés hagyományos ismérvei.

Gruppen-kompozíció: a következő lépés az volt, hogy a különálló hangokból nagyobb formai egységeket, hangcsoportokat alkottak. Az előírt, jellegzetes tulajdonságok alapján több hangot egyesítettek, és a Reihe-szabályt nem csak az egyes hangok esetében alkalmazták, hanem a csoportok egymás közti viszonyában is. A csoportokat szintén meg lehet határozni egy általános aránysor révén. A hangcsoportok különbözhetnek egymástól mennyiségi szempontból: pl. a bennük szereplő hangok száma vagy időtartama stb. alapján. Ebben az esetben a szám és az időtartam jellemző a csoportra, a többi tulajdonság változtatható. Ezzel tehát minden olyan tulajdonság, amit az egyes hangok megkülönböztetésére használtak, visszaköszön a csoportok megkülönböztetésében is.

A statisztikus oldal: a statisztikus forma egy olyan szerkezet, amelyben a különböző alkotórészek komplexumokká sűrűsödnek. A komplexumokon belül lehetővé válik a sorban szereplő hangok felcserélése: a szomszédos hangok felcserélhetők egymással anélkül, hogy jelentős változás történne. A puntuális és a statisztikus gondolkodásmód két szélsőséget képvisel.

A formálás ismérvei: I. Sűrűség: a) a sűrűség mértéke, a sűrűség változtatása, b) a hangmagasságok változtatása. II. A hangmagasság változtatása: a mozgásirányok típusai (három alapforma: emelkedő, helyben maradó, ereszkedő mozgásirány). III. Gyorsaság (három alapforma: gyorsuló, állandó sebességű, lassuló). IV. A hangerő síkjai. V. Hangszín. VI. Egy meghatározott intervallum vagy intervallumcsoport túlsúlya.

Az aleatorikus oldal: a statisztikus forma azt mutatja, hogy az elemek közti összefüggéseken belül felléphet egy bizonyos variabilitás, ami megnyilvánulhat a) az alkotórészek felcserélhetőségében (az egész nyitott, a részletek rögzítettek, pl. Stockhausen: Zyklus für einen Schlagzeuger, 1959), b) a megvalósítás különböző formáiban, például egy hangcsoportra vonatkozó utasításban: „amilyen gyorsan csak lehetséges” (az egész rögzített, a részletek nyitottak, pl. Lutoslawski: Vonósnégyes, 1964) és c) az alkotóelemek felcserélésében és az ettől függő különböző megvalósításokban (az egész és a részek elrendezése is nyitott, pl. Stockhausen: Klavierstück XI, 1956).

A szeriális gondolkodás következményei: nagymértékű vagy részben teljes lemondás a hagyományos értelemben vett motívumról és témáról, az idő metrikusan rendezett és így előre kiszámítható lefolyásáról; minden hagyományos összhangzás (gyakran teljes) feladása; a hangszeres és az énekes zene különbségének megszűnése; a tér funkcionális alkalmazása; a tér és idő egy egységgé való összekapcsolása; az idő visszafordíthatatlansága; előre meg nem határozható és megismételhetetlen folyamatok.

Aleatória

A zeneszerzői és az előadói tevékenységekben alkalmazott véletlen műveletek gyűjtőfogalma (a latin alea, azaz kocka szóból). Teljesen determinálatlan formái John Cage és az amerikai avantgárd zenéjében figyelhetők meg. Szerkezeti vagy formai szempontból irányított formái a szeriális gondolkodás hagyományában, Stockhausennél és Bouleznél jelennek meg.

Experimentális zene

Olyan kísérleti eljárásokból születő formákat jelölő gyűjtőfogalom, amelyek a mű-, a műfaj- és a formaspecifikus kötöttségeken kívül állnak (avantgárd irányzatok, pl. John Cage és köre); jelentős egyrészt mint olyan, a beszéd és a hangzók megkomponálásával foglalkozó irányzat (Schnebel, Riedl, Kagel), ami túlmutat a megzenésítés hagyományos mintáin, másrészt a hangszeres zenében is fontos az új játékmódok és hangzások kikísérletezése miatt (Lachenmann, N. A. Huber).

Musique Concrete

Pierre Schaeffer gondolata (1948). Nem elektronikus zene, hanem a természetes hangzások, zenei jelenségek és zajok montázstechnikával történő megváltoztatása és feldolgozása hangszalag segítségével.

Elektronikus zene (pontosabban: elektronikus úton előállított hangokból létrehozott zene)

Előfeltétele: az elektroncső (1903 és 1913 között) és a mágneses hangrögzítés (1927 és 1939 között) feltalálása. Az ötvenes évektől kibontakozó törekvések háttérében az áll, hogy a hangzások létrehozásának momentumaival kapcsolatos Reihe-alapú gondolkodásmódo teljes egészében a hangszín paramétereire is alkalmazzák. Ehhez kapcsolódott az az általános szándék, hogy kiküszöböljék a zenei interpretáció ama kiegyensúlyozatlanságait, amelyek elsősorban a ritmika (különböző bonyolult alakzatok rétegződése és sorozata), az időkezelés (különböző tempók egyidejű megvalósítása) és a többszólamúság (a szólamok és a harmóniai tömbök többszörös rétegzettsége) bonyolult jellege által egyértelművé váltak. Az elektronikus zene esetében a zeneszerző és az előadó személye ugyanaz.

Előzetes formák: elektromos hangszerek (Ondes Martenot, Trautonium) gyakran szólisztikus használata (Messiaen).

Alapok: három generátortípus szinuszhangok, impulzusok és fehér zaj előállításához. A hangok tisztán elektronikus előállítása mellett (Stockhausen: Telemusik, 1966) kialakulnak a természetes hangjelenségeket alkalmazó kombinációk (Stockhausen: Gesang der Jünglinge), továbbá az élőelektronika különböző formái is (Nono).

Hangzáskomponálás — minimal music

Az első elnevezés olyan technikák gyűjtőneve, amelyek a hangzásfelület- és hangszínkomponálás különböző formáit részesítik előnyben (Ligeti, Penderecki). Közvetlenül a szeriális zenét követően alakult ki, és eltávolodik annak determinációs folyamataitól. Jellemző rá a (soroló és egymás fölé helyezett) dallami és ritmikai osztinátók, továbbá a sajátos hangszeres effektusok (pl. glissandók) alkalmazása.

Az amerikai minimálzenében (Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass) a hangzásfelületek az egymásba fonódó, legtöbbször rövid osztinátó-figurák minimális változtatásai, alkalmanként fáziseltolásai (mindenekelőtt Reich) révén alakulnak ki (távol-keleti misztika hatásai, meditatív jelleg).

Alkalmazott zene

Ez a gyűjtőnév azokat a politikai kötődésű zenéket jelöli, amelyek elsősorban a zenés színházakban és a szövegmegezenésítések között fordulhatnak elő (Henze, Nono, Klaus Huber). Megtalálhatók azonban a tiszta hangszeres zenében is (Lachenmann, N. A. Huber). 20. századi korai formáival az epikus zenés színházi hagyományban (Weill, Eisler, Dessau), valamint K. A. Hartmann szimfóniáiban találkozhatunk.

Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója⁶⁰

Theodor W. Adorno

— Zoltai Dénes fordítása —

A zenei ízlés hanyatlását emlegető panaszok csaknem egyidősek azzal a tapasztalattal, amelyet a történelmi kor küszöbén szerzett az ember: a zene közvetlen ösztönmegnyilvánulás és egyúttal az ösztön megfékezésének orgánuma. Zenére táncolnak a menádok, zenét szólaltat meg Pán elbűvölő fuvolája, de Orpheusz lantja is, maga köré gyűjtve a felizzó vágy megszelídített alakjait. Valahányszor bacchánsi indulatok kavargják fel ezek békéjét, az ízlés hanyatlásáról szokás beszélni. Viszont míg a görög noétika óta a legfőbb javak közé sorolták a zene fegyelmező funkcióját, manapság jószerivel mindenki arra törekszik, hogy a zenében is, csakúgy, mint másutt, parírozzon. Csakhogy ahogyan a tömegek jelenlegi zenei tudata aligha nevezhető dionüszoszinak, úgy e tudat legújabb változatainak sincs sok közük az ízléshez. Az ízlés fogalma is idejétmúlttá vált. A felelősséget vállaló művészet a megismerésre emlékeztető kritériumokhoz igazodik: valami vagy adekvát, vagy inadekvát, vagy helyes vagy hamis. Viszont manapság már nincs szó ilyen választásról. Ilyen kérdést nem szokás feltenni, és senki nem kívánja a konvenció szubjektív igazolását: az ízlést hitelesítő szubjektum egzisztenciája éppoly kérdésessé vált, mint a másik póluson a választás szabadságának joga; választásra, a szó empirikus értelmében, egyébként már nem is kerül sor. Ha valaki azt vizsgálja, hogy a divatos sláger kinek „tetszik”, kinek nem, akkor élhetünk a gyanúperrel, hogy a tetszés és nemtetszés fogalma alkalmatlan az adott tényállás leírására, bármennyire ilyen szavakkal fejezi is ki reakcióit a megkérdezett személy. A sláger ismertsége lép a neki tulajdonított érték helyébe: egy slágert kedvelni csaknem ugyanaz, mint egy slágert felismerni. Akit standardizált zeneárak vesznek körül, annak fikció az értékelő magatartás. Az ilyen hallgatót lenyűgözi a túlerő; nem tud választani a kínálatból, mert abban az egyik szakasztott mása a másiknak, s a kedvenc darab megjelölése igazában biográfiai részletkérdésekhez vagy ahhoz a szituációhoz kötődik, amelyben az illető a darabot hallotta. Az autonómnak szánt művészet kategóriái érvényüket veszítették a zene mai befogadásában; mi több: érvénytelenek annak a komolyzenének befogadásában is, amelyet barbár módon „klasszikusnak” nyilvánítanak, hogy továbbra is kényelmesen lemondjanak élvezetéről. Mondják, hogy a sajátosan könnyű zenét, egyáltalán, minden fogyasztásra szánt zenét soha nem is lehetett az autonóm művészet

⁶⁰ Adorno, Th. W., *A művészet és a művészetek*, Helikon, Budapest, 1998, (280-305. o.)

kategóriái szerint befogadni. Ezzel az ellenvetéssel egyetérthetünk. Ám a könnyűzene változik is, mégpedig éppen abban a tekintetben, hogy az általa ígért szórakozást, élvezetet úgy adja meg, hogy egyszermind meg is tagadja. Aldous Huxley egyik esszéjében felveti a kérdést: ki az, aki még egyáltalán szórakozik egy szórakozóhelyen? Ugyanilyen jogon feltehető az a kérdés is, hogy egyáltalán kit szórakoztat még a szórakoztató zene. Ez a fajta zene mintha inkább kiegészítője lenne az emberek elnémulásának, a kifejezést szolgáló beszéd elsorvadásának, a közlésképtelenségnek. Ez a zene a hallgatás réseiben telepszik meg – azokban a résekben, amelyek a szorongástól, hajsztától, feltétlen engedelmességtől deformálódott emberek között keletkeznek. Ez a zene mindenütt és észrevétlenül felvállalja azt a siralmas szerepet, amelyet számára a kor és a némafilm bizonyos szituációja kijelöl. Már csak háttérként appercipiálják. Aki már nem tud igazán beszélni, az minden bizonnyal odahallgatni sem tud. Ismeretes, hogy a rádióreklámokban szívesen alkalmaznak zenei eszközöket; egy amerikai rádióreklám-szakember mégis szkeptikusan nyilatkozott az ilyen reklám értékéről, mivel szerinte az emberek megtanulták, hogy hallgatás közben hogyan kell kikapcsolni a hallott dologra irányuló figyelmet. Ami a zene reklámértékét illeti, ez a megfigyelés vitatható. Tendenciáját tekintve viszont helyes, ha magának a zenének a felfogásáról van szó.

A hanyatló ízlés szokványos emlegetésében újra és újra visszatérnek bizonyos motívumok. Ilyenek nem hiányoznak azokból a rosszkedvű és érzelgős eszmefuttatásokból sem, amelyek a tömegek zenei helyzetét egyszerűen degenerációnak tartják. A legszívósabb ezek között az érzéki inger motívuma: eszerint bizonyos fajta zene puhánnyá, hősies magatartásra alkalmatlanná tesz. A platóni Állam harmadik könyvében már szerepet játszik ez a gondolat; itt tiltottak a „gyászos”, valamint a „lagymatag” és „tivornyánál szokásos” dallamok vagy hangsorok – habár mindmáig nem világos, hogy tulajdonképpen miért is tulajdonít a filozófus ilyen tulajdonságokat a mixolíd, a líd, a hipolíd és a jón hangsoroknak. A platóni Államban a későbbi nyugati zene dúrja, amely a jónnak felel meg, elfajult, és ezért tabu alá vont hangsor. Tiltott a fuvola és minden pengetős hangszer is. A dallamok vagy hangsorok közül csak azok hagyhatók meg, amelyek „méltó módon tudják utánozni egy olyan férfiúnak a kiejtését és hangsúlyát, aki a háborús cselekményekben és mindenféle kényszerhelyzetekben bátran viselkedik; s aki balsorsában is – akár sebekkel fenyegető veszélybe s a halálba rohan, akár más szerencsétlenségbe zuhan – megállja a helyét...”

A platóni Államot csak a hivatalos filozófiatörténet torzítja utópiává. A polgárokat az állam saját fennmaradása, a fennálló rend érdekében fegyelmezi a zenében is – a zenének elpuhult és erőteljes hangsorokra való felosztása már Platón korában sem volt több, mint réges-régi tévhit maradványa. A platóni irónia szívesen vállalkozik arra, hogy kárörvendő módon kigúnyolja Marszüaszt, a mértéktartó Apollón által elevenen megnyúzott fuvolást. Platón etikai-zenei programja

egy spártai stílusban végrehajtott attikai tisztogatási akció jegyeit viseli magán. – Ugyanide tartoznak a kapucinusszigorral előadott zenei szentbeszédnek többi, vissza-visszatérő motívumai is. A legmarkánsabb köztük a felszínesség és a „személyi kultusz” felhánytorgatása. Ezek az inkriminált vonások mindenekelőtt a haladás jellemzői – a társadalmi és a sajátosan esztétikai értelemben vett haladásé. A tiltott érzéki varázsban érzéki sokszínűség és differenciáló tudatosság társul. A személy túlsúlya a zenében érvényesülő kollektív kényszer fölött – ez ama szubjektív szabadság mozzanatára utal, amely a fejlődés későbbi szakaszaiban áthatja a zenét. A felszínesség alakjában az a profanitás jelentkezik, amely fellazítja a zenét gúzsba kötő mágikus kötelékeket. Így a kifogásolt mozzanatok mintegy beleolvadtak a nagy nyugati zenébe: az érzéki inger kitágította a harmonikus és végül a kolorisztikus dimenziót, a féket nem ismerő személy a kifejezés hordozója és magának a zenének a humanizálója lett; a „felszínesség” a formák néma objektivitásának kritikáját jelentette, Haydn döntése értelmében, aki „tudós” zene helyett „gáláns” zenét akart írni. Haydn döntése értelmében – aminek persze semmi köze az „aranytorkú” énekesek vagy egyes hangszerelők aggálytalanságához, akik a jólhangzás ingyencfalataival traktálják a hallgatót. Mert a kifogásolt mozzanatok beleolvadtak a nagy zenébe, nem pedig a nagy zene olvadt fel bennük. Az érzéki inger és a kifejezés sokféleségében válik bizonyossá nagyságuk, a szintézisteremtés ereje. A zenei szintézis nemcsak konzerválja a látszat egységét, nemcsak megóvjá ezt az egységet attól, hogy kulináris élvezetek sorává, a zenei idő diffúz pillanataivá hulljon szét. Hanem ebben az egységben, a partikuláris mozzanatoknak az önmagát teremtő Egészhez való viszonyában megjelenik annak a társadalmi állapotnak a képe is, amelyben a boldogság partikuláris elemei többek lennének pusztá látszatnál. Az emberiség előtörténetének végéig a parciális inger és a totalitás, a kifejezés és a szintézis, a felszín és a mélység közötti egyensúly éppoly labilis marad, mint a kereslet és kínálat egyensúlyának pillanatai a polgári gazdaságban. A *Varázsfuvola* ilyen pillanat: benne teljes koincidenzában van az emancipáció utópiája és a Singspiel-kuplé által keltett élvezet. A *Varázsfuvola* után a komolyzene és a könnyűzene külön útra tér, s többé már nem kényszeríthető egyazon fogalom keretei közé.

Ezután a formatörvénytől való függetlenedés már nem produktív impulzust jelent, nem konvenciók elleni lázadást. Érzéki inger, szubjektivitás és profanitás, a dologi elidegenedésnek ezek az egykori ellenlábasai most behódolnak az elidegenedés előtt. A zene hagyományosan demitologizáló erjesztő erői korábban vegyrokonságban voltak a szabadsággal, s ezért törvényen kívülnek minősültek; a kapitalista korszakban ezek a fermentumok a szabadság ellenében hatnak. A tekintélyelvű séma elleni oppozíció hordozói most a piaci siker tekintélyét hirdetik. Az Egész átgondolásának igénye szerves része az adekvát zenehallgatásnak; most viszont a pillanat és a cifra homlokzat keltette élvezet az ilyen egészben gondolkodásról való lemondás ürügyévé válik, a hallgató pedig a legkisebb ellenállás mentén

készleges vásárlóvá alakul át. A részmozzanatok már nem kritikai funkciót látnak el az előre elgondolt Egésszel szemben, hanem felfüggesztik azt a kritikát, amelyet a sikeresen megvalósult esztétikai totalitás gyakorol a törékeny társadalmi totalitás felett. A szintetikus egység a részmozzanatok martaléka lesz; ezek a részmozzanatok már nem teremtik meg saját egységüket, hanem készlegesen alávetik magukat az eldologiasodott egységnek. Az elszigetelt ingermozzanatok a műalkotás immanens konstitúciójával össze nem egyeztethetőnek bizonyulnak; mindaz, amiben a műalkotás kötelező érvényű megismeréssé lényegül át, áldozatul esik e részmozzanatoknak. Ezek nem önmagukban, hanem ködösítő funkciójuk révén rosszak. A siker érdekében maguk mondanak le arról a rebellis vonásról, amely sajátjuk volt. Szentesítenek mindent, amit az elszigetelt pillanat nyújthat az elszigetelt egyénnek – aki már régóta nem is egyén. Elszigeteltségükben az ingerek eltompulnak, jól ismert és elfogadott dolgok sablonjait adják tovább. Aki ezeknek az ingereknek rabjává válik, éppoly gyanakvóan bizalmatlan, mint volt a görög noétika a keleti érzéki ingerekkel szemben. Az inger csábereje csak ott él tovább, ahol a megtagadás erői a legérezhetőbbek: a disszonanciában, amely nem hajlandó hinni a fennálló harmónia ámtításában. A zenében az aszketikus jelleg fogalma maga is dialektikus. Ha az aszkézis korábban reakciós módon elfojtotta az esztétikai igényt, mára az előrehaladó művészet hitelesítő pecsétje lett: természetesen nem az eszközök archaizálóan fukar használatával, a hiányt és a szegényességet felmagasztalva, hanem minden olyan kulináris-élvezeti elem legszigorúbb kizárásával, amely önmagáért, közvetlenül kíván a konzum tárgyává lenni – mintha a művészetben az érzéki nem valami szelleminek a hordozója lenne, amely csak az Egészben, nem pedig az elszigetelt tárgyi mozzanatokban tárul fel. A művészet éppen azt a boldogságlehetőséget vázolja fel negatív formában, amellyel ma megrontóan szemben áll a boldogság pusztán részleges pozitív előlegezése. Minden „könnyű” és „kellemes” művészet látszatszerűvé és hazuggá vált: ami esztétikailag az élvezet kategóriáiban lép fel, az többé már nem élvezhető; a promesse du bonheur, a boldogság ígérete, amellyel egykor a művészetet definiálták, ma már csak ott található, ahol a hamis boldogságról lerántják a leplet. Elvezetnek már csak a közvetlen, valóságos jelenlétben van helye. Ahol esztétikai látszatra van szükség, ott az élvezet esztétikai mértékek szerint látszatszerű, egyben becsapja az élvezőt. Csakis ott marad hű saját lehetőségeihez, ahol látszata hiányzik.

Élvezetellenesség az élvezetben: így definiálható a tömegek zenei tudatának új szakasza. Ez a tudat azokhoz a magatartásformákhoz hasonlít, amelyekkel a tömeg a sportra vagy a reklámokra reagál. A „műélvezet” szó itt komikusan hangzik: Schönberg zenéje, ha másban nem is, abban az egyben hasonlít a slágerekhez, hogy nem élvezhető. Aki egy Schubert-vonósnégyes „szép helyeivel” delektálja magát, vagy szellemileg a händeli concerto grossók provokatívan egészséges kosztját fogyasztja, az mint a kultúra „örzője” egy szintre kerül a lepkegyűjtőkkel. Ami az efféle élvezkedők közé sorolja,

nem éppen valamilyen „új” jelenség. Az utcai nóta, a dallamosság, a banális fordulatok hatalma a polgári korszak kezdetei óta érezhető. Ez a hatalom korábban az uralkodó réteg műveltségi kiváltságai ellen irányult. Ma viszont, amikor a banalitás hatalma a társadalom egészére kiterjed, funkciója megváltozik. A funkcióváltás mindenféle zenében végbemegy; nemcsak a könnyűzenében, ahol kényelmes dolog a változást csak „fokozati” eltérésként – utalva a zeneforgalmazás mechanikai eszközeire – elbagatellizálni. A zene egymástól messzire távolodott szféráit a maguk összefüggésében kell szemügyre vennünk. Statikus különválasztásuk a kultúra állítólagos őrzőinek hő óhaja; így a totalitárius rádiótól azt kívánják, hogy egyfelől gondoskodik szórakoztatásról és kikapcsolódásról, másfelől ápolja az úgynevezett kultúrjavakat – mintha bizony még lenne jó szórakozás, mintha a kultúrjavak nem éppen azáltal váltak volna jóból rosszá, hogy ápolják őket. A zene társadalmi feszültségterének akkurátus kettéosztása: merő illúzió. A komolyzene története Mozart óta a banális elől menekülve és negatívként a könnyűzene körvonalait tükrözi; legmeghatározóbb képviselőinek műveiben a komolyzene ma azokról a még komorabb tapasztalatokról ad számot, amelyek sokat sejtetően kifejeződnek a könnyűzene mit sem sejtő ártalmatlanságában is. Kényelmes eljárás lenne persze az is, ha a két szféra szétszakadását ellepleznénk, és olyan kontinuumot tételeznénk fel, amely a progresszív nevelésnek lehetővé tenné, hogy a kommersz dzsessztől és a slágerektől a kultúrjavakhoz vezesse el a hallgatót. A cinikus barbárság semmivel sem jobb, mint a kulturált hazudozás. Amit ez a cinizmus az illúziófosztás terén elér, azt „kiegyenlíti” az eredetiség és a természethez kötöttség ideológiáival, amelyek a zenei alvilágot magasztalják fel: azt az alvilágot, amely már régóta nem a műveltségből kizártak ellenkezését segíti kifejezésre jutni, amely pusztán abból él, amit felülről juttatnak neki. Az az illúzió, hogy a könnyűzenének társadalmilag előjogai vannak a komolyzenével szemben, a tömegek passzivitásán alapul. Ez a passzivitás a könnyűzene fogyasztását ellentétbe állítja a könnyűzenét fogyasztók objektív érdekeivel. Arra szokás hivatkozni, hogy a tömegek a könnyűzenét tényleg szívesen hallgatják, és a magasabb rendű zenéről csak társadalmi presztízssokokból vesznek tudomást. Ám egyetlen slágerszöveg ismerete is elég annak leleplezéséhez, hogy milyen funkciókat képes ellátni az őszintén szeretett könnyűzene. A zene két szférájának egysége ezek szerint a fel nem oldott ellentmondás egysége. Nem olyan összefüggés van a két szféra között, hogy az alsóbb egyfajta népszerű propedeutika a felsőbbhöz, vagy hogy a felsőbb az alsóbból kölcsönözhetné elveszített kollektív erejét. A széthasadt szférákból összeadás útján nem lesz újra Egész, ám mindkét szférában – habár csak perspektivikusan – megjelennek a csak ellentmondásban mozgó Egész változásai. Ha végérvényessé válik a banális előli menekülés, ha tárgyi követelményekből kifolyólag semmivé zsugorodik a komoly alkotás eladhatósága, akkor a lenti szférában a siker szabványosítása oda vezet, hogy a régi értelemben vett sikerről már nem lehet beszélni, csak megcsinálásról. Érthetetlen vagy

megkerülhetetlen: a kettő között nincs harmadik; a jelen állapot olyan végletek irányában polarizálódott, amelyek valóban találkoznak. Közöttük az „individuum” számára nincs hely. Az individuum kívánalmai, ahol ilyenek egyáltalán megfogalmazódnak – látszólagosak, tudniillik a szabványt követik. Az új zenei állapot tulajdonképpen ismertetőjele az individuum likvidálása.

Ha a zene két szférája ellentmondásuk egységében mozog, akkor eltolódik az őket elválasztó demarkációs vonal. Az előrehaladó produkció lemondott a konzumról. A komolyzene maradéka a konzum kiszolgálója lesz, feladva tartalmát; ami zenehallgatás volt, áruhallgatássá válik. A hivatalosan „klasszikus” és a könnyűzene befogadása közötti eltéréseknek már nincs reális jelentőségük. Kizárólag az eladhatóság érdekében manipulálnak velük: a sláger rajongóját biztosítani kell arról, hogy bálványai nem elérhetetlen magasságban trónolnak, a filharmonikusok látogatója saját színvonalának megerősítésére vár. Minél szorgosabban húznak drótkerítéseket a zene tartományai közé, annál komolyabb a gyanú, hogy nélkülük a tartományok lakói egészen jól megérthetnék egymást. Toscaninit éppúgy maestrónak titulálják, mint bármely karmestert, aki a szórakoztató zene területén működik, habár az utóbbit félig-meddig ironikusan. Annak a zenének a birodalma, amely olyan zenei vállalkozóktól, mint Irving Berlin és Walter Donaldson – „the world’s best composer”, „a világ legjobb zeneszerzője” – Gershwinen, Sibeliuson és Csajkovszkijon át egészen Schubert „befejezetlennek” bélyegzett h-moll szimfóniájáig terjed: a fétisek birodalma. A sztárelv totálissá vált. A hallgatók reakciói elváltak a zenei folyamathoz fűződő viszonytól, közvetlenül az akkumulált sikernek szólnak; a siker pedig nem a hallgató múltbeli spontán élményei alapján, hanem a kiadók, a filmmágnások és rádiós urak vezényszavára visszavezetve válik érthetővé. Korántsem csak híres személyek neve jelzi a sztárkultuszt. Hasonló szerepet kezdenek játszani bizonyos művek is. Felépül a bestsellerek panteonja. A programok egyre inkább beszűkülnek, és ez a folyamat nemcsak a középszerűt szorítja ki, hanem a minőségtől teljességgel független szelekciónak veti alá az elismert klasszikusokat is: manapság Beethoven IV. szimfóniája Amerikában már ritkaságnak számít. Ez a szelekció végzetes módon újratermelődik: ami a leginkább ismert, az a leginkább sikeres; ezért az ilyet újra és újra műsorra tűzik, és ezzel még ismertebbé teszik. A standard művek kiválasztása során is a „hatékonyságot” tartják szem előtt, vagyis a sikeresség ama kategóriáit, amelyek a könnyűzenét meghatározzák, vagy a sztáririgensnek lehetővé teszik, hogy produkciójával mintegy programszerűen elbűvöljön; Beethoven VII. szimfóniájának fokozásai ebben a tekintetben egy sorba tartoznak az, úgymond, leírhatatlanul szép kürtdallammal Csajkovszkij h-moll szimfóniája lassú tételében. A dallam itt a felső szólam nyolcütemes-szimmetrikus szerkezetű dallamát jelenti. Ezt a komponista „ötleteként” könyvelik el, és úgy gondolják, hogy ezt az ötletet aztán a hallgató birtokba veheti és hazaviheti, miközben az a komponista magántulajdonában marad. Pedig az ötlet fogalma a legkevésbé sem alkalmas a

klasszikusnak elfogadott zene jellemzésére. A klasszikus zene tematikus anyaga – többnyire felbontott hármashangzatok – nem mondható ugyanúgy a szerző sajátjának, mint, mondjuk, a romantikus dalé; Beethoven nagysága azon mérhető, hogy a zeneszerző teljesen a formaegész alá rendeli a véletlenszerű-magánjellegű dallami elemet. Ennek ellenére az ötletkategoríát szokás keresni minden zenében, még Bachnál is, aki a Wohltemperiertes Klavier egész sor fontos témáját másoktól vette kölcsön; egyesek a tulajdon szentségének hitével és nagy energiával nyomoznak zenei lopások ügyében, úgyhogy végül egy zenei kommentátor a dallamnyomozói titulushoz tudhatta be sikerét. – A zenei fetisizmus az énekhangok megítélésében jelentkezik a legszenvedélyesebben. Ezek érzéki varázsa hagyományos, és ugyanilyen a siker szoros kötődése a „hanganyag” birtokában lévő énekes személyéhez. Ma viszont el szoktak feledkezni arról, hogy a hanganyag is anyag. Hanggal rendelkezni és énekesnek lenni: a zenei vulgármaterialisták számára szinonim kifejezések. Régebben technikai virtuozitást követeltek az énekes sztároktól, a kasztráltaktól és a primadonnáktól. Ma az anyagot mint olyat, a minden funkció nélküli anyagot ünneplik. A zenei ábrázolás képessége még csak szóba sem kerül. Tulajdonképpen már azt sem várják el, hogy az énekes mechanikus értelemben rendelkezék eszközeivel. Elég, ha egy énekhang különlegesen öblös vagy különlegesen magas, hogy megalapozza tulajdonosának hírnevét. Ha valaki mégis arra vetemedne, hogy akár csak a társalgásban kétségbe vonja a hang döntő szerepét, s azt a nézetet képviselje, hogy közepes erejű hanggal éppúgy lehet szépen énekelni, mint közepes zongorán jól játszani, az nyomban az ellenségesség és a tiltakozás szituációjával nézhetne szembe, s az ilyen szituáció indulatilag mélyebbre nyúlik, mint az őt kiváltó alkalom. A hangok a nemzeti áruvédjegyhez hasonló szent kultúrjavak. A hangok mintha ezért bosszút akarnának állni, éppen azt az érzéki varázst kezdik elveszíteni, amelynek nevében adják-veszik őket. Többnyire úgy szólnak, mintha beérkezett hangok utánpótlásai lennének, akkor is, ha maguk is beérkezettek. – A mesterhegedűk kultuszában mindez a teljes abszurdumig fokozódik. Sokan nyomban eksztázisba esnek egy Stradivarius vagy egy Amati előre közhírré tett hangjától (ezeket a régi hangszerket egyébként csak szakértői fül tudja megkülönböztetni egy jó modern hegedűtől), megfeledkezve arról, hogy a kompozícióra és az előadásra is lehetne figyelni, arra, amiből még mindig kivehető egy s más. Minél fejlettebb a hegedűgyártás modern technikája, annál nagyobb becsben tartják a régi hangszerket. Ha az egyik oldalon létrejön az ötlet, a hang, a hangszer fetiszizálása és megfosztása a neki értelmet adó minden funkciótól, akkor a másik oldalon ennek megfelel a vak és irracionális emóciók jelentkezése, amelyek szintúgy elszigeteltek, az Egész jelentésétől távoliak és a siker által meghatározottak: ezek képezik az egymástól elszigetelt egyének kapcsolatát a zenével. Ilyen kapcsolat áll fenn a sláger és fogyasztója között. Az egyénekhez már csak a tökéletesen idegen áll közel, s tőlük minden idegen, mintegy a tömegek tudatától sűrű fátyollal elválasztott, ami a némákhoz

próbál szólni. Ahol az egyének még egyáltalán reagálnak valamire, ott már nem különböztethető meg, hogy a *VII. szimfóniáról* vagy egy fürdőnadrágról van-e szó.

A zenei fetiszizmus fogalmát nem pszichológiailag kell levezetni. Az a körülmény, hogy „értékeket” fogyasztanak, és hogy azok affektusokat váltanak ki anélkül, hogy a fogyasztók tudata felfogná a fogyasztott értékek sajátos minőségét: ebben a szóban forgó értékek árujellege fejeződik ki. Mert ma az egész zenei életben az áruforma uralma érvényesül: az utolsó prekapitalista maradványokat is felszámolták. Amerikában a zene – azzal együtt, hogy nagylelkűen az „éteri” és a „magasztos” jelzővel illetik – lényegében olyan árukat reklámoz, amelyeket meg kell vennünk, hogy zenét hallgathassunk. Míg a komolyzene területén a reklámfunkciót gondosan titkolják, addig a könnyűzenében a reklámjelleg mindenén átüt. Az egész dzsesszüzem, a zenekaroknak ajándékozott grátiszkottákkal együtt, arra van beállítva, hogy a művek tényleges előadása kedvet csináljon zongorakivonatok és hanglemezek vásárlásához; számos slágerszöveg magát a slágert dicséri, csupa nagybetűvel kiemelve a sláger címét. Amit az ilyen nagybetűs szavakkal bálványoznak, az maga a csereérték, amelyből eltűnt a lehetséges élvezet kvantuma. Marx az áru fétiszjellegét úgy határozza meg, mint valamely ember alkotta dolog kultikus tiszteletét, amely dolog mint csereérték a termelőktől és a fogyasztóktól – az „emberektől” – egyként elidegenedik: „Az áruforma titokzatossága tehát egyszerűen abban áll, hogy az áruforma az emberek számára saját munkájuk társadalmi jellegét úgy tükrözi vissza, mint maguknak a munkatermékeknek tárgyi jellegét, mint ezeknek a dolgoknak társadalmi természeti tulajdonságait, ennél fogva a termelőknek az összmunkához való társadalmi viszonyát is úgy, mint tárgyaknak rajtuk kívül létező társadalmi viszonyát”. Ez a titok valóban a siker titka. A siker pusztá reflexiója annak, amit az ember a termékért a piacon fizet: a fogyasztó tulajdonképpen azt a pénzt imádja, amelyet maga adott ki a Toscanini-koncertre szóló helyért. Szó szerint ő „csinálta” a sikert, amelyet eldologiasít, és mint objektív kritériumot fogad el anélkül, hogy magára ismerne benne. Ám nem azzal „csinálta” a sikert, hogy a koncert tetszett neki, hanem azzal, hogy megvette a jegyet. A kultúrjavak területén persze sajátos módon jut érvényre a csereérték. Mert ez a terület úgy jelenik meg az áruk világában, mint amelyet a csere nem tud hatalmába keríteni, mint a javakhoz való közvetlen viszonyulás területe; a kultúrjavak egyedül ennek a látszatnak köszönhetik csereértéküket. A kultúrjavak egyúttal teljességgel beletartoznak az áruk világába, piacra készülnek, és a piachoz alkalmazkodnak. Amilyen erős a közvetlenség látszata, olyan kérlelhetetlen a csereérték kényszere. A társadalmi egyetértés harmonikussá teszi az ellentmondást. A közvetlenség látszata hatalmába keríti a közvetett, magát a csereértéket is. Ha az áru mindenkor csereértékből és használati értékből tevődik össze, akkor a tiszta használati értéket, melynek illúziójáról a maradéktalanul kapitalizált társadalomban a kultúrjavak nem mondhatnak le, pótolja a tiszta csereérték, amely éppen mint

csereérték megtevesztő módon átveszi a használati érték funkcióját. Ebben a quid pro quóban, ebben a felcserélésben konstituálódik a zene sajátos fétisjellege: az affektusok, amelyek a csereértékre reagálnak, a közvetlenség látszatát hozzák létre, az objektumra vonatkozás hiánya ugyanakkor cáfolja ezt a látszatot. Ez a vonatkozásnélküliség a csereérték absztraktságán alapul. Ilyen társadalmi szubsztitúción múlik minden későbbi „pszichológiai” szubsztitúció, minden pótkielégülés.

A zene funkcióváltása nem hagyja érintetlenül a művészet és a társadalom viszonyának alapjait. Minél kérlelhetetlenebbül fosztja meg a csereérték elve az embereket a használati értéktől, annál sűrűbb fátyolba burkolózik maga a csereérték mint az élvezet tárgya. Vizsgálat tárgyává tették azt a kötőanyagot, „kittet”, amely az árutársadalmat összetartja. Magyarázatul szolgálhat a fogyasztási javak értékének csereértékükre való átruházása egy olyan összállapoton belül, amelyben szubverzív vonásokat vesz fel végül minden, a csereértéktől függetlenedő élvezet. A csereértéknek az árun való megjelenése sajátos kitt-funkciót tölt be. A háziasszony, akinek pénze van bevásárlásra, megmámorosodik a bevásárlás aktusától. „Having a good time” – az amerikai köznyelvben ezt jelenti: ott lenni, jelen lenni mások szórakozásánál, amely szórakozásnak nincs egyéb tartalma, mint az együttlét. „Ez egy Rolls-Royce” – abban a szent és titokzatos pillanatban, amikor valaki kiejti e szavakat, hitet tesz az autó-vallás mellett, amely – úgymond – testvérré tesz minden embert; egyes nők az intim együttlét szituációjában frizurájuk és sminkjük megóvását fontosabbnak tartják, mint a szituációt magát, amelynek érdekében a frizura és a smink készült. A kapcsolatnélküliséghez fűződő kapcsolat az engedelmességben tárja fel társadalmi lényegét. Az autózó szerelmespár, amely azzal tölti idejét, hogy minden szembejövő kocsit azonosítson, és boldog, ha divatos márkájú kocsival rendelkezik; a fiatal lány, akinek már csak az szerez kielégülést, hogy ő és barátja „jól néz ki”; a dzsesszrajongó, aki azzal bizonyítja szakértelmét, hogy tudja, ami egyébként is elkerülhetetlenül „jön”: mindez ugyanannak a parancsnak tesz eleget. Az áru teológiai hóbortjaival szemben a fogyasztók hierodulokká válnak: akik egyébként sehol nem szolgáltatják ki magukat, itt megtehetik, és ráadásul itt még be is csapják őket.

Az új stílusú árufetisisztában, a „szadomazochista jellemben” és a mai tömegművészet akceptálóiban ugyanaz a dolog tárul elénk különböző oldalakról. A mazochista tömegkultúra magának a mindenható termelésnek szükségszerű jelensége. A csereérték affektusokkal való feltöltődése nem misztikus átlényegülés. Ez az affektív feltöltődés pandanja a fogoly magatartásának, aki a celláját szereti, mert nem engedik meg neki, hogy mást szeressen. Az individualitás feladása a sikeres magatartás rendjébe való beilleszkedés érdekében annak megtétele, amit mindenki tesz, abból az alapvető tényből következik, hogy a fogyasztási javak standardizált termelése széles határok között, de mindenkinek ugyanazt kínálja. Az a piaci szükségszerűség viszont, amely ennek az egyformaságnak az

elleplezésére szolgál, manipulált ízléshez és a hivatalos kultúra individuális látszatához vezet, s ez a látszat az individuum likvidálásának mértékében szükségképpen növekszik. A látszat a felépítmény területén sem pusztán a lényeg elleplezése, hanem szükségképpen magából a lényegből származik. A kínálat egyformasága, a kínálaté, amelyet mindenkinek tudomásul kell vennie, az általánosan kötelező stílus szigorával álcázza magát; a kereslet és kínálat viszonyának fikciója koholt individuális árnyalatokban él tovább. Ha korábban kétségbe vontuk, hogy a jelenlegi helyzetben beszélhetünk-e egyáltalán ízlésről, akkor itt jól látható, hogy ebben a helyzetben miből áll össze az ízlés. A beilleszkedés mint fegyelmezetség, mint az önkénnyel és anarchiával szembeni ellenséges érzület racionalizálódik; mára a zene érzéki varázsával együtt jócskán lezüllött a zenei noétika is – paródiája megfigyelhető a mereven szabályozott ütemezésben. Kiegészíti ezt a kínálat szigorú határain belüli véletlenszerű differenciálás. Ha viszont a likvidált individuum szenvedélyesen a maga ügyévé teszi a konvenciók külsőségeit, akkor beköszönt az ízlés aranykora mégpedig abban a pillanatban, amikor már nincs többé ízlés.

A fetiszizálódott és kultúrjavakká vált művek ezáltal konstitutív változásokon mennek keresztül. Depraválódnak. A kapcsolat nélküli fogyasztás felbomlasztja őket. Nemcsak azért, hogy a néhány újra és újra játszott mű elhasználódik, mint a Sixtus-madonna a hálószobában. Belső szerkezetüket keríti hatalmába az eldologiasodás. Ötletek konglomerátumává változnak, s ezek az ötletek a fokozás és az ismétlés eszközeivel úgy vésődnek bele a hallgatókba, hogy azoknak sejtelmük sincs az Egész szervességéről. A disszociált részek emlékeztető értéke, amely fokozásoknak és ismétléseknek köszönhető, a nagy zenében nem előzmények nélküli: korai formái megtalálhatók a kései romantikus komponálástechnikában, különösen Wagnernél. Minél eldologiasodottabb a zene, annál romantikusabb hangzásúnak tűnik az elidegenedett füleknek. Éppen ezáltal válik „tulajdonná”. Egy Beethoven-szimfóniát mint egészet az átélés spontán folyamatában a hallgató soha nem tud elsajátítani. Aki a földalattin hangosan füttyüli Brahms I. szimfóniája fináléjának témáját, az csak a mű romjait tette magáévá. Ám miközben a fétisek széthullása ezeket magukat veszélyezteti, és virtuálisan a slágerekhez közelíti, létrehoz egy ezzel ellentétes tendenciát is, hogy fétisjellegüket megőrizze. Ha az egyes részek romantizálása kikezdi az Egész testét, akkor a veszélyeztetett Egész mintegy galvanikus módon fémes védőbevonatot kap. A fokozás, amely éppen az eldologiasodott részeket húzza alá, mágikus rituálé jellegét veszi fel: az előadó felidézi a személyiség, a bensőség, az átlelkesültség és a spontaneitás mindazon misztériumát, amely magából a műből ellillant. Éppen mert a széthulló mű elveszti spontaneitása mozzanatait, ezt a spontaneitást sztereotip módon, mint ötleteket, kívülről injektálják belé. Bármennyit is emlegetik az „új tárgyiasságot”, a konformista előadások lényegi funkciója már

nem a „tisztá”, hanem a depravált mű bemutatása olyan gesztikával, amely emfatikus módon, de tehetetlenül igyekszik a depravációt távol tartani a műtől.

Depraváció és mágikussá tétel, ezek az egymással pereskedő rokonok, egyként megtalálhatók a zene számos területén meghonosodott arrangementekben. Az arrangement gyakorlata a legkülönbélebb dimenziókra terjed ki. Elhatalmasodhat először is az idő dimenziójában. Ekkor az eldologiasodott öleteket szó szerint kitépi összefüggésükből, és potpourrivá montírozza; darabokra töri a művek sokrétű egységét, és pusztán egyes tetszetős tételeket ad elő: például Mozart Esz-dúr szimfóniájának menüettje, ha a többi tétel nélkül adják elő, elveszti szimfonikus beágyazottságát, és az előadás során iparművészetszerű zsánerdarabbá változik, s az ilyesminek már több köze van, mondjuk, a Stefánia-gavotthoz, mint ahhoz a klasszicitáshoz, amelyet reklámozni kellene. Máskor viszont az arrangement a kolorisztika elvévé válik. Ilyenkor az átíratok készítői mindenhez hozzányúlnak, amihez csak hozzáférnek, amíg ezt nem tiltja a híres előadók diktátuma. A könnyűzene területén kizárólag az átíratkészítők, az arranzsőrök igazán képzett muzsikuskok; ők feljogosítva érzik magukat arra, hogy a lehető leghababban bánjanak a kultúrjavakkal. Az arrangement-készítés indokoltságát a legkülönbélebb érvekkel próbálják bizonyítani: nagyzenekari művek esetében az olcsóbbá tétel szempontjára hivatkoznak, egyes zeneszerzőknél a hangszereléstechnika hiányosságait kifogásolják. Ezek az érvek számalmas kibúvók. Ami az esztétikai szempontból önmagát minősítő olcsóságot illeti, utalhatunk azokra a tékozlóan gazdag zenekari eszközökre, amelyek éppen az arrangement gyakorlatára leginkább vállalkozók rendelkezésére állnak, továbbá arra a tényre, hogy rendkívül gyakran, például a zongorakíséretes dalok esetében, az átíratok lényegesen többbe kerülnek, mint az eredeti letétmód szerinti előadás. Végül pedig az a hit, hogy a régebbi zene kolorisztikus felfrissítésre szorul, azt feltételezi, hogy a szín és a rajz viszonya esetleges; márpedig a bécsi klasszikáról és az oly szívesen arranzsált Schubemöl csak az otromba hozzá nem értés állíthat ilyet. Igaz, tulajdonképpen csak Berlioz és Wagner korában fedezték fel a kolorisztikus dimenziót. Ám Haydn vagy Beethoven kolorisztikus egyszerűsége a legmélyebb összefüggésben áll azzal, hogy náluk a szerkezeti elv uralkodik a dallamvilág részletein; az egyes dallamok színpompája szétfeszítené a dinamikus egységet. Éppen ebből az egyszerűségből nyeri erejét a harmadik Leonóra-nyitány elejének fagott-tercmenete vagy az V. szimfónia első tételének reprízében az oboaszólam; sokszínűbb hangzásban visszahozhatatlanul elveszne ez az erő. Ennek alapján fel kell tételeznünk, hogy az arrangement gyakorlatának sui generis motívumai vannak. Legfőképpen asszimilálhatóvá akarja tenni a nagy distanciákat átfogó hangzást, amely mindig a nyilvános és nem privát jelleg vonásait viseli magán. A fáradt üzletember az átírt klasszikusokat vállon veregetheti, múzsaük gyerekeit megsimogathatja. Hasonló törekvés készíti a rádióadások kedvenceit arra, hogy mint nagybácsik és nagynénik

bekapcsolódjanak a hallgatók családi ügyeibe, és emberi közelséget színlelve pózoljanak. A radikális elidegenedés a közvetlenség és az intimitás leplébe burkolózik. Megfordítva viszont az arrangement kiszínezi és felfújja azt, ami intim, ami túl egyszerű. A széthulló egységből felvillanó érzéki varázs pillanatai, mivel pusztán mint az Egész mozzanatai determináltak, önmagukban túl gyengék ahhoz, hogy éppen a tőlük megkövetelt hatást keltsék, eleget téve a hírverés kötelességének. Az individuális vonás feldíszítése és felnagyítása eltünteti a tiltakozás vonásait, amelyek az individuálisnak az „üzemmel” szembeni önmagára korlátozódásán alapultak; a nagyság intimmé tételében viszont a totalitás nézőpontja vész el, amely a nagy zenében határt szabott a rossz individuális közvetlenségnek. Ehelyett olyan egyensúly alakul ki, amely az anyagidegenség következtében lépten-nyomon elárulja magáról, hogy hamis. Schubert „Ständchen” című dalának átírata, amely a vonósok és a zongora kombinációjának hangzásával és közbevetett imitáló ütemek együgyű túlérthetőségével nagyképűsködik, olyannyira értelmetlen, mintha csak a Három a kislányban csendülne fel. Nem kevésbé értelmetlen hangzású a Mesterdalnokok versenydalának tisztán vonószekari átírata: az egyszínűségben objektíve elvész az az artikuláltság, amely a wagneri partitúrában plasztikussá tette a versenydalt. Viszont éppen ezzel válik igazán plasztikussá azon hallgató számára, akinek a dal testét már nem eltérő színekből kell megkomponálnia, hanem nyugodtan ráhagyatkozhat a vezetőszólam egyetlen megszakítatlan dallamára. Itt kézzelfogható az az antagonizmus, amely ma a hallgatóság és a klasszikusnak mondott művek közötti viszonyt jellemzi. Az arrangement legmélyebb titkát azonban abban a kényszerben gyaníthatjuk, amely semmit sem tud úgy hagyni, ahogyan van, amely mindenhez hozzányúl, ami a keze ügyébe kerül; olyan kényszer ez, amely annál erősebb, minél kevésbé lehet hozzányúlni a fennálló rend alapjaihoz. A totális társadalmi regisztráció azzal a stemplivel bizonyítja a maga hatalmát és dicsőségét, amelyet mindenre ráütnek, ami a gépezetbe belekerül. Ez az afirmáció azonban egyszersmind destrukció is. A mai hallgatók legszívesebben szétvernék azt, ami vak respektusra készíti őket, s látszatakívátságuk már a termelés oldaláról preformált és ajánlott.

Az arrangement gyakorlata a szalonzenében alakult ki. Annak az emelkedettebb szórakoztatásnak a gyakorlatáról van itt szó, amely színvonaligényét a kultúrjavaktól veszi kölcsön, ám e kultúrjavakat szórakoztató slágerekké alakítja át. Korábban az ilyesfajta szórakoztatás a dalolgas zenekíséretének előjoga volt, ma viszont az egész zenei életre kiterjed – habár ezt alapjában véve már senki sem veszi komolyan, és minden kultúrfecsegés ellenére a zenei élet maga mindinkább háttérbe húzódik. Az ember választhat: vagy igyekszik kivenni részét a kulturális üzem működéséből, még ha csak amúgy szombat délután, rádiókészülékére fülelve; vagy ironikus mosollyal az arcán hitet tesz ama kultúrsemét mellett, amelyet tömegek vélt vagy valóságos igényeinek kielégítésére állítanak elő. Az emelkedett szórakoztatás objektumainak semmire nem kötelező és látszatszerű voltát a hallgatók

szétszórtsága írja elő. Ilyenkor nyugodt lelkiismerettel szoktak hivatkozni arra, hogy prima árut kínálnak a hallgatónak, s az ellenvetésre, hogy ez az áru elfekvő bóvli, kész a gyors válasz: a hallgatók éppen ezt a bóvlit akarják; ezt az ellenérvet ugyan végül megdöntené a hallgatók állapotának diagnózisa, de csakis akkor, ha lehetséges lenne a betekintés abba az összefolyamatba, amely a zene termelőjét és fogyasztóját ördögi harmóniában kapcsolja egymáshoz. Ám a fetisizmus azt az állítólag komolyzenei praxist is hatalmába keríti, amely az emelkedett szórakoztatás ellenében mozgósítja a distancia pátozát. Az ügy szolgálatának tisztasága, amellyel ez a zenei gyakorlat a műveket bemutatja, gyakran éppoly műellenesnek bizonyul, mint a depraváció és az arrangement. Az az előadói eszmény, amely Toscanini rendkívüli teljesítménye hatására az egész világon elterjedt, olyan állapotot emel törvényerőre, amelyet, Eduard Steuermann kifejezésével, a tökély barbárságának nevezhetnénk. Igaz, itt már nem a híres művek címét fetisizálják, habár a műsorra kerülő nem híres művek szinte kívánatosnak tüntetik fel a szűk körű repertoárra való korlátozódást. Igaz, itt nem csépelik agyon az ötleteket, és a lenyűgözés céljából nem élnek vissza a fokozás eszközeivel. Itt vasfegyelem uralkodik. Csakhogy éppenséggel vasból való fegyelem. Az új fétis a kifogástalanul működő, fémesen csillogó gépezet, amelyben minden kerekecske oly tökéletesen illeszkedik a többihez, hogy az Egész értelme számára a legkisebb rész sem marad szabadon. A legújabb stílus szerint tökéletes, hibátlan előadás a végérvényes eldologiasodás árán konzerválja a művet: mint az első hangjegytől az utolsóig már kész dolgot adja elő – az előadás úgy hangzik, mint önmagának hanglemezfelvele. A dinamika annyira predisponált, hogy megszűnik mindenféle feszültség. Már a felhangzás pillanatában oly radikálisan megtörték a hangzó anyag ellenállását, hogy többé már nincs szükség szintézisre, a mű önteremtésére, ami a Beethoven-szimfóniák jelentésének és jelentékenységének lényegét teszi. Ugyan minek is a szimfonikus erőfeszítés, ha az anyag, amelyen az erő bizonyíthatná képességeit, már szétporladt? A mű megőrző rögzítése a mű szétrombolásához vezet: mert a mű egysége éppen abban a spontaneitásban realizálódik, amelyet ez a rögzítés feláldoz. A végső fetisizmus, amely a dolgot magát keríti hatalmába, megfojtja a spontaneitást: a mű megjelenítésének abszolút tökélye megcáfolja és az előadói apparátus mögött eltünteti a művet – mint amikor mocsarak lecsapolására csak a munka kedvéért, nem pedig a hasznosság érdekében vetik be munkások egész hadseregét. Nemhiába emlékeztet a befutott karmesterek uralma a totalitárius társadalom Vezérének uralmára. A Vezérhez hasonlít a dirigens abban, hogy közös nevezőre hozza a nimbuszt és a szervezést. Ő testesíti meg a virtuóz modern típusát, akár band leader, akár a filharmonikusok irányítója. Olyan sokra vitte, hogy saját magának már semmit sem kell csinálnia; olykor még a partitúraolvasást is elvégzi helyette a korrepetitorok stábjá. Egyszerre teremt normát és individualizál: a normateremtést személyi képességeinek tudják be, az általa alkalmazott individuális műfogások általános maximákkul szolgálnak. A karmester fétisjellege a

legnyilvánvalóbb és a legrejtettebb: a standard műveket a mai virtuóz zenekarok valószínűleg már dirigens nélkül is perfekt módon tudnák előadni, a karmestert ujjongva tapsoló közönség pedig észre sem venné, hogy a fedett zenekari árokban a korrepetitor áll, aki beugrott a megfázott hérosz helyére.

A hallgatók tömegének tudata a fetiszizált zenével adekvát. Az előírásoknak megfelelően hallgatnak zenét, s természetesen a depraváció sem lenne lehetséges, ha ellenállásra kerülne sor, ha a hallgatók egyáltalán képesek lennének a kínálat körén túllépő követelményeket támasztani. Aki viszont kísérletet tenné arra, hogy a hallgatói reakciók kutatásával, interjúkkal és kérdőívekkel „verifikálja” a zene fétiszjellegét, az végzálással számolhatna. Mint másutt, a zenében is annyira megnőtt a lényeg és a jelenség közötti feszültség, hogy közvetlenül egyetlen jelenség sem alkalmas arra, hogy a lényegét illusztrálja. A hallgatók spontán reakcióit olyan sűrű homály fedi, tudatos beszámolójuk olyannyira kizárólag az uralkodó fétiskategóriákhoz igazodik, hogy minden tőlük kapott válasz eleve konform a zenei „üzem” felszínével – a „verifikációra” szolgáló elmélet ezt a felszínt ragadja meg. Amikor egy hallgatónak felteszik a „tetszik vagy nem tetszik” primitív kérdését, máris működésbe lép az az összmechanizmus, amelyről azt hiszik, hogy az erre a kérdésre való redukcióval áttetszővé tehető és kiküszöbölhető. Ha viszont az elemi kísérleti feltételeket olyanokkal akarják felváltani, amelyek számolnak a hallgatónak a mechanizmustól való reális függőségével, akkor a kísérlet módjának komplikálttá válása nemcsak az eredmények interpretálhatóságát nehezíti meg, hanem megsokszorozza a kísérleti személyek ellenállását, elmélyíti konformista magatartásukat is, amelyben véleményük szerint védve vannak a leleplezések veszélyétől. Nem lehet tiszta oksági kapcsolatot kipreparálni, mondjuk, a slágerek elszigetelt „hatáselemei” és a hallgatókra gyakorolt pszichológiai hatásuk között. Ha az individuumok ma már tényleg nem azonosak önmagukkal, akkor ez azt is jelenti, hogy nem „befolyásolhatók”. A termelés és a fogyasztás, lévén egymás ellenpontjai, mindenkor szigorúan egymás mellé vannak rendelve, de nem elszigetelten, egymástól függetlenül léteznek. Közvetítettségük magyarázata nem lehet mentes bizonyos elméleti találgatásoktól. Elég emlékezni arra, hogy mennyi szenvedést takarít meg magának az, aki nem okoskodik túl sokat; hogy mennyire „reálisabban” viselkedik az, aki igent mond a realitásra; hogy a mechanizmuson mennyire csak annak van hatalma, aki ellenvetés nélkül alkalmazkodik hozzá. Ez akkor is érthetővé teszi a hallgatói tudat és a fetiszizált zene adekvátságát, ha e tudat nem vezethető vissza egyértelműen a szóban forgó zenére.

A zene fetiszizmusának ellenpontján megjelenik a zenei hallás regressziója. Ezen nem azt kell érteni, hogy az egyes hallgatók saját fejlődésüknek egy korábbi szakaszába lépnek vissza, nem is azt, hogy a kollektív színvonal egésze visszaesik; a mai tömegkommunikáció útján zeneileg elért milliókat aligha lehet összehasonlítani az elmúlt korok hallgatóságával. Inkább arról van szó, hogy a jelenkori zenei hallás maga regrediált: infantilis fokon rekedt meg. A zenét hallgató szubjektumok a választás

szabadságával és a felelősséggel együtt nemcsak hogy elvesztik a zene tudatos megismerésére szolgáló képességüket – elvégre ez mindig is csak szűk csoportokra korlátozódott –; a zenét hallgató szubjektumok egyszerűen makacsul tagadják az ilyen megismerésnek még a lehetőségét is. Ide-oda hányódnak felejtés és felvillanó, majd kialvó újrafelismerés között; atomisztikusan hallanak, és disszociálják a hallottakat; e disszociáció során viszont olyan képességekre tesznek szert, amelyek már nem is a hagyományos esztétikai magatartás fogalmaival ragadhatók meg, hanem inkább a labdarúgás vagy a gépkocsivezetés fogalmaival. Nem gyermeki módon viselkednek ezek a hallgatók, ahogyan ezt az a felfogás várná el, amely az új zenehallgatói típust összefüggésbe hozza a korábban zenétől idegen rétegeknek a zenei életbe való bevonásával. Igazában gyermeki módon, infantilisan viselkednek: kezdetlegességük nem a még kifejtetlen, hanem a kényszeresen visszafojtott állapot primitívsége. Amikor csak tehetik, kifejezésre juttatják fojtott gyűlöletüket – annak az embernek a gyűlöletét, aki sejt ugyan valami mást, de azt messzire eltolja magától, hogy háborítatlan békében élhessen tovább, s aki ezért legszívesebben még a lehetőségét is kizárná annak, ami valami másra figyelmeztet. Az ilyen hallgatók éppen a kínálkozó lehetőség elől zárkóznak el, vagy konkrétan megfogalmazva: egy másfajta és ellenzéki zene lehetősége elől regrediálnak. De regresszív az a szerep is, amelyet a jelenlegi tömegzene játszik áldozatainak pszichológiai háztartásában. A tömegzene eltereli hallgatói figyelmét a fontosabb dolgokról, megerősíti őket a maguk neurotikus bárgyúságában, függetlenül attól, hogy zenei képességeik mit kezdenek a korábbi társadalmak zenei kultúrájával. A slágerekre és a depravált kultúrjavakra való hangoltság különös tünetegyüttes; bizonyos arcvonásokra emlékeztet, amelyekről nem állapítható meg, hogy a filmből kerültek-e a valóságba vagy a valóságból a filmbe: tagra nyitott, vigyorgó száj, villogó fogakkal, fölötte szomorú, zavaros fényben égő, kidülledt szemek. A sporthoz és a filmhez hasonlóan a tömegzene és az új zenei hallás is hozzájárul ahhoz, hogy ne lehessen kikerülni az infantilis állapotból. A betegség itt konzervál. Az a mód, ahogyan a mai tömegek zenét hallgatnak, minden bizonnyal nem vadonatúj jelenség; a háború előtti korszak „Puppchen”-slágere recepciójában nem sokat különbözött egy mai szintetikus dzsesszgyermekdaltól. Ám gyökeresen új a konstelláció, amelyben az ilyen gyermekdal megjelenik: az elveszett boldogság utáni vágyakozás mazochista kigúnyolása; a boldogság utáni vágy rossz hírbe hozása azáltal, hogy e vágyat a gyermekkorba vetítik vissza, azt sugallva, hogy az öröm éppoly elérhetetlen, mint amilyen visszahozhatatlan maga a gyermekkor. Ez az új zenei hallás sajátos terméke; ma minden, ami csak megüti a fület, ezt a sémát követi. Vannak persze bizonyos szociális különbségek; ám az új zenei hallás a lehető legszélesebb körben elterjedt, úgy valahogy, ahogyan az elnyomókat is megfertőzi az elnyomottak elbutulása, vagy ahogyan az is a tovagördülő kerekek alá kerül, aki azt képzei, hogy ő jelöli ki a kerekek mozgásának pályáját.

Jól érzékelteti a termelés összefüggését a regresszív hallással a forgalomba hozás mechanizmusa, különösen a reklám. Regresszívvé ott válik a hallás, ahol a reklám terrorrá változik, ahol a hirdetés túlerejét látva, a tudat már csak kapitulálni tud, megvásárolni saját lelki békéjét, miközben szó szerint a saját ügyévé teszi a rátukmált árut. A regresszív hallásban a reklám kényszerjellegét ölt. Egy angol sörforgalmazási konszern olyan plakáton hirdette áruját, amely a megtévesztésig hasonlított a londoni szegénynegyedekben és az észak-angliai iparvárosokban látható téglafalakra. Jó helyen felragasztva, a plakátot alig lehetett megkülönböztetni a valóságos faltól. Rajta egy ügyetlen kézírás ügyes utánpótlás krétával: „what we want is Watney’s” (Watney-féle sört akarunk). A sör márkáját a plakát úgy nevezi meg, mintha politikai jelszó lenne. Ez a plakát bepillantást enged a legújabb propaganda természetébe: jelszavait mint árucikkeket kínálja, ahogyan itt az áru jelszónak álcázza magát. A plakát által sugalmazott magatartásmód, vagyis az, hogy a tömegek a nekik kínált árut saját akciójuk tárgyává teszik valójában éppen ez a könnyűzene befogadásának sémája. A tömegek azt akarják, azt követelik, amit bebeszélnek nekik. Azáltal lesznek úrrá a monopolista termeléssel szembeni tehetetlenség érzésén, hogy azonosulnak a megkerülhetetlen termékkel. Így szüntetik meg a tőlük távoli, ugyanakkor fenyegetően közeli zenei márkák idegenszerűségét, ráadásul egyfajta kéjtöbbletre tesznek szert: úgy érezhetik, hogy ők is részt vesznek X. Y. úr úton-útfélen felbukkanó vállalkozásában. Ez magyarázza, hogy miért találkozhatunk folytonosan az egyéni előszeretet – és persze az egyéni ellenszenv – megnyilvánulásaival egy olyan területen, ahol az ilyen reakciókat mind az objektum, mind a szubjektum kétségessé teszi. A zene fétisjellege a hallgatónak a fétisekkel való azonosulása révén létrehozza a maga fedőszervét. Csak ez az azonosulás teszi teljessé a slágererek hatalmát áldozataik fölött. Az elfelejtés és a visszaemlékezés egymásutánjában jön létre ez az azonosulás. Annak mintájára, ahogy minden reklám valami feltűnés nélküli ismertből és ismeretlen feltűnőből tevődik össze, a sláger a feledés jótékony félhomályában marad, hogy aztán egy pillanat alatt mintegy reflektorfénybe kerüljön, a visszaemlékezés révén túlságosan is érthetővé váljon. Az ember szinte kísértésbe esik, hogy ezt az emlékezetben való felbukkanást azonosítsa azzal a pillanattal, amikor az áldozatnak eszébe jut slágerének címe, vagy visszaemlékszik a refrén kezdőszavaira: talán akkor azonosul a slágerrel, amikor azt azonosítja, és ezzel birtokba veszi. Talán ez a kényszer készíteti őt arra, hogy mindig fejében tartsa a sláger címét. A hangkép alatti felirat pedig, amely az azonosítást megengedi, nem egyéb, mint a sláger áruvédjegye.

Az a percepció magatartásmód, amely a tömegzene elfelejtését és hirtelen újrafelismerését előkészíti, a dekoncentráción alapul. A címszószerűen feltűnő részecskék kivételével egymáshoz reménytelenül hasonlító, szabványosított produktumokat nem lehet koncentráltan hallgatni anélkül, hogy a hallgatók ne éreznék kibírhatatlanak őket; a hallgatók később már egyáltalán nem is képesek

zenét koncentráltan hallgatni. Nem tudnak feszülten figyelni; rezignáltan átadják magukat annak, ami éppen történik velük, és amivel csak akkor barátkoznak meg, ha nem is kell nagyon odafigyelni rá. Benjamin utalt arra, hogy a filmet a szórakozottság állapotában appercipiálják a nézők. Ugyanez történik a könnyűzenében is. A szokványos kommersz dzsessz például pusztán azért láthatja el feladatát, mert nem az összpontosított figyelem jegyében fogadják be, hanem beszélgetés közben, főként pedig a tánc kíséretéért. Ezért aztán nemritkán találkozunk azzal a véleménnyel, hogy a dzsessz a táncoláshoz igen kellemes, csak hallgatni rémes. Ha viszont a koncentráció előmozdítja a film mint egész befogadását, akkor a dekoncentrált hallgatás egyszerűen lehetetlenné teszi egy mű egészésként való befogadását. Csak az valósul meg, ami éppen reflektorfénybe kerül: feltűnő hangközök, megbillenő modulációk, akart vagy akaratlan hibák, vagy ami például a dallam és a szöveg különösen intim egybeolvadása révén formulává sűrűsödik. Ebben is összhang van hallgató és mű között: miután a hallgató nem képes követni a struktúrát, a mű ilyet már nem is kínál neki. Ha a magas zenében az atomisztikus hallás előrehaladó dekompozíciót jelent, akkor az alacsonyabb zenében már nincs mit dekomponálni; a slágerek formája az ütemszámig és a pontos időtartamig menően olyannyira szigorú szabályoknak van alávetve, hogy az egyes daraboknál már nem is beszélhetünk sajátos formáról. A részek emancipációja összefüggésüktől és minden olyan mozzanattól, amely túlmegy a részek közvetlen jelen idején, inaugurálja a zenei érdeklődés eltolódását a partikuláris, szenzuális ingerek irányában. Jellemző az az élénk érdeklődés és figyelem, amelyet a hallgatók a különleges instrumentális akrobatamutatványok, egyáltalán, az egyes hangszínek iránt tanúsítanak; ezt az érdeklődést az amerikai popular music gyakorlata azzal fokozza, hogy minden refrénjellegű variáció – „chorus” – mintegy koncertáló jelleggel szeret kiemelni egy-egy különleges hangszínt: a klarinét, a zongora, a harsona színét. Ez gyakran odáig megy, hogy a hallgató már inkább a feldolgozással és a „stílussal” törődik, mint az egyébként közömbös anyaggal; csak hogy ez a feldolgozás csak partikuláris inger formájában jelentkezik. A hangszerszínek iránti vonzalomban természetesen szerepet játszik a hangszer szeretete, valamint az utánzás és együtt játszás vágya, de valószínűleg az a gyermekekre jellemző elragadtatottság is, amelyet a tarka színpompa vált ki, s amely a jelenlegi zenei tapasztalatok nyomására visszatér.

Az a körülmény, hogy az érdeklődés az Egészről, sőt talán a „dallamtól” is, a színingerek és az egyedi technikai trükkök irányába tolódik el, optimista módon úgy értelmezhető, hogy itt a fegyelmező funkció újabb megtöréséről van szó. Ez az értelmezés azonban téves. Az appercipiált ingerek először is készségesen belesimulnak a merev sémába, s aki ilyen sémának kötelezi el magát, az aligha fog fellázadni ellene. Emellett itt csak rendkívül szűk határon belül jelentkező ingerekről beszélhetünk: ezek az impresszionista módon fellazított tonalitás keretein belül maradnak. Szó sincs arról, hogy az

elszigetelt szín vagy elszigetelt hangzás iránti vonzalom új színek vagy új hangzások iránti fogékonyságot fejlesztene ki. Éppen ellenkezőleg: az atomisztikusan hallgatók az elsők, akik „intellektuálisnak” vagy egész egyszerűen hamisnak nevezve megbélyegzik az ilyen új hangzásokat. Ők csakis approbált ingereket tudnak és akarnak élvezni. Igaz, a dzsessz gyakorlatában is előfordulnak disszonanciák, s kialakulnak a szándékoltan hamis játék technikái is. Ám az ilyen szokásokhoz mintegy feddhetetlenségi bizonyítványt csatolnak: az extravagáns hangzatokra jellemző, hogy benne a hallgató a „normális” hangzat behelyettesítését ismerheti fel. És miközben a hallgatónak örömet szerez, amikor a disszonancia megsérti a konszonanciát, ez egyben a körön belül maradás konszonanciáját is biztosítja. Slágerek vizsgálatára vonatkozó kérdőívek feldolgozásakor olyan kísérleti személyek bukkantak fel, akik felteszik a kérdést: mit tegyenek, ha a sláger egy bizonyos helye egyszerre vált ki belőlük telizést és nemtetszést? Ilyen tapasztalatokra feltehetően olyanok is szert tesznek, akik erről nem számolnak be. Az elszigetelt ingerekre való reakciók ambivalensek. Az érzékileg tetszést kiváltó nyomban viszolyogtatóvá válik, amint kiderül róla, hogy mennyire csak a fogyasztó becsapására szolgál. Itt az a becsapás, hogy a mindig-ugyanazt kínálják. A legbárgyúbb slágerrajongó sem képes mindig leküzdeni azt az érzést, amely a cukrászdában keríti hatalmába az édességeket kedvelő gyereket. Ha az érzéki inger tompul, és kezd ellentétébe átcsapni – a legtöbb sláger rövid élettartama a tapasztalatoknak ebbe a körébe tartozik –, akkor a magas zene működését átható kultúrideológia végül odahat, hogy az alacsony zenét rossz lelkiismerettel hallgassák. Senki sem hisz igazán parancsszóra létrejött élvezetekben. Ám a zenei hallás annyiban mégiscsak regresszív marad, hogy minden bizalmatlanság és minden ambivalencia ellenére igenli ezt az állapotot. Az affektusok áttolódása a csereértékre oda vezet, hogy a zene vonatkozásában tulajdonképpen már nem támasztanak igényeket. A behelyettesítések azért eredményesek, mert a kívánság, amelyhez alkalmazkodnak, maga is helyettesít valamit. Az a hallószerv, amely a kínálatból csak azt képes meghallani, amit kívánnak tőle, és amely az ingermozgatók szintézisbe hozása helyett csak az elvont ingert regisztrálja, rosszul működő hallószerv: még az „izolált” jelenségben sem észleli azokat a döntő vonásokat, amelyek révén a jelenség transzcendálja saját elszigeteltségét. A hallásban is létezik az ostobaságnak egyfajta neurotikus mechanizmusa: biztos jele ennek minden szokatlanság gögösen ignoráns elutasítása. A regrediált hallgatók úgy viselkednek, mint a gyerekek. Megmakacsolva magukat, újra és újra azt az ételt követelik, amit egyszer már eléjük tettek.

Az ilyen regrediált hallgatók számára kipreparáltak egy olyan zenei gyermeknyelvet, amely abban különbözik az igazi beszédnyelvtől, hogy szókészlete a zenei műnyelv romjaiból és torzalakjaiból tevődik össze. A slágerek zongorakivonatában különös diagramok találhatók. Ezek gitár, ukulele és bendzsó megszólalását írják elő, olyan hangszereket, amelyek – mint a tangóharmonika is –

a zongorához képest, mondhatni, infantilis hangzásúak; olyan hangszerjátékosoknak szánták e diagramokat, akik nem tudnak kottát olvasni. A grafikai jelek bizonyos fogásokat írtak elő a szóban forgó pengetős hangszerek húrjain. A racionálisan felfogott kottaképet optikai utasításokkal, úgyszólván zenei útjelzőkkel helyettesítik. Ezek a jelek természetesen a három tonikai főakkordra korlátozódnak, kizárnak bármiféle értelmes harmóniai folyamatot. Méltó hozzájuk az ilyen művek zenei forgalomszabályozása. Ez nem hasonlít az utcai közlekedés szabályozására. Telis-tele van kompozíciós és összhangzattani hibákkal: keresztállásokkal, hibás terckettőzésekkel, kvint- és oktávpárhuzamokkal, illogikus szólamvezetésekkel, főként a basszusban. Természetes lenne, hogy azoknak az amatőröknek a számlájára írjuk ezt, akiktől rendszerint a sláger eredeti dallama származik, lévén, hogy a tulajdonképpeni zenei kompozíció az arranzsőrök dolga. Ám ahogyan a kiadók aligha tűrnének helyesírási hibákat üzleti leveleikben, éppúgy az sem képzelhető el róluk, hogy szakértőik tanácsa ellenére vagy kontroll nélkül amatőr munkákat publikáljanak. A hibák vagy a szakértők tudatos produktumai, vagy szándékosan hagyják meg őket a kinyomtatott műben – tekintettel a hallgatóságra. A kiadók és a szakértők alkalmasint kedveskedni szeretnének a hallgatóknak, amikor mintegy ingujjban, lezser módon komponálnak, mint ahogyan egy dilettáns klimpírozza egy ujjal a slágert, amúgy hallás után. Az ilyen turpisság olyan, mint a hibás helyesírás számos reklámszövegben – még ha pszichológiailag másként ítélnél is meg. De ha az ilyen feltételezés esetleg hajánál fogva előráncigálnak minősül, és ezért kizárható, a sztereotip hibákra akkor is van magyarázat. Egyfelől az infantilis zenei hallás érzékileg gazdag, telt hangzást kíván, amelyet a buja tercek képviselnek; olyan kívánság ez, amelyben az infantilis zenei nyelv a lehető legélesebben ellentmond a gyermekdalnak. Másfelől az infantilis zenei hallás mindenütt kényelmes és szokványos megoldásokat kíván. Azok a konzekvenciák, amelyek korrekt szólamvezetés esetén a „gazdag” hangzából adódnának, oly távol esnének a standardizált harmóniai viszonyoktól, hogy a hallgatók ezeket mint „természetelleneseket” bizonyára elvetnék. A hibák eszerint puccsok lennének, amelyek megszüntetnék az infantilis hallgatói tudat antagonizmusait. A regresszív zenei nyelvre nem kevésbé jellemző az idézet. Alkalmazási területe széles: a népdalok és a gyermekdalok idézésétől a kétértelmű célozgatásokon át az egészen latens hasonlóságokig és kölesönzéseikig terjed. Ez a törekvés ott triumfál, ahol az egész darab a klasszikusok vagy az operarepertoár adaptációján alapul. Az idézés gyakorlata az infantilis hallgatói tudat ambivalenciáit tükrözi. Az idézetek egyszerre tekintélytisztelők és parodisztikusak. Egy gyermek utánozza így tanítóját.

A regrediált hallgatók ambivalenciája szélsőséges módon fejeződik ki abban, hogy a még nem teljesen eldologiasodott individuumok újra és újra ki akarják vonni magukat a zenei eldologiasodás mechanizmusából, amelynek ki vannak szolgáltatva, ám a fetisizmus elleni lázadásai nyomán még

inkább behálózza őket ez a fetisizmus. Kudarcot vall minden kísérletük, hogy kitejézzék magukat a kényszer-fogyasztó passzív állapotából, hogy „aktivizálják” magukat; a látszataktívítás csapdájába esnek. A regrediált hallgatók tömegéből kiemelkednek azok a hallgatói típusok, amelyek látszataktívítás révén különböznek a többitől, ám csak még nyilvánvalóbbá teszik a regressziót. Első helyen állnak itt a rajongók. Ők árasztják el lelkendező levelekkel a rádióállomásokat és a zenekarokat; ők azok, akik a jól szervezett dzsesszrendezvényeken közszemlére teszik lelkesedésüket, az általuk fogyasztott zeneárut reklámozva. Jitterbugnak mondják magukat; mintha egyszerre vállalnák és gúnyolnák individualitásuk elvesztését, megbűvölten ide-oda zúgó bogárrá változását. Egyetlen mentségük, hogy a „jitterbug” szót, csakúgy, mint a film és a dzsessz egész terminológiáját, a vállalkozók kalapálják a fejükbe, el akarván hitetni velük, hogy ők láttak a kulisszák mögé. Eksztázisuk tartalom nélküli. Az a körülmény, hogy ilyen eksztázis létrejön, hogy a hallgató aláveti magát a zene akaratának, magát a tartalmat pótolja. Az eksztázis tárgya: saját kényszerjellege. Stilizált eksztázis ez; a vadaknál megfigyelhető önkívületet imitálja, amely a harci dobok hangjára jön létre. Konvulzív vonásai vitustáncra vagy megcsönkített állatok reflexeire emlékeztetnek. Mintha defektusok hoznák létre a szenvedélyt. Ám a mimikus jelleg arról árulkodik, hogy az eksztatikus rituálé csak látszataktívítás. E rituálé résztvevői nem „érzékeségből” táncolnak, vagy hallgatnak zenét, egészen biztosan nem az érzékiséget elégíti ki zenehallgatásuk; érzéki emberek gesztusait mindössze utánozzák. Ezzel analóg jelenség a partikuláris lelki rezdülések ábrázolása a filmben, ahol fiziológiai sémák alakultak ki a szorongás, a sóvárgás, az erotikus sugárzás kifejezésére; de hasonló jellegű a keep smiling és a depravált zene atomisztikus espressívója is. Itt árumodellek imitáló elsajátítása kapcsolódik össze az utánczás folklorisztikus szokásaival. A dzsesszben a mimika egészen laza kapcsolatban áll magukkal az imitáló individuumokkal. E kapcsolat közege a karikatúra. A tánc és a zene pusztán azért utánozza a szexuális izgalom szakaszait, hogy gúnyt űzzön belőlük. Olyan ez, mintha a gyönyör szurrogátuma irigyen szembefordulna a gyönyörrel: az elnyomott ember „valóság-hű” magatartása győz a boldogságról szőtt álom fölött. És mintha csak az ilyen eksztázis látszatszerűségét és elárulását akarnák bizonyítani, a lábak képtelenek végrehajtani azt, amire a fül igényt tart. Ugyanazok a jitterbugok, akik úgy mozognak, mintha a szinkópák hatására áramütés érné őket, táncuk közben csaknem kizárólag a hangsúlyos ütemrészekhez igazodnak. A gyenge test meghazudtolja a mindenre kész lelket; az infantilis hallgató gesztikus eksztázisa az eksztatikus gesztus pillanatában csődöt mond. – Az ilyen rajongó ellentétének tűnik a kis szorgalmas, aki az üzem forgatagából a maga kamrácskájába vonul vissza, hogy ott zenével „foglalkozzék”. Félénk és bátortalan, alkalmasint nem boldogul a nővel, mindenképpen saját világában akar élni. Erre barkácsoló ezermeisterként tesz kísérletet. Húszévesen is kisfiú maradt, aki az építőkövek matadoraként kelt feltűnést, vagy szülei

örömeire ügyes lombfűrész munkákat készít. A barkácsoló általános megbecsülésnek örvend a rádiózás terén. Nagy türelemmel építi készülékeit, amelyeknek legfontosabb alkatrészeit feltehetőleg készen szerzi be boltokban, s kutatja a rövidhullámok titkait, amelyek nem is titkok igazán. Egykor indiántörténetek és útikalauzok olvasójaként ismeretlen országokat fedezett fel, és csapást vágott az őserdőben. Barkácsolóként olyan ipari termékek felfedezője lett, amelyek mintha csak arra vártak volna, hogy felfedezze őket. Semmi olyat nem visz haza, amit egyébként nem szállíthatna házhoz. A látszatakívánság kalandorai sűrű rajokba szerveződtek: a rádióamatőrök előre nyomtatott igazolólapokat kérnek az általuk felfedezett rövidhullámú állomásoktól, és versenyeket rendeznek, ahol az győz, aki a legtöbb ilyen lapot tudja felmutatni. Mindez felülről komoly támogatást élvez. A barkácsoló alighanem a legtökéletesebb fetiszizált hallgató. Számára teljesen közömbös, hogy mit és hogyan hallgat; őt csak az érdekli, hogy hallgat, és hogy sikerül saját készülékével bekapcsolódni a nyilvánosság gépezetébe anélkül, hogy arra akár csak a legcsekélyebb hatással lenne. Ugyanilyen értelemben számos rádióhallgató csavargatja a hangerő- és hangszínszabályozót anélkül, hogy maga is foglalkozna barkácsolással. Mások nagyobb szakértelemmel rendelkeznek, de agresszívebbek is. Ők azok a remek fickók, akik mindenütt kiismerik magukat, és mindent meg is tudnak csinálni: a felsős diák, aki minden társaságban rendelkezésre áll, hogy a tánchoz és szórakoztatásul gépies pontossággal dzsesszdarabokat zongorázzon; a benzinkutas fiú, aki odaadón dúdolja szinkópás dallamait, miközben benzint tölt; a szakértő hallgató, aki minden bandet azonosít, és úgy merül bele a dzsessz történetébe, mintha az maga az üdvtörténet lenne. Ő a sportemberhez áll legközelebb; ha nem a futballjátékoshoz magához, akkor a tribünöket megtöltő hangoskodókhoz. Azzal tündököl, hogy tud szabadon improvizálni, habár titokban órákig kell gyakorolnia, hogy a makacskodó ritmust képes legyen megszólaltatni zongoráján. Függetlennek adja ki magát, aki fütyül a világra. De amit fütyül, az mégiscsak ennek a világnak a dallama; trükkjei pedig nem annyira pillanat szülte lelemények, mint inkább a körülrajongott technikai dolgokkal való érintkezés folyamán felgyülemlett tapasztalat. Rögtönzései mindenkor gesztusok, amelyekkel önmaga ügyes alárendelődését fejezi ki – alárendelődését annak, amit az apparátus kíván tőle. A derék fickónak nevezett hallgatói típus modellje a hivatásos gépkocsivezető. Ennek egyetértése az uralkodó állapotokkal odáig megy, hogy már nem is tanúsít semmiféle ellenállást; a zavartalan működés szolgálatában magától teszi meg mindazt, amit elvárnak tőle. Bebeszéli magának, hogy az eldologiasodott mechanizmusnak való teljes alávetettség voltaképpen uralom e mechanizmus fölött. Így a dzsesszamatőr fölényes rutinja nem egyéb, mint passzív képesség arra, hogy a modellek adaptációjában semmitől se zavartassa magát. Ő a dzsessz igazi szubjektuma: rögtönzései a sémából következnek, a sémát pedig ő irányítja, cigarettával a szájában, lezser fölényel, mintha ő találta volna ki.

A regresszív hallgató a perdöntő kérdésekben rokonságban van az alkalmi munkással, valamint azzal, aki az időt szeretné agyonütni, mivel másképpen nem tudja levezetni támadókedvét. Sok szabadidővel és kevés szabadsággal kell rendelkeznie annak, aki dzsessz-szakértővé akar válni, és ezért megállás nélkül a rádióra tapasztja fülét; jártassága, amivel a szinkópák között éppúgy kiismeri magát, mint az alapritmusok világában, nem különb, mint azé az autószerelőé, aki a hangszórók javításához és a villanszereléshez is ért. Az újfajta hallgatók hasonlóak a műszerészekhez: specialisták, de szakmai tudásukat váratlan helyzetben tanult szakmájukon kívül is képesek kamatoztatni. Ám a szakmai korlátok ilyen túllépése csak látszatra segíti elő a rendszerből való kilépést. Minél odaadóbban tesznek eleget a nap követelményének, annál könnyörtelenebb lesz a rendszernek való alávetettségük. Nem véletlen a kutatásoknak az a megfigyelése, hogy a rádióhallgatók között a könnyűzene híveire az apolitikusság a jellemző. Az egyéni elrejtőzés és a mindig is kérdéses szekuritás lehetősége érzéketlenné és közömbössé teszi őket annak az állapotnak a megváltoztatása iránt, amelyben valaki rejtőzködni kénytelen. A felszíni tapasztalat ennek ellentmond. A „fiatal nemzedék” – maga ez a fogalom csupán ideologikus ködösítésre szolgál – éppen az újfajta hallással látszik ellenkezni a szülőkkel és azok plüss-kultúrájával. Amerikában éppenséggel liberálisok és progresszívak is találhatóak a könnyű, népszerű zene ügyvédei között, akik széles körű hatására hivatkozva demokratikusnak mondják ezt a zenét. Ha azonban a regresszív hallás az „individualista” hallással szemben haladó, akkor mindenesetre pusztán abban a dialektikus értelemben az, hogy jobban alkalmazkodik az előrehaladó brutalitáshoz. Az irgalmat nem ismerő fejlődés mindent félresöpör, ami dohos vagy megdohosodhat; az individuális jelleg esztétikai visszamaradottságának kritikája legitim, miután az individuumokat már réges-rég megfosztották az individuális jellegtől. A népszerű zene szférájából kiindulva azonban ezt a kritikát nem lehet meggyőzően elvégezni, hiszen éppen ebben a szférában mumifikálódik a romantikus individualizmus minden depravált és elkorhadt visszamaradottága. A népszerű zene újításai elválaszthatatlanok az elmaradottság jelenségeitől.

A hallgatói mazochizmust nem elég pusztán azzal meghatározni, hogy önfeladást jelent, és a hatalommal való azonosulás pótkielégülését. A hallgatói mazochizmus alapja az a tapasztalat, hogy a most uralkodó állapot körülményei között a menedék csak átmenetileg nyújt biztonságot, hogy a biztonság pusztán ideiglenes megkönnyebbülés, és hogy végül úgyis szükségképpen összeomlik minden. Az ember még önmaga feladásában sem érzi jól magát; az élvezet közben úgy érzi, hogy áruló és elárult: elárulta a lehetségest, őt pedig elárulta a fennálló. A regresszív hallás mindig kész arra, hogy dühöngéssé fajuljon. Ha az ember tudja, hogy alapjában véve egy helyben jár, akkor dühében elsősorban azzal fordul szembe, ami a jelenlétben való részvétel, az up-to-date-lét modernségét dezavualhatja, ami felfedi, hogy igazában mennyire minimális a változás. Fényképekről és filmekből

ismerjük a divatból kiment, elavult modernség hatását; mint sokkhatást eredetileg a szürrealizmus alkalmazta ezt, később viszont azoknak az embereknek az olcsó mulatságává züllött, akiknek fetisizmusa az elvont jelenléthez kapcsolódik. Ez a hatás a regrediált hallgatóknál az idő elvadult múltása formájában tér vissza: szeretnék kigúnyolni és feldűlni azt, ami tegnap még mámorossá tette őket, mintha utólag akarnának bosszút állni azért, hogy a mámor nem is volt mámor. Ez az effektus külön nevet kapott: cornynak nevezik, propagandája a rádióban és a lapokban rendszeressé vált. A „corny” azonban nem a dzsesszt megelőző korszak ritmikailag egyszerűbb könnyűzenéjét és annak maradványait jelöli, mint a szó jelentése alapján gondolhatnánk, hanem minden olyan szinkopált zenét, amely nem a felhangzás pillanatában approbált ritmikus formulákból áll össze. Egy dzsessz-szakértő például rázkódva nevet, ha olyan darabot hall, amelyben hangsúlyos ütemrészre egy tizenhatod esik, majd rá egy pontozott nyolcad következik; pedig ez a ritmus, bár agresszívebb, de saját karakterét tekintve semmiképpen nem provinciálisabb, mint a későbbi szinkópás átkötések és lemondás mindenféle ellenhangsúlyról. A regresszív hallgató valójában destruktív. A hígvelejű szidalmazás ironikus értelemben jogosult: ironikus értelemben, mert a regrediáló hallgatók destruktív törekvései igazában ugyanazt veszik célba, amit az ódivatúak is gyűlölnék: az engedetlenséget mint olyat, még akkor is, ha az a kollektív rendbontások eltúrt spontaneitásával fedezi magát. A nemzedékek ellentéte látszatellentét, s ez sehol sem oly átlátszó, mint a dühös indulatban. A zúgolódókat, akik a rádióadó-társaságokhoz címzett leveleikben háborognak a szent kultúrjavak dzsesszesítése ellen, és az ifjúságot, amely kedvét leli az ilyen exhibíciókban, ugyanaz az indulat fűti. Csak alkalomra várnak, hogy egymásra találva egységfrontot alkossanak.

Ebből következik a regresszív hallásban rejlő „új lehetőségek” kritikája. Kísérletet lehetne ugyan tenni, hogy mentegessük e hallást: a műalkotás „auratikus” jellege, látszatának elemei a játékos elem javára háttérbe szorulnak benne. Bármilyen is e téren a helyzet a filmben, a mai tömegzene aligha jelent valami nagy haladást a varázstól való megfosztás folyamatában. Ami benne makacsul tovább él, az éppen a látszat; ami benne látszatszerű, az éppen a tárgyiassága. Túl a nevéen, az infantilis játéknak aligha van bármi köze a gyermek alkotó játékához. Nemhiába akar a polgári sport egyértelműen elhatárolódni a játéktól. Hiszen állatian komoly: nemhogy tiszteletben tartaná a célok távolságát a szabadság álmától, a játékot mint kötelességet a hasznos célok közé sorolja, s ezzel a szabadságnak még a nyomát is eltünteti belőle. Fokozott mértékben érvényes ez a mai tömegzenére. A tömegzene csak abban az értelemben játék, hogy eleve adott modelleket ismételtet; a felelősség alóli játékos kibújás, ami ennek során megvalósul, nem a kötelesség terheitől megszabadult állapotot anticipálja, hanem azokra a modellekre hárítja a felelősséget, amelyeknek követését az ember kötelességévé teszi. Az ilyen játék a játéknak merő látszata; ezért a látszat szükségképpen inherens vonása a zene-sportnak.

Illuzórikus dolog a mai tömegzene technikai-rationális mozzanatait – vagy a regrediáló hallgatók ezeknek megfelelő külön képességeit – egy olyan kétes értékű varázs javára kiemelni, amely varázs végtére még a puszta működés számára is előírja a szabályokat. Már csak azért is illuzórikus lenne ez, mivel a tömegzene technikai újításai egészen egyszerűen nem újítások. Az összhangzatrend és a dallamformálás vonatkozásában ez nyilvánvaló; az új tánczene voltaképpen kolorisztikus vívmányait, a különböző hangszínek oly mérvű közel hozását egymáshoz, hogy az egyik hangszer törés nélkül csatlakozhat a másikhoz, az egyik beleolvadhat a másikba – mindezt a wagneri és a Wagner utáni hangszerelési technika éppoly jól ismeri, mint a rézfűvők szordinóeffektusát; de még a szinkópás szerkezetek között sincs olyan, amely elemi formában ne fordulna elő Brahmsnál, amelyet ne múlt volna felül Schönberg és Stravinsky. A mai populáris zene gyakorlata nemhogy továbbfejlesztette volna, inkább konformista módon hatástalanította ezeket a technikákat. A hallgatók, akik ezeket a fogásokat nagy szakértelemmel megcsodálják, ezáltal semmiképpen nem válnak technikailag képzette; ha olyan összefüggésekben találkoznak ezekkel a technikákkal, amelyekben azok értelmesek, e hallgatók ellenszenvvel és idegenkedéssel reagálnak rájuk. Egyes-egyedül ettől az értelemtől, a technikának a társadalom egészében és az egyes műalkotások szervezetében elfoglalt helyétől függ, hogy egy technika haladónak és „rationálisnak” tekinthető-e vagy sem. A technizálás mint olyan a legdurvább reakció szolgálatába szegődhet, amint fétisként rendezkedik be, és perfekt voltával azt a látszatot kelti, mintha a társadalom késlekedő perfekciója máris létező lenne. Ezért is mondott csődöt minden olyan kísérlet, amely a tömegzenét és a regresszív hallást a fennálló viszonyok talaján akarja átfunkcionálni. A fogyasztható műzenének konzisztenciájával kell fizetnie; hibái nem „artistikusak”, hanem minden rosszul vagy maradi módon megkomponált akkordjából azoknak a visszamaradottsága szól, akiknek kívánságaihoz, keresletéhez a zene alkalmazkodik. A technikailag konzekvens, hiteles és a rossz látszat elemeitől megtisztított tömegzene viszont igazi műzenébe csapna át: nyomban elveszítené tömegbázisát. A kibékítés kísérletei hasztalanok, akár piachívó művész, akár közösségekben hívó művészeti nevelő vállalkozik rá. Ezek nem hoztak létre egyebet, mint iparművészetet vagy olyasfajta produktumot, amelyhez bizonyos használati utasítást vagy szociális szöveget kell mellékelni, hogy a befogadó időben informálódhasson a mélyebb háttérükről.

Az új tömegzenében és a regresszív hallásban pozitív jelenségként emlegetik a vitalitást és a technikai haladást, a kollektív tágasságot és egy meg nem határozott gyakorlathoz való kapcsolódást. E fogalmakba beleolvad azoknak az értelmiségieknek siránkozó öndenunciálása is, akik a tömegektől való társadalmi elidegenedésüket végül úgy szüntetik meg, hogy egybehangelődnek a jelenlegi tömegtudattal. Ez a pozitívum lényegében valami negatív: a társadalmi fejlődés katasztrofális fázisának benyomulása a zenébe. Pozitivitása döntő módon negativitásában rejlik. A fetiszizált tömegzene

veszélyezteti a fetiszizált kultúrjavakat. A két zenei szféra közötti feszültség annyira megnőtt, hogy a hivatalos szféra már alig tartja magát. Bármilyen csekély is a standardizált tömegzenei hallás technikai standardjának jelentősége: ha egy dzsessz-szakértő és egy Toscanini-tisztelő szakértelmét összehasonlítjuk, akkor az előbbi jókora fölényben van az utóbbival szemben. A regresszív hallásban azonban nemcsak a muzeális kultúrjavak kíméletlen ellensége nő nagyra, hanem vele együtt az ösztön féken tartására hivatott zene ősrégi, szakrális funkciójának elutasítása is. A zenekultúra depravált produktumai – nem büntetlenül és ezért nem is korlátlanul – kiszolgáltatottakká válnak, a tiszteletet nem ismerő játék és a szadista humor prédájává. A regresszív hallással befogadott zene egészében véve kezd komikussá válni. Elég kívülről belehallgatni egy kóruspróba nevetségesen rettenthetetlen hangjaiba. A Marx Brothers egyes filmjei pregnánsan rögzítik ezt a tapasztalatot: például az a jelenet, ahol szétbontanak egy operai díszletet, mintha allegorikus formában történetfilozófiai betekintést akarnának nyújtani az operaforma felbomlásának folyamatában, vagy amikor az emelkedett szórakoztatás egyik igen figyelemre méltó darabjában felaprítják a zongorát, hogy a zongorahúrok keretéből megalkossák a jövő igazi hárfáját, amelyen preludálva játszani lehet. A zene nevetségessé válásának a mai helyzetben mindenekelőtt az az alapja, hogy itt a komoly és megfeszített munka látható jelei mellett valami teljesen haszontalan dologgal foglalkoznak. A zenének a derekasan dolgozó emberektől való idegensége úgy tárul fel, mint az emberek egymástól való elidegenedése, s az idegenségnek ez a tudata a nevetésben oldódik fel. A zenében – csakúgy, mint a lírában – a társadalom válik komikussá, az a társadalom, amely a zenét komikumra ítéli. Ebben a kinevetésben azonban része van a szakrális békülékenység kipusztulásának is. Ma minden zene könnyen válhat olyan hangzásúvá, mint Nietzsche fülében a Parsifal. Érthetetlen rítusokra és az ősi időkből származó és máig élő maskarádéokra emlékeztet; mint haszontalan fecsegés provokál. Nagymértékben hozzájárul ehhez a rádió, amely a zenét elkoptatja és egyúttal túlexponálja. Az ilyen lepusztulás, meglehet, egyszer még váratlan dolgokhoz vezet. Egyszer még azoknak a derék fickóknak is üthet a szó jó értelmében vett órája; ez inkább az eleve adott anyagok gyors átkapcsolását, a dolgok rögtönzésszerű átrendezését követeli meg, semmint azt a fajta radikális újratekintést, amely csak a meg nem rendült dologi világ védelmében jön létre; még a fegyelem is átveheti a szabad szolidaritás kifejezését, ha tartalmává a szabadság válik. A regresszív hallás minden bizonnyal nem a szabadság tudatában való előrehaladás tünete; ám hirtelen megváltozhat, ha egyszer valamikor a művészet, egységben a társadalommal, elhagyja a mindig ugyanaz pályáját.

E lehetőség modellje nem a populáris zenében, hanem a műzenében jött létre. Mahler nemhiába botránkö minden polgári zeneesztétika szemében. Ezek Mahlert alkotóerő nélkülinek mondják, mert felfüggesztette az alkotás általuk használt fogalmát. Mindaz, amivel Mahler operál, már előtte is

létezett. Amivel operál, azt depravált formájában fogadja el; másoktól átvett témákkal dolgozik. De e témák egyike sem úgy szól, ahogyan megszoktuk: mindegyiket mintha mágneses erő térítette volna el eredeti pályájától. Éppenséggel elkoptatott frázis az, ami a rögtönző kéznek készséggel engedelmeskedik; éppenséggel elhasznált helyek azok, amik mint variánsok új életre kelnek. Ahogyan a sofört régi, használtan vett kocsijának ismerete segíti abban, hogy azt pontosan és feltűnés nélkül elkormányozza a megbeszélte célhoz, úgy egy elkoptatott dallam is, megtámogatva az Esz-klarinet és magas fekvésű oboák kíséretével, olyan helyekre érkezhete, ahová a választékos zenei nyelv veszélyek nélkül soha nem juthatott volna el. Az ilyen zene számára az Egész, amelybe a depravált töredékeket illeszti, valóban valami újjá egyesül, pedig anyagát a regresszív hallásból veszi; azt lehetne gondolni, hogy Mahler zenéje szeizmográfyszerűen számol a regresszív hallás tapasztalatával, negyven évvel azelőtt, hogy az áthatotta volna a társadalmat. Ha azonban Mahler ily módon túllépett a zenei haladás fogalmán, akkor nem lehet egyszerűen a haladás fogalma alá szubszumálni az új és radikális zenét sem, amelynek legélenjáróbb képviselői látszólag paradox módon Mahlerre hivatkoznak. Ez az új zene eltökélte, hogy tudatosan ellenáll a regresszív zene tapasztalatának. Schönberg és Webern zenéje ma is rémületet kelt. Ez a rémület nem abból fakad, hogy érthetetlenek, hanem abból, hogy nagyon is jól értik őket. Zenéjük azt a szorongást, azt az iszonyodást, a katasztrofális helyzetnek azt a felismerését formálja meg, amelyet mások csak úgy tudnak elkerülni, hogy regrediálnak. Schönberget és Webernt individualistának nevezik; pedig művük nem egyéb, mint egyetlen párbeszéd azokkal a hatalmakkal, amelyek elpusztítják az individualitást – azokkal a hatalmakkal, amelyeknek „idomtalan árnya” rávetődik zenéjükre. A kollektív hatalmak a zenében is likvidálják a menthetetlen individualitást; ám csak individuumok képesek arra, hogy e hatalmakkal szemben, őket megismerve a kollektivitás ügyét képviseljék.

(1938)

A zenével kapcsolatos magatartás típusai⁶¹

Theodor W. Adorno

— Tandori Dezső fordítása —

Akinek elfogultság nélkül válaszolnia kellene arra a kérdésre, mi a zeneszociológia, először minden bizonnyal így felelne: ismeretek a zenehallgatók mint társadalmiasodott egyének és a zene viszonyáról. Efféle ismeretek szerzéséhez a lehető legkiterjedtebb empirikus kutatás szükséges. Ez azonban akkor kezdődhetne csak el eredményesen, semmitmondó tények egymás mellé rakogatásánál csak akkor lehetne több, ha az adott problémák már elméletileg struktúráltak; ha tehát a kutató tudja, mi releváns egyáltalán, és hogy miről kell ismereteket szerezni. Ehhez pedig jobban hozzásegít a specifikus kérdésfeltevés, mint az általánosságban mozgó vizsgálódás a zene és a társadalom viszonyáról. Én magam tehát először elméleti síkon, a zenehallgatás tipikus módozataival foglalkozom majd, a zenehallgatásával a jelen társadalomban. Eközben persze nem lehet egyszerűen eltekinteni attól, hogy mi volt korábban; ha így tennénk, szétfolyna kezünk közt az, ami a mára jellemző. Másrészt viszont, miként a materiális szociológia más területein is, hiányoznak az összehasonlítást szolgáló, megbízható kutatási eredmények a múltból. Hiányukat a tudomány vitáiban gyakran arra használják fel, hogy a jelenlegi helyzet kritikájának élet elvegyék, mondván: korábban sem lehetett sokkal jobban. Minél inkább csak kész tényekre irányul a kutatás, elhanyagolva dinamikájukat – melynek révén pedig azok megteremtődhetek –, annál apologetikusabb jelleget ölt; annál hajlamosabb lesz arra, hogy azt az állapotot, melyet éppen vizsgál, végső állapotnak tekintse, vagyis kettős értelemben ismerje el. Ilyesféle állítás például az, hogy a mechanikus tömegtermelés teremtette meg annak lehetőségét, hogy a zene mindenkire eljusson, s így, a statisztika törvényeinek logikája szerint, a zenehallgatás színvonala magától értődően emelkedett. Nem akarok erre a meglehetősen áldatlan kérdéskörre most itt kitérni: a kulturális haladásba vetett csorbíthatatlan hit és az elsekélyesedés feletti kultúrkonzervatív jeremiáda édestestvérek. A felelősségteljes válaszra jogosító anyagok és adatok megtalálhatók E. Suchman *Invitation to Music* (Meghívó a zenéhez) című munkájában. Nem sorolom fel a zenehallgatás típusainak eloszlására vonatkozó, amúgy is ismert elméleteket. Ezek olyan jellemzők, amelyek csak a minőség tekintetében igazítanak el. Olykor felvillan bennük valami a zenehallgatásról mint szociológiai mutatóról is, esetleg annak tagozódásáról és meghatározóiról egy s más. Valahányszor pedig mennyiségi jellegű megállapítások hangzanak el – ilyesmit soha nem lehet az elméleti

⁶¹ Adorno, Th. W., *A művészet és a művészetek*, Helikon, Budapest, 1998, 306-322. o.

szociológiai elemzések során elkerülni –, ezeket előbb mindig tüzetesen meg kell vizsgálni, mielőtt készpénznek vennénk. Szinte felesleges is hangsúlyozni, hogy a zenehallgatás típusai sohasem fordulnak elő vegytiszta állapotban. És nyilvánvaló az is, hogy kész prédái az empirikus tudományok – mindenekelőtt a pszichológia – tipológiákkal szembeni általános szkepszisének. Ami ilyesfajta tipologizálás során elkerülhetetlenül keverék típusnak bizonyul netán, valójában nem az, hanem sokkal inkább annak bizonyítéka, hogy a választott stilizálási elvet csak kívülről erőszakolták rá az anyagra; valamely módszerbeli nehézség fejeződik ki benne csupán, nem pedig az anyag jellege maga. Ennek ellenére: a típusok nem önkényes spekuláció eredményei. Kristályosodási pontok ezek, melyeket a zeneszociológia alapját képező megfontolások határoztak meg. Ha abból indulunk ki, hogy a társadalom problematikus volta és komplexitása a zenei produkció és reprodukció közötti viszony ellentmondásain, sőt a zenehallgatás struktúráján át is kifejezésre jut, nem várhatunk egységes közeget, törés nélküli skálát a teljes és adekvát hallgatástól le egészen az érdektelen vagy szurrogátumszerű befogadásig, hanem sokkal inkább arra számíthatunk, hogy az ellentmondások és ellentétek a zenehallgatás és az ezzel kapcsolatban kialakult szokások jellegében, minőségében is tükröződnek. Az ellentmondásosság: a folyamatosság hiánya. Az, ami egymásnak ellentmond, egymással bizonyos távolságot is tart. A zene alapvető társadalmi problematikájára való reflektálás, valamint kiterjedt vizsgálódások és ezek sokszoros önkiiigazítása: erre épül fel tipológiánk. Ha kategóriái majd valóban empirikus kritériumokká lesznek, és kellőképpen ellenőrzik őket, természetes, hogy újabb módosításra és differenciálásra szorul, főként azoknak a típusát illetően, akik szórakozásból hallgatnak zenét. Minél durvább szemcséjű a szellemi jelenség, melyre a szociológia rákérdez, annál finomabbnak kell lenniük az eljárás módoknak, hogy efféle dolgok hatását kellőképpen mérhessék. Sokkal nehezebb megérteni, miért lett éppen ez a sláger népszerű és nem amaz, mintsem hogy miért tartjuk többre Bachot, mint Telemant, egy Haydn-szimfóniát miért becsesebbnek, mint Stamitz valamely művét. A tipológiának az a szándéka, hogy a társadalmi antagonizmusok tudatában magából a tárgyból – jelen esetben a zenéből – kiindulva a tárgyra való reakciók diszkontinuitását elfogadhatóan csoportosítsa.

E tipológiát tehát csak ideáltípusokra kell érteni; s ebben minden tipológia közös. Átmenetekre nincs tekintettel. Ha helyesek is az alapul szolgáló elgondolások, maguk a típusok vagy legalábbis egyes típusok mindamellet még plasztikusabban elkülönülhetnek egymástól, mint ahogy azt az a tudományos felfogás valószínűnek tarthatja, mely csoportjaikat csupán instrumentálisan vagy az empirikus anyag fogalom nélküli tagolása alapján, nem pedig a jelenségek értelme szerint hozza létre. Lehetővé kell válnia, hogy az egyes típusok oly kézzelfogható jegyekkel rendelkezzenek a tipológiában, melyek alapján feltételezésük jogosultsága vagy tévedése, adott esetben a tényleges eloszlás, megállapítható lenne – s ezáltal valamelyest a társadalmi, illetve a szociálpszichológiai

korrelációk is kideríthetők lennének. Mégis: ahhoz, hogy ezek az empirikus vizsgálatok valóban eredményt hozzanak, a társadalomnak a zene dolgaihoz való viszonyából kellene kiindulniuk. Mert a társadalom jelenti a zenét hallgatók vagy éppenséggel nem hallgatók eleve adott gyűjtőfogalmát, míg viszont a zene objektív, strukturális adottságai határozzák meg a hallgatók reakcióit. Az az alapelvrendszer tehát, melyre a típusok konstrukciója felépül, itt nem korlátozódhat csupán – mint merőben szubjektív irányzatú empirikus vizsgálódások esetén – az ízlésre, a rokonszenvre és ellenszenvre vagy akár a hallgatók szokásaira. Sokkal inkább az lehet az alapja, mennyire felel meg – vagy mennyire nem felel meg – a hallgatás milyensége a hallgatnivalóénak. Ennek során természetesen feltételezzük azt, hogy a művek valamiféle objektív struktúrát és értelmet képviselnek, ami az elemzés számára hozzáférhető, változóan helyes mértékben felfogható és értelmezhető. Típusainkkal, anélkül hogy valamiféle teljességigénnyel lépnénk fel, olyan skálát szeretnénk kijelölni, melynek beosztása a teljes adekvát zenehallgatástól – ami a magas fokon képzett hivatásos zenész fejlett zenei tudatának felel meg – egészen az anyaggal kapcsolatos tökéletes értetlenségig vagy közömbösségig terjed; az utóbbi egyébként korántsem jelenti a zene iránti fogékonyság hiányát. Rendszerünk azonban nem egydimenziós; különböző szempontok szerint hol az egyik, hol a másik típus lázszik majd megfelelőbbnek. Az, hogy valóban jellegzetes és jellemző reagálásmódokat gyűjtsünk össze, fontosabb, mint az osztályozás bármiféle logikus korrektsége. A legfontosabb típusok jelentőségét próbáljuk meg körvonalazni itt.

Majdhogynem prohibitívnek mondható annak a nehézsége, hogy a zene hatásának szubjektív tartalmát a legkülsőségesebb mutatókon át, tudományos biztonsággal körülhatároljuk. Ilyen irányú kísérleteink a reakcióknak legfeljebb az intenzitását mérhetik fel, minőségét alig. Azok a szó szerint vett, mondhatni, fiziológiai és így mérhető hatások, melyeket a zene kivált – nem egy esetben még az érverés felgyorsulásának kimutatásával is bajlódtak –, korántsem azonosíthatók a műalkotás műalkotásként keltett esztétikai élményével. A zenei introspekció, eredményét tekintve, csak fölöttébb bizonytalan lehet. A zenei élmény szavakba öntése a legtöbb embernél szinte leküzdhetetlen akadályokba ütközik, hacsak nem rendelkeznek a megfelelő műszavak ismeretével; ezenfelül a szavakkal való élménykifejezés már eleve megszürt és a primer reakciók kifejezőjeként kétszeresen is kétes értékű a megismerés számára. Ezért tehát a zenei élmények a tárgy sajátos, a magatartás leolvasását biztosító adottságait is figyelembe vevő differenciálása látszik a legjobb módszernek ahhoz, hogy a zeneszociológiának azon a területén, mely az emberekkel, nem csupán magával a zenével foglalkozik, túljussunk a trivialisitásokon. Az a kérdés, mely az ilyen irányú kompetenciával oly sokszor eleve felruházott szakértő csalhatatlan biztonságu szempontjait venné vizsgálat alá, már maga is a társadalmi és az immanensen zenei problémakörbe tartozik. Valamely szakértői testület közös

véleménye ehhez nem volna kielégítő bázis. A zenei tartalmak értelmezése a mű belső összetételének keretei között megy végbe, de segítségül véve az elméletet is, mely a művek keltette hatással foglalkozik.

Az első típust, az imént említett szakértőt tökéletesen adekvát zenehallgatás jellemzi. Ő lenne tehát az a teljesen tudatos hallgató, akinek szándékosan semmi sem kerüli el a figyelmét, és ugyanakkor minden pillanatban számot tud vetni azzal, amit hall. Aki például, ha egy oly teljességgel feloldott és minden kézzelfogható architektonikus támpontot nélkülöző darabnak, mint Webern Vonóstriójának második tétele, első hallásra képes megnevezni egyes formai részeit, az, mondjuk, megfelelne a típus követelményeinek. Miközben spontán módon követi a bonyolult szövetű zene folyamatát is, olyannyira egybehallja az egymás után következőt, vagyis együtt a múlt, a jelen és a jövő pillanatait, hogy belőlük értelmi összefüggést tud kikristályosítani. Az egyidejűség bonyolult jelenségeit, mint például a komplex harmóniákat és a többszólamúságot is, pontosan meg tudja különböztetni. Ezt a teljesen adekvát magatartást strukturális zenehallgatásnak nevezhetnénk. Horizontja a konkrét zenei logika: érti, amit a maga – természetesen sohasem szó szerinti kauzális – szükségszerűségében felfog. E logika hordozója a technika; annak, aki egyszerre mind a fülével is gondolkodik, az egyes elemek, amelyeket hall, technikai szinten jelenvalók, és lényegében a technika kategóriáiban derül fény az értelmi összefüggésekre is. Napjainkban ez a típus a hivatásos zenészek körére szorítkozik, anélkül, hogy ezek mindannyian eleget tennének az idevágó kritériumoknak is; sok olyan előadóművész akad, aki egyenesen ellentmond ezeknek a követelményeknek. Számarányát tekintve ez a típus valószínűleg alig-alig vehető figyelembe; tulajdonképpen nem egyéb tehát, mint egy határérték erőteljesebb meghúzása: tőle távolodnak a többi típusok. Vigyázat, nehogy a hivatásosak privilégiumát, e típus kisajátítására túlbuzgón, mindjárt az objektív szellem és az egyének között a polgárság kései korszakában lejátszódó társadalmi elidegenedési folyamattal magyarázzuk, s ezzel magát a típust diszkreditáljuk. Amióta csak zeneszerzők feljegyzései ránk maradtak, tudjuk, hogy műveik teljes megértését mindig csak a magukfajtatól várták. A kompozíciók egyre növekvő bonyolultsága azonban nyilván csökkenthette a teljes kompetenciával rendelkezők számát, legalábbis a zenét hallgatók növekvő táborához viszonyítva.

Aki azonban minden zenehallgatóból szakértőt akarna faragni, a jelenleg uralkodó társadalmi feltételeket tekintve, nem járna el humánusan, és mindenképpen utópista lenne. Az a kényszer ugyanis, melyet a mű integráns alakja a hallgatóra gyakorol, nemcsak az illető természetével, helyzetével és nem hivatásos zenei képzettségével nem egyeztethető össze, hanem személyes szabadságával sem. Így jön létre a szakértő hallgató típusától eltérő jó hallgató kategóriája. Ő is többet hall, mint csupán az adott zenei pillanatot; spontán módon összefüggéseket állapít meg, megalapozottan ítél, nemcsak

presztízskategóriák vagy ízlésbeli önkény alapján. De nincs vagy legalábbis nincs teljesen tudatában a mű technikai és strukturális implikációinak. Olyasféléképpen érti a zenét, ahogy valaki a saját anyanyelvét érti, még ha nyelvtanáról vagy mondattanáról semmit vagy csak keveset tud is; öntudatlanul van birtokában tehát a zene belső logikájának. Erre a típusra gondolunk, amikor muzikális emberről beszélünk, feltéve persze, hogy ezen még a közvetlen, értelmes zenehallgatást értjük, és nem annyit csupán, hogy valaki „kedveli” a zenét. Efféle muzikalitás történetileg a zenekultúra bizonyos homogeneitását kívánja meg; ezenfelül az állapotok néminemű zárt egységét, legalábbis a műalkotásokra reagáló csoportokban. Valami hasonló jelenségnek lehetünk tanúi a tizenkilencedik században is, udvari és arisztokrata körökben. Még Chopin is, panaszkodva bár egyik levelében a felsőbb körök szétszórt életformája miatt, elismerte, hogy rendelkeznek bizonyos valódi hozzáértéssel, míg a polgárságnak szemére vetette, hogy az viszont, ezzel ellentétben, csak a bámulatra méltó cirkuszi mutatványokat – ma így mondanánk: a show-t – értékeli. Proust alakjai között is feltűnnek olyanok, akik ebbe a típusba sorolhatók: Guermites-ék köreiben, mint például Charlus báró. Feltehető, hogy a zeneértő jó hallgatók száma, megint csak a zenehallgatók általánosan növekvő számához viszonyítva, a társadalom feltartóztathatatlanul előretörő polgárosodásával, a csere és a teljesítmény elvének diadalával egyre csökken, és végül a típus megszűnésével fenyeget. A tipológia szélső értékei szerinti polarizáció körvonalai rajzolódnak ki: szándéka szerint manapság valaki vagy mindent ért, vagy semmit. Bűnös ebben természetesen a nem hivatásosok zenei kezdeményezőkézségének hanyatlása, a tömegkommunikációs eszközök és a gépi reprodukálás hatására. Leginkább ott élhet tovább az amatőr, ahol egy arisztokratikus társadalomnak legalábbis a maradványai fennmaradtak, mint például Bécsben. A polgárság alacsonyabb rétegeiben ma már aligha található meg ez a típus, kivéve talán a polemizáló különcöket, akik viszont már-már szakértőnek számítanak; s itt kell megjegyezni: a szakértőkkel korábban a zeneértő jó hallgatóság sokkal inkább szót értett, mint manapság az úgynevezett műveltek a zene élvonalával.

Szociológiailag e típus örökét egy harmadik, a tulajdonképpeni polgári réteg vette át, mely az opera- és hangversenyközönség java részét teszi ki. Kultúrhallgatónak vagy akár kultúrafogyasztónak is nevezhetjük ezt a réteget. Az ide tartozó ember sok zenét hallgat, zenei vágya adott esetben kielégíthetetlen, jól tájékozott, hanglemezt gyűjt. A zenét mint a kulturális javak egyikét tiszteli, gyakran mint olyasvalamit, amit saját társadalmi érvényesülése érdekében kell ismernie – ez az attitűd a komoly elkötelezettség érzésétől a legvulgárisabb sznobizmusig terjedhet. Itt a zenéhez való spontán és közvetlen viszonyt, a strukturális együttélést az anyaggal az helyettesíti, hogy az e típushoz tartozók lehetőleg minél több zenei ismeretet hordanak össze, nevezetesen, életrajzi adatokat és az előadók érdemeit, amiről aztán órák hosszat semmitmondóan el lehet társalogni. Ez a típus egyébként igen

gyakran komoly szakirodalmi ismerettel is rendelkezik, de oly módon, hogy dúdolja az ismert és szüntelenül ismételt zeneművek témáit, s a hallott zenét azon nyomban azonosítja. A kompozíció kibontakozása közömbös, a hallgatás struktúrája atomizált: ez a típus bizonyos meghatározott mozzanatokra les, úgynevezett szép dallamokra, grandiózus pillanatokra. Viszonyát a zenéhez egészében véve valamiféle fétisszerűség jellemzi. A fogyasztandó termékek elismertségének mértéke szerint fogyaszt. A fogyasztás öröme, az ő nyelvén szólva: az, amit a zene ad neki, nagyobb annál az örömnél, amit a vele szemben követeléssel fellépő zene maga műalkotás formájában szerezni képes. Egy vagy két nemzedékkel korábban ez a típus wagneriánusként büszkélkedett; ma viszont inkább szidja Wagnert. Ha például egy hegedűművész hangversenyére megy el, az érdekli, amit a hegedűs tónusának nevez – és még jó, ha nem a hegedű maga; az énekessel kapcsolatban a hangja; a zongoristát hallva alkalmilag a zongora hangolása. Ő a méltatás embere. Az egyetlen, amit ez a típus igényel, a, mondhatni, mérhető teljesítmény, tehát valamiféle nyaktörő virtuozitás, egészen a show-eszmény jegyében. A technika imponál neki, öncélként – az eszköz; és ezzel nem áll távol a manapság széltében-hosszában elterjedt tömeghallgatás gyakorlatától. Viselkedésében azonban egyúttal idegenkedés van a tömegtől, valamiféle elutasító elit-allűr. Társadalmi helye: a felső és a jómódú nagypolgárság, esetleg némi átmenetekkel a kispolgárság felé; ideológiája többnyire reakciós, kultúrkonzervatív. Majdnem minden esetben ellenséges az exponáltan új zenével szemben; mert azzal bizonyítjuk legjobban értékonzerváló és egyben – majdhogynem pallosjoggal – diszkrimináló színvonalunkat, ha együtt mennydörgünk az állítólagos őrültség ellen. Konformizmus, konvencionálizmus jellemzi társadalmilag ezt a típust. Számát tekintve, még olyan nagy zenei hagyományokkal rendelkező országokban is, mint Németország vagy Ausztria, ez a csoport sem tehető különösebben nagyra, még ha észrevehetően több képviselővel rendelkezik is, mint a második. Mégis kulcsfontosságú csoport. Messzemenően döntő szava van a hivatalos zenében. Nemcsak a nagy koncertirodák és operaházak törzsbérlői toborzódnak soraiból, nemcsak azok, akik a Salzburg- és Bayreuth-szerű ünnepek színhelyére zárandokolnak, hanem – és ez a legfontosabb – azok a grémiumok is, melyek a zenei programokat és műsorterveket kialakítják, mindenekelőtt a zenekari hangversenyek amerikai bizottsági hölgyei. Ők irányítják ezt az eldologiasodott ízlést, mely – teljességgel jogtalanul – magasabb rendűnek érzi magát a kulturális ipari ízlésnél. A kulturális javaknak egyre nagyobb mennyisége válik e típus képviselőinek kezén a manipulált konzumálás árucikkévé.

Ide csatlakozna a következő típus, melyet szintén nem a hallott zene sajátos adottságaihoz való viszonya, hanem a tárgytól eltávolodott, messzemenően önállósult mentalitása vezérel: az emocionális hallgató típusa. Viszonya a zenéhez kevésbé merev és közvetett, mint a kulturális fogyasztóé,

ugyanakkor más szempontból még messzebb jár a művek lényegétől: a zenehallgatás az ilyen ember számára lényegében az egyébként elfojtott vagy a civilizáció normái által fékezett ösztönmegnyilvánulások kiváltója, sokszor valamiféle irracionális érzetének forrása; az önfenntartás racionális futószalagjához könyörtelenül odakényszerített szubjektumnak már csupán ennek segítségével nyílik lehetősége arra, hogy valamit érezzen. Ezenfelül igen gyakran nincs is semmi közelebbi dolga a konkrétan hallott zene mibenlétével: a „kiváltó” funkció a fontos, melyet az betölt. A hallgatás a specifikus érzékelési energiák törvénye szerint történik: az ember fényt érzékel, ha a szemére ütnek. Ez a típus mindenekelőtt olyasfajta szembeszökően érzelmi telítettségű zenére tart igényt, mint Csajkovszkijé; könnyen és szívesen sírva fakad. A kultúrafogyasztók kategóriájával igen széles átmenetet alkot ez a típus: hiszen azok fegyvertárából sem igen hiányzik a valódi zene érzelmi értékére való hivatkozás. Az emocionális hallgató – talán éppen a zenekultúra respektusának igézetében – Németországban kevésbé elterjedt típus, mint az angolszász államokban, ahol a civilizációs nyomás erősebb, és inkább kikényszeríti az ellenőrizhetetlen belső érzelmi világba való félrevonulást; valamint a technikai fejlődésben elmaradt – főként szláv – országokban is komoly szerepet játszik. A Szovjetunióban megtúrt és konfekcionált kortárs zenei produkció erre a típusra van méretezve; a zenei Én eszménye itt mindenesetre a klisé utánozza: a felhevülés és a melankólia között hányódó szláv lélek kliséjét. Ez a típus mind zeneileg, mind egész habitusát tekintve naiv, vagy legalábbis azzal büszkélkedik. Reakciójának közvetlensége olykor valamiféle dacos elzárkózással, vaksággal jár együtt magát a dolgot illetően, melyre reagál. Semmit nem akar tudni, és ezért már eleve könnyen kormányozható. A zenei kultúripar belekalkulálja terveibe – Németországban és Ausztriában például a harmincas évek eleje óta a szintetikus népdal műfajával. Társadalmilag ez a típus nehezen jellemezhető. Alkalmassint elvitathatatlan tőle némi érzelmi melegség; lehet, hogy valóban kevésbé megkérgesedett és önelégült, mint a kulturális fogyasztó, bár az uralkodóvá lett ízlés társadalmi ranglétráján annál alacsonyabb fokon helyezkedik el. De ehhez a zenehallgató típushoz jócskán begyepesedett, csak foglalkozásuknak élő emberek is tartoznak, az ominózus „fáradt üzletember” prototípusai, akik e mindennapi életükre nézve semmiféle következménnyel nem járó területen próbálkoznak kompenzációt keresni mindazért, amiről egyébként le kell mondaniuk. – E típusba sorolhatók mindazok, akiket bármiféle zene képszerű asszociációkra ösztönöz, egészen a zenei élmény folytán ébren álmodó, réveteg fantasztáig; s legalábbis rokon típusú a szó szoros értelmében érzelmi zeneélvező, aki kulinális gyönyörrel ízlelget egy-egy izolált hangzásingert. Néha gyűjtőedénynek használják a zenét, melybe önnön, a pszichoanalízis teóriája szerint „szabadon áradó”, szorongást keltő érzelmeiket beleönthetik, néha pedig éppen e zenével való azonosulás által jutnak olyan érzésekhez, melyek egyébként hiányoznak belőlük. Ezeket az igen nehéz részletkérdéseket éppúgy meg kellene

vizsgálni, mint ahogyan a hallgatás keltette érzelmek valódiságát vagy képzelt jellegét; nagy a valószínűsége, hogy a kettő nem válik el élesen egymástól. Hogy a zenei reagálásmód különbségeihez az egész személyiséget megillető, végtére pedig szociológiai differenciálások is kapcsolandók-e, az egyelőre eldöntetlen. Gyanítható mindenesetre, hogy a hivatalos zenekultúra előre gyártott ideológiája, az intellektusellenesség komoly hatást tesz az érzelmek által irányított hallgatókra. A tudatos zenehallgatást összetévesztik valamiféle hideg, külsőleges reagálásmóddal. Az érzelmek által irányított típus makacsul ellenáll minden olyan igyekezetnek, mely őt a strukturális zenehallgatásra akarná rávezetni – s ez az ellenállása talán még hevesebb, mint a kulturális fogyasztóé, aki műveltsége kedvéért végül erre is késznek mutatkozik. Valójában az adekvát hallgatás nem képzelhető el affektív birtokbavétel nélkül. Csakhogy ott magát a műalkotást veszi birtokába a befogadó szubjektum; és a rá való koncentrációból abszorbeálja mintegy a pszichikai energiát; az emocionális hallgató számára viszont a zene eszköz saját ösztönéleteinek kiszolgálására. Nem mond le önmagáról a műalkotás kedvéért, amely ezért a gesztusáért érzellemmel jutalmazná, hanem a tárgy funkcióját alakítja át oly módon, hogy merő projekciós közeg legyen.

Az érzelmek által irányított hallgatóval merőben ellentétes típus is kialakult, legalábbis Németországban; ez ahelyett, hogy a zenében keresne menekülést az érzelmek civilizáció szabta tilalma, a mimetikus tabu elől, inkább magáévá teszi azt, s egyenesen saját magatartásmódjának normájává emeli. E típus ideálja egyfajta statikus zenehallgatás. Megveti a hivatalos zenei életet, mivel az véleménye szerint kilúgozott és látszat jellegű csupán; de ahelyett, hogy túllépne rajta, hátrafelé lép, olyan korszakokba menekül, melyekről azt hiheti: védve voltak még a dolgok uralkodó árujellegétől, az eldologiasodástól. Merevségével ugyanannak az eldologiasodásnak adózik, mellyel szembeáll. E lényegében reaktív típust ressentiment-hallgatóknak nevezhetnénk. Idetartoznak azok a Bach-rajongók, akikkel szemben egy ízben Bachot már védelmembe vettem; még inkább azok, akiknek hobbija a Bach előtti zene. Németországban egészen a legutóbbi időkig az úgynevezett ifjúsági mozgalom majd minden híve ennek a magatartásformának az ígézetében állott. A ressentiment-hallgató, aki a zenei élet mechanizmusa elleni tiltakozása révén látszólag nonkonformista, többnyire rendszerekkel és közösségekkel szimpatizál, még hozzá öncélúan, s elfogadja azok minden társadalompszichológiai és politikai konzekvenciáját. Erről tanúskodnak a merev szektásságot, kitörni készülő dühöt sugárzó arcok, melyeket az úgynevezett Bach-órákon vagy zeneesteken láthatunk. Saját maguk külön szférájában, akár még az aktív zenélés terén is: iskolázottak, meg minden, mint a karikacsapás; csak éppen minden meg van toldva és el van torzítva valamiféle világnézettel. E típus inadekvát jellege abban áll, hogy számára egész zenei szférák kiesnek, melyeknek tudomásulvétele pedig nélkülözhetetlen. E típus képviselőinek tudatát előre megformálja már az őket tömörítő szövetségek

valamely célkitűzése – többnyire velejéig reakciós ideológiák függvényeként –, s a mindenáron való historizmus. A művek szelleméhez való hűség, melyet a zenei showman polgári ideáljával helyeznek szembe, öncélúvá lesz; fáradozásuk nem is annyira arra irányul, hogy a művek szellemét adekvát módon visszaadják és felfogják, sokkal inkább azon öröködnék buzgón, nehogy egy jottányit is változhasson az, amit – eléggé vitatható módon – elmúlt idők előadási gyakorlatának vélnek. Az emocionális hallgatás a giccs, a ressentiment-hallgatás viszont a hamis szigor irányába visz el, mely nem tesz egyebet, mint hogy az egyén önálló érzelmvilágát valamely közösség védőszárnyainak jelszavával nyomja el. E típus képviselői egy időben muzsikusként (Musikanten) nevezték magukat; s csak a romantikaellenesre hangolt rendszer hatására mondtak le erről az elnevezésről. Pszichoanalitikai szempontból azonban végtelenül jellemző rájuk ez az elnevezés, annak kisajátítása éppen, ami ellen fordulnak. A név tehát – ambivalenciát takart. Amit a ressentiment-hallgatók akarnak, nemcsak hogy ellentéte a muzsikusságnak, hanem indíttatása is minden ilyesfajta képzet elleni leghevesebb averzióból következik. A ressentiment-hallgató legbensőbb szándéka tehát nem egyéb, mint hogy a mimetikus impulzus ősrégi civilizációs tabuját valósítsa meg a művészetben magában, mely éppen ilyen impulzusból táplálkozik. Ki akarja irtani maradéktalanul mindazt, ami nem veti alá magát valamiféle szilárd és állandó rendnek, ami vagáns jellegű, szabados, és aminek utolsó, sivár kis nyomai már csak rubatókban és szólistamutatványokban jelentkeznek. Akárcsak nemrég a koncentrációs táborokban: most már a zenében is jaj a cigányoknak, csupán az operett területét engedélyezik számukra, mintegy rezervátumként. A ressentiment-hallgató számára a szubjektivitás, az érzelmi kifejezés a lehető legmesszebbmenően egyértelmű a promiskuitással, és ennek még a gondolatát sem tudja elviselni. Ennek ellenére – ahogy ezt Bergson a Deux sources-ban (A tudomány és a vallás két forrása) megállapítja – olyan erős a vágy valamiféle nyílt társadalom iránt, melynek lecsapódása a művészet, hogy még a leghevesebb gyűlölet sem merészkedik odáig, hogy a művészetet teljességgel felszámolja. Mi lehet a kompromisszum? Minden mimézistől megtisztított, némileg steril művészet – ami pedig képtelenség. De éppen ennek a képtelenségnek az ideálja a ressentiment-hallgatók féltve őrzött-ápolttá titka. E típus feltűnően érzéketlen, még a maga választotta irodalmon belüli minőségi differenciák iránt is; uniformizáló ideológiája elkorcsosította az árnyalatok iránti érzékenységet. Egyáltalán: puritán gyanakvással tekint mindenre, ami differenciált. A ressentiment-hallgatók társadalmi elterjedtsége nehezen körvonalazható; jól szervezeten, aktív propagandatevékenységgel, a zenepedagógiára a lehető legnagyobb hatást gyakorolva ez a csoport is kulcspozíciót foglal el: a múzsai elv megtestesítője. Nem ismeretes azonban, hogy szervezetein túlmenően rendelkezik-e számottevő erővel. A magatartásmód mazochizmusa, melynek lényege nem egyéb, mint hogy önmagának szüntelenül megtilt valamit, önmaga létének szükségszerű feltételeként

mutat a kollektív kényszer tényére. Efféle kényszer, mint e hallgatói típus determinánsa, valamelyest bensőségebben ugyan, ott is hathat, ahol a tényleges zenehallgatás szituációja, mint a rádió esetében oly gyakran, izolált. Az efféle összefüggések azonban sokkal bonyolultabbak annál, semhogy egyszerűen a szervezetekhez való tartozás és a zenei ízlés korrelációja által fényt lehetne deríteni rájuk. E típus teljes társadalmi értelmezése még mind a mai napig hiányzik, irányát meg kell határozni. Javarészt a kispolgárság felsőbb rétegeiből toborzódik; a kispolgárságból, melynek szeme előtt a társadalmi lecsúszás réme lebegett. Függségük évtizedek óta egyre inkább visszatartja e réteg tagjait attól, hogy kifelé aktív, befolyást gyakorló erővé s ezzel együtt benső lényükben fejlett egyénekké válhassanak. Ez akadályozza őket a magasrendű zene befogadásában is, aminek útja pedig – nemcsak Beethoven óta! – eleve csak az egyéniségen és annak szabadságán át vezethet. Ez a réteg azonban a polgári világ közepette bekövetkező proletarizálódásától való régi félelmében kitar a társadalmi emelkedettség ideológiája mellett, konokul ragaszkodik az elit-gondolathoz, az úgynevezett „belső értékekhez”. E réteg tudatát és a zenéhez való viszonyát társadalmi helyzete és ideológiája közt feszülő konfliktusa határozza meg. E konfliktust pedig úgy oldja fel, hogy saját magával és másokkal el akarja hitetni: éppen az a kollektivitás, melyre ítéltetett, s melyben önmaga elvesztésétől retteg, az individuációnál magasabb rendű, a létezéssel eleve együtt járó, értelmes, humánus és ki tudja, még mi minden. Segíti őket ebben, hogy az individuális létet megelőző állapotot, ahogyan ezt a „muzsikusok” szintetikus zenéje és az úgynevezett barokk zene is javarészt szuggerálja, odamesterkedik saját kollektivizálódásuknak az individuális lét megszűnte utáni valódi állapota helyébe. Azt képzelik ugyanis, hogy ily módon helyzetüknek valamiféle szentség és romlatlanság belengte auráját biztosíthatják. A belső értékek ideológiájában létrejövő hamisítás szerint a kikényszerített regresszió valami jobbá lesz, mint az, ami számukra elérhetetlen; formálisan hasonlít ez a fasiszta manipulációhoz, mely az atomizált egyénekből álló kényszerkollektívát valamiféle természet adta, kapitalizmus előtti közösség jegyeivel ruházta fel.

Újabbban a ressentiment-típus folyóirat-irodalmában a dzsesszel foglalkozó cikkekkel is találkozhatunk. Míg a dzsesszt e körökben hosszú ideig a lehető legsúlyosabb gyanú övezte, mint bomlasztó hatású elemet, most egyre több rokonszenv fordul felé, mely minden bizonnyal összefügg azzal a ténnyel, hogy a dzsesszt Amerikában már régóta domesztikálták, s hogy ez Németországban is megtörténjen, idő kérdése csupán. A dzsessz-szakértő és dzsesszrajongó típusa – a kettő közt nincs akkora különbség, ahogyan azt a dzsessz-szakértők szívesen látnák – rokon a ressentiment-hallgatókkal, mégpedig a „befogadott eretnokség” habitusa által, vagyis a társadalmilag megtúrt és mindjárt ártalmatlanná is vált tiltakozásában a hivatalos kultúra ellen, a zenei spontaneitás igényében, vagyis olyasmire való vágyakozásában, ami szembeszegül az előírt mindig ugyanazzal – és végül

szektás hajlamaiban kivált Németország az a hely, ahol a dzsessznek mindenkor leghaladóbbnak tisztelt alakjáról ejtett egyetlen kritikai élű szót a műfaj legbensőbb hívei mindjárt a hozzá nem értés hitvány és rosszindulatú gesztusának tartanak. A dzsesszhallgató osztozik a ressentiment-típussal a klasszikus-romantikus zene ideálja elleni averzióban is; ugyanakkor mentes az aszketikus-szagrális gesztustól. Mert éppen a mimetikus elemekre büszke nagyon, s természetesen „standard devices”-szé, szabványokká sablonizálta azokat. E típus is – persze nem mindig – adekvát módon érti választott tárgyát, ám van benne valami a reaktív jelleg mindenkori korlátoltságából. A kulturális hókuszpókus elleni jogos ellenszenvé következtében az esztétikai magatartás normáit legszívesebben valamiféle technizált-sportszerű értékrendszerrel helyettesítené. Önmagát félreismerve bátornak és avantgárd jellegűnek mutatkozik, pedig legszélsőségesebb kicsapongásait is már több mint ötven év óta felülmúlja és következetes formában hozza létre a komolyzene. Másrészt a dzsessz legdöntőbb mozzanataiban, mint a kibővített impresszionista hangzatvilág és a szimplán standardizált formák, a lehető legszűkebb kör foglya maradt. A metrum vitathatatlan uralma, melynek mindenfajta szinkópa-művészet engedelmessé válni köteles; a képtelenség, hogy a zenét valódi értelemben dinamikusnak, szabadon kibontakozó folyamatnak képzelje el – mindez a tekintélyhez kötöttség jellemvonását vési e típus szellemi profiljába. E jelleg persze adott esetben, a leginkább freudi értelemben véve, oidipuszinak tekinthető: lázadás az apa ellen – amiben eleve ott a készség a meghunyászkodásra. Társadalmi tudatát tekintve ez a típus számos esetben haladó; fő előfordulási területe: a fiatal nemzedék, amit a teenager-business persze támogat és kizsákmányol. A tiltakozás sosem hosszú életű, inkább a részvételre való készség az, ami sokakban később is megmarad. A dzsesszhallgatók tábora önmagán belül sem egységes, mindegyik csoport buzgón ápolja a maga külön változatait. Azok, akik technikai szempontból a leghozzáértőbbek, becsmérlően nevezik Elvis Presley üvöltő dervishadát huligán kamaszoknak. Hogy aztán a különféle produkciókat, melyek közül ki az egyikre, ki a másokra esküszik, csakugyan „világok” választják-e el, azt alapos zenei elemzéssel kellene megvizsgálni. Mert még azok is, akik kétségbeesett erőfeszítéssel mindent megtesznek, hogy a véleményük szerinti tiszta dzsesszt megóvják kommerciálissá becstelenített rokonától, kénytelenek végül kommerciális együttesek vezetőit is olykor-olykor a szívükbe fogadni.

A dzsessz már az esetek túlnyomó többségében az alapanyagát alkotó sláger által is eleve a kommersz zenéhez kötődik. Arculatához hozzátartozik az is, hogy – dilettáns módon – képtelen a zenéről zenei fogalmakban számot adni – olyasféle tehetetlenség ez, mely hiába próbálja önmagát azáltal igazolni, hogy a dzsessz rendellenességeinek titkát nehéz pontosan rögzíteni, mikor a komolyzene már régóta megtalálta a lehetőséget hasonlíthatatlanul finomabb árnyalati ingadozások kottaíró-szerű rögzítésére. A szentesített zenekultúrától való elidegenedés e típus esetében művészet előtti

barbarizmusba esik vissza, mely hiábavalóan igyekszik önmagát ősi érzések spontán előtöréseként reklámozni. Ez a típus is elég szerény számú képviselővel rendelkezik, egyelőre még akkor is, ha vezetőinek nyájkíséretét hozzászámítjuk, Németországban azonban várható, hogy egyre növekedni fog, sőt lehet, hogy nincs messze az az idő sem, amikor a ressentiment-hallgató típussal összeolvad.

Mennyiségileg valamennyi típus közül a legjelentősebb azoké, akik a zenét szórakozásként hallgatják csupán, és semmi mást nem jelent számukra. Ha csak statisztikus kritériumok szerint ítélnénk, s nem néznénk az egyes típusok társadalmi súlyát és a zenei életben játszott szerepét, valamint a dologhoz való hozzáállás különféleségét, azt mondhatnánk: ez a szórakozó típus egyeduralkodó. Sőt még ilyesfajta minősítés alapján is felettébb kérdéses, vajon túlsúlya nem teszi-e feleslegessé a szociológia számára a rajta valamelyest is túllépő, részletekbe menő tipológiát. Csak akkor kerül más megvilágításba a kérdés, ha a zenét nem pusztán másért való létében, társadalmi funkciójában, hanem magánvalóságában is vizsgáljuk, s végül kiderítjük, hogy a zene mai társadalmi problematikája társadalmiasodásának látszatával függ össze. A szórakozni vágyó zenehallgató típusára méretezték az egész kulturális ipart: akár úgy, hogy ez utóbbi alkalmazkodik, ideológiájának nagyon is megfelelően, a szórakozó réteghez, akár pedig oly módon, hogy maga teremti meg vagy éppen csalogatja elő ezt a réteget. Talán helytelen is egyoldalúan azt kérdezni, melyiküké az elsőbbség: mindkettő a társadalom adott állapotának funkciója, a társadalomé, melybe termelés és fogyasztás egyképp belefűződik. Társadalmilag a szórakozásból hallgató típus egyfajta nivellált egységideológia sokszor megfigyelt, de mindig csak a szubjektív tudatra vonatkoztatható jelenségével áll korrelációban. Érdeemes volna megvizsgálni, vajon azok a differenciák, melyeket időközben az ideológiában is kimutattak, a szórakozásból hallgatók esetében is megmutatkoznak-e. Feltevés csupán, de meg lehet kockáztatni: az alsó réteg minden különösebb racionalizáló törekvés nélkül megelégszik a merő szórakozással, míg a felsőbb idealisztikusan szellemmé és kultúrává pofozza, s eszerint „válogat”. A fölöttébb elterjedt szórakoztató zene igen jól kifejezi az ideológiának és a valóságos zenehallgatásnak ezt a kompromisszumát. A szórakozó típus tulajdonképpen már csírájában megtalálható a kultúrafogyasztók körében, méghozzá a hallgatás tárgyához való specifikus kapcsolat hiánya révén; az ilyen ember számára a zene nem értelmi összefüggést jelent, csupán ingerforrást. Az érzelmi színezetű és a sportszerű zenehallgatás elemei is belejátszanak a dologba. Mindezt azonban egy szintre nivellálja a szórakoztató komfortul szolgáló zene iránti igény. E típus legszélsőségebb képviselői alkalmasint már a zene atomisztikus ingereit sem képesek ízlelni – alig tud az már valami megfogható értelemben élvezetet szerezni számukra. Ez a hallgatástípus, szerkezetét tekintve, a dohányzáshoz hasonlít. Jellemzője: hogy a rádiókészülék kikapcsolása kellemetlenebb érzést vált ki, mint amilyen örömet okoz – bármily csekélyet is –, ha szól. Hogy mekkora ez a csoport, melynek tagjai, ahogy mondani szokás,

rádiózenét permeteztetnek magukra anélkül, hogy valójában odafigyelnének, az nem ismeretes; mindazonáltal fényt vet a helyzet egészére. Önkéntelenül is a narkotikumok iránti szenvedély jut az ember eszébe. A narkomán magatartásnak megvannak az alapvető társadalmi összetevői; az atomizálódásra való lehetséges reagálásformák egyike ez, mely, ahogy a szociológusok megállapították, a társadalom hálójának sűrűsödésével jár együtt. A narkotikumélvező egyképp elintézi a társadalmi nyomás és saját magányossága problémáját azáltal, hogy a maga módján önállóan létező és magától értődő valaminek fogja fel a dolgot: „hagyjatok békén” – ez a jelszava, ebből építi fel illuzorikus magánvilágát, melyben azt hiszi, végre önmaga lehet. Ahogy azonban a szélsőséges szórakozásból hallgató típusnak az anyagtól való teljes elszakadása sejteti, ez a magánvilág is üres marad, absztrakt és bizonytalan. Ahol ez a magatartás radikalizálódik, ahol mesterséges paradicsomok alakulnak, mint például a hasisélvezőké, ott mindig hatalmas tabuk sérülnek. Ugyanakkor a narkotikum iránti szenvedély tendenciája szinte együtt születik mindenfajta társadalmi szerződéssel, és nem lehet csak úgy egyszerűen visszaszorítani. E konfliktusból erednek mindazok a magatartássémák, melyek szerint a narkotikum iránti igény valamiféle tompított módon kielégíthető, anélkül azonban, hogy ez az egyén munkaerőcséjét vagy szociabilitását túlságosan befolyásolná: erről van szó a társadalomnak az alkohol élvezetét illető, enyhén szólva toleráns magatartása s a dohányzás szociális szentesítése esetében. A zenemánia hasonló értelmű a szórakozásból hallgatók jelentős részénél. Kapcsolódik az amúgy is affektív töltésű technikához. A dolog kompromisszumjellegét nem lehetne semmi máson úgy érzékeltetni, mint annak a hallgatónak a magatartásán, aki bekapcsolja a rádiót, és közben dolgozik. Ezt a dekoncentrált magatartást a szórakozni vágyók típusa történelmileg már régóta előkészítette, és az ilyen jellegű hallgatásra való anyag is messzemenően kiszolgálja a lehetőséget.

A szórakozás céljából hallgatók roppant száma igazolja azt a feltevést, hogy típusuk az amerikai társadalomtudomány által felállított hírhedt miscellaneousból, különböző egyénekből tevődik össze. Vagyis eredetét tekintve valószínűleg nagyon heterogén az, ami itt közös nevezőre kerül. Igen széles skálát állíthatunk fel: kezdve azon a típuson, amely csak úgy tud dolgozni, ha közben a rádió halkán szól, azon át, aki az időt akarja agyonütni és egyedüllétét úzi el a zenehallgatással, ami legalább valamiféle együttlét illúzióját kelti, az egyveleg- és operettkedvelőkön, valamint a zenét kikapcsolódás eszközeként felhasználókon át egészen azokig a nem kis számban levő, kétségtelenül muzikális egyénekig, akiknek nem volt lehetőségük, hogy zenét tanulhassanak, munkájuk és beosztásuk pedig megfosztja őket a zene eredetiben való élvezetétől – raktári áruval kell beérniük. Vidéken az úgynevezett népi zenészek körében gyakran találkozunk ilyen emberekkel. A szórakozó típus képviselői azonban javarészt eltökélten passzívak, és heves ellenállást tanúsítanak azzal az erőfeszítéssel szemben, melyet a valódi műalkotások megkövetelnek tőlük. Bécsben például évtizedek

óta érkeznek a rádióhoz levelek, melyekben e csoporthoz tartozók tiltakoznak az általuk –borzalmas kifejezés! – opusz-zenének nevezett művek sugárzása ellen, és a „kromatikus” zene – értsd: harmonika – buzgóbb támogatását követelik. Míg a kultúrakonzumáló az orrát fintorgatja, ha könnyűzenét hall, a szórakozni vágyó hallgatóval éppen az a baj, hogy színvonalát soha nem lehet eléggé mélyre helyezni. Tudatosan – sőt öntudatosan – igénytelen lowbrow-réteg ez, mely középszerűségéből erényt csinál. Vagyis: visszafizeti a kölcsönt a zenekultúrának a bűnért, melyet az társadalmilag magára vett azzal, hogy kizárta önmagából ezt a réteget. A hallgatás legsajátosabb jellemzői itt: szétszórtság és dekoncentráció, amit csak néha-néha tör meg egy pillanatra valamiféle odafigyelés – egy-egy részlet felismerése. A hallgatásnak ezt a struktúráját alkalmasint laboratóriumi vizsgálat tárgyává lehetne tenni; primitívségének mérésére a programanalizátor lenne a legmegfelelőbb eszköz. Nehéz dolog viszont a szórakozásból hallgatók típusát társadalmilag bárhova is pontosabban besorolni. Németországban a tulajdonképpeni művelt réteg, legalábbis saját ideológiája szerint, eleve elkülöníti magát e típustól, anélkül persze, hogy bizonyítást nyert volna: az e réteghez tartozók többsége valóban olyan nagyon másképpen hallgatja-e a zenét. Az amerikaiaknak nincsenek ilyenfajta gátásaik. Európában is fellazulnak majd. A szórakozás kedvéért hallgatók közt bizonyos szociális differenciálódás várható kedvenc darabjaik alapján. Így például a fiatakorúak a dzsesszkultuszon túl mindenekelőtt a slágereket kedvelhetik, a vidéki lakosság java része a népzénet, mellyel elárasztják. Egy amerikai felmérés, a Radio Research 1941 arra a kísérteties eredményre jutott, hogy a kulturális ipar által előállított szintetikus cowboy- és Hill Billy-zenét különösképpen olyan vidékeken kedvelik, ahol ma is élnek még cowboyok és Hill Billyk. – A szórakozni vágyó hallgató csak a rádió, a film és a televízió, tehát a tömegkommunikációs eszközök összefüggésében írható le adekvát módon. Pszichológiai jellemzője a gyenge Én; rádiótársaságok stúdióvendégeként lelkesen tapsol a megfelelő fényjelzésre. Távol áll attól, hogy bármit is kritizáljon, mint ahogy attól is, hogy az egész dologért megerőltesse az eszét. Csak azzal szemben szkeptikus, ami esetleg önvizsgálatra készítené; hajlandó elismerni, hogy ő valóban vevő; esküszik rá, hogy a társadalom képe csakugyan olyan, ahogy a képes újságok címlapjáról felé vigyorog. Anélkül, hogy e típusnak meghatározott politikai profilja lenne, nemcsak zeneileg, minden más téren is konformista módon illeszkedik bele az adott rendszerbe, fő az, hogy ez az ő fogyasztói színvonalát ne befolyásolja, nyíltan ne csorbítsa.

Szólni kellene végül még a zene iránt közönyösekről. Azokról, akik zenei érzékkel nem rendelkeznek, vagy szemben állnak a zenével, ha egyáltalán mind egy típusba sorolhatók. Esetükben nem arról van szó, amit a polgári konvenció állít, hogy tudniillik természeti adottság hiánya az egész, hanem kora gyerekkorukban átélt folyamatokról. Hipotézisként hadd fogalmazzuk meg: azoknál, akik ehhez a típushoz tartoznak, annak idején valamiféle brutálisan fellépő autoritás súlyos defektusokat

okoZHatótt. Különösen szigorú apák gyerekei gyakran még a kottaolvasást sem képesek elsajátítani – ami egyébként az emberhez méltó zenei műveltség alapvető előfeltétele manapság. E típus körében gyakran önmagukat túlértékelő, betegesen realista felfogású egyénekkel is találkozhatunk – különösen az egyébként rendkívüli technikai érzékkel rendelkező emberek esetében figyeltem meg igen gyakran ezt a jelenséget. Ám az sem lenne meglepő, ha e típus képviselői között találnánk a polgári kultúrcsoportba tartozók közül azokat, akik műveltségbeli előjogaik és gazdasági helyzetük révén felszabadultak, mintegy válaszul az elembertelenedésre, s egyúttal – annak megerősítéseként. Hogy a zenénkivüliség társadalmilag szűkebb és tágabb értelemben mi mindent jelent még, ezután kell vizsgálódás tárgyává tenni, méghozzá igen tanulságos vizsgálódások, kutatások tárgyává.

Ha tipológiámat félreértések érnék, azt könnyen okozhatná az elmondottakkal szembeni elutasítás. Nem szándékom sem azokat megsérteni, akik az általam negatívnak feltüntetett hallgatói típushoz tartoznak, sem a valóság képén nem akarok erőszakot tenni azáltal, hogy napjaink zenehallgatásának felettébb kérdéses képletéből a világhelyzetre nézve vonnék le valamiféle általános következtetést. Úgy foglalkozni a dologgal, mintha az emberek azért élnének csak e földön, hogy helyesen hallgassák a zenét, az esztéticizmus groteszk visszhangja lenne csupán; ugyanakkor azonban megfordítva is igaz: az az elmélet, hogy a zene az emberekért van, nem tesz egyebet, mint hogy a humanizmus leple alatt azt az értékcsere-kategóriákban való gondolkodást szolgálja, mely minden létezőt csak valami másnak az eszközeként ismer el, és azáltal, hogy a dolgot elértékteleníti, magát az embert sújtja – akinek pedig éppen a szájíze szerint kívánna beszélni. A ma uralkodó állapotok, melyeket a kritikai tipológia feltár, nem azoknak a hibájából olyanok, amilyenek, akik a zenét éppen így hallgatják, és nem másképp, és még csak nem is a kulturális ipar rendszere a bűnös a dologban, mely nem tesz egyebet, mint hogy megerősíti ezeket a szellemi állapotokat a minél jobb kiaknázhatóság céljából; a körülményeknek a társadalmi mélyrétegekben húzódnak a gyökerei – a szellemi és a fizikai munka különválása, magas- és alacsonyrendű művészet létezése, később a társadalmilag szentesített félműveltség kialakulása; legvégül pedig az, hogy egy alapjában véve hamis világban nem létezhet helyes tudat, és a zenére vonatkozó társadalmi reagálásformák is a hamis tudat jegyében állnak. Az iménti tipológiavázlat nem juttat különösebben fontos szerepet a társadalmi differenciálódás szempontjának. A típusok vagy legalábbis java részük, ahogy a Social Research zsargonjában mondják: átlósan metszik a társadalmat. Mert valamennyi típus tökéletlenségében az Egész tökéletlensége tükröződik, mindegyik inkább valamiféle önmagában ellentmondásos totalitás képviselője, mintsem saját külön társadalmi játékszabályaié. És mindenképpen keveset markolna, aki a típusokat s köztük mindenekelőtt a szórakozni kívánók típusának túlsúlyát a tömegek közt oly népszerű eltömegesedés fogalmára kívánná visszavezetni. A szórakozás céljából hallgatók típusában – egyre

megy, hogy mi bennük a régi és az új értelemben hamis – korántsem a tömegek egyesülnek, hogy fellázadjanak egy olyan kultúra ellen, amelyet a kínálat éppenséggel megvon tőlük. Mozgalmuk reflexmozgás csupán, a Freud által meghatározott rossz közérzet a kultúrában; ily módon irányul éle ez ellen. És ebben éppúgy ott van valami jobbnak a lehetősége is, ott él, ott teletel át valamiféle emberhez méltóbb viszony utáni vágy s egyben ennek lehetősége is – és nemcsak a zenét, hanem az egész művészetet illetően. Rövidlátó következtetés lenne persze, ha a művészettel kapcsolatos ilyen jellegű magatartást közös nevezőre kívánnánk hozni a realitások világához való ép és egészséges viszonytal. Az Egész antagonizmusa tükröződik abban, hogy zeneileg helyes magatartásmódok is – helyzetük folytán, melyet az Egészben elfoglalnak – legalábbis jeleznek valami végzetesnek nevezhető jelenséget. Bármit tegyünk is, hamis. A szakértő típusához tartozóknak olyan specializáltsággal kell rendelkezniük, mint nyilván soha azelőtt, és a jó zeneértő hallgató típusának számarány szerinti visszaesése – ha ez igaznak bizonyul – éppen ennek a specializálódásnak a funkciója. Gyakran megszerzik azonban a lehetőségét, még hozzá drága áron: a valósághoz való viszonyban beálló zavarok árán, neurotikus, sőt pszichotikus jellemtorzulásokkal. S bármennyire nem szükségszerű velejárói ezek – ahogy a régi mondás tartja: zseni és örült közel jár egymáshoz – a nagy formátumú zenei tehetségnek, éppen annyira feltűnő ezért az előítélettől mentes szemlélő számára is az ilyesfajta defektusok sora kimagasló képzettségű zenészek között. Bizonyára nem véletlen, hanem a specializálódás folyamatának következménye, hogy számosan közülük, mihelyt szűkebb szakmájuk világán kívül eső kérdésekkel kerülnek szembe, egyszerűen naivnak és bornírtnak mutatkoznak, egészen a teljes dezorientáltságig vagy valamiféle pseudo-orientációig. Sőt: adekvát zenei tudat még csak adekvát általános művészeti tudattal sem jár szükségszerűen együtt. A specializálódás lenyúlik egészen a különböző művészeti ágak egymással való kapcsolatáig; fiatal avantgardista képzőművészek egy csoportja dzsesszrajongó lett: anélkül, hogy egyáltalán tudatára ébredt volna e színvonalkülönbségnek. Efféle dezintegrációk esetében persze már-már abban is kételkedni lehet, hogy látszólag haladó elképzeléseik saját művészeti águkban is kiállják-e a próbát. A megfélemlített, igába tört, túldolgoztatott embermilliók közt nincs egyetlenegy olyan egyén sem, akire efféle bonyodalmak láttán ujjunk intésével ráparancsolhatnánk: kötelessége, hogy értsen valamit a zenéhez, vagy legalábbis érdeklődjék iránta. És a szabadságnak, amely ez alól felment, szintén megvan a maga emberhez méltó vonása; azt az állapotot fejezi ki, melyben a kultúra terhe nem kerül okvetlenül mindenkinek a vállára. Lehetséges, hogy közelebb jut az igazsághoz az, aki békésen nézegeti az ég boltozatát, mint aki az Eroicát úgy hallgatja, ahogy kell. A kultúrával szembeni csődállapot azonban arra kényszerít, hogy levonjuk a megfelelő következtetéseket a kultúra csődjéről az emberekre vonatkozóan, s arról, hogy mivé tette az embert a világ. Ez az ellentmondás, mely a művészet szabadsága és e szabadság

felhasználásmódjainak sivar látleletei közt feszül – a valóság ellentmondása, nem pedig a tudaté, mely éppen azért vizsgálja a valóságot, hogy megváltoztatásához legalább valami kevéssel hozzájárulhasson.

(1961–1962)

Jó zene – rossz zene⁶²

Hans Eggebrecht

Előre kell bocsátanunk, hogy a zene megítéléséhez, értékeléshez (ha kissé leegyszerűsítve is) alapvetően két instancia szükséges: érzéki ítélet és a felismerő ítélet, amelyek az érzéki és a felismerő megértéstől függenek.

Az érzéki vagy esztétikai ítélet felségterülete – hasonlóan az érzéki vagy esztétikai megértéséhez – a fogalmi nyelven túl húzódik; az érzéki benyomáson, az érzésen alapszik, amely ítéletalkotással reagál a zenére. Az ítélet létrejöhet a nyelv közegén kívül, vagy összefoglalható egyetlen szóban: „jó”, illetve „rossz” („milyen szép!” vagy: „milyen csúnya!”).

Ezzel szemben a felismerő ítélet fogalmi jellegű. A tetszés vagy nemtetszés, szélsőségesebben: a jó és a rossz okát, miértjét keresi akár a szubjektumban (például zenei képzettsége színvonalában); akár – elemző jelleggel – az objektumban, azaz magában a zenében.

Az érzéki és a felismerő ítélet aránya zenehallgatás közben különböző. Például a felismerő megértés és ítélet egy laikus esetében csak kevésbé fejlett, míg a zeneértő esetében a kétféle megértés és ítélet kölcsönhatásban áll. Az azonban bizonyos, hogy miként a zene az érzéki megértéshez szól – az elsőbbség alapvetően az érzéki ítéleté. A felismerő ítélet nemcsak az érzéki ítélet megalapozására tehet kísérletet, hanem támogatnia, mélyíteni, módosítania, illetve változtatnia is kell azt.

A jó és rossz zene ügyében döntést hozó ítélet, mint érzéki és mint felismerő ítélet több előfeltételtől is függ, amelyek részben szubjektívek (és történeti feltételektől is függenek), részben pedig objektívek (magában a zenében keresendők).

Szubjektív az ízlés, amelynek azonban objektív (objektíválható) okai is vannak: hajlam, tapasztalat, képzettség, életkor, szokások, beállítottság stb. Az ízlésítélet, amely eldönti, hogy valami jó vagy sem, módosulhat saját objektív okai szintjén. Például a befogadási küszöb az új (vagy a régi) zenével szemben csökkenhet vagy meg is szűnhet a megszokás és a felismerő megértés révén. Az az ítélet pedig, amely egy slágert összehasonlítás eredményeképp alacsonyabb rendűnek ítél egy Schubert-dalnál, megváltozhat, amint a befogadó átállítja befogadói magatartását úgy, hogy összehasonlítás helyett a zenei műfajok között funkcióik alapján tesz különbséget. Ha ez megtörténik, akkor számára ugyanúgy lesz jó és rossz sláger, mint ahogy lesz jó és rossz műdal – bár az igények

⁶² Carl Dahlhaus-Hans Heinrich Eggebrecht, *Mi a zene?*, Osiris, Budapest, 2004, 57-72. o.

korlátai mindkét esetben gátat szabhatnak a befogadásnak: „minden sláger rossz és érdektelen”, másfelől: „a klasszikus zene nekem magas, semmi közöm hozzá”.

A jó és a rossz zene közötti döntés objektív feltételei első pillantásra magában a zenében rejlenek. Zenei elemzés útján ismerhetők fel, amennyiben az analízis a zene minőségét, értékét vizsgálja. Ám itt is fontos szerepet játszik, hogy milyen jellegű zenéről van szó.

A művészi zene esetében, amely mint megkomponált zene szabad, azaz önmagából és önmagáért van, a zenei elemzés rendszerint eltekint a mű funkcionális beágyazottságától, és figyelmét kizárólag a zenei tárgyra, mint esztétikai világra összpontosítja. Ilyenkor a zenei értékre irányuló kérdést az esztétikai „információgazdagság” fogalmában foglalhatjuk össze. E fogalom a szépség (amennyiben elemzés útján megfogható), az újdonság és az eredetiség, a változatosság, a sűrűség és egyúttal az érthetőség aspektusait – mint értelem és tartalom együttesét – öleli fel. Az elemző munka képes felismerni, hogyan és milyen mértékben különbözik minőségileg egyik kompozíció a másiktól, milyen a jó és a rossz zene - miközben korántsem kell feladnia a kompozíció iránti csodálatát.

A felismerő megértésnek és ítéletnek azonban megvannak a maga határai. Először is egy zenemű, különösen egy dallam szépségét az elemzés csak korlátozott mértékben képes megmagyarázni: az elemző az elemzés tárgyának értékéről már előzetesen értesült, és ennek megfelelően előfeltételként bánik vele. Másodszor – az előbbiekkal összefüggésben – az esztétikai megértés és ítélet szinte mindig megelőzi a felismerő megértést és ítéletet. Minél összetettebb és tartalmasabb valamely zenei jelenség, annál összetettebben reagál rá az esztétikai megértés, amellyel a fogalmi megértés soha, még a legegyszerűbb zenei képződmények esetében sem ér fel. Ezért minél összetettebb egy zenemű, annál több új oldalt képes megmutatni saját objektív létezéséből a felismerő megértés és az értékelés számára. Harmadszor: régi és még régibb zenék megítélésekor hiányzik a „kortárs fül” (és maguk a kortársak); új és legújabb zenék esetében pedig a biztonság hiányzik az ítélet normáinak és kritériumainak terén. Mégis, az értékszempont alapján működő zenei elemzés a művészi zene területén van igazán otthon.

Másként áll a dolog a funkcionális zenékkal, a zene azon típusaival, amelyek nem a művészet szabad terében jönnek létre, hanem faktúrájuk tudatosan valamely célnak rendelődik alá. Ez esetben nem azt kell megítélni, jó-e a zene. Vita tárgya ilyenkor a zene és az általa szolgált cél viszonya lehet.

Vegyük például a kései 19. század szalonzenéjét. Ha a jó és a rossz kritériumait magában a zenében keressük, és az elemzés segítségével a művészi értéket, a művek információgazdagságát vizsgáljuk, önkéntelenül is összehasonlítjuk a szabad zenével, és az ítélet csakis negatív lehet: utánzat, klisék, üres, felületes, hazug, giccses, triviális – rossz zene. A zenei analízis hamar kimerül és

főöslegesnek érzi magát, hiszen mindig ugyanarra az eredményre jut: nyolcütemes periódusok, egyszerű formséma, egydimenziós értelem (például dallam, kísérettel), képi, kifejezésbeli és virtuóz sztereotípiák stb. – rossz zene.

Ha azonban a célok, pontosabban az igények felől nézzük, amelyeket ez a fajta zene kielégít: szalonhangulat, szórakoztatás, presztízs, a magas kultúra utánzása, a lányok elővezetése a társaságban, és így tovább – akkor a cél a mérték, és a cél elérése a megítélés kritériuma. A szabad zene akkor felel meg rendeltetésének, ha szabad (vagy azt hiszi magáról), és szabadságának értékét abszolút mércével méri; a szalonzene pedig akkor, ha megfelel a szalon igényeinek, és e cél beteljesítése szabja meg értékét. Durván fogalmazva: a szalonzene a szabad zene mércéjével mérve csakis rossz zene lehet. Ez azonban nem jelent mást, mint hogy elsőként és a végkövetkeztetéskor is a célt kell elemezni, nem (vagy csak másodsorban) a zenét. Ezzel tudjuk megszüntetni a jó és a rossz viszonylagosságát, így tudunk objektív alapon különbségeket tenni.

Mindennek vizsgálatára különböző játékos kísérletek végezhetők. Például: a szalonzene feljavításának kísérlete a szabad zene szintjére, ahogy azt Robert Schumann tette zenekritikáiban. Ez azonban nem megy. Figyelembe kellene venni az igényeket, illetve azokat a „tényeket”, amelyekből ezek az igények keletkeznek, és amelyek mindig társadalomtörténeti természetűek. A 19. század szalonzenéjét nem utolsósorban az jellemzi, hogy egyre nagyobb tömegben termelődött, és Schumann mércéjével mérve egyre rosszabb lett – hiszen az áthághatatlan szociális szakadékot teremtő iparosodás és a kapitalizmus egyre nagyobb hatással volt a zenekultúrára.

Másodsor: a szalonalbumokban egyre-másra bukkanunk szabad zenedarabokra, Mozart-, Mendelssohn-, Schumann- és Beethoven-tételekre. Lehetséges, hogy e darabok funkcióit a befogadók megváltoztatták: úgy fogták fel, úgy játszották és úgy hallgatták, mint szalonzenét. Kézenfekvőbb magyarázat azonban, hogy a kétféle repertoár átfedései a célok, az igények és az elképzelések átfedéseit jelzik. Ennek oka a mindkét műfaj mögött ott rejlő tényekben keresendő. Schumann *Álmodásának* színvonalát egyetlen, azonos vagy hasonló című szalondarab sem éri el, mégis olyan igényeket elégít ki, amelyek nem sorolhatók tisztán sem ide, sem oda. Így egyfelől meginog a zenemű szabadsága, másfelől a pusztá célelvűség „tényszerűen” közelebb hozza egymáshoz a jó és a rossz fogalmait.

Harmadszor: mit is jelent itt a jó meg a rossz? A rossz zene a jó zenéből él, mivel azt utánozza. A jó zene pedig a rossz zenéből él, ahogy a szabad zene a nem szabad zenéből - konkrétan: például némely zeneműkiadó a maga merészebb kísérleteit a tömegtermelés hozamának köszönhetően engedheti meg magának.

Negyedszer: nem kizárt, hogy a 19. század szalonját is újra felfedezik. Én már elkezdtem. Szívesen játszom ezeket a darabokat, és nemcsak történeti érdeklődésből vagy mert olyan szomorkásak, hanem esztétikailag közvetlen indíttatásból: gyönyörködöm ebben a ravasz szentimentalizmusban, az andalító szépségben. Van egy giccses oldalam. Élvezem a jó rossz zenét. Magam is dichotóm vagyok.

Amit eddig a szalonzenéről elmondtunk, alapjában véve minden funkcionális zenére alkalmazható: a kintornások és utcazenészek, zsonglőrök és artisták zenéjére, a szórakoztató zenére és a slágerre; a popzene, a fúvószene, az áruházi és munkahelyi ömlesztett háttérzene minden fajtájára, a reklámzenére, a némafilmek kísérőzenéjére és a filmzenére, és így tovább. Aki itt a szabad zene mércéjével mér, lehet, hogy nemes célt követ és jóhiszeműen jár el, de nem ér el semmit, ráadásul a helyzetet tévesen ítéli meg. A funkcionális zene faktúrájában, szövegében, hangzásvilágában tárgyiasuló jó és rossz fogalmát a teljesítendő cél határozza meg, és előfordulhat, hogy ami művészileg a legrosszabb, itt az lesz a legjobb. Más kérdés, hogy a célelvőség keretein belül is fontos a minőség: lendület, rafinéria, ötlet, eredetiség, tréfa vagy blődli – az a bizonyos valami, amit éppen itt különösen nehéz fogalmilag megragadni, és ami a művészi zene irányába javítja, bár legtöbbször inkább lerontja a funkcionális zenét, de a funkció szempontjából mindig a javát akarja.

Természetesen megtehetjük, hogy a funkcionális zene bizonyos típusait egyszerűen rossznak bélyegezzük, megvetjük, hogy úgy teszünk, mintha nem léteznének. De a struccpolitika, a dichotómia figyelmen kívül hagyása és a puritanizmus nem ismer fel semmit (önmagát sem), nem oldja meg, csak szőnyeg alá söpri a problémákat.

Beszélhetünk a zenével való visszaélésről. De melyik zenével? A jó és a rossz felől nézve „a” zene nem létezik, sem a valóságban, sem fogalomként. Azonkívül a visszaélés – már ha tárgyyszerűen bizonyítható – morális kategória volna, nem esztétikai. Ha közelebb akarunk kerülni ehhez a „rossznak”, „károsnak” bélyegzett zenéhez, közelebbről kell szemügyre vennünk a célokat, az igényeket és az igények befolyásolását, pontosabban: a „tényeket”. Ez utóbbiakat többek között a zenén keresztül is felismerhetjük, de a zene által megváltoztatni nem tudjuk őket.

Mégis vissza-visszatér az állítás: a jó szabad zene, ha megfelelően hallgatjuk, esztétikai nevelés és ízlésalakítás révén jobba teszi az embereket. Csakhogy kiket értsünk „embereken”? Bizonyosan nem azokat, akik mindig is a többséghez tartoztak, a művészettől érintetlen tömeget - a „rossz” zene fogyasztóit.

Emiatt fordulhat meg fejünkben, hogy a szabad, úgynevezett autonóm zenét is kétségbe vonjuk, és rossznak nevezzük. Ha nem az esztétikai értékét is, de a funkcióját, az igényeket, amelyek ezt az értéket kreálják, és jogot formálnak rá. Mert funkciói annak a zenének is vannak, amely

funkciómentesnek hiszi magát. Régóta ismert funkciók ezek: utópia és megerősítés, menekülés egy privát ellenvilágba, az elzárkózás a valóságtól, valóságon értve azokat a „tényeket” is, amelyekből a lenézett zene születik. Nem volna szabad elvetni a lehetőséget, hogy a szabad zenét is rossznak ítélhessük, még akkor sem, ha képtelenek vagyunk (engem is beleértve) tudomásul venni ezt az ítéletet, amíg a „tények” változatlanok maradnak.

A *Mi a zene?* kérdése mindebből a pluralizmust hasznosíthatja, a sokféleség lehetőségét, nemcsak a zene megjelenési formáiban, hanem érték mivoltában is, amelynek nincs abszolút mértéke, csupán a mindenkori helyi mérce. A hely felől nézve megpróbálhatjuk objektívvé tenni a jó és a rossz fogalmát. Ám ez az objektiváció mindig is függ majd a hely szubjektivitásától, azaz jelen esetben a céloktól és igényektől, amelyek felől a zenét létrehozuk, befogadjuk és megítéljük.

Ahogy nem létezik „a” zene, úgy nem létezik „a” jó vagy rossz zene sem. Az értékpluralitás pusztá megállapítása azonban még korántsem jelenti a „tények” pluralizmusát, amely viszonylagossá tenné a jelenségek megítélését.

Úgy látom, ezzel a modellel nem jutunk előbbre...

Jó zene – rossz zene⁶³

Carl Dahlhaus

A köznyelvben – amelynek tanúságát egy történésznek nem szabad alábecsülnie – a jó és a rossz zene nem ugyanazt jelenti, mint a sikerült vagy sikertelen zeneművek vagy zenei képződmények. Mégis: a sláger, amely a szórakoztatóipar szabályai felől nézve „jól sikerült” darab, az esztétikai kultúra nézőpontjából „rossz zenének” számíthat. És fordítva: a 19. század műveit polgárságának esztétikájában egy kompozícióként kifogástalan, de megbukott opera „jó zene”, noha célját nem teljesítette. Legalábbis a 19. század Németországában esztétikai szépséggel viszonyultak az olyannyira áhított színházi sikerhez, és hajlamosak voltak a színházi kudarccal egy elvont zenei minőséget állítani szembe, amely túlságosan kifinomult volt a színpad durva világához képest.

A jó és a rossz zene fogalmában zeneszerzés-technikai, esztétikai, morális és társadalmi mozzanatok kuszálódnak össze, és szétválasztásuk éppen akkor megkerülhetetlen, ha meg akarjuk mulatni, milyen kölcsönhatásban állnak egymással.

Amikor egy darabról azt az ítéletet hozzuk, hogy rossz kompozíció, rendszerint nem az uralkodó zeneszerzési szabályok sorozatos megsértésére, hanem inkább a forma alacsony színvonalára gondolunk: banális dallamvilágra, sztereotip ritmikus-szintaktikus szerkezetre, mindenekelőtt azonban a részek közötti kapcsolat sokrétűségének hiányára, amelyből a belső összefüggés hiánya következik, mivel integráció és sokrétűség kölcsönösen függenek egymástól.

Aligha tagadható, hogy esztétikai minőséget szerkezeti elemzéssel csupán szűk határok között tudunk demonstrálni – ez azonban nem jelentheti azt, hogy e lehetőséget kihasználatlanul hagyhatjuk. Alban Berg szerint Robert Schumann *Álmodásában* az egyes sorok második ütemének dallami és harmóniai módosulásai úgy differenciálódnak, hogy a fejlesztő variáció folyamata egyúttal azoknak a formai funkcióknak egyensúlyi állapotaként jelenik meg, amelyek a kezdet, a közép és a vég helyét jelzik. Ezt a módszert egy esztétikai ítélet alapjául szolgáló elemzés során összefüggésbe kell hozni a főtéma dallamának legjellegzetesebb vonásaival, amely dallam valamely lírai zongoradarabban – egy szonátaformájú tétellel szemben – a mű sikerültségének fokmérője, méghozzá, kissé kihegyezett fogalmazásban, rögtön az első ütemben. Az *Álmodás* témájának sajátosságát (benne a dallami csúcsponton fellépő szinkópálással, amelyből majd a variációképződés kiindul) az átformálás művészete éppúgy reflektorfénybe helyezi, mint utóbbit a téma sajátossága.

⁶³ Carl Dahlhaus-Hans Heinrich Eggebrecht, *Mi a zene?*, Osiris, Budapest, 2004, 57-72. o.

A szerkezeti elemzések nyelve is mutatja, hogy a zeneszerzés-technikai kritériumok, feltéve, hogy túlmennék a legalapvetőbb szabályokon, nem fogalmazhatók meg esztétikai kategóriák segítségével: az elemzések nyelve nem merülhet ki, Pierre Boulez kifejezésével élve, a „könyvelésben”. A belső összefüggések gazdagsága, a zártság, a differenciáltság vagy az integráció fogalmai olyan szemléleti formákat feltételeznek, mint az építészet metaforája, egy hangzó párbeszéd képzete vagy az organizmusmodell, amelyek egyrészt a formai elemzés esztétikai alapját alkotják, másrészt olyan történeti implikációkkal rendelkeznek, amelyek korlátozzák érvényességi körüket. Amikor Alfréd Lorenz hangzó építészetként fogta fel Wagner zenedrámáit, és elemzésének kategóriáit ehhez a metaforához igazította (amelyet ő maga nem érzett metaforának), akkor esztétikai premisszáival éppúgy melléfogott, mint az az értetlen és ellenséges kritikai eljárás, amely Mahler szimfóniáit a klasszikus esztétika organizmusmodelljéből kivont feltételek alapján ítélte meg.

Ha a zeneszerzés-technikai és az esztétikai kategóriák összefüggését pusztán eszköz-cél-viszonyként íránk le, amelyben esztétikai célok zeneszerzés-technikai eszközökkel valósíthatók meg, akkor durván egyszerűsítünk. Az, hogy az eszköz megválasztását, miként a célkitűzést, „értékek” szabályozzák, hogy tehát nem elegendő az eszközöket kizárólag a célokra vonatkoztatni, a napi gyakorlatban magától értetődő, hiszen állandóan ki vagyunk téve a kísértésnek, hogy a „jó” célokat „rossz” eszközökkel érjük el. Hasonló viszonyokat feltételezni az esztétikában szokatlan ugyan, de nem haszontalan. Mindenki tudja, aki nincs beoltva színház ellen, hogy az operában, ellentétben a kamarazenével, nincs helye stilisztikai purizmusnak. A cél ez esetben a drámai cselekmény kézzelfogható zenei megvalósítása, mely igazolja olyan hatások alkalmazását, amelyeket ugyanez a szerző egy koncertdarabban elvetne. Itt nyilvánvalóan olyan „értékfeltételekről” van szó, amelyek nem merülnek ki az eszköz-cél-viszonyban, hanem a célkitűzéstől részben független, magáértvaló eszközválasztást segítik elő. (Korábban már említettük, hogy a 19. századi német operakomponisták általában más esztétikai döntésekből indultak ki, mint az olaszok.)

Eszerint tehát a zeneszerzés-technikai ítéletek akaratlanul is esztétikaiakba torkollnak, amelyek viszont történeti implikációkat rejtenek. Másrészt a jó és mindenekelőtt a rossz zene fogalmának morális színezete túlságosan feltűnő ahhoz, hogy ne vegyünk tudomást róla. Az etikai mozzanat különösen élesen mutatkozik meg Hermann Broch egy mondatában, aki szerint a giccs „a gonosz a művészet értékrendjében”. Broch a megtévesztés szándékára mutat rá: a zene, amit elítél, annyiban „rossz”, amennyiben jelentéktelennek és hamisnak mutatkozó művészet igényét kelti. Ám korántsem biztos, hogy a giccsnek művészet-pótlékként kell fellépnie ahhoz, hogy betöltse lélektani feladatát. A giccs élvezete nagyon is elképzelhető társadalmi motiváció nélkül is, vagyis annak illúziója nélkül, hogy általa részesülünk a művészet presztízséből. Marcel Proust a „rossz zene” védelmére kelve

kijelentette, hogy jelentősége „az emberi szív történetében” éppolyan felmérhetetlen, mint amennyire csekély a művészet történetében. Ez az állítás háttérbe szorítja a művészi igényt, és mintegy polemikus ellenhatásként a nagyvonalúság hiányával gyanúsítja meg az esztétikai purizmust. Utóbbiról azt állítja, hogy inhumánus az esztétikai gyengeséggel szemben, amelyet pedig túrni kellene ahelyett, hogy vakbuzgósággal határos igyekezettel számúzné mint „a gonoszt a művészet értékrendjéből”.

Az esztétikai ítélet mindig is összefonódott a társadalmi ítélettel, s ennek következtében a rossz zene fogalma tendenciózusan egybeesett a társadalmilag alacsonyabb rendűvel. Ebben a hagyományos esztétika rejtett hatása fedezhető fel, amely titkon még ott munkál a komoly- és könnyűzenéről szóló jelenkori vitákban is, és minden bizonnyal oka annak az ellenérzésnek, amely a dichotómiáról folytatott eszmecsere oly rossz irányba viszi. Ha viszont egy racionális vita útját akarjuk egyengetni, abból a hermeneutikai alapszabályból indulhatunk ki, hogy a zene megítélése elvileg csakis a művet övező történeti, etnikai és társadalmi kontextuson belül lehet értelmes és érvényes. Mégis, amilyen általános érvényű és vitathatatlan ez a követelmény, konkrét esetekben olyan nehéznek bizonyul a figyelembe veendő kontextus minden önkénytől mentes körülhatárolása. Ráadásul a probléma, vajon a könnyű- és komolyzene címkéjével ellátott területek egyáltalán egyazon kulturális összefüggés részei-e – az a probléma tehát, amelynek megoldásától nagymértékben függ a vita kívánatos racionalitása –, első látásra kibogozhatatlannak tűnik. Egyrészt a két párt képviselői (akik egymást egyforma lenézéssel „opuszzenészeknek”, illetve „triviálzenészeknek” titulálják) megegyeznek abban, hogy a két terület között szakadék tátong, és bár közvetítési kísérletekben a Neue Sachlichkeit-től a third streamen át a minimálzenéig soha nem volt hiány, a szakadék áthidalhatatlansága újra meg újra bebizonyosodik. Másrészt a könnyűzene védelmezőinek érvelése ellentmondásos. Hevesen tagadják a dichotómiát, amely számukra egy elaggott, elitista felfogás kifejeződése, és azt követelik, hogy ne könnyű- és komoly-, hanem kizárólag jó és rossz zene között tegyünk különbséget. Egyúttal azonban azt is állítják, hogy a könnyűzenét a saját mércéjével kell mérni – tehát úgy kívánják levédni a könnyűzenét a komolyzene kritériumaival szemben, hogy a két terület összehasonlíthatatlanságát feltételezik, ami semmiképpen sem egyeztethető össze a megkülönböztetés aktusának olyannyira vágyott semlegesítésével.

Mindenesetre a „könnyűzene” címkéje gyűjtőfogalom, amely sokféleséget takar, így különbségtétel nélkül lehetetlen megítélni, vajon ugyanarról a kontextusról vagy különböző kontextusokról van-e szó. A slágerzenei ipar termékei nyilvánvalóan védtelenebbek a komolyzene kritériumaival szemben, mint a jazz, mert a jazztól eltérően elmúlt korok komolyzenéjének zeneszerzés-technikai maradványaiból táplálkoznak. Mint „elsüllyedt kultúr-javak” ugyanazon kontextus részesei, mint a komolyzene, melynek kritériumai alól a sláger apologétái kivonnák a

könnyűzenét. A zeneszerzés-technikától való függés mindenesetre nem zárja ki, hogy a kétféle esztétikai funkció valóban összehasonlíthatatlan, ahogyan a „két kultúra” tézise is állítja. A művészi zenében nincs létjogosultsága annak, hogy egy hangzó jelenséget akusztikai ingerként használunk, amely csupán saját érzéseinkben és álmodozásunkban segít elmerülni – alámerülni olyan érzésekben, amelyeket kezdetben az esztétikai tárgy tulajdonságaiként észlelünk, később azonban egyre inkább eltávolodnak a tárgytól. Ám hogy a művészettől idegen magatartás a művészetre való igény területén kívül is káros, az a kultúra nevében hozott ítélet, de nem esztétikai (télét a szó tulajdonképpeni értelmében. Más szóval, ha az esztétika fogalmát szigorúan vesszük, a könnyűzenéről sem igenlően, sem elutasítóan nem nyilatkozhatunk: esztétikai értelemben egyáltalán nem hozhatunk róla ítéletet.

A könnyűzene tehát zeneszerzés-technikailag ugyanahhoz a kontextushoz tartozik, mint a komolyzene, esztétikailag viszont egy másikhoz – ez lehet a magyarázata annak a zavarodottságnak, amelyet a szóban forgó dichotómia körüli vitákban tapasztalunk. A vitát még jobban eltorzítja, hogy bár rejtetten, de kevésbé az esztétikai minőségről, mint inkább a társadalmi rangról szól. Amikor ugyanis arról beszélünk, hogy a szórakoztatóipar fogyasztói számára egy sláger ugyanolyan értéket képvisel, mint egy vonósnégyes a koncert közönsége számára, nyilvánvalóan nem a gazdasági „csereértékre” és nem is a pszichológiai „használati értékre” gondolunk, hiszen ezek alapvetően különböznek egymástól. Így az egyenlőségre törekvés tárgya csakis a társadalmi „presztízsérték” lehet: aki a klasszikus zenekultúrán kívül tudja-vallja magát, támaszkodik saját érdeklődésének és hajlamainak társadalmi egyenjogúságához minden tárgyi (esztétikai) összehasonlíthatatlanság ellenére. Azt szeretné, ha éppen másságában tisztelnék őt ahelyett, hogy a tárgyra és annak tulajdonságaira irányuló strukturális zenehallgatás felől nézve a saját érzéseibe begubózdó béradóként jelenjen meg.

Nyilvánvaló tény, hogy a használati zene fogalma nem esik egybe a könnyűzene fogalmával. Másrészt nehéz volna a komolyzene körébe utalni olyan használati zenét, amely magas zeneszerzés-technikai igényeivel egyidejűleg mégis távol tartja magától az esztétikai ítéletet, mint alkalmatlan, a gyakorlati szándéknak ellentmondó mércét. Hiszen a komolyzene alapkészlete, a klasszikus-romantikus repertoár olyan elképzelést alakított ki a komolyzenéről, amelynek szerves része a szemlélődő esztétikai magatartás.

Heinrich Besseler úgy pontosította a terminológiát, hogy – a heideggeri „kézhezálló eszköz” és „kéznéllevő dolog” megkülönböztetésére támaszkodva – „társas” és „tárgyias” zenéről beszélt. A „társas” zenét a liturgia, egy reprezentatív aktus vagy tánc „együttes végrehajtása” közben vagy háttérzeneként hallgatjuk, így ez a típusú zene elvileg kivonja magát az esztétikai ítélet alól, hiszen utóbbi eleve feltételezi a hangzó jelenség tárgyias felfogását és a zene önmagáért való hallgatásának

igényét. Ha tehát egy tánczenét „jónak” nevezünk, az azt jelenti, hogy jól lehet rá táncolni, nem pedig azt, hogy funkciójától eloldozva jó. Gyakorlati, nem pedig esztétikai ítéletként értendő.

Amilyen meggyőzőnek tűnik alapvonalaiban Bessler fogalom-párja, éppoly kevésbé igazol olyan történeti jelenségeket, mint a 15. század egyházi műzenéje vagy a késő 18. század vonósnégyes-kultúrája. Dufay vagy Ockeghem miséinek művészi karaktere nem merül ki liturgikus funkciójukban: e funkcióból még a mise-tételeknek a visszatérő cantus firmus általi ciklikus összekapcsolása vagy analóg tételkezdetei sem vezethetők le. Csakhogy: amilyen helytelen a liturgia közös végrehajtását háttérzeneként hallgatni, éppolyan problematikus másrésről, ha a misét esztétikai kontempláció, vagy - Wackenroder értelmében - a művészi áhitat közvetítette vallási áhitat tárgyaként fogjuk fel. Az egyházzene magasrendűsége csak akkor válik érthetővé, ha elsősorban Isten dicsőítéseként értelmezzük, tehát ha kevésbé a liturgikus cselekmény végrehajtására, mint annak transzcendens értelmére vonatkoztatjuk. A művészibb mise volt a méltóbb, ezért adekvátabb egyházzene – az istendicséret értelmében.

A késő 18. század vonósnégyese társas muzsikálás volt, melynek társadalmi vonásai kiolvashatók abból a művészetből, amelynek kedvéért összejött a társaság, s amely közvetített a „gáláns” és a „művelt” stílus között. Művelői egyfajta lebegő állapot fenntartásával nyitva hagyták a kérdést, vajon a zene a társas együttlét funkciója-e - ahogyan Bessler feltételezte, vagy fordítva: a társas együttlét a zene funkciója. (Összehasonlítva a társalgás művészetével, amelynek zenei *pendant*-ja a vonósnégyes volt: mind a témához kötött „művelt” vita, mind az üres, „gáláns” fecsegés elkerülésére törekedtek. A „világfi” éppúgy idegenkedett a pedantériától, mint a locsogástól, amely kimerült a társas együttlét társadalmi funkciójában.). A vonósnégyes azonban, hasonlóan a 16. század társas dalkultúrájához, paradox viszonyba helyezi Bessler kategóriáit. Itt ugyanis a „tárgyas” esztétikai befogadás és az „együttes végrehajtás” kétségkívül egyidejűleg van jelen: olyan interakció „együttes végrehajtásáról” van szó, amelynek társas-társadalmi mozzanata a zenei, tárgyas mozzanat mellett korántsem lebecsülendő. Megítélni, hogy egy késő 18. századi vonósnégyes „jó” vagy „rossz”, sem egyoldalúan funkcionális, sem kizárólag (esztétikai-kontemplatív alapon nem lehetett; a műfaj - magához a muzsikáláshoz hasonlóan - sokkal inkább egyensúlyi helyzetet tartott fenn a pragmatikus „kézhezállóság” és az esztétikai „kéznéllevőség” között.

Művészi jelleg és célirányultság, esztétikai tárgyaság és pusztá háttérzene egyszerű szembeállítására tehát a főbb zenei műfajok esetében tévesnek és elégtelennek bizonyul. Az európai zenei hagyomány repertoárjának aprólékos felosztása funkcionális és autonóm művekre önkényes és erőszakos gesztus volna. A sokrétű történeti valóságot olyan tipológiába kényszerítené, melynek rejtetten normatív értelmére Bessler megfogalmazásában fény derül: a „tárgyas” zene a „társas” zene

származéka, és ennyiben hiányt jelöl (mint Heideggernél a „kéznéllevő” a „kézhezállóhoz” mint eredetihez képest).

A funkcionális és autonóm zene kettőssége burkoltan szintén normatív, ám éppen ellenkező értelemben. Pontosabban: az autonómia azért vált ellentmondásos, az esztétikai diskurzust összezavaró kategóriává, mert mind leíró, mind normatív értelemben használható. Az, hogy a zene létezik, és intézményes gyökerei annak, hogy az önmagáért való hallgatás igényével lép fel, és esztétikai célját társadalmi szinten is képes megvalósítani és zeneszerzés-technikailag igazolni a harmóniai-tonális és a tematikus-motivikus fejlesztésnek azzal a következetességével, amelyet „zenei logikának” nevezünk: mindez olyan zeneszerzés- és recepciótörténeti tény, amit abszurd volna tagadni. (Az autonómia-eszme elleni polémia igyekezett megmutatni, hogy a társadalmi funkciót – anyagi előnyök igazolását eszmei fensőbbség segítségével – az autonómia igénye nem szüntette meg, csupán elfedte. Ám ha egy ideával az ideológia kedvéért élnek vagy visszaélnek, az nem jelenti, hogy az idea „semmi más, mint” ideológia: a jelentéktelennek tűnő „semmi más, mint” a radikális ideológia-kritika *proton pseudosza*.)

Az autonómiaelv, túl azon a tényen, hogy némely zenét önmagáért kell hallgatni, azt is sugalmazza, hogy esztétikai autonómia nélkül nincs művészi karakter. Azok a művek, amelyek zenén kívüli célt szolgálnak, szinte szükségszerűen kiteszik magukat a trivialitás veszélyének.

Általános megfogalmazásában e kijelentés nyilvánvalóan tarthatatlanná válik, mihelyt szembesítjük a régebbi egyházi zenetörténeti valóságával. Ám amilyen kevésbé egyetemes normáról van szó, annyira vitathatatlan az is, hogy a 19. században ez a norma uralta az esztétikai gondolkodást, és a zeneszerzői gyakorlatot sem hagyta érintetlenül. A liturgikus használati zene kétségkívül elindult afelé, hogy beteljesítse a doktrína sugallta trivialitást. Igaz, hogy keletkeztek kiemelkedő művek liturgikus célból - Beethoven vagy Liszt *Missa solemnis*, Berlioz vagy Verdi Requiemje –, ám az alkalom egyszeri, vissza nem térő volt, és ünnepélyessége a művek terjedelmét és belső gazdagságát egyaránt igazolta. És az is valószínű, hogy a művek behatolása a koncertterembe - ami előre látható volt – eleve befolyásolta a zenei koncepciót. Magyarán, a féltve őrzött funkcionalitás rejtett autonómiaesztétikán nyugodott. Ezért is jogos, ha Liszt miséjének Credo tételét hallgatva nem a liturgiái célból indulunk ki, hanem abból, hogy ezúttal egy szimfonikus költemény vokális „átformálásával” van dolgunk.

Az utóbbi évtizedek „értékítélet-vitáját” politikai okokból elsősorban az autonómia és a funkcionalitás vitájaként folytatták. Ez azonban ne tévesszen meg bennünket: a korábbi központi téma, az objektivitás igényének kérdésessége még mindig él és virul. Amikor esztétikai ítéletekről vitatkozunk, arról tehát, mi a jó és mi a rossz zene, könnyen belegabalyodunk a szubjektivitásról és az objektivitásról folytatott eszmeváltásokba. Hogy kikászálódjunk belőlük, abból az egyszerű

tapasztalatból indulhatunk ki, hogy az ízlésítéleteket nem az egyéni ízlés, nem is az esztétikai tárgy legitimálja, hanem csoportnormákon nyugszik. Olyan tapasztalati tény ez, amely egyaránt bántja önérzetünket és keresztezi a műalkotás klasszikus felfogását, mint az objektív vagy objektiválódott szellemi megjelenési formáját, viszont nehezen tagadható.

Az individualizáció a csoportnormák egyenjogúsításának eredménye. Ez az egyenjogúság kivívott, nem természettől adott szubjektivitáshoz vezet. A szubjektivitás pedig – a vulgáresztétika előítéletével szemben – nem akadály, hanem cél. Két kiindulópontot ugyanis adottnak tekinthetünk. Egyrészt az esztétikai ítélet annál jobban megfelel a műnek, minél több ismertetőjegyét és külső vonatkozását veszi figyelembe: az esztétikai objektivitás egyetlen feltétele a kifinomultságnak az a foka, amit a befogadó elér. Másrészt az egyéni ítélet gazdagabb, mint a csoportnorma, amelyből kinőtt, mert megőrzi annak lényegét és kiegészíti azt. Így az esztétikai tárgy kifinomultabb, tehát hozzáillőbb és „objektívabb” befogadásának esélye annyival növekszik, amennyivel inkább képesek vagyunk az individuális – azaz individualizált – reakciókra. A két oldal – a szubjektivitás mint a csoportnormák „felfüggesztésének” eredménye, illetve az objektivitás mint közelítés a kifinomultság azon fokához, amelyen elvárható, hogy a dolog olyannak mutatkozzék, amilyen – egymás felé tart.

Régi zene – új zene⁶⁴

Hans Eggebrecht

Az „új” és a „rég” jelzőknek, találkozunk bárhol velük a zenében, mindig más, történetileg meghatározott, sajátos jelentésük van. Például a korai 14. század ars novája és az 1600 körüli *nuove musiche* nemcsak különböző vonatkoztatási pontokra utalnak, hanem eltérő elképzelést is takarnak az „új” kapcsolatban. Ugyanígy a „rég” más értelmű a *stilus antiquus* közegében, mint a ma használatos régizene-fogalomban. Ha a két jelzőt szembeállítjuk egymással, a régi és új viszonyának akkor is minden esetben más, történeti magyarázatra szoruló felfogásaival szembesülünk. Például századunk régi zene – új zene fogalmai mind tárgy, mind szemlélet szempontjából merőben mást jelentenek, mint a *musica antica - musica moderna* antitézise Vincenzo Galilei 1581 -ben írt *Dialogo della musica antica et della moderna* című traktátusának címében.

Ha tehát zenéről gondolkodva vagy írva a régi és az új megjelölést használjuk, figyelembe kell vennünk a jelentés mindenkori sajátosságait mind a tárggyal, mind a régi és új viszonyával kapcsolatban. Ugyanakkor a két szó közös nézőpontot foglal magában. Ez pedig nem más, mint a zene történetiségének nézőpontja, amely - a fogalom nyugati értelmében - folyton megújul, újabb és újabb létmódokat vesz föl, és közben a történetileg elmúltat óhatatlanul mint a múlthoz tartozót, azaz régít láttatja. (Megjegyzendő, hogy a változások tempója történetileg különböző, és a kultúra peremvidékein, valamint az egyház vagy a politika által befolyásolt zenében különösen lassú lehet.)

Gyakran írtam már arról, miben látom a zene történelemalkotó képességét, és megpróbáltam rávilágítani, milyen elv alapján működik a történeti folyamat, a folytonos változás, megújulás és elavulás a zenében (legrészletesebben *Zenei és zeneelméleti gondolkodás* című tanulmányomban, amely a Frieder Zaminer szerkesztette *Geschichte der Musiktheorie* első kötetében jelent meg). E helyütt csupán röviden összefoglalom e tanulmány gondolatmenetét.

A hangzó zenét átítatja az elmélet (*ratio*, *mathészisz*), hozzáférhetővé téve az érzéki anyagot a gondolkodás számára. A zenében való gondolkodás és a zene kigondolása az általános gondolkodás, a „korszellem” foglya, így a zenének története van: kell és lehet is, hogy története legyen. Eközben folyton mozgásban van, amit a *mathészisz* és az érzelem ellentmondása idéz elő - ez az ellentmondás számunkra a zene nyugati fogalmának alkotórésze.

⁶⁴ Carl Dahlhaus-Hans Heinrich Eggebrecht, *Mi a zene?*, Osiris, Budapest, 2004, 57-72. o.

A zenei gondolkodás és az általános gondolkodás bizonyos fokú összefonódása az a híd, amely a zene történetét összeköti a történelemmel, és valamennyi megjelenési formájában a történelem részévé válik. Így szolgálhat magyarázatul az esztétikai információ elve a történelmi folyamat, a történelmi folytonosság és a következetesség sajátosan zenei működése számára.

A zene „nyelvisége” (értelemmel telítettsége, érthetősége) egy zenei normarendszeren alapul, amely a zenének valamennyi történelmi stádiumát jellemzi (nemritkán egy egész korszakot), és amely az adott stádiumhoz tartozó minden egyes zenei folyamatban egyszeri jelenséggé konkretizálódik. A zene a megértett normák konkrétójaként válik nyelvi jellegűvé és érthetővé. Ezzel szemben az esztétikai információnak ahhoz, hogy információértéke legyen, a különösségre kell törekednie, akár a normák egyénítéseként, akár innováció formájában, amely érinti, megváltoztatja vagy megújítja a normarendszert. Az információs folyamatot esztétikai tanulási folyamatként is felfoghatjuk. Az új információ csak akkor érthető, ha lépésről lépésre változtat meg valamit, amit már megértettünk, egy normát vagy normarendszert, amely akkor újul meg ugrásszerűen, ha információs lehetőségei már kimerültek. Ám már a kimerülés stádiumában, abban, ahogyan az adott normarendszer elérkezik saját határaihoz, fölsejlenek az új rendszer ismertetőjegyei.

A zenetörténelmi változások külső és belső oldalának kapcsolata - mely az általános gondolkodás és a vele összefonódott zenei gondolkodás, valamint a zene kigondolását befolyásoló információesztétikai folyamatok között áll fenn - egyúttal a részek között fennálló, kölcsönösségen alapuló kapcsolat is. Minden esetben újra föl lehet fedezni, hogy az általános gondolkodás mely változásai milyen zenei normabővítést és -módosítást idéztek elő eközben a „belső” oldalon félreismerhetetlenné válik egyfajta belső zenei rendszertörténet következetessége.

A mi szempontunkból elég arra utalni, hogy az „új” jelző a zene belső történetében mindig olyankor kap hangsúlyt, ha egy zenei normarendszer változásai mélyreható újításokhoz vezetnek, amelyek rendre levezethetők egyrészt az előző zenei rendszerből (ebből lesz a belső zenetörténet-írás), másrészt az általános gondolkodásban végbemenő újításokba ágyazottak, és azt tükrözik vissza (ezzel válik a zenetörténet az általános történelem részévé).

A következőkben csupán néhány mondatban utalok az európai zenetörténet néhány „újdomság”-fogalmára, különös tekintettel a régi és új viszonyára: hogyan gondolják el az adott korban, hogyan jelenik meg, és hogyan lesz külön története.

Az ars nova fogalma, amely elsősorban Philippe de Vitry azonos című traktátusa révén terjedt el és vált érvényessé, elsősorban lejegyzési újításokra vonatkozik, amelyek - mint általában a középkorban - egyúttal zeneszerzői újításokat is lehetővé tesznek. Az új notáció levezethető a régi rendszerből (sicut in vetera arte est, ita in nova [arte]). Jellemző a középkori zenetörténelmi folyamatra:

az újítások nyomán a rendszer úgy avult el, hogy része lett az újításoknak, és mégis korszakos jelentőségű fejlődésen ment keresztül, különösen ami a kétidejű menzúrák elismerését illeti, hasonlóképpen az általános gondolkodás késő középkori áttöréséhez, amely a jelenséget megszabadítja a lényeggel (Istennel) való azonosságuktól.

Százötven évvel később Johannes Tinctoris a *Proportionale musices* előszavában az *ars nova* fogalmában jelölte meg a kora újkori zene kezdetét: Dunstable, Dufay és Binchois alkotásaiban *novae artis fons et origo*t lát, a *Liber de arte contrapuncti* prologusában pedig minden korábban komponált zenét hallgatásra méltatlannak, vagyis felejthetőnek ítélt. A csodálatos fejlődést (*mirabile incrementum*) a fejedelmek presztízs-szempontokkal párosuló bőkezűségével magyarázza, mely a cantoroknak dicsőséget, hírnevet és gazdagságot biztosít. Ezen a ponton egyértelműen kifejeződésre jut a középkor és az újkor közötti törés, amely a normarendszer átfogó megújításának felel meg. Az újabb zenetudomány ugyanakkor a belső zenetörténeti következetességet is nyilvánvalóvá tette azzal, hogy rámutatott, miképpen fakadnak az újítások a hagyományból.

A görögök iránti lelkesedés és Platón-olvasmányok álltak annak az újszerű zenének a hátterében, amelyre Giulio Caccini *Le nuove musiche*-jének (1601) címe utal, illetve amelyet Claudio Monteverdi 1605-ben címszavakban említ a *prima prattica* és *seconda prattica* (overo *perfectione della moderna musica*) szembeállításakor. A *stílus antiquus* és a *stílus modernus* fogalompárja nyomán - amely a fentieknek, valamint és a tridenti zsinat egyházzenei határozatainak következtében létjogosultságot nyert és megszilárdult - 1600 után a régi és az új írásmódok az egymásutánosság börtönéből (amelyben az új rendre felváltotta és feledésre ítélte a régit) kiszabadulva immár egymás mellé kerültek és egyidejű érvényre tettek szert. A *stílus antiquus* mint felülről elrendelt *stílus ecclesiasticus* egyrészt kiemelték a történeti folyamatból (akárcsak egykor az egyszólamú egyházi éneket), másrészt mint *contrapunctus gravis* a *stílus modernus* alapjául szolgált - ezt többek között Heinrich Schütz és Christoph Bernhard is hangsúlyozta.

Az új és a régi *stílus* egyidejű érvényessége a történeti idő újfajta értékelésével járt, a történeti tudat, valamint ama képesség születésének hírnöke volt, amelynek révén képesek vagyunk alkalmazkodni a zeneileg érvényesen belül történetileg különböző rendszerekhez.

E dualisztikus *stílusmodell* ellenére tovább élt az elképzelés, hogy amint a zenei írásmód és ízlés megváltozik, a zene elavul (miközben a jelenséget generációváltás és a művészet „előrelépése” kíséri). „Bizony már csak úgy van - írja az öregedő Schütz 1651. január 14-én kelt visszaemlékezésében -, hogy a fiatal világ rendszerint fölöslegesnek ítéli és meg akarja változtatni a régi szokásokat és ízlést.” Ennek megfelelően „az újonnan érkező muzsikusok [...] a régit háttérbe szorítva általában az új modort [...] részesítik előnyben”. És ha őt, Schützt nem mentesíti karmesteri

kötelezettségei alól egy új erő, akkor úgy járhat, mint az a „nem éppen rossz híré öreg cantor”, aki arról panaszkodott, „hogy a város ifjú tanácsnokai igencsak elégedetlenek az ő régi írásmódjával, ezért szívesen megszabadulnának tőle”. Bach pedig, amikor 1730. augusztus 23-án beadványt intézett a városi tanácshoz, hogy javítsák az előadások körülményeit a lipcsei Tamás-templomban, kérését többek között azzal indokolta, hogy „a mostani status musices egészen más, mint valaha volt, a művészet igen sokat fejlődött, a gusto bámulatosan megváltozott, ezért a zene hajdani módja nem hangzik jól fülünknek”.

A 18. század derekán és végén különösebben nem esett szó új zenéről, noha a normarendszer a késő barokk és a klasszika között átfogó változáson ment keresztül. Ennek egyik oka az, hogy az újdonságot és az eredetiséget immár magától értetődőnek tekintették. Másrészt a „19. század” felé tartó szálak szerteágazóak voltak, nemzeti és helyi különbségeket is mutattak, és az „új” jelző az egyes jelenségek, írásmódok és iskolák esetében hamarosan bevett fordulatként, mintegy áruvédjegyül szolgált.

A „20. század” kezdetét az új zene azon fogalma jelzi - igaz, szinte kizárólag német nyelvterületen -, amely 1920 előtt és különösen Paul Bekker előadása, az 1919-es Neue Musik nyomán szilárdult meg. A zenében itt lép színre a „modern”, a „fiatal”, az „új”, a kezdet, az ébredés, az indulás öntudata, amely a 20. század kezdetén minden művészetet jellemezett, és amely szenvedélyesen elhatárolódott az elpolgáriasodott, hanyatló romantikától egy új korszak nevében. Korai szakaszában az új zene Schönberget és tanítványait jelentette, a szabad atonalitást, az újfajta kifejezést és az új embert, aki ebben a zenében jelenik meg.

Csak az a különös, hogy az új zene fogalma - minden kiterjesztése és behatárolása, elmosódottsága és ideológiai terheltsége, minden polémia és a megszüntetésére tett minden kísérlet ellenére - máig időszerű maradt; a jelenkori nyugati világ 1910 óta keletkezett teljes zeneszerzőileg és zenetörténetileg releváns termését átfogja és jelöli. Lehetséges, hogy az „új zene” megnevezésnek ez a globális és tartós használata nemcsak, sőt nem is annyira a fogalom kiüresedését mutatja, ahogy azt másutt kifejtettem (Neue Zeitschrift für Musik, 1985): ha mindent folyton „újnak” aposztrofálunk, mi még az igazán új egy új kompozícióban?), sokkal inkább azt, hogy ez lenne a 20. század művészeti termését, befogadását és ezáltal nyelvi modelljét globálisan uraló tényező.

A mi „új zene,, - fogalmunk már nem a régi zene - új zene dualizmus része, sokkal inkább egy fogalomtriász tagja: régi zene - zene - új zene. A triász középső tagja, a jelző nélküli zene a „19. század” zenéje, pontosabban az a zene, amely a Haydn-Mozart-Beethoven hármastól Brahmsig, Mahlerig, Straussig és Regerig tart. Ismertetőjegyei a következők: funkcionális összhang és a belőle fakadó normarendszer, a közönségre irányultság, a befogadás töretlen folytonossága. Továbbá ennek a

zenének alapjain jött létre a zenei autonómiának és a zene időtlen érvényességének eszméje; a mai napig ez a zene teszi ki a koncertgyakorlat repertoárját; valamint, Handschin szavaival élve, ez a zene „testesíti meg számunkra a zenei lét magától értetődő módját”.

A régi zene fogalmának történetét még nem írták meg. Valószínű, hogy a fogalom egyenesen visszavezethető egészen a stilus antiquus (ecclesiasticus) és a stilus modernus dualizmusáig; közvetlen elődje pedig E. T. A. Hoffmann már történeti szemléletű elképzelése arról, hogy az eszményi régi egyházzene (Palestrina) jogutódja a romantikus új hangszeres zene (Beethoven) - a zenei lényeg történeti megjelenései. A mi „régizene” - fogalmunk újdonsága az, hogy nem az új zenéhez képest gondoljuk el, hanem a jelzők nélküli zenére, a „19. század” számunkra magától értetődő zenéjére.

A régi zene mai fogalmának fő jellegzetessége, hogy nem volt folyamatosan jelen, hanem (és itt a felülről elrendelt zenék: a gregorián korál, valamint Palestrina zenéje és stílusa ismét kivételek) minden egyes konkrét esetben a recepció egyértelmű törését mutatja fel, és újrafelfedezéssel, felelevenítéssel jár együtt.

A régi zene újrafelfedezése a historikus és historicista érdeklődés részeként következett be a 19. századtól kezdődően. A felelevenítés az 1920-as évek zenei mozgalmából nyerte legfőbb hajtóerejét. E mozgalmak nem utolsósorban „a 19. század”, a zenetörténeti bűnbeesés ellen irányultak, szembeállítva vele a régi zenét mint egy még szűzi világ tanúját. Ugyanakkor a mozgalom, amelynek nyomán a régi zene mai globális elismertségéhez jutott, két, 19. századi vívmányból táplálkozott. Az egyik a művészet időtlenségének eszméje, amely a régi zenét időtlenül érvényesnek mutatta. A másik az autonóm zenehallgatás, amelyet a közönség Haydn és Mozart óta kezdett elsajátítani: így módjában állt, hogy a régi zenét is bevonja ebbe a zenehallgatásba, s ennek az átértelmezésnek nyomán előállt a régi zene „megértésének” problémája.

Perotinus és Machaut, Josquin és Lasso, Monteverdi és Schütz esetében - hogy ezúttal csak őket említsük - a recepció törései, az újrafelfedezés és a felelevenítés mozzanatai világosan felismerhetők. A már eleve és modern értelemben vett közönségzenének szánt Händel-művek, különösen az oratóriumok befogadás-története - legalábbis Angliában - mindvégig töretlen volt. Ezzel szemben Bach zenéje, melyet „műviességére” hivatkozva kezdetien háttérbe szorítottak, viszonylag hamar kezdett hasznot húzni az autonóm, tisztán esztétikai zenehallgatásból, amelyet a bécsi klasszikusok kezdeményeztek, így Bach zenéje - mivel a művit immár elismerték mint művészetet - ellenáll a „régizene” jelzőnek.

És végül: az új zene. Nem a régi zenével, hanem fogalomtriá-Bzunk középső tagjával, „a zenei lét magától értetődő módjával” szemben; vele szembefordítva számít újnak. Márpedig a nyugati zenefelfogásban lassan száz éve érvényes „új zene”, - fogalom, valamint lényegében minden idevágó poétika 1910 óta főként azon alapul, hogy ez a zene alapvetően és folyamatosan más, mint a magától

értetődő zene, amellyel a gyakorlati zeneéletben újra meg újra konfrontálódik. Ez a „más” nyilván elsősorban a funkció nélküli vagy szabad funkciós tonalitás, az atonalitás a maga különböző fokain és kifejeződéseiben, valamint ezekkel összefüggésben a zenei normarendszerek visszavonása vagy hiánya. Mindezek beláthatatlanságából, idegenségéből, esztétikai megközelítésük nehézségeiből magyarázható a közönség szándékolt, illetve elkerülhetetlen távolságtartása, az új zene ezotériája.

Ma már lassan azt mondhatjuk: mindez a múlté. Valóban létezik már átjárás a jelző nélküli és az új zene között, a széles körben elfogadott művek száma gyarapszik, ami részben megszokás, részben tudatos szándékok eredménye. Az „új zene” fogalma azonban, mivel ma már nem emfatikus értelmében, hanem bejáratott, egyértelmű (s ezzel elhasznált) fogalom gyanánt forog közszájon, maga nehezíti meg, hogy az újonnan komponált művek zeneként megszülethessenek: múltként rögzíti az elmúltat, elmélyíti a szakadékot. Továbbcipel egy problémahalmazt, amely még ma is létezik ugyan, de már nem kellene léteznie. Ideje volna felszámolni.

Vajon mindez segít-e választ találni a kérdésre: *Mi a zene?* A zenét áthatja a történetiség és történeti a saját történetiségének értésében is (amely mint fogalom maga is időhöz köthető). A zene annyiban zene, amennyiben képes történelmet csinálni. Soha nem az, ami konkrétan megjelenik, és mégis mindig a megjelenésben létezik. Nem merül ki a régi, a magától értetődő és az új zene jelenkori hármasságában sem, és mégis: abban mutatkozik meg. Szinte felmérhetetlenül sok egyéb zenével és történetükkel körülvéve halad tovább. Hogy hová, ezt senki sem tudja.

Régi zene – új zene⁶⁵

Carl Dahlhaus

A zenetörténet-írás rendszerint egy elkerülhetetlen előfeltevéssel él, amely elkerülhetetlensége miatt magától értetődőnek látszik, holott nem az. Eszerint egy műalkotásnak, egy formai ötletnek vagy egy zeneszerzés-technikai fejlődési fokozatnak esztétikailag és történetileg egyaránt azok a lényeges vonásai, amelyek újak, amelyek eltérnek a hagyománytól. A közhely, miszerint a történelem időbeli folyamat, nyilvánvalóan azt sugallja, hogy azokat a mozzanatok, amelyek révén az egyik időegység elkülönül az előzőtől, ne csak sajátos, de lényegi mozzanatoknak is tekintsük. Aki a történelmet folyamatként fogja fel, ellenállhatatlan késztetést érez arra, hogy az azonosság helyett a különbözőséget emelje ki, vagyis az időbeli különözésben a tárgyyszerű különözést keresse és hangsúlyozza.

Ha egyszer eldöntöttük, hogy egy kronologikus egység történelmi tartalma azonos önnön eltérő elemeivel, már másodlagosnak tűnik a vita arról, milyen értelemben mutatkozik a fejlődés folyamata haladás-, illetve hanyatlástörténetnek. Azonkívül, ha el akarjuk kerülni az üres absztrakciót, finomítanunk kell a „fejlődési szakasz” fogalmán. Fernand Braudel javaslata alapján különözést tehetünk hosszú-, közép- és rövidtávú történelmi struktúrák között (ami megfelel például a diatonikus rendszernek, a harmonikus tonalitásnak vagy a késő romantikus alterációs összhangzattannak). Ez esetben kézenfekvőnek tetszik, hogy a hosszú távú szerkezeti változásokat tekintsük történetileg mérvadóknak. Azonban az, hogy egy változás időtartama dönt a jelentőségéről - hogy tehát a zenetörténetben a harmonikus tonalitás felbomlása eleve lényegesebb volna, mint a double-function-form elavulása -, éppoly kevésbé magától értetődő, mint a fejlődési folyamatok elsőbbsége az állapotokkal szemben, az eltérése a maradandóval szemben. Ha abból az európai újkorra jellemző elképzelésből indulunk ki, hogy a műalkotás fogalma a zenetörténet mint zeneszerzéstörténet központi kategóriája, úgy a double-function-form és hasonló formai ötletek műalkotás-közeli mivoltuknak köszönhetik jelentőségüket, és innen nézve kétséges, hogy az, ami alapvető - a hangrendszer -, mindig lényegi is egyben.

Az az előfeltevés, amely szerint nem a maradandó, hanem az új a mérvadó - ami a történetírás egy hipotéziseként értelmesnek látszik, de dogmaként előítélet nemcsak a történetírásban, hanem magában a történelemben (legalábbis az európai történelemben) is éreztette hatását, mégpedig azáltal,

⁶⁵ Carl Dahlhaus-Hans Heinrich Eggebrecht, *Mi a zene?*, Osiris, Budapest, 2004, 57-72. o.

hogy a zeneszerzők mint a zenetörténet főszereplői hittek benne és gyakorolták. Amennyire a haladás eszméje szinte mindig vitatott volt, annyira magától értetődőnek tűnik évszázadok óta a folytonos változás szükségessége - akár azért, mert fölényben érezzük magunkat a múlttal szemben, akár azért, mert törpéknek látjuk magunkat az óriások vállán. Az új elsőbbsége tehát anélkül, hogy általános érvényű elv lenne, jellemző az európai fejlődésre, még hozzá egy olyan szellemi döntés eredményeként, amely nem tartozik a történelem lényegéhez (hacsak „történelmen” nem kizárólag olyan folyamatokat értünk, amelyeket az új primátusáról szóló döntés alakít). Az európai konzervativizmus sem tagadja a változások elkerülhetetlenségét, csupán azt igyekszik érvényre juttatni, hogy nem a régit kell megokolni és igazolni, hanem az újat, pontosabban: azt a döntést, hogy az újnak egy bizonyos, nem pedig másik irányba vágunk neki.

Ha azonban abból indulunk ki, hogy egy korszak, egy fejlődési szakasz vagy egy műalkotás „névjegyét” mindig az új vonások adják, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy az újdonság az esztétikai hitelesség szükséges - ha nem is elégséges - feltétele. (Tudjuk persze, hogy a hitelesség vagy az érvényesség fogalma az esztétika és a művészettörténet nélkülözhetetlen, mégis kétséges kategóriái közé tartozik: feladni éppoly lehetetlen, mint fenntartás nélkül alkalmazni.) Az esztétikai ítélet nem oldódik fel a történelmi ítéletben, de a kettő nem is választható el egymástól. Nemcsak a 18., hanem már a 15. században is összefüggésbe hozták a zene autenticitását és újdonságát: Johannes Tinctoris úgy vélte, hogy azokat az alkotásokat, amelyek néhány évtizednél régebben keletkeztek, nem érdemes meghallgatni. Az újdonság legfőbb követelménye szerinte az, hogy az autentikus zenék nem pusztán új művek, amelyek az addigi stílust követik, hanem stílusuk maga is eltér a korábitól. Az újdonság fogalmába tehát Tinctoris az időbeliség szempontján túl a minőség szempontját is beleértette.

Ha viszont nem akarunk homályosak és megfoghatatlanok maradni, akkor a „stílusváltás” fogalma megkívánja, hogy a „fejlődési szakasz” fogalmának analógiájára különbséget tegyünk hosszú-, közép- és rövidtávú struktúrák között, valamint azt is, hogy megindokoljuk, miért tartottuk történetileg mérvadónak az adott struktúrát. Friedrich Blume javaslata szerint a klasszika és a romantika a barokk végétől az Új Zene kezdetéig ívelő, egyetlen stíluskorszakot alkot. Ez arra utal, hogy a stílusfogalmat elsősorban a zeneszerzés-technika alapvető tényeire kell vonatkoztatni: a tonális összhangzattanra, az ütemritmikára, a „négyzögesített” szintaxisra és az egyetlen témából kialakított formára. A hosszú távú struktúrákra való hivatkozás - pontosabban az a (Bluménál reflektálatlan) történetírói döntés, hogy az alapokat tekinteti stilisztikailag lényegesnek - az 1730 és 1910 közötti zenetörténet belső egységét feltételezi.

Az újdonság fogalmához tapadó előítéletek egyike, hogy mintegy mechanikusan a normák és a szabályok áttörését juttatja eszünkbe. Pedig erősen kétséges egyenlőségjelet tenni újdonság és

emancipáció közé, ráadásul elvonja a figyelmet az 1600 körül bekövetkezett stílusváltás lényegi újdonságáról. Ez a váltás - az atonalitásba való 1910 körül lezajló átmenet mellett - gyakorta szolgál az újdonság, mint emancipáció értelmezésének illusztrációjául. A szerkesztéstechnika 15. és 16. századi alakulását a diszsonanciahasználat egyre szigorúbb korlátozása határozta meg. Márpedig semmi alaposabb okunk nincs arra, hogy egy szigorításból álló változástól megtagadjuk az „új” jelzöt, különösen akkor, ha a szóban forgó folyamat, amely pejoratív - és anakronisztikus, 19. századi előítéletekkel terhelt - értelmezésben szigorításnak mutatkozik, egyúttal a „tisztá szerkesztés művészetének” (Kunst des reinen Satzes) kialakulásaként is felfogható. Ha azonban elfogadjuk, hogy a korlátozás nem feltétlenül visszalépés, hanem a finomodás és az integráció folyamatát segítheti elő, melyet nyugodt lélekkel jellemezhetünk a fejlődés „új” fokaként, akkor a normák áttörése Monteverdinél más távlatokat nyit meg. Ami nála döntően új, az éppen a visszalépés az „újdonság” felé vezető úton. Immár az emancipáció - a diszsonanciák szabadabb használata a kifejezés érdekében - az, ami megszabja a történeti előrehaladás pályáját - akár esztétikai „haladásként” értelmezzük, akár nem. Ez az egyenjogúság mint fejlődési elv sajátos jellemzője egy korszaknak (és mint általános elv amúgy is saját magát szüntetné meg). A diszsonancia alkalmazásának késő 16. századi szigorítása egybeesett a hangrendszernek a kromatika általi bővítésével, ami Gesualdónál a pedáns szerkesztés és a csapongó kromatika paradox egyidejűségéhez, e jellegzetesen manierista jelenséghez vezetett.

A kora 17. század új zenéjével egy olyan régi zene állt szemben, amelyre nem sütötték rá az elavultság bélyegét, hanem prima prattica gyanánt megtúrték a seconda prattica mellett, mégpedig egyházi stílusként. Ekkor keletkezett a szakadék az egyházi, illetve a színházi és kamarastílus között, amelyet a zeneszerzők újból és újból igyekeztek áthidalni, és amelyet az egyházi hatalmasságok ugyanilyen önfejűséggel újra elmélyítettek.

Az, hogy az új felváltja a régít, természetes folyamatnak tűnik. A 19. és a 20. században azonban fokozatosan kialakult egy történeti tudat, amelyben nem az új, a jelenre jellemző zene áll szemben a régivel, amelynek eredete néhány évtizedre nyúlik vissza, hanem az „új” és a „rég” egyaránt egy harmadik vagy középső jelzötől való megkülönböztetést szolgálja, ez pedig a „klasszikus”, amely a koncert- és operarepertoárt uralja. Az a helyesírási konvenció, hogy a németben a régi zene és az új zene kifejezéseket nagy kezdőbetűkkel írjuk, olyan fogalmi megszilárdulás külsőjele, amelynek részben paradox következményei vannak, noha a paradoxon magában a dologban rejlik, nem pusztán a nyelvben, amelyen beszélünk róla.

A „rég” zene”, illetve „új zene” terminusok olyan összetett történeti képződményeket jelölnek, amelyek - szemben a régi és az új szavak tulajdonképpeni jelentésével - nem változnak az idő előrehaladtával. Ma is, mint évtizedekkel ezelőtt, az 1730 előtti zene jelenti a régi zenét, az 1910 utáni

pedig az újat. (Néhány éve, mióta a „posztmodern” kifejezés a zenei publicisztikában is elharapózott, úgy tekintik, hogy az új zene korszaka 1960-ban lezárult.

A terminusok megszilárdulásának - eredetüktől való elidegenedésüknek - hátterében a paradox következmények ellenére nem nyelvi önkény, hanem tartalmi probléma húzódik meg. Bach hagyatéka már akkor „régizene” volt, amikor Mozart felfedezte (a régizene tudatának ténye a megfelelő terminus híján is jelen volt már). Ezzel szemben Mozart életműve kétszáz év alatt sem vált „régizenévé”. És fordítva: a mindennapi nyelvhasználatban-amely nem alábecsülendő történeti tanúság - Schönberg Vonósnygyese (Op. 10.) és a Hat zongoradarab (Op. 11.), amelyek az atonalitásba való átmenet nyomjelzői, még 75 évvel később is az új zene fogalmába tartoznak. A „régizene” tehát nem kronológiai, hanem történetelméleti kategória. Arra utal, hogy Monteverdi és Schütz, Bach és Vivaldi művei nem folyamatosan, hanem a hagyománytörés után kerültek át a jelenbe: a törés miatt feledésbe merültek, majd a késő 18. századtól kezdve fokozatosan újra felfedezték őket. (Palestrina és Händel életművével kapcsolatban szigorú értelemben nem beszélhetünk törésről, e két szerző hagyatékát mégis alárendelték a „régizene” fogalmának, hiszen a „régizenétől” bennünket elválasztó hagyománytörés tudata olyan korszakfogalmat kreált, amely Monteverdi vagy Bach azon kortársait is magába foglalta, akiket pedig soha nem felejtettek el.) A hagyománytörést már a 18. században is törésként érzékelték. Erre abból lehet következtetni, hogy Johann Sámuel Petri 1782-ben egy 1730 körül bekövetkezett „katasztrófáról” beszélt. Igaz, ezen valószínűleg csak fordulatot értett, ami azonban nem változtat a tényen, hogy a szóválasztás mélyreható történeti cezúra tudatáról tanúskodik.

A „régizene” és az „új zene” fogalmának egyaránt sajátossága, hogy nemcsak történetelméleti, de esztétikai - a zenei recepciót meghatározó vagy befolyásoló - kategória is. Mégpedig azért, mert a régi és az új jelzőket esztétikailag is az jellemzi, hogy mások, mint a klasszikus (vagy klasszikus-romantikus), amely a közönség szempontjából az európai zenekultúra középpontjában áll. Sőt esztétikai értelemben az új zenével együtt a régi zene is „új”-ként fogható fel, amennyiben eltér a repertoártól: bár időben nem keletkezett később, mint a klasszikus zene, de később fedezték fel, ezért úgy fogadták be, mint ami eltér a megszilárdult repertoártól. (Kézenfekvőnek látszik a feltételezés, hogy a „régizene” gyorsan elterjedt recepciója többek között az „új zene” recepciójának pótlékaul is szolgált. A történeti haladásként értelmezett, megszokott „előrenyomulást” bizonyos értelemben visszaszorította a szokatlan „hátrafelé nyomulás”.)

Hogy a klasszika eszméje szolgált a repertoár kialakításának alapjául, és vált a „régizene”, illetve az „új zene” vonatkozási pontjává, azt homályossá teszi a historizmus szó elterjedt használata annak kapcsán, hogy a 18. és a 19. század zenéje uralja a koncert- és operarepertoárt. A szóhasználat téves, de annyira meggyökeresedett, hogy kevés az esély a zavar tisztázására, mely abból támadt, hogy

a történetírás historizmusa és a zenei gyakorlat úgynevezett historizmusa éppen ellentétes irányba halad.

A történetírás historizmusa azon a meggyőződésen alapszik, hogy a zene, Theodor W. Adorno kifejezésével élve, „keresztül-kasul történeti”. Ezzel szemben a klasszicitás eszméje azon az állításon alapszik, hogy a kiemelkedő művek esztétikai érvényessége bizonyos fokig kioltja történeti eredetüket, tehát a keletkezés körülményeinek összessége „történeti”, de a klasszikus mű esztétikai lényege nem az. (A tézis emlékeztet a felfedezés és az indoklás összefüggéseinek a tudományelméletben honos megkülönböztetésére.)

Az a historikus előfeltevés, hogy a művet önnön történetisége határozza meg, éppenséggel nem igazolja a régi zenék túlsúlyát a repertoárban; éppen ellenkezőleg. Mert ha egy mű lényege „keresztül-kasul történeti”, akkor osztozik minden történeti jelenség múlandóságában, és esztétikai érvényessége nem emeli ki a történelemből. Erre gondolt Eduárd Hanslick, amikor arról a rengeteg zenéről beszélt, ami „hajdan” szép volt, de „ma” már nem az. Tehát a historizmus kritériumai alapján, a köznyelvi szóhasználattal ellentétben a jelen lenyomataként csak az új zene lehet történeti vagy történetfilozófiai értelemben lényegi, mivel lényege még nem használódott el.

A klasszicitás eszméje (a repertoár kialakítását szolgáló tudat megfelelő értelmezése, egy olyan tudaté, amely elhibázza a historizmus szakkifejezését) olyan elképzelést sugallt, amely magától értetődőnek, sőt közhelyesnek tűnik, pedig cseppet sem az. Eszerint a zenei hagyomány tartalmát a művek alkotják. (A „kompozíciótörténet” kifejezés ellentmondásos, mert „kompozíció” egyaránt érthetjük a művet, és előállításának módszerét: a történetileg releváns különbséget a nyelv elsimítja.)

Bach, ha közvetve is, a schützi hagyományt képviselte, de valószínűleg egyetlen hangot sem ismert Schütztől. Ez a tény éles fényt vet a zenetörténet régebbi „alkotmányára”, melyben a fejlődés folyamatossága nem a művek ismeretén, hanem inkább a komponálás nagyrészt szóban, kisebb részben írásban közvetített szabályainak elsajátításán alapult. (Ha szó szerint vennénk a 18. századig uralkodó felfogást, akkor a régebbi zenetörténet művek történetéből elméletlettörténétté változna, amelyhez a művek csupán példaként szolgálnának.)

A történeti folyamatosságról alkotott elképzelések megváltozása kiolvasható egy exemplum classicum és egy klasszikus mű közti különbségből. Az exemplum classicum valamilyen zenetörténeti szabályt illusztrál, és azért van, hogy utánozzák, mint például a Palestrina-idézetek Christoph Bernhard zeneszerzés-traktátusában (1660 körül). Ez szöges ellentéte a klasszikus műnek, amely belső zártsága és logikai konzisztenciája révén példaképpül szolgál ugyan, de utánozhatatlannak tűnik. (Jellemző, hogy az exemplum classicum, ellentétben a klasszikus művel, töredék is lehet: a zeneszerzés-technikai szabály töredéken is demonstrálható, a belső zártság azonban nem.)

A két hagyomány közötti különbség az újdonságról alkotott elképzelést sem hagyja érintetlenül. A 18. századig, mielőtt egy állandó repertoár kialakult volna, folytonosan újat kellett produkálni, s ennek feltétele az volt, hogy az alapvető szabályok, amelyeket még Beethoven is érinthetetlennek tartott, ne vagy csak igen csekély mértékben változzanak. A szabad szerkesztés, amelyben a stílusváltás lehetséges volt és szükségszerűnek látszott (még Johann Joseph Fuchs is tesz némi engedményt a változó ízlésnek 1725-ben írt *Gradus ad Parnassum* című ellenponttankönyvének függelékében), a szigorú szerkesztés egy változatának vagy „átformálásának” számított, amelynek szabályai, legalábbis így hitték, mozdíthatatlanul fennálltak. Tehát a rendszer, amelyen belül műveket hoztak létre majd felejtettek el újra, alapjaiban ugyanaz maradt - olyannyira, hogy a mindenkori új megértése soha nem forgott komoly veszélyben. Egy újszerű, akár bizarr dallam, a periódusszerkezet valamely módosítása vagy egy meglepő akkordkötés szilárd és megbízható háttérre lelt a szerkesztés és a szintaxis szabályrendszerében.

Ezzel szemben a kora 19. századtól - az állandó repertoár kialakulásának idejétől kezdve - újdonságon már valami merőben mást értettek, mint korábban: az újdonság alapjául immár nem egy mozdíthatatlan szabályrendszer, hanem egy folyamatosan bővülő repertoár szolgált, amely egyre szűkösebb teret engedett az újnak, és amelynek ily módon saját ellenpólusával szemben kellett megfogalmaznia önmagát. A zeneszerzőket mind inkább nyomasztották a „mesterművek”, amelyek esztétikai súlyt képviselnek a repertoárban, így szüntelenül a közönség és a zeneszerzők látóterében vannak.

A 19. és 20. század zeneszerzői eljárásainak fejlődési ritmusa feltarthatatlanul gyorsult, ami nem fokozati különbség, hanem minőségi ugrás. A repertoár tehát kikényszeríti az újat, és magában rejt egy olyan mozzanatot is, ami kifejezetten kedvez az újdonságnak. Ez pedig az eredetiség eszméje, amely, egyidejűleg és sajátosan dialektikus feszültségben a klasszikafogalommal, a művelt polgárság esztétikájának középpontjába került. Az eredetiség eszméje nem a kánonképzés kizáró ellentéte, hanem azt jelenti, hogy csak annak a műnek van esélye, hogy klasszikussá váljon, amely nem csupán kronologikusan, hanem lényegét tekintve is új vagy akár forradalmi. (Richárd Wagner egyszerre, egy személyben látta magát felforgatónak és a jövő klasszikusának.) A következmény az lett, hogy olyan műveknek, mint Beethoven kései vonósnégyesei - amelyeket kezdetben nem értettek, de jelentőségüket sejtették, vagy a szerző korábbi művei alapján hipotetikusán elfogadták -, felkínálták a lehetőséget, hogy az ismételt előadások során fokozatosan feltárják értelmüket. (Megjegyzendő, hogy a 18. században egy mű rendszerint vagy azonnal sikert aratott, vagy visszavonhatatlanul eltűnt a süllyesztőben.)