

## A MOSZKVAI NEMZETKÖZI MARXISTA ZENETUDOMÁNYI SZEMINARIUM

1966 novemberében, Moszkvában rendezték meg a nemzetközi marxista zenetudományi szemináriumot. Az immár harmadik ilyen jellegű tudományos tanácskozáson Magyarországot Maróthy János, Ujfalussy József és Zoltai Dénes képviselte. A magyar küldöttek ez év január 5-én, a Magyar Zeneművészek Szövetsége zeneszerző- és zenetudományi szakosztályának ülésén számoltak be a szeminárium munkájáról. Alábbiakban, az ülésen készült magnetofonfelvétel alapján, a felszólalások sorrendjében ismertetjük küldöttségünk beszámolóját.

### I.

Ujfalussy József: Folyamatos párbeszéd, tanácskozás-sorozat kezdődött meg néhány éve Prágában, amelynek az volt a rendeltetése, hogy a szocialista országok zenetudományáról szüntelenül számot adjunk egymásnak és az éppen legfontosabbnak látszó zeneesztétikai és zenetörténeti problémákat közösen megvitassuk. Az első, prágai szeminárium témája az intonáció kérdése volt, vitaanyaga megjelent gyűjteményes kötetekben, s a *Beiträge zur Musikwissenschaft* hasábjain is. A második alkalommal Berlinben találkoztunk, ennek a tanácskozásnak már történelmileg szűkebben meghatározott témája volt, mégpedig a XX. századi zene problémáinak felvetése részben összhangzattani és strukturális-formai tekintetben, részben pedig esztétikai vonatkozásban. A vitát kettős referátum alapján folytattuk, az egyik referátumot, szovjet részről, Mazel professzor nyújtotta be, a másikat pedig, az esztétikai kérdésekről mi hárman készítettük el.

A berlini tanácskozás záróhatározata az volt, hogy a legközelebbi, moszkvai összejövetel alkalmával zenetörténeti problémákat kell napirendre tűzni: a XX. századi zene módszertanának, a zenetörténeti feldolgozásához szükséges methodológiának tisztázását. Sajnos, annak a bizonyos fokú tehetetlenségnek az árnyéka, amely ennek a tanácskozás sorozatnak az egész sorsát végigkísérte, rávetődött a moszkvai tanácskozás előkészítésére is. A tanácskozásnak ugyanis nem volt olyan biztos szervező központja, amely akár a tartalmi, akár a szervezeti, adminisztratív kérdésekben megfelelő határozottsággal és időben tudott volna dönteni. Így azután a téma kijelölése és a témának napirendre tűzése körül is bizonyos bonyodalmak keletkeztek. Igaz ugyan, hogy csehszlovák részről a Tudományos Akadémia zenetudományi kabinetjének egyik munkatársa, Miroslav Černý

kollégánk (aki tavaly Magyarországon is járt) nagyon alapos és érdekes methodológiai rezümét készített. Ezt elfogadtuk tárgyalási alapnak. Mi magunk is elküldtünk — tájékoztatásul — néhány, megítélésünk szerint a témakörbe vágó dolgozatot a moszkvai Szövetségnek, a tanácskozás gazdájának. Ennek ellenére, úgy látszik, a szovjet elvtársakat nem egészen elégitette ki az előkészített anyag, mert részükről két terjedelmes referátummal nyitották meg a tanácskozást. Az egyik *Keldis*, a másik *Nyesztyev* professzor részéről hangzott el. Ezek már nem annyira általános methodológiai kérdésekhez szóltak hozzá, mint inkább egész határozottan a XX. századi zene történetét kívánták bizonyos szempontokból áttekinteni. Keldis professzor nagyjából 1917-ig, Nyesztyev professzor pedig 1917-től, tehát a Nagy Októberi Forradalomtól tekintette át korunk zenetörténetét.

Itt megállok egy pillanatra és most már az eseménytörténetre szeretnék rátérni. Maga az egész tanácskozás az eredetileg elhatározott november 26. helyett egy nappal később, november 27-én kezdődött meg és az időjárási viszonyok miatt a résztvevők többsége késett. A két alapreferátum felolvasása nagyjából az egész 27-i napot igénybe vette, délelőtt 10 órától délután öt óráig, két szünettel. Így a tulajdonképpeni vita csak a második napon kezdődött.

Megpóbalom ezt a vitát és az alapreferátumokat egynéhány rövid megjegyzéssel jellemezni. Az én megítélésem szerint ennek a két szovjet referátumnak — amelyek nagyon alapos előkészületről és nagyon gondos, körültekintő felkészültségről tettek biznyságot —, megvolt az igen rokonszenves és termékeny vonása, hogy igyekezett sokkal tágabb és rugalmasabb szemléletet megvalósítani, sokoldalúbb, komplexebb vizsgálati módot alkalmazni és javasolni a XX. századi zene történetének és esztétikai problémáinak a feldolgozására, mint ahogy az korábban a marxista zenetörténetírásban és zeneesztétikában szokás volt. Nyugodtan merem állítani, hogy ezt a többoldalú megítélést és vizsgálatmódot igen sok vonatkozásban eredményesen és követendő módon alkalmazták. Természetes, hogy a XX. századi zenetörténet áttekintésével bizonyos mértékig, éppen előfeltételek hiányában, heroikus vállalkozásba kezdtek. Hiszen kiderült, éppen a kialakuló vitában, hogy a többoldalú és gazdagabb vizsgálati módszerek igénye bizonyos előfeltételek hiányába ütközött: vizsgálati módszereink finomsága, differenciáltsága nem elégséges, terminológiánk, egész szemléletmódunk még sok esetben nem elég finom és nem elég rugalmas, hogy ezt a valóban hihetetlenül bonyolult komplexust megfelelő módon áttekintsük, mégpedig úgy tekintsük át, hogy elég sokoldalúan lássuk és marxista szemmel rendszerezzük az egészet.

A két szovjet alapreferátum természetesen annyi problémát vetett fel, annyi részletkérdést, hogy ez egy kicsit a vitának a további menetét is meghatározta. Mindjárt a következő nap, amikor *Maróthy János* vette át az elnöklést, a két referensre a kérdéseknek olyan özöne zúdult, elsősorban terminológiai problémákkal kapcsolatban, hogy az első nap nagy részét éppen az ilyen terminológiai tisztázások vették igénybe, anélkül, hogy ez a terminológiai tisztázás valóban megtörténhetett volna, hiszen egy csomó

kutatási előfeltétel hiányzott és hiányzik hozzá. A többi között ilyen kérdések vetődtek fel: mit ért az egyik, vagy másik előadó neoklasszicizmuson? Az egyik hozzászóló szerint nem annyira neoklasszicizmusról, mint klasszicitásról lehet beszélni (*Siegmund-Schultze* professzor megjegyzése); mások szerint az előadó, Nyesztyev túlságosan pozitív módon értékelte a neoklasszicizmus jelenségeit. Megkérdézték mások, hogy mit értsünk a tematizmus-atematizmus különbségén? Hol vannak a határai a tematizmusnak? Nyesztyev professzor tudniillik egyik mérceként tűzte ki a tematizmus-atematizmus kategóriáját, mint amely bizonyos határvonalat enged meg szabni stílusirányzatok között. Mások vitássá tették a romantizmus-antiromantizmus megjelölést. Keldis professzor előadásában például volt egy olyan részlet, ahol úgy hallatszott, mintha ő az antiromantizmust az anti-humanizmussal azonosítaná. Erre éppen Maróthy János kérdezett rá a második nap délelőttjén. Nem is akarom felsorolni mindazokat a terminusokat és kategóriákat, amelyeket elég gyakran használtunk és használunk mi magunk is, de amelyek nem állják ki a tartalmilag és jelentésköre tekintetében valóban meghatározott terminus próbáját. Kiderült, hogy az efféle „terminusok” nagyon is sok jelentésűek.

A vita egyik ága szinte a vita végeztéig, tehát november 30. délutánjáig, éppen ilyen terminológiai körben folyt. Egy másik ága megpróbált hű maradni az eredeti methodológiai témaválasztáshoz. Főként a cseh és a szlovák kollégák voltak azok, akik erősen hangsúlyozták a vizsgálati mód módszereit és szempontjait, köztük elsősorban az egész XX. századi zene szociológiai oldalát, egyben az egész, nagy folyamat szemmeltartását. Csak így lehet ugyanis a folyamat egészében, az egyes részletekről is helyes ítéletet alkotni. Ez volt *Volek* kolléga felszólalásának egyik tanulsága. A betegsége miatt távollevő *Jiránek* elvtárs beküldött felszólalásában arról szólt, hogy milyen veszélyes lehet a zene funkcióinak az összekeverése. Hivatkozott éppen az 1950-es évek zenetörténetére és zenetudományára, amely a zene társadalmi funkcióját leszűkítve szemlélte. *Jiránek* hangsúlyozta a helyes funkciós vonatkozás feltárásának szükségességét. Ehhez kapcsolódott nagyon sokaknak az az igénye, hogy mielőtt valamilyen általánosításba fogódnánk és különféle irányzatokat egymás mellé, vagy egymással szembe állítva elhatárolnánk és megítélnénk, előbb a részletanalízisek szinte végtelen sorát kell elvégezni. Itt merült fel az a probléma is, vajon terminológiánk, módszereink éppen a részletanalízisek elvégzésére elég alkalmasak-e már, hogy felkészült-e a marxista zeneesztétika, zenetudomány arra, hogy a legfrissebb zenei terméstről hiteles véleményt alkosson.

Egy harmadik ága a vitának a történeti felosztás, a periodizáció körül forgott. Többek felszólalása is abba az irányba tartott, hogy egyértelmű periodizációra aligha számíthatunk. Hiszen nagyon más lehet a periodizáció, hogyha a zenetörténet időrendi felosztására egyszerűen alkalmazzuk a történeti határokat, mint például a Nagy Októberi Forradalomnak a választóvonalát és nagyon más lehet az általános történelmi határokon belül is, attól függően, hogy milyen műfajnak a történetét vizsgáljuk, vagy éppen mi az a paraméter, amely szerint a periodizációt végrehajtjuk.

Végül, volt a vitának, egy — mondhatni — szinte elsikkadt mozzanata, amely az én fülemet mégis nagyon megütötte. Azért emelem ki, mert egész bizonyosnak tartom, hogy ehhez a gondolathoz vissza fog térni a további tanácskozás-sorozat. Volek kollégánk egy megjegyzése arra figyelmeztett, hogy ha a XX. századi zene társadalmi sorsáról beszélünk, tulajdonképpen már nem a zenéről, vagy éppen egyes zenei műfajokról, hanem az egész művészet, mint művészet, társadalmi sorsáról van szó.

## II.

*Zoltai Dénes:* a tanácskozás egyik legfőbb vitatémájának a *kritériumok keresése* bizonyult.

Formai és technikai ismérvek alapján természetesen nem nehéz különbséget tenni századunk zeneművészetének különböző irányzatai között; a stílusdifferenciák rögzítésére többé-kevésbé megbízható módszerek állnak rendelkezésünkre. Ámde a marxista zenetudomány nem érheti be a stílustörekvések, az autoromnak látszó stiláris-hangnyelvi fejlődésvonalak egyszerű feltérképezésével. Végére a múltat mi elsősorban azért akarjuk alaposan megismerni, hogy biztosabban tájékozódjunk a jelenben. Ezért a marxista zenetörténetíró előtt lényegében ugyanaz a kérdés bukkan fel, mint a napi gyakorlatban ítélkező kritikus előtt: különbséget kell tennie értékes és kevésbé értékes (vagy éppen értéktelen), humanisztikus és anti-humanisztikus, a fejlődés fővonalát képviselő és abból kieső stb. között. A történetírás és a kritika természetesen nem lehet „végítélet”, aholis a csálhatatlanság fölényével, egyértelműen lehetne szétválasztani az üdvösségre szánt jókat és a kárhózatba taszítandó gonoszokat. De nem lehet szkeptikus tartózkodás sem az ítélettől, az értéktartalom minősítésétől. A merev normativitás, igaz, éppoly káros lehet, mint szubjektíven kiagyalt, hamis zsinórmértékek alkalmazása: eltorzíthatja a történelem valóságos menetét és arányait, előlheti a változás iránti érzékenységet. De vajon elképzelhető-e a krónikairás színvonalán tülemelkedő zenei historiográfia, amely nolens vagy volens lemond mindenféle mértékről és sutba dob mindenféle normát?

Progresszió és dekadencia: megkülönböztetésük elengedhetetlen feltétele annak, hogy tudományos objektivitással adjunk képet századunk zeneművészetének valóságos életfolyamatairól. A köztük húzódo határvonal megtalálása elvi-módszertani problémák egész sorát veti fel. Kiváltképpen a dekadencia problémája okoz sok fejtörést. Emlékezetünkben élnek még azok az idők, amikor a dekadencia, a formalizmus, a l'art pour l'art stb. közvetlenül ideológiai minősítő címkék voltak, s ha egyszer ráragadtak egy-egy műre vagy alkotói életműre, a kultúrpolitikai diszkreditálás erejével akadályozták az igazságos történeti és esztétikai megítélést. Érthető, ha a dogmatikus kölöncöktől megszabaduló marxizmus csak belső vitákban tudja kialakítani e kategóriák használatával és értelmezésével kapcsolatos álláspontját.

A moszkvai tanácskozás is megerősítette azt a benyomásunkat, hogy e belső vitákban még jóideig maradnak tisztázni való kérdések. A jelen helyzetben a marxista szándékkal és igénnyel fellépő zenetudományban

különböző elképzelések élnek a dekadencia fogalmáról. Nagyban-egészben három tendencia léteivel kell számolnunk. Létezik először is egy olyan álláspont, amelyik a stíluskülönbségeket egyszersmind ideológiai különbségeknek tekinti, s a vízvázlatot több-kevesebb tudatossággal a klasszikus-humanista hagyatékhoz való viszonyban véli felfedezni. Eszerint az impresszionizmus bomlás a nagy bécsi klasszikához képest, de olyan bomlás, amely még korántsem ment oly messzire a humanista tartalomról való lemondásban, mint pl. az expresszionizmus. Vagy egy másik oldalról nézve a dolgot: az ún. neoklasszicizmusban — minden belső tartalmi problematikuság mellett — még mindig jelen van, úgymond, az az értékes törekvés, hogy a komponista visszanyúljon a barokk, a klasszikus stb. örökség különböző rétegeihez. A dekadenciát ilyen alapon legelsősorban a szilárd dűrmoll-tonalitást felbontó irányzatok képviselnék a dodekafóniától a neoserializmusig. Sok marxista viszont vitatkozik ezzel a felfogással. Álláspontjuk az, hogy a dekadencia fogalmát a személyi kultusz voluntarista kultúrpolitikájának frazeológiájához kapcsolják, s végső soron nemet mondanak az esztétikai minősítésnek bárminő módjára, amely e kategóriát egyáltalán használja.

Küldöttségünk mindkét nézőponttal vitázott, és egy olyan harmadik elméleti-módszertani irányvonalat igyekezett támogatni, amely — véleményünk szerint — a legközelebb áll egy alkotó marxista pozíció kialakításának és megszilárdításának programjához.

Több kollégánkkal egyetértésben ezért hangsúlyoztuk, hogy a dekadencia fogalmát nem falrafestett ördögnek tartjuk, hanem reális művészettörténeti tények és folyamatok gondolati tükörképének. Egyszersmind felhívtuk a figyelmet arra is, hogy e kategória fogalmi tartalma nagyon is heterogén. Ezért lenne célszerű, ha nyomatékos különbséget tennénk a dekadenciának legalábbis két típusa között.

Az egyiket Hanns Eisler találó kifejezésével *volksnahe Dekadenz*-nek, a dekadencia áldemokratikus — „népszerű” formájának lehetne mondani. Hanyatlás, defetizmus rejlik benne, zenei „ópium”, amelyet tudatosan „a népnek” szánnak, s amely a későpolgári manipulált kultúra talaján valóban el is jut a néphez, hogy sajátos esztétikai-világzemléleti igényeket keltsen az őt befogadó tömegekben.

Miféle igényekről és elvárásokról van szó? *Leibniz*, a német felvilágosodás nagy filozófusa, mint ismeretes a világot — kozmikus és társadalmi értelemben egyaránt — minden létező világok legjobbjának nyilvánította. Így a művészeteknek is a világnak ezt a praestabilita harmóniáját, előre megállapított, eleve adott összhangját kell érzéki formában megjeleníteniük. Ezzel függ össze a zene sokat idézett definíciója is: *Leibniz* szerint a zenei tevékenység egyfajta aritmetikai gyakorlat, amelyet öntudatlanul végez a zeneműben gyönyörködő lélek. Nem kívánjuk itt részletesen elemezni e tétel belső gondolati tartalmát. Csupán két, egymással összefüggő mozzanatra szeretnénk ezúttal a figyelmet felhívni: a zene valaminő kozmikus rendről ad érzéki (*Leibniz* szerint ezért még nem igazán tökéletes) képet, s innen a zenemű gyönyörködtető, elbűvölő ereje (la musique nous charme”).

Kár lenne tagadni, hogy a világ ilyesfajta igenlése Leibniz világában sokkal több volt, mint egy korhadt-ósvi társadalmi rend, a német mizéria apológiája. Habár e nyomorúság által elnyomorított formában, mégiscsak a felvilágosodás eszmekörét írta körül, ama polgári progressziót előlegezte, amely affirmatív viszonyban van az ember evilágiságával: ez a világ végső soron a saját világa. A művészettől is ezért követelhetette meg a gyönyörködtetést, önnön tartalmas életének, a világhoz fűződő pozitív-harmonikus viszonyának élvezetét.

Ellenben a világharmóniának ez az afirmációja a polgári fejlődés folyamán szükségképpen visszajára fordult. Nem véletlenül, nem is csupán az alapelv egyszerű „elavulttá válásának” okából. Maga a megszilárdult polgári rend hozza magával a *konzervatív* apológia igényét. A fennálló rend mint „minden létező világok legjobbika” — mindmáig hallhatjuk visszhangozni a leibnizi tételt. Az egykori mondás jelentés-tartalma azonban már régóta megmásult. Már nem a világnak, mint az ember saját világának igenlését jelenti, hanem egy olyan osztály apologetikus jelszavát, amely több, mint egy évszázada szembefordult az egyetemes emberi haladással.

Híven tükrözi ezt az átalakulást az a fordulat is, amelyet a múlt század második felének polgári művészetfelfogásában megfigyelhetünk. Gondoljunk a század utolsó évtizedeinek befolyásos esztétikai irányzatára, az úgynevezett beleélési elméletre. *Theodor Lipps*, az elmélet rendszerezője azzal kérkedett, hogy végrehajtotta a művészetfilozófia kopernikuszi tettét: az örök időkre diszkreditált esztétikai objektívizmust felcserélte az esztétikai szubjektívizmussal. A szépség eszerint teljességgel szubjektív projekció: az objektív világ nem szép és nem rúg, egységgyedül a legszemélyesebb életérzését a valóságba belevetítő szubjektum teremti meg az esztétikumot. „Az esztétikai élvezet objektívált (a tárgyba áttett) önelvezet.” Mi legyen hát a hiteles művészet kritériuma? A beleélés képessége, az a képesség, amelynek segítségével az alany azonosítani tudja magát a külső világgal, s így az önmagában esztétikailag közömbös objektívizmust saját legprivátabb élet-tartalmainak kifejezőjévé teszi. Ekkor és ennyiben a művészet „gyönyörködtető” és „szórakoztató”.

Ezek a gondolatok sem a könyvekből kerültek ki az életbe, hanem megfordítva: a polgári művészet valóságos életfolyamatainak tükröződéseként kerültek az esztétikai kézikönyvek lapjaira. Ki tagadhatná, hogy az impresszionista mozgalom például alapirányát tekintve a beleélési elméletet tartotta legsajátabb ars poeticájának, mégpedig nemcsak a képzőművészetekben, hanem a zenében is. (Csak mellesleg: ki lehetne és ki kelene mutatni, hogy a nagy impresszionisták, Monet-től Debussyig, sem azáltal lettek nagyok, hogy impresszionisták voltak, hanem azáltal, hogy a beleélési elmélet szenzualista-hedonista szubjektívizmusát művészi gyakorlatukban túlhaladták.) Ki tagadhatná, hogy a polgári manipulált művészet-*ipar* éppen a „beleélést” kultiváló, „gyönyörködtető” és „szórakoztató” zenei áru bővített újratermelésére rendezkedett be? És ki tagadhatná, hogy a művészet áruvá válása korrumpálja a befogadást is? A fejlett polgári társadalmak koncertélete, a zenei konzum, közismert módon az egyszer

már megszokottak érzéki élvezetet célzó ismételtetését vonja maga után. Hanns Eisler joggal kérdezi: mivé lesz az egykori antifeudális programdarab, a „Figaro” a nagy operaházak színpadán? Brecht szóval: kulináris „mű élvezet” tárgyává, amelyet az „értők” akkor élveznek, ha a kabátjukkal a józan értelmet is a ruhatárban hagyták. Adorno egyik tanulmányában éppenséggel arról beszél, hogy Bachot saját „tisztelői” ellenében kell megvédelmezni.

Semmi kétség: a dekadencia megannyi jele ez, mégpedig olyan dekadenciáé, amely fétissé növeli a beleélést, a képzelt harmónia élvezetét, az árucikké züllesztett szórakozást. Természetesen a színskála ebben a tekintetben is rendkívül széles. A voltaképpeni giccset, a tömegtermelésben előállított alpári „szórakoztató muzsikát” — a provinciális magyar nótától az elegánsan nagyvilági szalonzene régi és újabb változataiig — éppúgy magában foglalja, mint a műgond látszatát keltő, valójában csak formalista módon harmonikus, álkomoly zenét. A Lehár-operetteknek, vagy az úgynevezett virtuozitást abszolutizáló hegedűművészi produkciónak közös lényege: az eufemizmus, a képzelt vagy hazudott harmónia kultusza. Egy olyan világban, amely lidérenyomásos jelképpé tett ilyen szavakat: mustárgáz. Guernica. Auschwitz.

Ugyanakkor mi sem lenne helytelenebb, mint feltételezni — mint ahogyan ezt manapság még egyes marxista igényvel fellépő teoretikusok is feltételezik —, hogy a „volksnahe Dekadenz” a hanyatlás egyetlen — bár változatgazdag — típusa. A valóság ezzel szemben az, hogy a végső soron antihumánus művészetnek kialakult egy olyan útvonala is, mely programmatikus tudatossággal eltér a talmi népszerűség fentebb jellemzett irányzatától, s éppenséggel éles kritikával illeti a fiktív harmónia kultuszát. Hadd idézzük fel ismét csak egyetlen filozófus nevét, akinek zenefelfogása a leibnizinél is nagyobb hatású volt. *Artur Schopenhauer* „elvetemült optimizmusnak” nevezte az ellentmondásokat elsímítő idealista metafizikát, s az előre megállapított összhang elméletével szembeállította a praestabilita *diszharmónia* elméletét, — irányíthatatlan, vak ösztönként, „Akaratként” jellemezve a világ lényegét. A zeneművészet nagysága mármost éppen abban rejlene, hogy az irracionális erőknek ezt a vad kavargását érzékeltesse, hogy az élet kozmikus értelmetlenségéről adjon közvetlen képet. Schopenhauer ezzel a sajátos zenefilozófiával voltaképpen egy új típusú dekadencia prófétája lett. A kozmikus — örökre adott, tehát feloldhatatlan — diszharmónia kifejezése mind a mai napig a XX. századi polgári művészet-szemlélet egyik leghatásosabb esztétikai normája.

Az elméleti megfogalmazás érdeme *Wilhelm Worringeré*, aki századunk első évtizedeiben szerette volna korszerű módon újrafogalmazni és kiegészíteni a Lipps-féle „beleélési” elméletet. Ő is elfogadta Lipps alapaxiómáját, az esztétikai szubjektivizmust, ő is megvető gúnnyal beszélt azokról a „banális” elméletekről, amelyek szerint a művészet valaminő valóságkép. Ám szerinte a „beleélés” csupán bizonyos korok művészetének megértéséhez ad elégséges magyarázatot, s csődöt mond például a primitív ornamentika, a gótika vagy az új expresszionista törekvések művészettörténeti-esztétikai megközelítésekor. Az ember igazi, „hiteles” viszonya a világhoz

ugyanis éppenséggel nem a beleélést lehetővé tevő összhang, a „világjám-borság” (Weltfrömmigkeit), hanem „egyfajta szellemi tériszony, a kozmikus szorongás” (Weltangst). A félelmetes — fenyegető világ jelenségei előtt megtorpanó, a félelemtől kővé dermedt ember sokkszerű magatartása ez. Művészi vetületében ezért nem az organikus élet jelenségeinek visszatükrözését igényli, hanem az „absztrakciót”, a holtta dermedt formák vizionárius megjelenítését.

Ne higgyük, hogy Worringer programját csak a képzőművészet egyes irányzatai valósították meg. Ismét csak egyetlen példát: Schönberg monodramáját, az *Erwartungot* jellemezve *Wiesengrund-Adorno* egy egész iskola titkát fejtette meg: „A magános ember szorongása az új formanyelv kánonjává vált.” Schönberg életműve persze nemcsak egy kozmikus katasztrófa-hangulat kifejezését jelenti számunkra; *Eisler* találoán beszélt arról, hogy bizonyos pontokon a katasztrófaérzés visszanyerheti történeti konkrétumát, s egyes Schönberg-opuszokban például a Weltangst helyett egy jelképes óvóhelyen szorongók nagyon is történeti, mondhatni *rekonkrétizált* érzésvilága kap megrendítő kifejezést. Igaz; ámde éppen ezért ebben az összefüggésben is ki lehetne és ki kellene mutatni, hogy az úgynevezett izmusok nagy komponista egyéniségei nem azáltal váltak naggyá, hogy expresszionisták stb. voltak, hanem azáltal, hogy az avantgardizmusban kialakított bizonyos formaelemeket is felhasználva-átalakítva *túljutottak* a Worringer-féle esztétikán. Igazi társadalomkritika, valóban humanista tiltakozás a „szellemi tériszony” kifejezéséből aztán aligha született. Annál inkább egy sor intellektuális-etikai fegyverletétel, a védtelenség érzésének eluralkodásából táplálkozó megbékélés az embertelenség erőivel.

Lehet-e megfeleledkeznünk arról, hogy az elitváltára büszke művészet által képviselt ilyesfajta dekadencia semmivel sem értékesebb irányzat, mint a hanyatlás előbb vizsgált demagóg, közönséges formája? A zene-történet természetesen nem egyszerű ideológiatörténet. De nem is csupán ilyen vagy olyan — esetleg mégoly becsületes vagy forradalmas — szándékok története. A XX. század historiográfusának is konkrét művek történetét kell megírnia, figyelembevéve, hogy a kompozíció csakis akkor képvisel valóságos művészi progressziót, ha *kathartikus* mű, s mint ilyen kikerüli a valóságos dekadencia Szkylláit és Kharybdiszeit: a felszínes harmónia és a tehetetlen sokkolás fétiseit.

A katharzis itt a megrendülés nyomán, a diszharmonia közvetítésével létrejövő magasabbrendű harmónia, kiküzdését jelenti, azt a tényt, hogy az emberi világ lényeges összefüggéseinek zenei ábrázolása felneveli bennünk az emberit. Úgy tűnik, valahol ezen a környéken kellene keresnünk a progresszió és a dekadencia valódi határvonalait.

### III.

*Maróthy János:* A konferencia Ujfalussy József által felvetett problémái sajnálatosan befolyásolták az előkészítést. Ebben a helyzetben kifejezetten a konferencia megmentését biztosította, hogy a két szovjet kolléga vállalkozott átfogó referátumra.

A szovjet referátumokkal kapcsolatban el kell mondani, hogy ami azokban elhangzott, az csak egy része annak az igen jelentős munkának, amely a Szovjetunióban körülbelül egy évtizede a XX. századi zene legkülönbözőbb irányzatainak, problémáinak elmélyült elemző, gyakran monografikus, sőt, részmonografikus igényű feldolgozása tekintetében folyik. Itt valójában nem csak könyvekről van szó, mint *Nyesztyev* több nyelven megjelent Prokofjev- és még kéziratos Bartók-monográfiája, *Jarusztovszkij* Sztravinszkijről szóló könyve stb., hanem egy sereg folyóiratcikkéről, évkönyvről, amely a mai zene kérdései címet viseli. Szólni kell sok, még nem publikált, csak jegyzőkönyvben megörökített anyagról is, a Szovjet Zeneszerzők Szövetsége zenetudományi szakosztályának vitáiról, amelyeken — tőlünk eltérően — előre kidolgozott monografikus munkákat olvasnak fel. Tehát egy volumenében is hatalmas és tekintélyes anyag jelzi, hogy itt, bizonyos korábbi hiányosságok felszámolásaként, a zenetudomány valóban hozzálátott a XX. század konkrét elemző feldolgozásához és az a szellem, amely a Szovjetunióban ilyen vonatkozásban megnyilvánul, nemcsak a szűkebb zenei, zenetudományi körökre terjed ki, hanem ennél sokkal szélesebb körre. *Jarusztovszkij* Sztravinszkij-könyvének első kiadása például egy nap alatt elfogyott és azonnal szükség volt a következő kiadásra. A Bartók Archivum postájával egy sereg levél érkezik a Szovjetunióból, nemcsak szakemberektől, hanem például a kazanyi zeneiskola növendékeitől vagy az egyik Lvov-i általános iskola zenei szakkörétől. Ilyen széles tömegszinten érdeklődnek tehát különféle Bartók-problémák iránt és tiszteletreméltó tájékozottságot árulnak el olyankor is, ha valami speciális rész kérdés iránt érdeklődnek.

A referátumok közül nekem különösen *Nyesztyevé* tetszett, és ebben is az a gondolat, hogy az utóbbi másfél évtizedben divattá vált az úgynevezett zenei modernségnek egy bizonyos leszűkítése. Ez a leszűkítés voltaképpen mindkét oldalon az új bécsi iskolára vonatkozik, csak az egyik oldalon magasztaló, a másik oldalon elítélő tendenciával. Eközben — úgy tűnik — elsikkad a XX. századi zenének egy sor olyan jelensége, amely talán nem kevésbé fontos, mint éppen az új bécsi iskola egyes, és még itt is, ezen belül is, szűkebben meghatározott irányai. *Nyesztyev* például nagyon széles képet festett arról, hogy milyen változatos törekvések éltek a XX. századi avantgardban, és hogy ezek a változatos törekvések hány ponton érintkeztek a szocialista törekvésekkel is. Úgy érzem tehát, hogy a mindkét oldalról szokásos leszűkítéssel szemben, *Nyesztyev* új levegőt, és jelentős új szemléleti módot hozott abban, hogy elevenné, nyitná és életszerűvé tette mindazt, amit a XX. századon érteni kell.

Nagyon érdekes volt *Knepler* hozzászólása a „volksnahe-Dekadenz” problémához. Drámai hatású felszólalásában rámutatott arra, hogy az, ami „volkstümlich”, nem bizonyos, hogy jó is. Ennek dokumentálására zongorán és ének szóval giccses-szentimentális, múlt századvégi német slágerek mutatott be; ezek néha megdöbbenően hasonlítottak olyan, ma is futó zenedarabokra, amelyeket szintén népiesnek szokás tekinteni, anélkül, hogy ezen kívül más progresszív minőséggel is rendelkeznének. Ez a felszólalás nagy port vert fel, de azt nem mondhatnám, hogy a jelenlevők többsége el-

utasította volna Knepler mondanivalóját, különösen, mivel a szovjet zene-tudomány ismertetett fejlődésének eredményeképpen nemcsak Nyesztyev, vagy Jarusztovszkij, de a többi között a leningrádi zenetudóscsoport, a doyen *Druszkín* professzor, a fiatal *Szohor*, *Csernov*, *Zsitomirszkij* és mások részvételével erős és eleven mezőny alakult ki azokból, akik Kneplerrel együtt ítélték el a népiességnek ezt a hamis és felszínes értelmezését. Ebben az erős mezőnyben különösen jelentős volt Ujfalussy József és Zoltai Dénes felszólalása, mert éppen a vita fő vonalához kapcsolódott. Amit Knepler, mint problémát, néhány frappáns illusztrációval fölvetett, azt Zoltai Dénes hozzászólása filozófiai oldalról is alátámasztotta.

Az a három fő irányzattípus, amelyet Zoltai Dénes említett, nagyon erősen kirajzolódott az eddigi tanácskozásokon. Ehhez azt szeretném hozzáfűzni, hogy közülük az első kettő, tehát 1. az, amit sommásan szeretnek zsdanovi irányzatnak nevezni; 2. az a látszatra antidogmatikus irányzat, amely pontosan diametrális ellentéte annak, ami korábban dogmatikus jelenségként érvényesült — tehát ez a két irányzat nemcsak ellenképe egymásnak, de sok ponton érintkezik is. Még hozzá nemcsak abban, hogy az ellenkép diametrális, tehát mindazt, amit a dogmatikus művelődési politika jónak, illetve rossznak tartott, most az úgynevezett antidogmatikus szemlélet pontosan a visszájára fordítja, anélkül, hogy előbbinek legalapvetőbb gyengéjét, a differenciálatlanságot feloldaná; az azonosság néha a módszerben is felismerhető. Vagyis, ha annakidején minden elemzés nélküli deklaratív jelzőkké válhattak olyan fogalmak, mint pártosság, vagy népiség — amelyeket zeneileg sokszor nem is konkretizáltak, csak éppen elpuffogtattak —, ma éppen ilyen jelzőkké válhatnak, és válnak is. olyan kifejezések, mint modell, vagy struktúra. Esetleg éppen ugyanazok is vetik fel ezt és amazt, csak hogy most az új frazeológia tartozik a deklarációk szókincséhez, nem pedig a korábbi. Vagy éppen a régi érték-kritériumokkal *dicsérik* most azt, amit korábban ugyanezekkel — *elítéltek*. Voltak, akik szenvedélyes erőfeszítéssel, úgy próbálták egyes modern törekvések progresszivitását indokolni, hogy kiemelték például *Nono* zenéjének határozott olasz, *Boulez* zenéjének határozott francia jellegét, mintha az, hogy valami francia vagy olasz, önmagában érv lenne amellett, vagy az ellen, hogy az illető műben milyen tartalom fejeződik ki. Erre jegyeztük meg, hogy alapjában véve Adolf Hitlernek is rendkívül élesen megrajzolt nemzeti jellege volt, de ettől még nem lett haladó. Ezek tehát a régi kategóriák, amelyek úgy élnek tovább, hogy most egyszerűen a fordítottját akarják velük indokolni.

Jellemző, hogy az említett nézeteket valló kollégák még a harmadik — és szerintünk marxista — álláspontot is a maguk szűk szemszögéből értékelik. Kiderült ez abból is, ahogyan ezek a kollégák Zoltai Dénes felszólalását fogadták. Szerintem Zoltai legfontosabb mondanivalója abban állt, hogy feltárta a dekadencia két típusát, a „volksnahe” és az intellektuális, worringeri típusú dekadenciát. Hozzászólása után egyesek azt rágták melegen a kezét, mert végre meg merete mondani, hogy van „volksnahe” dekadencia, mások, ellenkezőleg, azért, mert végre bátran rámutatott az intellektuális dekadencia létre. Ez is azt bizonyítja, hogy burkoltan, dif-

ferenciáltan, vagy bizonyos terminológiai árnyalatossággal, de tovább él ez a két pólus, a „volksnahe” és a worringeri irányzat. Kevesebben voltak azok, akik éppen a kettő kölcsönös kapcsolatának kimutatását méltányolták, de voltak és ez a lényeg.

Az összefoglalók során Nyesztyev újra figyelmeztetett arra a veszélyre, hogy most, miután mindent föltérképeztünk és fölmértünk, az egykori könnyű ítékezés után, valamiféle „kirakós játékot” játszunk és szerényen azt mondjuk, a XX. században ez volt, az volt és amaz volt, anélkül, hogy — az egyszer már megijesztett hályogoperáló kovács módjára — ítéletet is mernénk mondani. A harmadik fokozatnak: a tények elméleti általánosításának a marxista zenetudományban is be kell következnie, hogy a szó igazi értelmében váljék marxistává.

## MAGYAR ZENETUDOMÁNY

Szerkeszti: BÓNIS FERENC

A sorozat eddig megjelent kötetei:

SZABOLCSI BENCE  
**A MAGYAR ZENE ÉVSZÁZADAI I.**  
a középkortól a XVII. századig

SZABOLCSI BENCE  
**A MAGYAR ZENE ÉVSZÁZADAI II.**  
XVIII—XIX. század

MOLNÁR ANTAL  
**ÍRÁSOK A ZENÉRŐL**  
válogatott cikkek  
és tanulmányok

LEGÁNY DEZSŐ  
**A MAGYAR ZENE KRÓNIKÁJA**  
zenei művelődésünk ezer éve  
dokumentumokban

KODÁLY ZOLTÁN  
**VISSZATEKINTÉS I—II.**  
összegyűjtött írások, beszédek,  
nyilatkozatok

Z E N E M Ű K I A D Ó