



Előszó

Ez a könyv két, egymástól hétévnyi távolságban írott tanulmány bevezetéssel ellátott foglalata. Felépítése és jellege némi magyarázatra szorul.

A szerző 1938-ban megjelentetett a *Zeitschrift für Sozialforschung*-ban egy tanulmányt *Fétisjelleg a zenében és a zenehallgatás regressziója* címmel. E tanulmány célja az volt, hogy bemutassa a zene funkcióváltását korunkban; hogy feltárja azokat a belső változásokat, amelyeket a zenei jelenségek elszenvednek, miközben betagozódnak a kommercializált tömegtermelésbe; egyúttal jelezni kívánta, hogy a standardizált társadalomban végbement bizonyos antropológiai változások mélyen behatolnak még a zenehallgatás struktúrájába is. A szerző már akkoriban tervbe vette, hogy dialektikus tárgyalás alá vonja magának a zeneszerzésnek a helyzetét, hiszen mindig is ez határozza meg a zenét. Még az olyan látszólag származékos területen is, mint a zene, a társadalmi totalitás szülte erőszak lebegett a szeme előtt. Nem lehetett kétsége afelől, hogy a művészet, amelyhez tanulmányai kapcsolódtak, még tiszta és kompromisszumoktól mentes alakjában sem mentes a mindent uraló eldologiasodástól, sőt, éppen saját integritásának megóvásáért fáradozva egyenesen önmagából termeli ki ugyanannak a lényegi vonásait, amivel szembeszegül. Azon objektív antinómiák feltárása foglalkoztatta a szerzőt, amelyekbe a saját igényeihez hűsége-



sen ragaszkodó, s ennek hatásával mit sem törődő művészet szükségszerűen bonyolódik a heteronóm valóság közegében, és amelyeken másként nem lehet túllépni, csak ha önáltatás nélkül a végükre járunk.

Ilyen elképzelésekből született a Schönbergről szóló munka, amely csak 1940–1941-ben készült el. Akkoriban kiadatlan maradt, és a New York-i Szociológiai Kutatóintézet belső körének kivételével csak kevesek számára volt hozzáférhető. Ez alkalommal eredeti alakjában jelenik meg, néhány olyan kiegészítéssel, amely többnyire Schönberg kései műveire vonatkozik.

Ám amikor a háborút követően a szerző e munka német kiadása mellett döntött, szükségesnek ítélte, hogy a Schönberg-részt kiegészítse egy Stravinskyról szóló fejezettel. Ahhoz, hogy a könyv valóban képes legyen mondani valamit az új zene egészéről, általánosításokat és klasszifikációkat kerülő módszerének túl kellett lépnie egy meghatározott iskola taglalásán, még ha arról az iskoláról volt is szó, amely egyedül ítéli meg helyesen a zenei anyagban rejlő mai objektív lehetőségeket, s amely engedmények nélkül száll szembe az ebből az anyagból fakadó nehézségekkel. Az interpretáció nem kerülhette meg Stravinsky homlokegyenest ellentétes alkotásmódját, s nem csupán műveinek népszerűsége és zeneszerzői színvonala okán – hiszen magának a színvonalnak a fogalma nem előfeltételezhető dogmatikusan, és mint „ízlés” dolga, vita tárgyát képezi –, hanem mindenekelőtt azért, hogy egyúttal lezárja a kényelmes kiutat, miszerint ha már egyszer a zene következetes haladása antinómiákhoz vezet, akkor csak a múltbeli jelenségek restaurációja, a zenei ráció tudatos érvénytelenítése adhat reményt bármire is. A haladással szemben megfogalmazott kritikák nem jogosak, egyet kivéve, amely az uralkodó szolgaság közepette megnevezi a haladás reakciós mozzanatát, és ezzel kérlelhetetlenül kizárja a fennállót szolgáló valamennyi visszaélést. Annak pozitív visszatérése, ami egyszer már felbomlott, a korszak destruktív tendenciáinak hívebb elkötelezettjeként lepleződik le, hasonló-



an ahhoz, mint amit destruktívnek bélyegeznek. A saját magát proklamáló rend nem más, mint a káosz álarca. Ezért aztán, ha a kifejezés vágyától hajtott, radikális Schönberg olyan fogalmakkal tárgyalható, amelyek a zenei objektivitás szintjén mozognak, a pszichológia-ellenes Stravinsky tárgyalása pedig felveti a sérült szubjektum kérdését, amelyre egész életművét szabta, úgy ebben is egy dialektikus motívum működik.

Kísérletének provokatív vonásait a szerző nem kívánja szépitni. Cinikusnak tűnhet fel időt és szellemi energiát pazarolni a modern kompozíciós technika ezoterikus kérdéseinek fejtegetésére mindazok után, ami Európában történt, és ami a továbbiakban fenyeget. Ráadásul a szöveg meglehetősen gyakran bonyolódik makacsul artistikus fejtegetésekbe, miközben lankadatlanul egy olyan valóságról beszél, amely közömbös vele szemben. Ám az excentrikus vállalkozás talán mégis némi fényt vet arra a helyzetre, amelynek bevett manifesztációi már egyedül csak e helyzet álcázására alkalmasak, és amellyel szemben csak akkor válik hangossá a tiltakozás, ha a közmegegyezés valami pusztán szokatlant gyanít. Ez csak zene; végtére is mi csoda egy világ az, amelyben már csak az ellenpont kérdései tanúskodnak kibékíthetetlen konfliktusokról? Mily fenekestül fel van forgatva a mai élet, ha félelmeire és ridegségére már csak ott reflektálnak, ahol a hétköznapiak semmiféle szükséglete nem érvényesül, egy olyan területen, amelyről azt gondolják az emberek, hogy menedéket nyújt számukra a szörnyűséges norma szorongatása elől, s amely épp azáltal váltja be mégis a nekik tett ígéretét, hogy megtagadja tőlük azt, amit várnak tőle.

A bevezetés nyújtja a két rész közös gondolati alapvetését. Noha a mű egészének egységes jellegét hivatott kiemelni, a korábbi és az újabb rész közötti különbségeket, különösen ami a nyelvezetet illeti, nem mossa el.

A könyv két felének megírása között eltelt időben érlelte meg gyümölcsét a közös filozófia megalkotását célzó, több mint húsz évet felölelő munka Max Horkheimerrel. Jóllehet a zenei anyag-





gal kapcsolatos részekért a szerzőnek egyedül kell jótáallnia, mégsem dönthető el, hogy ez vagy az a teoretikus felismerés kinek a szellemi tulajdona. E könyv *A felvilágosodás dialektikájának* kidolgozott exkurzusa kíván lenni. Ami benne némileg kitartásról, a meghatározott tagadás segítő erejébe vetett bizalomról tanúskodik, Horkheimer szellemi és emberi szolidaritásának köszönhető.

Los Angeles, Kalifornia, 1948. július 1.





Bevezetés

A művészetben ugyanis nem pusztán kellemes vagy hasznos játékszerrel van dolgunk, hanem az igazság kibontakozásával.

HEGEL¹

Anyagválasztás

„A filozófiai történet – mint az eredet tudománya – az a forma, mely a fejlődés távoli végleteiből, látszólagos kitérőiből kibontakoztatja a totalitás eszméjének a konfigurációját, egy olyan totalitását, amelyet az effajta ellentétek mély értelmű egymásmellettségének lehetősége jellemez.”² Ez az elv, amelyet Walter Benjamin ismeretkritikai megfontolásokból követett a német szomorújátékról írott traktátusában, magából a tárgyból fakadóan alkalmas rá, hogy megalapozza az új zene filozófiailag elgondolt vizsgálatát, mely lényegszerűen korlátozódik e zene két, egymástól független főszereplőjére. Ugyanis az új zene csak a

- 1 [a ford.] G. W. F. Hegel: *Estztétikai előadások*. III. kötet. Szemere Samu fordítása. Budapest: Akadémiai, 1980, 439. A továbbiakban a lábjegyzetek elején külön jelöljük, ha a fordító saját megjegyzéseiről és hivatkozásairól van szó. Az eredeti szövegben fellelhető jegyzeteknek nincs külön jelölése.
- 2 [a ford.] Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete”. Tandori Dezső módosított fordítása. In: *Uó: Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon, 1980, 220.



végletekben találja meg kifejeződött lényegét; egyedül e végletek teszik lehetővé igazságtartalmának megismerését. „A középút az egyetlen, amely nem Rómába vezet” – írja Schönberg *Szattírák* című kórusművének bevezetőjében. Ez az oka, és nem a nagy egyéniség varázsa, hogy csak e két szerzőről esik itt szó. Ha valaki példák felsorolásával, teljes egészében, minden átmenetet és kompromisszumot is beleértve akarná áttekinteni azt az alkotói teljesítményt, amely nem keletkezésének idejére, hanem minőségére nézve új, elkerülhetetlenül ismét csak ezekbe a végletekbe ütközne, persze csak ha nem érné be pusztán leírással vagy szakmai megítéléssel. Ez persze nem mond szükségszerűen semmit azoknak az értékéről, de még csak reprezentatív jelentőségéről sem, akik e pólusok között helyezkednek el. Bartók Béla, aki némely szempontból Schönberg és Stravinsky kibékítésére törekedett,³ legjobb műveinek tömörségével és gazdagságával valószínűleg felülmúlta az utóbbit. A második újklasszicista nemzedék, olyan nevek, mint Hindemith és Milhaud, aggályok nélkül idomultak a korszak egész irányvételéhez, s így – látszólag legalább – hűségesebben tükrözték azt vissza, mint az iskola vezérének rejtett, és ezért önmagát az abszurdumig eltúlzó konformizmusa. Ám e második nemzedék interpretációjának mégiscsak szükségszerűen a két újító értelmezésébe kellene torkollania, nem azért, mert utóbbiaké a történeti elsőbbség, s a többiek az általuk kijelölt utat járták, hanem mert ők ketten kompromisszumkerülő következetességükkel oly messzemenően kiaknázták a műveikben rejlő impulzusokat, hogy azok végül magának a dolognak az eszméiként váltak olvashatóvá. Ez eljárásmodjaik sajátos konstellációiból adódott, nem a stílusok általános körvonalazásából. A stílusok, miközben fennhangon hirdetett kultúrjelszavak irányítják őket, a maguk általánosságában épp azokat a meghamisító enged-

3 Vö. René Leibowitz: „Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”. *Les Temps Modernes* 1947. október, 705. skk.