

ELŐSZÓ

„ŐK HANGOKAT HALLOTTAK, AHOL MI CSAK ZÖREJT”



FÜLÖP JÓZSEF

Gyűjteményünk megjelenésük sorrendjében közli a zenei hallás mibenlétét taglaló modern, 20. századi alapszövegeket. A téma első teoretikusa Hugo Riemann (1849–1919) volt, korának egyik legszélesebb látókörű zenetudósa, aki 1873-ban védte meg a zenei hallás problémakörének szentelt disszertációját. Bár a lipcsei egyetemen Oscar Paul és Moritz Drobisch elutasították fokozatszerzését, Göttingenben Hermann Lotze és Eduard Krüger 1873. november 30-án odaítélték neki a doktori fokozatot. Ez az alapvetően fiziognómiai vizsgálat,¹ valamint Riemann egyéb, a zenei hallást közvetve vagy közvetlenül érintő írásai² előlegezték meg a következő évtizedek legfontosabb kérdéseit és az azokra adott válaszokat.

Heinrich Bessler (1900–1969) filozófiai és zenetudományi tanulmányait Freiburgban végezte Edmund Husserlnél, Martin Heideggernél (akinek közeli barátja is volt) és Willibald Gurlittnál (tagja volt a Gurlitt által alapított *Collegium musicum*nak). Bécsben Hans Gálnál tanult, Göttingenben pedig a középkori zene szakértőjénél, Friedrich Ludwignál, akit legfontosabb tanítójának tartott. Még nem volt harminc esztendő, amikor Heidelbergben professzor lett, 1931-ben pedig megjelentette szisztematikus áttekintését a középkor és a reneszánsz zenéjéről. Pályafutására a politikum és az ideológia többször és tartósan hatottak. Átlagon felüli érintettsége a náci Németország kultúrpolitikájában csak halála után, az 1970-es évektől vált nyilvánvalóvá.³ Ugyanakkor

¹ Először Göttingenben (Vandenhoeck & Ruprecht) jelent meg, azután Lipcsében, kétszer is (F. Andrä, C. F. Kahnt).

² *Wie hören wir Musik? Drei Vorträge* (1888), *Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?* 1890, 1911³), *Tonhöhenbewußtsein und Intervallurteil* (1911).

³ Lásd többek között: Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler*, Strube, München, 2005; Helmut Heiber, *Universität unterm Hakenkreuz, Teil I. Der Professor im Dritten Reich*, München, 1991; Anselm Gerhard, *Musikwissenschaft = Frank-Rutger Hausmann* (Hg.), *Die Rolle der Geisteswissenschaften im Dritten Reich: 1933–1945*, Oldenbourg, München, 2002, 165–192.

ez az ideológiai kitettség, nyilvános szereplésein túl, nem jellemzi munkáit, kutatói habitusának fő ismérve sokkal inkább – tanítványa és válogatott írásainak közreadója szerint – a gondolatiságnak a tudományos etika értelmében vett tisztasága.⁴

Bessler 1925-ben tartotta meg habilitációs előadását. Ebben az egy évvel később nyomtatásban is megjelent veretes írásban történeti horizont előtt vizsgálta meg a zenei hallást. Érvelését Riemann kritikájával kezdte: elődje tézisei többé nem elégségesek a zenei hallás kortárs jelenségeinek, kiváltképpen az ezekhez tartozó társadalmi-szociológiai folyamatoknak a leírására. Ezzel élesen megkülönböztette saját módszertanát Riemann fiziognómiai-akusztikai módszerétől. Bessler lezártnak tekinti a zenei szép eszméjének paradigmáját és szűkösnek a pszichológiai vizsgálatokat. Szinte valamennyi mondata kemény kijelentés, erőteljesen alátámasztott tétel, sőt olykor – tagadhatatlanul – verdikt és felkiáltás: a hangverseny „üresjáratú üzem”, ahol „hamis kegyeletet” rónak le, a modern közönség a beethoveni humanitásmázzal bevont „vérszegény közösségi eszme” letéteményese, a zenei fesztiválok, illetve a gramofon és a rádió pedig „érdekeltek” szűk csoportjának kiszolgálói. Ellenben itt vannak a „szellemi munkások”, akik „robusztus józansága” eleve tiltakozik a műveltség mímelése és a hamis humanizmus e kultúrája ellen. Így kerül egymással kibékíthetetlen ellentétbe a polgári világrend hangversenyzenéje (a mindennapi jelenvalólét fölé helyeződő, elköteleződés nélküli, tisztán esztétikai szféra) és a mindennapokkal közvetlenül érintkező, önmagában megalapozott használati zene – az európai zenekultúra színe és fonákja. A használati zenéről és típusairól szóló hosszás, fenomenológiai ihletésű fejtegetés tükrében jogosan támadhat az a benyomásunk, hogy a hangversenykultúra közjáték volt csupán; ennek belátásával – amint azt a szöveg profetikus felhangja érezteti – újra esélyt kapunk arra, hogy felismerjük, „mit is jelent a zene eredeti értelméhez híven”. Bessler láttelepe a polgári zeneélet válságáról Theodor W. Adorno *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója* című tanulmányának (1938) vagy akár Elias Canetti rigorózus elemzéseinek megelőlegezése (lásd az 1960-as *Tömeg és hatalom* gazdag lajstromát, amelyből a koncertlátogató közönség sem maradt ki) – nem csak tematikájában, de szigorában és vehemenciájában is.

A kétségtelenül fiatalos lendület kinyilatkoztatásszerű túlkapasokra ragadtatta a szerzőt, például amikor kijelentette, hogy a használati zene „esztétikai vizsgálata is már sokkal távolibb és sokrétűbb összefüggésekhez vezet, mint a hangversenyszerű zenéé”, másutt pedig, a hitvalló dal kapcsán: „ilyen mélysé-

⁴ Peter GÜLKE, *Vorwort* = H. B., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Reclam, Leipzig, 1978, 5–28, itt 5.

get hangversenyszerű zene soha el nem érhet”. Mindazonáltal az ítéletnek ez a hevesége és megfellebbezhetetlensége, valamint a kortárs kérdések iránti élénk érdeklődése a későbbi életpályán jócskán veszített erejéből. Peter Gülke is felhívja a figyelmet arra, hogy Besseler az 1930-as évektől már nem feszegette annyira a jelen zenéjének és zeneéletének problémáit – hozzátevé, hogy Besseler nemzedéke kevésbé foglalkozott a Beethoven utáni zenével – vagy szociológiai vonatkozásait.⁵ Az érett Besseler pedig, már a világháború után, az 1950-es évek elején pártatlannak, sőt kiegyensúlyozónak mutatkozott abban a politikai-ideológiai vitában, amely J. S. Bach életművének (és tervezett életműkiadásának) megítélése kapcsán bontakozott ki.⁶

Kötetünkben Günther Stern (1902–1992) korai tanulmánya került sorban a harmadik helyre. A filozófus, költő és író, akinek első felesége Hannah Arendt volt, unokaöccse pedig Walter Benjamin, Ernst Cassirernél, Heideggernél és Husserlnél tanult filozófiát. A zenével való intenzív, tudományos igényű foglalkozással Theodor W. Adorno közbeavatkozására hagyott fel: az 1920-as évek végén meghíusult habilitációja, amelyet kifejezetten sikeres hamburgi és frankfurti előadások előztek meg, egyet jelentett az akadémikus pályától és egyszersmind a fenomenológiától való végleges eltávolodásával. A zenedudós Anders (és vonatkozó írásainak) viszonylagos ismeretlenségét magyarázza, hogy habilitációra szánt, összegző igényű munkája máig kiadatlan. A zenei hallás fenomenológiájáról szóló, Husserl filozófiájának jegyében íródott tanulmánya⁷ (1927) még a tudományos karrierre készülő fiatalember figyelemre méltó műve, míg az angol nyelven íródott, és 1949-ben (ekkor már amerikai állampolgár, írásai pedig kétféle névváltozat alatt jelentek meg: Günther Anders, ill. Guenther Anders-Stern) megjelent *Az akusztikus sztereoszkóp* ismeretterjesztő beszámoló egy kísérletről.

A Riemann-tanítvány Wilibald Gurlitt (1889–1963) zenedudósi tevékenysége a két világháború között a *collegium musicum*ok mozgalmával fonódott össze. Kiváltképpen a középkori zenét népszerűsítette az általa alapított egyesület a freiburgi egyetemen (ahol hagyatékát is őrzik, amely több, a zenei hallás pszichológiai és pedagógiai vonatkozásával kapcsolatos tételt tartalmaz). Itt olvasható tanulmánya egy évben jelent meg Sternével, és Husserl és Heidegger

⁵ GÜLKE, *i. m.*, 9–10.

⁶ Lásd pl. Matthias TISCHER, *Komponieren für und wider den Staat*, Böhlau Verlag, Köln–Weimar, 2009, 166.

⁷ Thomas H. Macho meggyőzően mutat rá arra, hogy az ifjú szerző tanulmányában több ponton helyesbíti a husserli intencionalitást (Konrad Paul LIESSMANN [Hg.], *Günther Anders kontrovers*, Beck, München, 1992, 89–102.) Stern és Besseler tanulmányait röviden összeveti Reinhard Ellensohn, *Der andere Anders: Günther Anders als Musikphilosoph*, Lang, Frankfurt am Main – Wien, 2008, 54–56.

filozófiájából legalább annyit merít, mint frankfurti pályatársa. Karakteres ítéletalkotása és a látélet készítésének szándéka egyértelműen Besselerral rokonítják. Amellett érvel, hogy a hallás a jelenvalólét lényegmegnyívánulása, és megérett az idő (és a filozófia) arra, hogy tisztázza a hallás fenomenológiájának alapkérdéseit.

Miért érthető olyan nehezen Schönberg zenéje? Alban Berg 1924-es tanulmányának ezt az erős retorikájú címét parafrázeálja a neves muzikológus, Carl Dahlhaus (1928–1989) egy emberöltővel későbbi, velős írásában,⁸ amelyet talán nem túlzás traktátusnak nevezni: vitatkozó és ágáló értekezésnek a regeri (és a schönbergi) életmű *mellett*, de a durva általánosítások, a finom különbségek elkenése, valamint a maradnak bizonyuló zenepedagógia *ellen* – miközben az éleslátó szerző Reger kompozíciónak általános jellemzőit is felsorolja.

Külön csoportot képeznek azok a szövegek, amelyeket nem zenetudósok, hanem zeneszerzők írtak. Alban Berg (1885–1935) nevezetes tanulmánya egyszerre vádirat és védőbeszéd. 1924-ben, Arnold Schönberg 50. születésnapja alkalmából látott napvilágot a bécsi *Musikblätter des Anbruch* ünnepi különszámában (az 1965-ben a Zeneműkiadónál megjelent gyűjtemény, az *Alban Berg – Írások, levelek, dokumentumok* nem közli ugyan, de több ponton összecseng az abban olvasható *Az atonalitásról* című interjúval). Vitriolos írásában a zenei köznyelvnek a romantika óta tapasztalható beszűkülését, valamint egyes fogalmak felhígulását ostorozza. Mondanivalójának kritikai élénél csak reménye, sőt elvárása nagyobb. A hallgató igyekezzen kivenni és megérteni Schönberg ideológiamentes, nem megalkuvó és nem esetleges zenéjének egyedi, anyagát tekintve azonban egyáltalán nem előzmények nélküli szépségét, és e nagy alkotó páratlan művészetének segítségével fejlessze a zenei összefüggések iránti érzékét. Ami a 18. században még magától értetődő volt, és nem igényelt különösebb erőfeszítést, ma, állítja Berg, az egyoldalúan előképzett hallás kényére-kedvére van bízva. Kritikai megjegyzéseit megtoldva hozzáteszi, hogy a kortárs zene harmóniai szegénysége egyáltalán nem segíti a (kivételessége miatt is) bonyolultabb és merészebb schönbergi konstrukciók megértését. Ez a zene nem is annyira az invenció felől nézve mutat fel bőséggel új megoldásokat, hanem a konvenciók felől: mesterien sűrített ötvözete számtalan korábbi formának és stílusjegynek. Dialektikus érvelése és felismerései a schönbergi mű élharcosává avatják Berget, ugyanakkor problémafelvetése egészéből és a mester életművének kongeniális értéséből és megértéséből a klasszikus kanti gondolat köszön vissza: a zseniális alkotó zseniális, de legalábbis kongeniális befogadóért kiált.

⁸ Dahlhaus egy későbbi szövegében is utalt a bergi címre: *Warum ist die neue Musik so schwer verständlich?* (1986).

Aaron Copland (1900–1990) *A zenehallgatásról* című szövege valójában nem önálló tanulmány, hanem 1939-ben megjelent, nagy sikerű és számos későbbi kiadást is megért *What to Listen for in Music* című könyvének (McGraw, New York) a második fejezete. Copland első könyvének keletkezéstörténete 1927-ig nyúlik vissza, *Zongoraversenyének* bemutatása évéig, amikor a zeneszerző oktatni kezdett a New School for Social Research-ben, tényleges megírására pedig 1936–37-ben került sor, amikor Coplandet már hazája első számú zeneszerzőjeként tartották számon. A zenét és a zenekultúrát népszerűsítő sikerkönyve páratlan lélekvezetőt jelentett az olvasók számára a muzsika birodalmában. Fejezetei sorra veszik a zene építőelemeit, a zenei formákat, az egyes műfajokat, egészen a kortárs zenéig, sőt a filmzenéig, miközben a szerző számos lemezfelvételt is megemlít (aminek akkoriban megvolt a maga önértéke). Kötetlen stílusú, olvasóját gyakran közvetlenül is megszólító műve célját a kötetünkben található részletben is meghatározta: a zenehallgatókat a „tiszán zenei szinten” szeretné (jobban) megismertetni a muzsikával, amely szint – olvashatjuk alapkoncepcióját – a zene létezésének három szintjéből csak az egyik, de a legösszetettebb.

Paul Hindemith (1895–1963) a zürichi egyetemen (ahol a Yale-lel párhuzamosan 1951 óta tanított) 1955 telén tartott előadása egyértelműen humanista alapállásból íródott. *Az ismeretlen zenék hallgatása és megértése* az erkölcsi alapállásként értett művészet nevében kéri számon saját korán (korunkon?) a szenzációéhséget és a zene intézményeinek (a komponistától a rádióig és a zenei fesztiválokig) lélek- és szellemtelenségét. Egyes következtetéseiben a Schönberg védelmére kelt Berg szavai visszhangoznak. Hindemith határozottan óva int az újszerű formák és hangzások bálványozásától. Előadása, amelynek háttérét a nagy műalkotás „morálisan megtérülő” megismerése biztosítja, a magyar olvasó számára külön szellemi izgalmat tartogat, hiszen éppen Bartók egyik művét elemzi hosszasan; Bartókét, akit nemcsak az elmélet, hanem az előadói gyakorlat felől is jól ismert, ráadásul bizonyosan régebbről (lásd például azt az 1927-ben készült Polydor-lemezfelvételt Bartók 2. *vonósnyegyeséből*, amelyen Hindemith játszotta a brácsaszólamot).

Ernst Krenek (1900–1991) az 1960-as évekre már több sikeres kísérletet tett a szeriális és az elektronikus zenével, de szorgalmasan írta teoretikus munkáit is a modernitásról.⁹ 1964-es tanulmányában a zeneszerzésből, a zeneszerzői álláspontból kiindulva vizsgálódik. Miközben a kortárs és a középkori zeneművekből vagy a gótikus építészetből egyaránt hoz példákat, saját, „romantikus”

⁹ A bőséges termést (1980-ig) Claudia Maurer ZENCK monográfiája listázza: *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Lafite-Verlag, Wien, 1980, 325–347.

szemléletmód szülte alkotásainál is elidőzik, teret engedve az önkritikának. Hosszan boncolgatja a szeriális komponálási módszert, több párhuzamot is felfedez a Schönberg-iskola és a középkor vallásos zenéje között, de még a hangrögzítés technikai vívmányairól is említést tesz. Tanulmánya végén óvatosságra inti az ítéletet, hangsúlyozva a (mindenkori) zene befogadásának elsődleges élményét. Krenek a három évvel korábbi kerekasztal-beszélgetés (*Hallhatjuk-e a szeriális zenét?*) résztvevőjeként, Claus-Henning Bachmann (1928) kritikus, dramaturg és rendező, Fritz Winckel (1907–2000) akusztikus-hangmester¹⁰, valamint Franz Willnauer (1933) színház- és zenetörténész társaságában kifejezetten a szeriális zene akusztikai kérdéseit, meghallásának vagy hallgatásának törvényszerűségeit és feltételeit fejtegette.

Pierre Schaeffer (1910–1995) mérnök, zeneszerző, elméletíró és tanár a 20. századi zenetörténet meghatározó egyénisége. Nagy kísérletező, aki *musique concrète*-alkotásaival és -elméletével az elektronikus zenétől a hangjáték műfajáig sok területen hatott. Gyűjteményünkben *Traité des objets musicaux* (1966) című, összefoglaló igényű művéből kivonatoltunk néhány vonatkozó fejezetet.¹¹ Ez az a fő műve, amelyről egy vele készült interjúban megjegyezte: „azt akartam kideríteni, mi is a zaj, hogyan működik a fül, mi az átmenet a zene és a zajnak nevezett hangok között [...] felállítottam egy jól megalapozott elméletet, amely választ ad minden ezzel kapcsolatos kérdésre”; majd keserűen hozzátette: „...könyvemet még angolra sem fordították le, ami megint csak az emberek ostobaságát bizonyítja”¹² – valóban, sokáig kellett várni a *Traité* első fordítására.¹³

Dieter Schnebel (1930) zenetudós, evangélikus teológus, jelentős zenekari és kamaraművek szerzője. *Látás és/vagy hallás* című tanulmányában Schnebel mediális vizsgálatot folytat, de láthatóan nem elégti ki korunknak a mediális váltások és változások iránti kritikátlan, naivan analizáló érdeklődése. A képimádat és a látás tagadhatatlan kultuszának idején „revizionista” módjára szeretné ugyan visszaállítani kép és hang, optikai és akusztikai megfelelő, demokratikus viszonyát, de nem zárkózik el az új mediális lehetőségek kiaknázása

¹⁰ Winckel a zenei hallást érintő tanulmánykötetei: *Phänomene des musikalischen Hörens* (Berlin, Hesse, 1960) és *Die psychologischen Bedingungen des Musikhörens* (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975).

¹¹ Schaeffer Guy Reibellel 1967-ben háromlemezes hangzó mellékletet is megjelentetett könyvéhez *Solfège de l'objet sonore* címmel, amelyet a Groupe Solfège-zsel (François Bayle, Henri Chiarucci, Beatriz Ferreyra) készített el.

¹² VARGA Bálint András, *3 kérdés – 82 zeneszerző*, Zeneműkiadó, Budapest, 1986, 336–337.

¹³ Portugálul Ivo Martinazzo fordításában látott napvilágot 1993-ban, *Tratado dos Objetos Musicais* címmel (Editora Universidade de Brasília), illetve előkészületben van angol nyelvű kiadása (*Treatise on Musical Objects*, University of California Press) John Dack és Christine North fordításában.

elől, nincs szándékában tagadni azok létjogosultságát, sőt egyenesen termékeny javaslatokat tesz, ami ítélete kiegyensúlyozottságát és magabiztosságát jelzi.

A széles látókörű protestáns teológus, Karl Barth úgy vélekedett a 18. századról, hogy ennek az ízig-vérig zenei századnak az egész szellemiségét legjobban a zenén keresztül ragadhatjuk meg, azaz helyes történeti megítéléséhez jóformán el sem juthatunk a zenével való intenzív és intim viszonyának megismerése nélkül: „...milyen részvétellel, sőt odaadással tudott muzsikálni ez a kor – és ami muzikalitása valódiságára nézve talán még jellemzőbb –, milyen jól tudott zenét hallgatni!”¹⁴ Barth érvelésének jogosságát a zenei hallás teljes történetére is érvényesnek gondoljuk: szándéka szerint kötetünk a hallásnak ehhez a rejtett, sőt – talán nem túlzás úgy fogalmazni – illékony történetéhez szolgál adalékkul. A 18. század szülötte, Johann Wolfgang von Goethe szavait idézzük lezárásul – és felvezetésül: „...az igazi zene egyedül a fülnek van szánva: a szép hang a legáltalánosabb valami, amit el lehet gondolni [...] nem is hallgatta másképpen a zenét, csak lehunyta szemmel, hogy egész lényét a fülnek egyetlen, tiszta élvezetére összpontosíthassa.”¹⁵

¹⁴ *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert: Ihre Geschichte und ihre Vorgeschichte*, Theologischer Verlag Zürich, Zürich, 1994, 49–50.

¹⁵ Johann Wolfgang von GOETHE, *Wilhelm Meister tanulóévei*, Európa, Budapest, 1983, 612. Fordította Benedek Marcell.