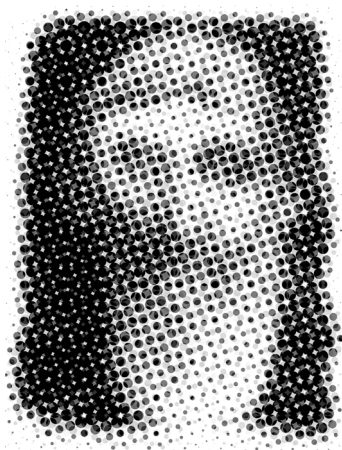


DEMETER TAMÁS

AZ „ÚJ ZENE” SZELLEMTÖRTÉNETI SZOCIOLÓGIÁJA

Molnár Antal (1890–1983) intellektuális életrajzának íve jól illeszkedik a magyar eszmetörténet főáramának sodorvonalához – legalábbis a 20. század első felében. Egyrészt Molnár zenetörténeti-zeneesztétikai érdeklődését mindvégig szociológiai szemléletmóddal és fogalmisággal ötvözte, s ez életművét a magyar eszmetörténet európai viszonylatban legnagyobb hatású vonulatához kapcsolja.¹ Természetesnek vette, hogy stílustörténeti és filozófiai kérdéseire szociológiai nyelvezetben megfogalmazott válaszokat adjon, s ezzel csatlakozott a nálánál néhány évvel idősebb azon kortársaihoz – köztük Lukács Györgyhez, Hauser Arnoldhoz, Mannheim Károlyhoz –, akik jórészt azon fáradoztak, hogy klasszikus filozófiai problémákat szociológiai megvilágításba helyezve oldják fel. Másrészt nemcsak Molnár szociológiai érzékenysége, hanem szociológiai szemléletmódjának alakulása is analóg a magyar eszmetörténet domináns áramlatainak kibontakozásával és lehanyaglásával. Molnár a századelőn a pozitívizmustól indul, és az 1920-as évektől tolódik a szellemtörténet felé, hogy egy hosszabb, módszertanilag eklektikus periódus után az 1930-as években annak szemléletmódját teljesen a magáévá is tegye.²

Életművében a szellemtörténeti szemléletmód legkiforrottabb dokumentuma *Az új muzsika szelleme*, amely 1948-ban jelent meg. Ez a könyv egyben Molnár utolsó olyan műve, amelyben módszertani és szemléletbeli elköte-



**Ebben áll az új zene
egyszerre esztétikai
és szociológiai
problémája: hiányzik az
egységesítő korszellem,
a közös érzésvilág
a stabil erkölcsi
orientáció.**

lezettségei nyilvánvalóak – további munkái jellemzően filozófiai megalapozást és szemléletmódot nélkülöző zenetörténeti munkák, s ez önmagában is beszédes történeti tény. Már *Az új muzsika szelleme* is halva születetten hagyta el a nyomdát. Ekkorra ugyanis a szellemtörténeti program egyrészt nemcsak Magyarországon, hanem általában is lendületét veszítette, másrészt a mindinkább a marxizmus dominálta hazai intézményi közegben végképp képviselhetetlenné vált. Mint Dallos Anna Molnár és Hernádi Lajos levelezésére támaszkodva nemrégiben beszámolt róla, Molnár 1960-ban úgy értékelte, hogy könyvének 1949-ben folytatott nyilvános vitája szorította ki a zenei életből – az a vita, amelyben Mihály András azzal bírálta a könyvet, hogy annak filozófiai alapjai nem egyeztethetők össze a marxizmussal, s melyben Molnár elismerte könyve „kispolgári velleitásait”. De mint Molnár 1960-ban Hernádinak írja: „én befelé nem változtam, de bizony megmásult körülöttem a világ. Ezzel pedig az én személyemnek a háttere, levegője, színe, súlya lett egészen mássá. A mai nemzedék – mint be is vallják – nem ismeri munkáimat, nem tudja, mit jelentettek azok a maguk idején. Csak annyit lát, hogy egy idős bácsi akarnokoskodik és »szembehelyezkedik a marxizmussal«.”³

Mivel Molnár a marxista szemléletmódot nem tudta vagy nem akarta magáévá tenni, így egyéni intellektuális életrajza már nem követi a magyar esztétorténet alakulásának ívét a század második felében, mivel ez a történet – részben organikusan, de még inkább külső politikai-intézményi nyomásra – mindinkább marxista irányt vett. Igaz ugyan, hogy 1970-ben még megjelent Molnár 1938-ban publikált elméleti zeneesztétikai kötetének folytatásaként az eredetileg ugyancsak 1938-ra elkészült monumentális, szellemtörténeti orientációjú *Gyakorlati zeneesztétikája*, de mint Ujfalussy József az előszóban valóban helyesen hangsúlyozza: a könyv jelentősége ekkor már inkább csak esztétikatörténeti dokumentumértékében rejtett – még akkor is, ha Molnár e művével kiérdemli Ujfalussytól a „haladott szemléletű polgári előd” titulust.⁴

Az új muzsika szelleme nemcsak Molnár életművében elfoglalt kitüntetett helye miatt érdemel figyelmet, hanem azért is, mert gyakorlatilag egy időben jelenik meg Theodor Adornónak *Az új zene filozófiája* (1949) című, komoly elméleti utóéletű, de magyarul csak nemrégiben megjelent művével. Mindkét mű szociológiai szempontból tárgyalja az „új zene” (azaz a századelőn megjelenő új zenei mozgalmak) jelenségeit – azonban Molnár ezt szellemtörténeti, míg Adorno marxista szempontrendszerrel teszi. Részben ebből következően alkotnak eltérő esztétikai ítéletet az „új zene” egyes képviselőinek műveiről – leginkább Schönbergről. Ugyanakkor számos párhuzamosság is felfedezhető gondolkodásukban. A zeneművek mindkettejükénél valamiképpen jelentéssel bíró alkotások, és egyetértenek abban, hogy – amiként Adorno mondja – az öncélúvá tisztított zene beteg a célnélküliségtől. Adornónál módszertanilag a társadalmi totalitás dialektikus szemlélete érvényesül: a művészet egyszerre képviselője az azt kitermelő társadalomnak, de megváltozásának erjesztője is. Ha nem így szemléljük, hanem egyoldalúan a társadalom viszonyaiból vezetjük le a művészet jelenségeit, akkor az esztétika maga is a műalkotás eldologiasításának eszközévé válik, s a fennálló uralmi viszonyok malmára hajtja a vizet. A „polgári társadalomban csakis az rejti egy másik társadalom lehetőségét, ami nem hasonlít rá”, azaz ami nem a fennálló társadalmi viszonyokat reprezentálja – mondja Adorno.⁵

Molnár szellemtörténeti fogalmiságra támaszkodva ugyan és más úton, de mégis hasonló konklúzióra jut: a zene etikai tartalma révén általában, az új ze-

ne pedig az általa képviselt új etika révén a kompozíció szigorú szabályainak engedelmessé tevő művész alkotásában megtestesülve mutat példát. Az a szellem, az az erkölcsiség, amely az alkotásban így megmutatkozik, lehet közös a művészt más területeivel, de az élet más területeinek és a társadalomszervezésnek az elveivel is. Társadalom és műalkotás kapcsolatát így Molnárnál és Adornónál egyaránt a kölcsönös függőség és nem az egyoldalú – szellemi vagy társadalmi – meghatározottság jellemzi, de az e kapcsolatrendszer feltárásához használt analitikus kategóriáik és fogalmaik nagyban különböznek.

Molnár szellemtörténeti szociológiájának központi kategóriái a „lelkület” és a „közszellem”, amelyek világos fogalmisággal nehezen elemezhető, inkább metaforikusan-képszerűen leírható élmény-érzés komplexumokra utalnak. E szociológiának nem is a műalkotás és a társadalom fogalmilag megragadható viszonyai, hanem inkább a műalkotás és a társadalom *átélésének módjai* relevánsak. Így szociológiai szempontból az adott társadalomra jellemző szellem, az alkotókra és a közönségre adott korban jellemző lelkület és az ő élményanyaguk, valamint ezek érintkezési, illetve távolodási pontjai rajzolják ki alkotó és közönsége „világnézetének” körvonalait. Világnézet nélkül művészet nincsen: ez adja ugyanis a művészi megformálás anyagát, és ez jelenti a befogadás feltételeit is – még akkor is, ha esetleg világnézetét sem a művész, sem a közönsége nem tudja fogalmakban kifejezni, s ezek rekonstrukciója az értelmező szociológusra marad.

Alkotó és befogadó közös világnézete foglalja ugyanis rendszerbe a világra vonatkozó teljes szemléletüket úgy, hogy abban minden jelenség meghatározott értékviszonyba kerül a többivel. Az így előálló értékösszefüggések rendszere nem szükségképpen fogalmilag, hanem hangoltságok és attitűdök rendszereként határozza meg a tapasztalatok átélésének módját. Ilyen világnézetekként említi Molnár a vedanta filozófiát, a keresztény bölcséletet, a materializmust, a szkeptizmust, a marxizmust és a spiritualizmust, mely utóbbi – Molnár számára érezhetően szimpatikus módon – „a szellemi erők primátusát”⁶ hirdeti a társadalom formálásában, s amelynek története az utópia és a valóság küzdelmének története. De hasonlóképpen világnézet a Molnárt talán leginkább aggasztó „szimplizmus”, a sekélyes problémátlanság világnézete, amely a civilizáció kényelmi „gyárüzeme”⁷ által támogatva a testiség karbantartását avatja legfőbb értékévé, és amelynek jellemző zenei megnyilvánulását Molnár a dzsesszben pillantja meg.

Molnár esztétikai szempontrendszere formacentrikus: a művészetet a forma, a megformálás teszi – minél kevésbé szigorú a megformálás, annál kisebb a *művészi* hatás lehetősége, és ezért annál inkább korlátozódik a hatás a fiziológia és pszichológia területére. A zeneművek esztétikai elemzéséhez a megformálás szempontjából Molnár két ideáltípust alkot, a klasszikust és a romantikust – melyek itt nem zenetörténeti korszakként értendők, hanem egy bármikori zeneműnek a formaszabás bármikori törvényeihez fűződő viszonyát hivatottak jellemezni. A romantikus megformálás Molnárnál a töredezettséggel és a nagy formák felbomlásával egyértelmű. Ekként lesz a romantikus alkotás – a klasszikussal ellentétben – részletekre kihegyezett, amelyből az egész művet átfogó és az alkotó egyéniségének kifejeződését mederben tartó „nagy forma” hiányzik. Klasszikus és romantikus zenemű különbségét Molnár metaforája plasztikusan fejezi ki: a romantikus zenemű lazán forrasztott részekből összeállított acélhíd, mely ezért kis teherbírású, és nem a tartósságra van berendezve – ellentétben az egy daraból öntött klasszikus formaszabású művekkel, amelyekben a részek alárendelőd-

nek a nagy forma igényeinek. A romantikus alkotás csekély figyelmet fordít a formaszabás külsődleges szabályaira, inkább az alkotó belvilágának rezdüléseit tükrözi, s így az egyéniséget hangsúlyozza. Ebből a szempontból válik érthetővé, hogy Molnár számára a magas esztétikai értéket képviselő, szigorúan megformált műalkotás miként képvisel egyúttal magasabb etikai értéket is: a formaalkotás szabályait követni annyit tesz, mint az alkotó személyiség megnyilvánulásait e magasabbnak elismert szabályoknak alárendelni.

Hasonlóképpen ideáltípiálva különbözteti meg Molnár a zenei stílus három nagy iskoláját: az olaszt, a franciát és a németet. Az olasz megformálást a spontaneitás jellemzi, melyhez a formai magyarázat mintegy utólagosan kapcsolódik, tükrözve aényt, hogy az olasz – a némettel ellentétben – inkább éli az életet, semmint gondolkodik rajta. A francia stílusú zenét előzetes, racionalista tervezés és kicsiszolt keret jellemzi, miközben szerény lelki anyagot mozgat, és a mélysége csekély – ezért a kisebb formákban szinte utolérhetetlen. A német stílusú zene világnézeti muzsika, amelyet mélyből fakadó gondolati inger hív életre – ennek megfelelően szemlélődő, okoskodó, s így anyagát csak azután tudja formába önteni, miután az összes lehetőséget végigtöprengte. Ahogyan „klasszikus” és „romantikus” nem zenetörténeti korok jelzői Molnárnál, úgy a német, olasz és francia stílus megkülönböztetése sem utal az ekként besorolt zeneszerző földrajzi vagy származásbeli gyökereire. Molnár szemében például Mozart és Haydn inkább olaszos, Beethoven pedig inkább német típus, aki inkább megrázní, mint gyönyörködtetni akar. Ám csakúgy, mint a klasszikus-romantikus ideáltípusok, a zenetörténetben e stílusok ideáltípusai sincsenek jelen vegytisztán, hanem mindig csak valamilyen mértékben keveredve.

A 20. század elején kibontakozó „új zene” – melyet Molnárnál leginkább, de különböző különféleképpen Bartók, Kodály, Schönberg (és a második Bécsi Iskola) és Sztravinszkij neve fémjelez – a fenti három stílus örökségéből épül. Molnár olvasatában semmi nincs az új zenében, ami ne lenne meg a régiben, de a meglévő technikai elemek másként és más értelmet hordozva kerülnek felhasználásra. Az új zene nem technikailag, hanem „lelki alapokban és irányban” különbözik a korábbi korok művészetétől: ezek a lelki alapok idegenek a korábbiaktól, mert az őket életre hívó közszellem olyan világ terméke, amely alól kicsúszott a történelmi talaj. Katasztrofális és kaotikus korban élünk – írja Molnár 1948-ban –, „fekete és rőt felhők alatt”,⁸ mely után valami új kornak kell jönnie. A zene – mint minden művészet – saját kora produktuma, s ezért érthető, hogy az új zene alkotói és közönsége zenei vonatkozásokban ugyanúgy tapogatózik, mint az e zenét kitermelő társadalom újjáépítését célzó vállalkozás – az új közszellem megteremtése is a vezetőkre vár. Ilyen viszonyok között zeneszociológiát írni és az új zenét értékelni olyan vállalkozás, mint „geológiai katasztrófa idején térképezni”.⁹

Ebben áll az új zene egyszerre esztétikai és szociológiai problémája: hiányzik az egészségesítő korszellem, a közös érzésvilág a stabil erkölcsi orientáció. Ennek a következménye kettős: egyrészt nincs az új zenének olyan lelki alapja, amely az alkotásnak és az alkotásokon keresztül a stílussteremtésnek irányt szabhatna, amely az egyes művészetakarásokat felismerhető formai megoldásokkal összefoghatná. Következésképpen „a teljes esztétikai rendező terv éppúgy *kísérleti*, mint a szociológiai, amellyel a közösség kérdéseit a megoldás felé hajtánók”.¹⁰ A másik következmény, hogy nincs közönség abban az értelemben, hogy itt is hiányzik az a szellemi integráló tényező, amely emberek tömegét befogadó kö-

zönséggé teszi: hiányzik a szellemi összekötő kapocs művész és közönsége között, amely a műveket átadhatóvá és befogadhatóvá teszi. Márpedig „hiába muzsikálunk, ha nincsen közönségünk”¹¹ – hiába, ha nincs az alkotásnak és a befogadásnak közös világnézeti alapja.¹²

Ebben az értelemben a zene és a társadalom integrációjának felbomlása párhuzamos és egymással összefüggő folyamatok: „a dúr és a moll halála éppúgy határvonalat húz az eddigi Európa és a mai közé, mint a polgári társadalom-szemlélet halála”.¹³ Az ezúttal zenetörténeti korszakként értett romantika zenéjének polgári bensőséget tükröző befele fordulásával szemben az új zene kollektivisztikus irányultságú: miközben a romantika zenéje az egyéniség polgári kultuszát ünnepelte, addig az új zene a világ törvényeit hangsúlyozza. Ez tükröződik például abban, hogy Schönbergnél immár „egy-egy teljes zenei gondolat, *több hang viszonya* jelent valami hasonlót, mint régebben a tonika és dominánsok viszonya jelentett”.¹⁴ Hasonlóképpen a kollektivisztikus irányba visz, hogy Bartók és Kodály a kelet-európai népzene emeli be a hagyományba – azt a tiszta forrást, amely Európa ezen részén érintetlen maradt. Mert míg például Bach a protestáns népéneket variálja korállfantáziává, és ezzel felszívja és magas művészet anyagává szublimálja ezt a népi nyersanyagot, addig Európa keleti részében az arisztokrácia és a polgárság egyaránt „nyugati művelődést ékelt be szervesetlenül a nemzeti életbe”,¹⁵ s eközben a paraszti életforma művészete érintetlenül és észrevétlenül szervesen fejlődött tovább.

Ez jelenti most azt az új anyagot, amelynek révén az elhaló polgári világ magas művészete megújítható. De ennek köszönhetően képvisel magasabb értéket Bartók és Kodály művészete, mint akár Schönberg polifóniája, amely – noha „az erkölcs legszorosabb szabályozó jelképiségének” eszköze – a zenei tartalomhoz képest mégis mesterkéltséget és külsődleges, vagy akár Sztravinszkij művészete, amelynek anyaga forradalmi ugyan, de a szerkezete nem az anyagból fakad, hanem mesterkéltséget és ráerőltetett „gépiesség mozgatja”.¹⁶ Mind közül Bartók nyújtja a legmagasabb szintű művészetet: anyagában a múltból táplálkozik, amelyhez organikusan szigorú formaszabás kapcsolódik, mint a IV. vonósnyegyesben, amelyet az itt Tóth Aladárral egyetértő Molnár szerint csak *A fűga művészetéhez* fogható formai felépítés jellemez.¹⁷

Molnár társadalom- és zenetörténeti vízióját és esztétikai értékeléseit az olvasó aligha tarthatja nagyra analitikus világossága és kikezdhetetlen argumentációja miatt. Ahogy a szellemtörténészekről általában, szigorú fogalmiságú elemzések helyett Molnártól inkább távlatos víziót és belátásélményt kapunk: azt az élményt, hogy e zeneműveket és zenetörténeti folyamatokat *így is* lehet látni, és társadalmi kontextusukkal *így is* összefüggésbe lehet hozni. És ez az élmény a mai olvasót is gazdagíthatja – ha fogékony Molnár és a szellemtörténet ma kevéssé divatos látásmódjára. Molnár inkább tündököl esszéisztikus kifinomultságával, mint rendszeralkotó erényeivel: Molnár nagyszerű stilisztika, szellemes fordulatokban és szóképekben gazdag szerző, aki ma is valódi olvasmányélményt nyújt – és megnyitja azon szerzők sorát, akik a magyar zeneesztétikai hagyományt a 20. században egyedülállóan szellemessé teszik.

■ JEGYZETEK

1. E vonulat körképszerű bemutatását lásd Demeter Tamás: *A szociologizáló hagyomány. A magyar filozófia főárama a XX. században*. Századvég, Bp., 2011.

2. Molnár gondolkodásának fejlődéséről és beilleszkedéséről a magyar zeneesztétikai gondolkodás történetébe lásd Demeter Tamás: *A társadalom zenei képe: A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya*. Részavölgyi, Bp., 2016.

3. Idézi Dalos Anna: *A samesz és a csodarabbi. Molnár Antal dokumentumok Hernádi Lajos hagyatékában.* http://www.zti.hu/files/mza/docs/DalosA_Molnar-Hernadi.pdf 6. Molnár fogalmisága és mondanivalója ma sem igen talal sokkal értőbb fülekre. Lásd ehhez Tózsér Jánossal folytatott vitámat a *BUKSZ* hasábjain: Tózsér János: *Zenei antikvárium.* BUKSZ 2018. 2–4. sz. 136–142; Uő: Valóban süket volnék? BUKSZ 2019. 1–2. sz. 4–6. és Demeter Tamás: A szociológiai beszédmód védelmében. BUKSZ 2019. 1–2. sz. 3–4.
4. Ujfalussy József: *Előszó.* In: Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika.* Zeneműkiadó, Bp., 1970. 12.
5. Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája.* Rózsavölgyi, Bp., 2017. 34.
6. Molnár Antal: *Az új muzsika szelleme.* Dante, Bp., 1948. 159.
7. Uo. 166.
8. Uo. 81.
9. Uo. 131.
10. Uo. 59.
11. Uo. 95.
12. Molnár itt ugyanolyan szellemtörténeti-szociológiai kategóriákkal dolgozik, mint a fiatal Lukács György és Mannheim Károly. Ezek részletesebb bemutatásához lásd Demeter Tamás: *A szociológizáló hagyomány.* 5. és 7. fejezet és újabban Zuh Deodáth: *A pozitivist szociológia kritikája és a Szellemi Tudományok Szabad Iskolája.* Magyar Filozófiai Szemle 2018. 2. sz. 36–62.
13. Molnár Antal: i. m. 54.
14. Uo. 55.
15. Uo. 76.
16. Uo. 90.
17. Uo. 121.

