

módon a felszabadító szovjet nép képviselője lett. Egyrészt nemzetiségi miatti, másrészt, mert a Szovjetunióban közismerten népszerű. Ezenkívül a sűrűn ide látogató szovjet művészek kedvelt szerzője. Itt megint csupán az értelmezésről és nem az értékről beszélünk. Csakovsky objektív esztétikai értéke ma sem vitatott az esztéták előtt. Viszont éppen mert a nagyromantika képviselője, — amely, mint látjuk, csökkenő tendenciát mutatott — ez ad magyarázatot arra, hogy amíg 1951-ben 11%-kal szerepelt a repertoárban, 1956-ban ez 1%-ra csökkent.

A harmadik jellegzetes, de más irányú tendenciát mutatja — épp az előző „visszaját” — Bartók műveinek részvétele a 15 éves repertoárban. Talán Csajkovszkijon kívül kevés olyan zeneszerző van, aki ennyire függött volna a politikai-társadalmi érzelmi hullámzásoktól. Bartók elismertetése, elfogadása és elfogadtatása a magyar zenészek és esztéták eredményes tevékenységét bizonyítja. 1954-ben kezdett Bartók utat törni a koncertrepertoárban. A teljes repertoárhoz képest soha addig és azután el nem ért csúcson állt 1956-ban. A *meglepő* zuhás ennek reakciójaként 1957-ben következik be. Talán kultúrpolitikai óvatosságra intett Bartók nagy népszerűsége, de az is lehet, hogy — amint a számok jelzik — a szellemi irányítók, akik kiharcolták Bartók ilyen irányú játszósiságát, nem építettek a stabil koncertközönség megértési színvonalára. Itt megint komplexen mutatkoznak azok a tényezők, amelyek Bartók műveinek arányát az 1956-os 48%-ról 1957-ben 10%-ra csökkentik. 1958-ban — a Bartók—Liszt év eredményeképpen — ismét 33%-ot ér el, előtérbe kerül, majd belekerül az állandó koncertrepertoárba. A küzdelem áttérrelődött a szektás kultúrpolitikával vívott csatákról a közönség konzervatívizmusának felolvasztására. Sokféle módon lehetne még a gazdag anyagot elemezni, azonban célunknak egyelőre ennyi is megfelelt, mert az értékek és értelmezések problematikáját ezzel is érzékeltetni és bizonyítani tudtuk.

A 15 éves elemzés alapján a következőkben csupán néhány kiragadott kérdéssel szeretnénk foglalkozni: általában a korszakok zenei tartalom-igény-izlés váltásával, amely a romantikától a barokk felé fordult; a modern zene közönségével és a mai zeneszerzők fogadtatásának kérdéseivel; végül arra kísérelnénk meg választ adni, hogy mind-ezeket mi mozgatja, s a társadalmi ítéletek és szükségletek mely szektoroknak erősítése alapján változnak.

Viszatarva az értékek problémájához, talán sikerült bebizonyítani, hogy az adott objektív művészeti értékek ingadozása vagy esetleges értékváltozása a társadalmi hasznosság és használhatóság, annak értelmezésén alapul; mögöttük nagy társadalmi mozgások, fordulatok és változások mennek végbe. Azaz esztétikailag változatlan értékű művek a társadalmi értelmezés és társadalmi hasznosság vagy vélt

hasznosság alapján kerülnek előtérbe vagy háttérbe. A sokoldalúan befolyásolt és kialakított zenei „kínálat” után, amely több szubjektív összetevő eredményeképpen végül is a korábban elemzett műsorban objektíválódott, kerüljünk át egyértelműen a „szubjektív” oldalra.

Valóban, hogyan tudnánk megközelíteni az elemzett program közönységét, illetve a komoly zeneszerető és -értő embereket? Járatlan út, mert nem elégedhetünk meg az eddigi „tetszés — nem tetszés” vizsgálatokkal; a népszerűségi vizsgálat itt kevésnek tűnik, hiszen sokkal elemibb szinten már összetettebben, a funkció-igény — választás útját próbáltuk meg követni. A „komoly zene birodalmának” polgárait nem primitívebb módon, hanem éppen bonyolultabb érdeklődésüknek megfelelően, komplexebb jelenségek figyelembevételével kell szemügyre venni. Ezért itt kísérletet tettünk az életút, az életfellegások és a személyiség vizsgálatára, és ezeket a zenei érdeklődéssel összefüggésbe hozni. Ezért nem standardizált kérdésekkel közelítettünk, hanem ún. esettanulmányokkal.

150 esettanulmányt készítettünk a „zeneileg beavatott”-ak körén belül olyanokkal, akik a zenét — a normatív esztétikai értelemben vett *művészi zenét* — életük egyik legfontosabb értékének tartják.

Az esettanulmányok sorával csakis a zeneértőket közelítettük meg, mint hogy a komoly zene ellenzőivel már előzőleg foglalkoztunk. Mégsem közlünk most számszerű adatokat, elsősorban azért, mert vizsgálatunk nem statisztikailag reprezentatív mintára épült, és ezért kvantitatíven nem értékelhető. De az is igaz, hogy ezek a tények inkább minőségileg, mintsem mennyiségileg elemezhetők. Ahol fontosnak látjuk és lehetőség volt rá, a belső összefüggéseket vizsgáltuk, hogy típusokról, utakról, művészekről és műfajokról, magatartásról és gondolkodásról valamilyen összefüggő képet kapjunk.

Célunk ez volt: kikísérletezni, mely módszer mutatkozik a legcélravezetőbbnek, hogy a zeneértőknél a zene fontosságát, az igény tartalmát, összefüggését a személyiség struktúrájával megismerhessük. A későbbi kvantifikálás érdekében és lehetőségeinek elősegítésére kísérletet teszünk ez alkalommal a rendelkezésre álló igen gazdag anyagból egy kezelhető és szociológiailag értelmezhető kétdimenziós tipológia felállítására.

A zenei tipológiák közül S. Borrisét és T. W. Adornóét ismertük, de egyik sem volt számunkra követhető, mert csoportképző meghatározásaikkal nem értünk egyet. Borris a divatos pszichológiák alapján, szociológiai szempontból használhatóan tipusokat állít fel, értékük pszichológiai szempontból is kétséges. Adorno típusai már sokkal érdekebbek, azonban kategorizálásával nem lehet egyetérteni. Csoportosítási szempontja a zenei megértés szintje, teljessége illetve törődékessége. A zene megértésének teljességét kizárólag a zene szakértőinek tartja fenn,

akik a zene struktúráját teljesen megalapozott áttekintéssel tudják követni és ezektől halad az egyre kevésbé értők felé, azokig, akiknek már a műhöz sincs közük, csak önmagukhoz. Nemszakmai arisztokratizmusa miatt nem lehet használni ezt a csoportosítást; a valóságban nem mérhető, nem igazolható. Követelménye, a struktúrák felismerése, újat engedhet a látszólagos zeneértőknek, akik jobban tudnak esetleg beszélni a zenéről, mint ténylegesen átvenni, átélni azt.

Esettanulmányaink módot adnak arra, hogy egy esetleges reprezentatív felvétel során a társadalomban meglevő arányokat vizsgálhassuk. Elsősorban a jellegzetes zeneértő típusok megragadására, másodsorban a rendelkezésre álló anyagból a belső összefüggések feltárására törekedünk.

Kérdésünk az volt, hogy vajon meghatározhatjuk-e az érdeklődési körön túl a zenei szükséglet különböző típusait, ahogyan erre a falusi vizsgálatnál módunk volt; tehát a műfajokból, hallgatási szokásokból, a motivációk párhuzamos elemzéséből össze lehet-e állítani a szükségletek és az igény típusait. Vajon van-e arra mód ebben az esetben, amikor nem egyszerű érzelmi síkú, elemi zenei megértési fokon levő zenei igényekről van szó, hogy a zene által kielégített szükséglet irányáról találó képet kaphassunk? Hiszen itt igen bonyolult megértésről, felfogásról, sokszorosan összetett hatásmechanizmusról van szó, amely nem redukálható az elemi szinten levő zenei igény-körök vizsgálati nivójára.²⁵

Felhasználva a falusi tapasztalatokat, szabadabb válaszlehetőségeket biztosítottunk — az esettanulmányok egyébként erre bő lehetőséget is nyújtottak —, hogy a kötetlenebb válaszokból analizálni lehessen a szükséglet típusát, s a zenei igényre, tartalmára, a szokásokra stb. vonatkozó álláspontokat elemeire bontva megkeressük alapvető jelentésüket. Milyen a zenei szükséglet tartalma, iránya, mire szolgál és mire kell szolgálnia?

Mielőtt az egyes csoportok jellemzőit meghatározzuk, ismét meg kell erősítenünk — ezt minden tipológia esetében hangsúlyoztuk, — hogy előfordulnak átmeneti típusok is; előfordulnak olyanok, akik egyesítik a két tiszta típus jellemző vonásait, sőt a zenei alapszükségletéről lévén szó, az is gyakori, hogy valaki életének különböző szakaszaiban különböző típusokhoz tartozzék; mint ahogyan az is világos, hogy az egyes művek vagy korszakok felfogásában más és másfajta alapmagatartás dominál. Mindezek fenntartásával azonban azt tapasztaltuk, hogy csaknem tisztán is elhatárolhatóak ezek a típusok és még a viszonylag szűk körű esettanulmányok sorában is határozottan körvonalazható egységeket alkottak.

Milyen szükséglet-típusok alakultak ki értelmiségi eset-tanulmányaink alapján?

Teljesen világos körvonalú az a csoport, amely a zenében a szépmé-

lyes érzelmi élménykapcsolatot keresi. A zene akkor kell, ha nyugtalan, ha fáradt, ha elgyötört, ha sikertelen, ha eseménytelen vagy túlságosan eseménydús az élete, ha depressziós, ha kudarcok érik. A zene napi szükséglete, kísérlete és menekvése. Viszonya, lényegét tekintve, teljesen szubjektív és érzelmiileg feltöltött; önmagára, saját-életére koncentrált, barátként, tanácsadóként, megrázó vagy elismítő nyugtatóként áll mellette a zene, életének minden idejében, mert ez jeleni számára a meghódás állandó élményét, és — ez nagyon fontos — a harmóniára való törekvés megfogalmazott célja az életben és a zenében egyaránt.

A második jellegzetes típus nem elsősorban önmagára, hanem a műre koncentrált, azon a fokon, ahol zenei appercepcióis képessége kialakult. Nem önmagát fedezi fel a műben, nem közvetlen-önmagát kereső érzelem futi, hanem magát a művet vagy a művek rendszerét, építkezését, kapcsolatát, folyamatosságát akarja megismerni, megragadni. Alkálában nem érzelmi, hanem értelmi koncentrációval közelít s érzelmi öröme is elsősorban a szó szoros értelmében vett intellektuális, értelmi örööm, amelyet valaminek szép vagy tökéletes megoldása felelt érez. Elég tiszta típuscsoport, amelynek zenefelfogási módját módszeres tanululás vagy ismeret alapján, tisztán intellektuális úton el lehet sajátítani.

A harmadik típus útja indulhat mindkét zenei felfogásból, de magatartásában az a lényeg, hogy a zenében elsősorban a megoldást, a küzdelmet, a problémákat keresi. Ez az a típus, amelyben az értelmi és az érzelmi felfogás váltakozva jelenhet meg, de a zene felfogása minden esetben — érzelmi vagy értelmi úton — elsősorban a küzdelemhez, a problémák megoldásához, tehát valamilyen döntéshez vagy cselekvésben való tiszta állásfoglaláshoz kell. Nem a harmóniát keresi a műben; nem is magára a műre koncentrált figyelem jellegzetes magatartása ez. Nem is a megoldottság harmónikus kielégülése hajtja a mű felé, figyelme az életproblémákra összpontosul, a cselekvés, a döntés, a megoldás útjára. Nem a műben magában gyönyörködik, nem annak strukturális értelmét keresi és követi, hanem a küzdelemnek a zenei ábrázolása érdekli. Nem a feloldás vonzza, nem is menekül a megoldáshoz, hanem a megoldáshoz vezető út, a küzdelem, a küzdelem, a problémák izgatják. Ez az a típus, amely Mozartban nem a „könnyű”, „vígasztaló”, „jókedvű” zenét keresi, hanem benne is felismeri a vívódások, küzdelmek útján elért és nem is mindig elért teljességét. Nem várja a műttől vagy művektől a klasszikus értelmű szépséget, hanem az életnek, az élet reális küzdelmeinek ábrázolását, a feloldódó, megoldódó vagy a küzdelemben magában kifejeződő igazságot keresi.

Végül pedig létezik a komplex, a többi igénytípust egyesítő csoport, amely főleg az „érzelmi” és „küzdő”, gyakran az intellektuális és problémakereső típus vonásait egyesíti.

Tehát az első típusnál: élmény, érzelem, harmónia a zenei viszony alapja. Jellegetesen önmaga felé forduló típus. Legnagyobb részt olyanoknál fordul elő, akik valamilyen oknál fogva máshova értek el életük során, mint ahova valójuknak. Vagy mást csinálnak, mint amit szeretnének. Akár közvetlenül tudatosodott ez bennük, akár nem.

A második típus, zenei viszonyát tekintve az intellektuális műfívezet kategóriájába tartozik. Azok tartoznak ide, akik a szubjektív szférát egyébként is elhanyagolják, azzal kevésbé törődnek, arról kevesebbet beszélnek. Társadalmi helyzetüket és munkával való elégedettségüket jellemzi — ha nem is az egész csoportot —, hogy általában magasszintű intellektuális munkakörben dolgoznak, a munka beteljesedést ad szá-
mukra s mindenképpen a megállapodottság képét mutatják.

A harmadik típust zenei viszonyában a küzdelem, az átélés értelmi-érzelmi útja jellemzi. Társadalmilag aktív, formálódó, kereső, nem meg-állapodott típus arca rajzolódott ki a fejtételekből, a meg nem nyug-
vók, az elégedetlenek, a tevékenyen kereső emberek csoportja.

Mielőtt a zenei érdeklődés tartalmát vizsgálnánk, terjesszük ki tipo-
lógiánkat a másik dimenzióra is; ezt az érdeklődési körök iránya és
körülhatároltsága szerint rajzoltuk meg.

A spontán beavatottak. Általában maguk jutottak el valamilyen
megrázó, felhátró élmény útján a zenéhez, amely aztán életük részévé
vált. Ez az élmény leggyakrabban Beethoven volt, de szerepel a spontán
élmények között Haydn valamely oratóriuma vagy Liszt művei is. Ezek,
akik a zene birodalmába váratlanul toppantak be, akikre sokszerű él-
ményként általában a XIX. század zenéje hatott, ragaszkodnak az első
élmény melódia-, ritmus- és dallamvilágához, ragaszkodnak mindahhoz,
amit ez az élmény nekik jelentett; ennek ismétlését, ennek bővítését
keresik, s ha ismereteket szerznek, akkor is csak ennek a zenének
alaposabb ismeretét, ennek a történelmi, esztétikai vonatkozásait kere-
slik, mivel ebben érzik jól magukat és csak ebben a hangzásvilágban
boldogulnak. Zenei ismeretük általában nem megalapozott, elsősorban
érzelmi funkciója van számukra a zenének.

Nem rendelkeznek polgári otthoni környezettel, általában nem ér-
telmiségi eredetűek, munkások vagy paraszt származásúak. A nagy
találkozás, a zenével megteremtett érzelmi kapcsolat miatt őrzik alap-
élményüket és féltik a zenét minden spekulációtól, minden tudatosult
vagy tudatosító kritikától, minden tisztátalan sznobiságtól, amely az
„illik”, az „ez várják” külső társadalmi követelménye és nem a leg-
belső érzelmi igény után igazodik.

Jellegetes ennek a típusnak a véleménye a modern zene kedvelőiről.
Nem tudnak hinni a modern zene szeretetének őszinteségében. Mint
ahogyan zeneileg műveletlen vagy zenéhez süket értelmiségű, kispolgá-
ri rétegek között jellegetes álláspont volt, hogy a komoly zene élvezne-

tetlen, s az emberek csak hiúságból, sznobiságból „tesznek” úgy, mintha
élveznék, ugyanez jelentkezik a zene spontán élvezőinél, a modern ze-
nére vonatkoztatva.

Más a meggyőződéses megrögzöttek csoportja, akikhez vérmérséklet
szerint „dühödtt megrögzöttek” és „elnézó megrögzöttek” tartoznak. Jel-
lemző rájuk a modern zenével való szembenállás tudatos és bizonyos
fokig büszke vállalása. Elhiszik — nem úgy, mint az előző csoport —
hogy van, akinek kell a modern zene, de a maguk részéről teljesen és
tudatosan visszautasítják. A modern zene egész létét a zene alapfunk-
ciójával ellentétes hatásúnak tartják és a modern zene létében találják
meg az indokát annak, hogy a XX. század zenéje elvesztette társadalmi
szerepét.

Ugyanakkor a zenét mégis fontosnak tartják, de megmentését az
emberiség számára csak a hagyományos, Debusszyval bezáruló XVIII—
XIX. századi zene rendszeres ápolásában látják. Társadalmi eredetükre
nézve általában polgári értelmiségiek, akik rendszeres művelés útján
jutottak el a zene tényleges alapos ismeretéig, különösen ami az álta-
luk szeretett zenei irányzatot illeti. Nagy lemeztárral, magnéofon-
gyűjteménnyel rendelkeznek, járatosak a zeneirodalomban, szokásaik
közé tartozik a rendszeres koncertlátogatás is, abban az esetben, ha a
műsorpolitika nem túlságosan erőlteti a modern zenét. Ebben az eset-
ben a „dühödtt” lemondanak a koncertjárásról, az „elnézők”, ha le-
het elkerülik a modern művek hallgatását, s ha a program megengedi
vagy később mennek be a terembe, vagy előbb távoznak. Bár a ha-
gyományos zene minden formáját védik, végeredményben a legközé-
lebb a bécsi klasszikusokhoz, Beethovenhez állanak. Távolság van
már a késő romantikától is. Ez a típus nem kötődik korosztályhoz, bár
erősebben képviselik magukat a 35—50 év közöttiek és az előfölt le-
vő értelmiségiek. Jellegetes magatartásukhoz tartozik a könnyűzene-
jóformán minden ágának elítélése, különösen kiváltja dühüket a ma-
gyar nóta és az operett. (Ebből a szempontból szemben állanak az
előző csoporttal, amelyik ugyancsak megkülönbözteti a könnyűzenét a
komoly zenétől, és a maga számára elsősorban az utóbbit igényli, de
nem áll teljesen szemben amazzal. Elengedett pillanataiban, sajátos la-
zítási igénnyel fordul a könnyűzene bizonyos ágai felé is.)

A zene egyetlen funkcióját abban látják, hogy pozitív, lezárt, har-
monikus legyen, biztonságérzetet adjon, vagy megerősítse azt. Szinte
receptszerűen ismétlődnek a zenei indokok, vagy a zeneszerzői jellem-
zések között, hogy: kiegyensúlyoz, megnyugtató, „megfürdött a lelkem
a napi piszok után”. Emelkedett, letisztult érzések igénye és megráz-
kódítás nélküli élmények megszerzési vágya viszi ezt a típust a zene-
felé.

Ez a két csoport megegyezik abban, hogy a modern zenét kizárja ér-

deklódési köréből, de elutasításának kiindulópontja eltérő: az egyik nem tudja megérteni, mert zenei felfogása korlátozott, kötött; a másik meg tudná érteni, de elzárkózik előle. Rendkívül fontos, hogy különbözőség tegyünk a két csoport között az indokoltság színezetét illetően, mert itt nem a *magatartásbeli különbség*, hanem az *ismereti szintkülönbség* a döntő. Ha majd eltérő társadalmi viszonylatokban keressük ennek a típusnak mélyebb indítékait, jellegzetes különbség lesz a között, „aki nem értheti” és „aki nem akarja érteni” a modern, kortársi zenét.

Volt azonban a „spontán beavatottak” körében néhány, aki teljesen más úton indult el és máshova is jutott. Közösek az előzőkkel abban, hogy nem tudatos szervezettség, vagy tudatos érdeklődés útján jutottak el a zenéhez és a zenei érdeklődéshez, de teljesen más volt a kiindulási pontjuk. Ezek kizárólag 20–25 év között levő fiatalok voltak — számuk az egész körben jelentéktelen, de a típus jelentős. Az egyetlen előzmény náluk a zene megértésénél az iskolai énekkortatás volt, mindennapi zenei használati nyelvük a jazz, kezdő élményük viszont minden esetben Bartók. Általában megfordítva járják be a zeneirodalom területét, ti. megnövekedett a *romantikus zene-iránti érdeklődésük*.

A *deklódott követők csoportja*. Ismét nem egységes kategóriával kerültünk szembe. Mert maga a divat követése önmagában lehet jó és tartalmas, de lehet hamis és tartalmatlan is. A divat követése elindíthat egy új, járhatlan, de szükségképpen követendő úton, azonban teljesen formális és üres is maradhat. Ezért két részre kell bontanunk a csoportot: a divatkövető ösztintelenek és a divatkövető ösztinték körére. A két csoport azonosan tájékozott a különböző művészeti irányzatokban. Ez a tájékozottság lehet mély és lehet társasági, társalgási szintű, mint ahogy kiindulhat tényleges érdeklődésből és kiindulhat abból is, hogy egy „művelt” társaságban folyó fecsegés színvonalán állást tudjon foglalni a művészi irányzatok kérdéseiben, s a hozzáértés presztízszt adó látszatát keltse. Tehát művészeti fogalmak ismerete, művészeti irányzatok megértése az úgynevezett *up to date* magatartás, oly módon, hogy mértékadó véleményirányítók ítélete alapján „haladónak” illetve „lépést tartónak” minősüljön. Társadalmilag meglehetősen vegyes kategória. A társadalomban elfoglalt helyük általában „magasabban” van a „társadalmi hierarchiában”, mint ahová eredetük szerint tartoztak. Éppen úgy lehetnek kispolgárok, akik értelemsegítvé váltak, mint polgári erdők, akiknél ez a magatartás nem emelkedésüknek, hanem lépéstartásuknak jelképe. Az ösztintelen divatkövetőket az ösztinte divatkövetőktől az különbözletti meg, hogy amíg az ösztinték minden érdeklődésük mellett bevallják értetlenségüket, keresik a megértés útját, amelyet megfelelő segítséggel meg is találhatnak, az ösztintelenek nem igényelnek segítséget, nem mutatnak bizonytalanságot, nem is érdeklődnek

igazán, megelégednek a tudás felületese jegyeinek mutogatásával. Az igazság az, hogy a divat követésének mindkét típusa hasznos egy vonatkozásban: segítik elterjeszteni s a társadalmi presztízs alapján meg erősíteni az új művészi irányokat. A két típusnál szubjektív szempontból van lényeges különbség, mert amíg az „*ösztinte*” a divat követése útján valóban eljuthat egy új stílus vagy irányzat megértéséhez és ezen keresztül lényeges belső gyarapodáshoz, addig az ösztintelen csak *látszatnyereséghez* jut, lényegében belső, tartalmi nyereség nélkül. Különösen jellemző rájuk, hogy milyen türelmetlenül viszik keresztül az új irányzat érvényesülését: a „neofita düh” ennél a kategóriánál érvényesül leginkább. A zenéből el akarnak tüntetni mindent, ami szemben áll az éppen akkor divatos irányzattal: ha népiesek, akkor a *dodekafóniát*; ha a *dodekafónia hívei*, akkor a népzeneit; ha a bécsi iskolát fedezik fel, akkor Bartókot; ha az elektronikus zenét, akkor minden korábbi hagyományos hangszeres zenét. Lehetséges, hogy ez esetben a szubjektív megítélés kicsit átüt a tudományos objektivitáson, de nem tarthatjuk ösztintén zeneértőnek azokat, akik — zeneszerzők asszociációs kérdéseinél — Schubertet „vacak”-nak minősítik, mondván „ilyen zenét csak nem tartok itthon” vagy akiknek Chopin „geil” és „ócska”, „tegyék a fogfájós kutyá mellé” és Beethovenról úgy nyilatkoznak, hogy „az együttjár a gyermekbetegségekkel”. Hiába hangzottak ják pontosan, zenekritikák nyomán, a zenei műveltség ismérveként Alban Berg csodálatát, vagy Schönberg mindenek fölött állását és fogalmak a társasági életnek megfelelően állást egyes magyar zeneszerzők mellett, mégis kételkedni kell ösztinte zeneszeretőkben, zeneismeretükben, zenei ítéletükben. Kész ítéletek formájában gondolkodnak, s tulajdonképpen csak torzítva ismétlik az új uralkodó véleményeket, igyekeznek, hogy eredetiestkedve adják elő.

Mindgyik csoport ezek közül valahol elhatárolja, elzárja magát. Korlátozza azt a zenei anyagot, amelyet hajlandó vagy egyáltalán képes befogadni. Az első csoport ismereteinek szűk volta, a második meggyőződésének meggrögzöttsége miatt, a harmadik, mert „lépést tartva” nem belső gazdagodásra törekszik, hanem csupán az aktuális érdeklődést majmolja. (Még az ösztinte divatkövető is elzárja magát attól, hogy szabadon, saját gyönyörűségére hallgasson olyan zenét is, amely számára eredetileg fontos és szükséges volt.)

A következő csoport azért bázisa a zenei érdeklődésnek, műveltségnek és az új zenének is, mert alapszerepe az *nyitott fogékonyság*. Indítéka valóban mélyen levő igénye annak, hogy az élet sokféleségét annak a sokrétűségnek megfelelően találja meg a zenében is, mint ahogyan azt átérzi. Ez az a csoport, amely szerintünk a fogékonyság kategóriáját, mégpedig az *„érzelmi-értelmi” teljesség iránti fogékonyság* csoportját adja. Zenei felkészültségük különböző szintű. Nem rendel-

keznek minden esetben annyi ismerettel, mint a „megrögzött konzervatívok”, nem reagálnak az új divatjelenségekre olyan frissen, mint a divatkövetők bármely csoportja, de rendelkeznek mindkettővel szemben azzal a többlettel, hogy széles felfogóképességük, sok árnyalatú érdeklődésük révén, nem élnek előítéllettel a zeneirodalom múltját vagy jelenét illetően. Alapmagatartásuk különbözők minden eddigi csoporttól: ha ismereteik szintje különböző is, de alkalmas jóformán minden zene befogadására; rendelkeznek azzal az akaraterővel, hogy fáradság és gondolkodás útján is felfogják és megértsek, amit a zene bármely ága közvetít. Vállalják Schubertet és Mozartot, érdeklődéssel fordulnak „még” Verdi felé is, Bartók nem fáradság, hanem nagy élményeket, megrázó átélést jelentő, alapvetően zenei szükséglet. Nem félnek elereszteni magukat vagy értelmüket megfeszíteni, ha erre szükség van ahhoz, hogy megértsenek, felfogjanak valamit, amitől — úgy vélik — lényegesen újat kaphatnak a zenei kifejezés terén. Nem félnek elandolodni és nem riadnak vissza attól sem, ha nehezen, fáradságosan jutnak csak el az új zenéhez. Ha nincs is olyan jelentőségű az új irányzatok elterjesztésében, mint a két divatkövető csoportnak, de ez az a típus, amely valóban feldolgozza és a társadalom számára rögzíti, s közvetve-közvetlenül az igényt is kialakítja az új zenei irányzatok számára. Az sem biztos, hogy ezt mindig olyan szakszerűen fejezi ki, mint az előbbi három csoport. Sőt, ha nem is túlságosan széles ez a réteg, mégis a legbiztosabb bázisa ma a zenének, és általában minden művészi felfogás komolyságának. Társadalmi eredetét és hovatartozását nem lehet jól körvonalazni, mert „keresztbe metszi a társadalmat”. Sem korosztálya, sem osztálykerete nincs. A munkásosztályból értelmiségivé vált emberek között éppen úgy találkozhatunk velük, mint a „rég” értelmiség köreiből, vagy a polgárok között. Nem húzhatunk korosztály határokat sem, mert 20—70-ig fellelhető típus. Nincs osztálykaraktere, de van emberi, magatartásbeli jellege a művészet sokoldalú funkcióját és társadalmi szerepét illetően. Passzionátusság és igényesség egyszerre jellemzi, élvezni és érteni akarja a zenét és ez hitvallása is. Elményigényében közelebb áll a spontán beavatottakhoz, még akkor is, ha zenei megértésének szintjét általában komoly értelmi, intellektuális munkával érte el. Számára a zene nem társadalmi szimbólum, nem a haladás és a műveltség hangoztatható jele, hanem mindennapi és ünnepi életének, teljes egyéniségének kifejezője, önmagának és az életnek, önmagának és a társadalom kapcsolatának, az áttekinthetőségnek, a kiteljesedésnek és a befeléfordulásnak állandó segítője, eszköze és részese.

A zenei normák terjesztője és propagátora az értők köre. Elsősorban természetesen a szakértő, hozzáértő rétegre gondolunk, akik rendszeres zenei ismeretekkel rendelkeznek és a zenei hozzáértésnek olyan

szintjén vannak, amelyet a korszak ismereti szintje megkövetel, s amely nélkül zenei szakismertekről nem beszélhetünk. Ezért természetesen a „szakmában” foglalnak helyet, de nem minden esetben a szakma adott ágaiban működnek, hanem körülötte helyezkednek el, pontosabban azok körül, akiknek feladatuk van valamilyen zenei irányításban. Szerepük mindenféleképpen rendkívül jelentős, és fontos, akár mint alkotók, kritikusok, esztéták, szervezők, akár mint az ezeket körülvevő hozzáértők vesznek részt közvetve vagy közvetlenül a zenei életben.

Felkészültségük, részvételük és hatásuk indítéka és bizonyítéka, hogy valóban értenek a zenéhez, érzik a zene társadalmi jelentőségét, és kapcsolatban vannak mindazokkal az áramlatokkal, amelyek alakulásában valamilyen módon, — kapcsolataik és véleményük révén —, befolyással rendelkeznek. Ők az első befogadói egy-egy új irányzatnak, újfajta művészetnek; ők érzik elsősorban annak a felelősségét, hogy az új irányzatokat befogadtassák vagy sem, hogy meggyőződéses hívei vagy ellenzői legyenek. Rajtuk és eszközeik hatékonyságán múlik sok esetben az új művek, az új szerzők fogadtatása. Mivel általában nem légtüres térben élnek, hanem kapcsolatban állnak az őket körülvevő társadalommal, állásfoglalásuk erősíti vagy gyengíti azokat a csoportokat, amelyeket vállalnak vagy amelyekkel szembefordulnak. Kialakított normáik elfogadtatására eszközözzék használni a társadalmi áramlatokat is. Ők ismerik fel, magyarázzák meg vagy magyarázzák bele az egyes zenei irányzatok mögött levő társadalmi vagy erkölcsi magatartás jelzéseit, az azokkal való összefüggéseket. Ők azok, akik társadalmi, erkölcsi normává teszik az általuk egészeseknek és szélsőségesnek vélt zenei irányzatok követését. Hatékonyságuk attól függően és olyan mértékben érvényesül, amilyen befolyást személyesen vagy közvetlen csoportjuk hatásán keresztül a társadalom hangadó és hangulatformáló rétegeire gyakorolnak, továbbá, hogy korszerű vagy korszerűtlen áramlatok képviselőit öltöztetik saját nézetüket; hogy ők maguk, nézetükkel a társadalom értékrendszerének milyen típusát képviselik, hogy utánzásra, lenézésre, vagy közömbösségre talál-e mindaz az elv és nézet, amit értéknek tartanak és vallanak, amit elképzeltek és kialakítottak. Ez a csoport szakmailag kötelezett és társadalmilag elkötelezett.

Két típusról beszélhetünk még, amely nem állhat ugyan önálló kategóriát, de több csoportban részt vesz. Az egyik a „jélig értők” csoportja; tudják, mit kell mondanunk, tudják, mikor, milyen mennyiségben kell tapsolni, ismerik a megfelelő szakszövegeket, csak éppen, ha véletlenül rosszul tájékozódnak, akkor derül ki, hogy a lényegből tulajdonképpen semmit sem értenek. Tudják, hogy van a mű megítélésében egy esztétizáló szemlélet, amely az ábrázolás milyenségét nézi, létezik politikai, illetve kultúrpolitikai szemlélet, amely a tartalmat, az eszmei mondanivalót vizsgálja (az éppen adott *hic et nunc* igényeknek megfelelően);

van társadalmi, meg hivatalos ítélet az előadóról, szerzőről stb. Egy „hozzáértő” hallgatónak vagy nézőnek ezeket a megítélési szempontokat kell nyilván ismerni és követni kell. Ha bírál, mi sem bizonyítja inkább hozzáértését, mint ha mindezeknek az ismérveknek az alapján közli véleményét. A spontán, önteljes gyönyörködést, az együttélést, az együttélés képességét ma már a műveletlenek privilégiumának tartja. A félig értőnek mindenről szakszerű véleménye van. Teljesíti a kötelező bírálói szempontokat. A kritikai és esztétikai irodalom segít kiemelni a művészetnek ezeket az áldiagnosztikai és a hozzáértés látványval jelentkező kuruzsloít. A spontán élmény örömet ugyan elvesztették, de a hozzáértés mélységét nem nyerték el. S ha véletlenül mégis valami spontánul hat rájuk, azt szegyezzük.

Nagyon nagy hiba lenne ezt a kategóriát azonosítani a „sznob”, a művészethez értő akará, művészetet igénylő réteggel, mint ahogy ez utóbbiak lenézése vagy teljes lekezelése is káros lenne. Létezésük igen fontos, a művészet társadalmi életében alapszükséglet. A sznob rétegnek komoly funkciója van a művészeti érték és mindenfajta humán érték fenntartásában. Különösen nagy szerepük van az új művészeti irányzatok elterjesztésében, értékjellegük kialakításában. Ők azok, akik át- meg áthatják a társadalom rétegeit, föllazítják a konzervatívizmustól megkeményedett társadalom talaját, hogy az új művészet könnyebben talájon befogadó társadalmi talajra. Lehet személyileg, szubjektíve elítélni vagy tréfálkozni a sznob művészetkedvelő igyekvésén, de nem lehet nem tudomásul venni társadalmi hasznosságát, különösen olyan korszakban, amikor kérdésessé válik a humán értékek megpecsülése, vagy az új művészet megértése, amikor valójában több sznobra lenne szükség ahhoz, hogy társadalmi mértékkel váljon az érték elve, amely a normák után igazodik és társadalmi kötelezettséggé teszi azt, amire önpéldájával is buzdít.

Ezt a kitérőt az tette szükségessé, hogy tipológiánkban nincs a sznoboknak, vagy látszat-szakértőknek külön csoportja, mivel rendező elvünkbe nem fért bele sem az őszinteség, sem az intellektuális struktúra követése. Mégis helyesnek látszott, hogy erről a jelentős zenehallgató típusról beszéljünk, annál inkább, mert tipológiánk különböző csoportjaiban különböző erősséggel vett részt.

A szükséglet-típusokat egybevetettük az érdeklődési körök típusaival, s azt vizsgáltuk eset-tanulmányainkban, hogy milyen körök között találunk összefüggéseket:

1. Élmény, érzelem, harmónia
Önmaga felé

2. Műélvezet, intellektus
A mű felé

3. Küzdelem, problémák
Az élet felé

4. Komplexusok
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

| | 1. Élmény, érzelem, harmónia
Önmaga felé | 2. Műélvezet, intellektus
A mű felé | 3. Küzdelem, problémák
Az élet felé | 4. Komplexusok
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. |
|------------------------------|---|--|--|---|
| 1. Spontán beavatott | + | + | + | + |
| 2. Megrögzött | + | + | + | + |
| 3. Divatkövető, tartalmatlan | + | + | + | + |
| 4. Divatkövető, tartalmas | + | + | + | + |
| 5. Fogékony, értelmi-érzelmi | + | + | + | + |
| 6. Értők köre | + | + | + | + |

Az erős összefüggések (++++) a várható irányt mutatják: a „spontán beavatottak” az önmagukra irányuló érzelmi élményt várják. A „fogékonyak” a komplex zenei élményekhez kapcsolódnak, míg az „értők köre” a műélvezet, az intellektuális gyarapodás, a műre koncentrált zenei igény típusához tartoznak.

A második összefüggést, mely már nem olyan erős (++++), a „megrögzött” hallgatók harmóniaélmény igényében találtuk, de ugyanezek harmadfokon (+) a műélvezetet, az intellektuális gyarapodást is várják a zenétől. A divatkövető „tartalmatlan”-ok, kizárólag a műélvezet-hez kapcsolódnak, a divatkövető tartalmas réteg pedig egyenletesen megoszlik a különböző típusok között. A „fogékony értelmi-érzelmi” kategóriába tartozók a küzdelemet, az élet felé fordulást képviselik, ezzel másodfokú összefüggésben vannak, de a legerőteljesebb korrelációt a komplex csoporttal mutatják. Az értők köre természetesen a mű intellektuális élvezői közé tartozik.

Ez a csoportosítás természetesen nem minden egyedi esetben jelentkezik, s az összefüggések illetően láncolata csak általában igaz. Amikor a zenei megismerés fázisait vizsgáljuk, tekintettel kell lennünk arra is, hogy a zenei szükséglet iránya nemcsak az emberek életkora szerint változik, hanem egyazon időszakban hangulat szerint is módosulhat. De jelentkezhetnek ezek a típusok oly módon is, hogy a zenei megértés és felfogás különböző szükségleteit, tartalmát jelzik. — A zenei megértés két irányból indulhat: az intellektuális megértés oldaláról és átcsap-hat az érzelmi, pl. ha már a zenemű felfogásában nincsenek „megértési” problémák. És indulhat élményszerűen, a szubjektív önkifeje-ződésének az oldaláról, hogy később a megértés intellektuális síkjára

kerüljön át. Talán helyes olyan tipizálást is felállítani, amely a művek és korszakok szerint is csoportosítja a típuscsoportokat, s azokat csak a legerősebb, vagy az erős összefüggések csomópontjainál mutatja. A tábla jelkölcsa a következő: a — jelzi azt a korszakot, vagy szerzőt, amely a típuscsoportokban egyáltalában nem szerepel, a + jel a legerősebben, legfőbbet igényelt korszakot vagy szerzőt, és a ± a közömbös, tehát a sem egyértelműen negatív, sem pregnánsan nem pozitív viszonyt je-
löl.

| | 1. Elmény, szubjektum | 2. Műcentrikus, objektív | 3. Küzdelem kifeje | 4. Komplex |
|----------------------------------|---|---|----------------------------|---------------------------------------|
| Spontán | + Romantika
Beethoven
± Barokk
— Minden modern | — | — | — |
| Megrögzött | + Barokk
+ Romantika
+ Bécsi klasszikusok
— Modern | + Barokk
+ Klassz.
— Modern | — | — |
| Tartal-
matlan
divatkövető | — | — Bécsi klassz.
+ Barokk
+ Modern
— XIX. sz. | — | — |
| Tartalmas
divatkövető | — | + Barokk
± Klassz.
— Modern | — | + Bécsi k.
+ Modern
— Romantika |
| Értelmi-érzelmi
fogékony | | | Nem zár ki korszakot | Nem zár ki korszakot |
| Értők köre | — | Műértékek szerint egyedileg | Műértékek szerint + Modern | Műértékek szerint |

Táblánkon egyetlen olyan zenei stílus van, amely minden csoportnál akár vertikálisan, akár horizontálisan néztük pozitív vagy közömbös volt és ez a barokk zene. (Nem kívánok most itt szót ejteni arról, hogy ez az elnevezés mennyire kötődik a képzőművészethez, és hogy ezek az asszociációk mennyire sajátos ízűvé teszik ezt a zenében a képzőmű-
vésztől olyannyira különböző irányzatot. Használjuk, mert a koráb-
bi preklasszikus elnevezés nem volt szerencsésebb, és mert ezzel a ba-

rokhoz kapcsoltuk a reneszánsz és az utána következő korszak ze-
néjét is.)

Egy másik jellegzetes tünet, hogy a legtöbb negatív előjellel a ro-
mantika szerepel. Itt sem mutat aránylati különbségeket a tábla, mert
a megkérdőjelezettek között is csak nagyon kevés volt, aki a romantikán
belső világosan különválasztotta volna Muszorgszkijj Csajkovszkijtól,
vagy Schubert oeuvre-jén belül különbséget tett volna Schubert dalai
és más művei között, avagy olyan, aki megjegyezte volna, hogy Liszt
H-moll szonátája nem azonos értékű a Szerelmi álmokkal, stb. Álta-
lában ítélték el az egész romantikát, beleértve időnként sajátos meg-
fogalmazással Beethovent, sőt, „túláságon színes dallamaj” és egysze-
rűnek vélt harmóniavilága miatt Mozartot (!) is. Különösen a tartal-
matlan divatkövetők képviselik a „korszerű igényt”. Erdemes azonban
még egyszer megvizsgálni ezt a kérdést, amellyel egyszer már szembe-
kerültünk a koncertreptetőár értékelésekor. A barokk zene mint a
„korszerű”, mai igény jelentkezik (ha irányadó mértéknek vesszük
a divatkövetőket, akik „megértik” a legkorszerűbb stílust); ezt mutatja,
hogy a modern zene és a barokk igen gyakran együtt él a kívánóságok-
ban, a lemezár legkedvesebb darabjainál stb.

Megállapítottuk, hogy a romantika-ellenesség a század elején kifor-
rott modern zeneszerzői törekvések társadalmi beéréséből fakad. E kor
magartásiideálja elutasítja a szélsőséges, kitárulkozó érzelmeket, a
hullámzó szubjektivitást, sokkal célszerűbb, egyszerűbb, funkcionáli-
sabb alapon akar kapcsolatot teremteni a világgal, a másik emberrel,
vagy a társadalommal; célszerűen racionális viszony, kiszámítottság és
kiszámíthatóság az eszmei cél, a törekvés iránya, miközben mégis min-
den vonatkozásban keresztezi ezt a kiszámíthatatlan kiszolgáltatottság.
Ez az egyik magyarázata annak, hogy mivel sem okot, sem bázist nem
lelnek a romantikus magartatás számára, eltélik azt. A másik már
nem egyszerűen magartatás kérdése, hanem a zenei megszokottság jó
és rossz értelmét, kellemességét és kellemetlenségét fedi: az emberek
részben megszokták és ezért ragaszkodnak hozzá, részben elteltek ezzel
a fajta zenei megfogalmazással, túlságosan ismert fordulatai, állandóan
hallott és átélte élményhatása miatt egyes hallgatóknak, vagy hallga-
tócsoportoknak. fontos megújuló igénye, másoknak már elégtelen és
szűknek bizonyul.

A romantika és mindaz, amit a romantika címe alatt emlegetnek és
elutasítanak, több mint száz év óta szerves része a koncertprogramok-
nak, mai napig állandó műsorzáma az amatőr zongoristáknak vagy az
otthoni énekeseknek. Tehát szerepet játszhat egyfajta telítettség, amely
irányváltásban keres magának új, friss átélési és kifejezési lehetősé-
geket.

A harmadik ok, amely legalább annyira szerepet játszhat, mint az elő-

zőek: a romantika kifejezőeszközei lesüllyedtek, közhellyé váltak a „tömegkultúrában”; a magyar nóták, operettek, táncdalok világa átvette a jól bevált hangzásokat, fordulatokat, eszközöket. A tisztaság és az igazság, a szűkszavúbb egyszerűség igénye is jelentkezik a romantika elutasításában, amely részben előre mutat a modern felé, részben vissza a barokkhoz. Az is világos, hogy pl. zenei nyelvi megértés kérdése is — és nemcsak a magatartásé —, hogy pl. a „spontán beavatottak” a romantikába kapaszkodnak: a magas művészet szintjéig a köznapi zenétől a romantikához sokkal egyszerűbb út vezet, mint a köznapi zenétől a klasszikusokhoz; Chopin bizonyos fókig könnyebb felfogni Johann Straussból, mint Webernt; Erkel vagy Lisztet könnyebb megérteni a cigányzenéből, mint Bartókot, vagy Szervánuszyt.

Tehát mint mondtuk: előre a modern felé, vagy vissza a barokk felé vezet ez az út, és a mozgatóerő: mássá válni, másnak lenni. Minden új korosztály, minden új korszak, minden új művészet önmagáért, önmaga érvényesüléseért való spontán-tudatos harca is ez, mely egyben spontán-tudatos kritikája, korrekciója mindannak, ami közvetlenül megelőzte. Mert ahogyan a modern zenei ízlés odahagyja a romantikát és a barokkhoz nyúl, ugyanúgy nem lehet elfelejteni, hogy a barokk zene főlegnagyobbjának közvetlen utódai, a Bach-fiúk, hogyan fordultak szembe a nagy elődökkel, akinek nagyságából csak a bonyolultságot, a súlyosságot, a nyomasztó nehézségeket vették észre. És ezt az általuk megmerevedtetnek tartott zenét az érzelmeik szabadsága jegyében akarták feloldani, hogy megteremthessék az érzelmeik kifejezésének legcso- pongóbb, az egyéni önérzés tudatának legszűlsőségesebb kifejezési le- hetőségeit. Vajon majd utódaink, betelve az ész és az intellektus pro- duktaival, nem fogják-e az újabb érzelmi szabadság, megújulás je- gyében saját, választott ősiüknek a romantikát tartani? A kérdés az, — miért keresi és miért találja meg a megelőző korokban a saját előzmé- nyeit? Nem véletlen, hogy ki milyen kort, milyen társadalmat, milyen szimbólum-rendszert vall és választ ösének. Az az ős a választott, aki megfelel az új kornak. Jóllehet erre is vonatkozhat Marx megállapítása: „Az bizonyos, hogy a hármas egység, ahogyan ezt a XIV. Lajos korabeli franciák elméletileg felállították, a görög dráma (és az azt képviselő Arisztotelész) félreértésen alapul. De másrészt ugyanolyan biztos, hogy a francia drámaírók a görögöket pontosan úgy értették, ahogyan az sa- ját művészi szükségletüknek megfelelt”. „A félreértett forma éppen az általános, és a társadalom bizonyos fejlődési fokán általános felhasználá- lásra alkalmas forma.”²⁶

De az, hogy hogyan értik félre, ez is jellemző lehet.

Az őskereséshez persze történelem és főleg történelmi tudat kell. Először a reneszánsz volt az, amely az előzményekért tudatosan a fel-

írt antik világhoz fordult, s azóta minden korszakban választanak a feltárt múltból, vagy úgy tájéjk fel a múltat, hogy választhassanak ön- magukhoz méltó vagy legalábbis megfelelő elődöket. A jelen zavaros- ságában nehezen ismerik fel a tendenciákat; a sokféle és ellentmondó hatás, az eligazodás lehetőségének szűkössége, a szüntelen részvétel és cselekvés kötelezettsége nem könnyíti a tájékozódást. A múlt leegy- szerűsödik, mert a távolság csak világos-egyszerűvé torzított életvaló- ságot mutat. A múlt vonzó, mert nem a küzdelemre, a mindennapi állás- foglalásra kényszerítő jelen; vonzó, mert magában hord olyan vonáso- kat, amelyek esetleg éppen a legerősebb hiányai a jelennek. Az ilyen múlt, a vonzó múlt általában sohasem, vagy csak nagyon ritkán az apák múltja. Az apák zenei múltja most a romantika — ez a közvetlen előzmény. A vonzó a szépapák múltja, a barokk, mely már valóban eléggé messze van ahhoz, hogy szeretni lehessen. A szükségletnek megfe- lelően lehet érteni vagy félreérteni. A közvetlen múlt tagadása a ré- gebb múlt felé vezet. De valamilyen múltra szükség van, mert az em- ber érezni akarja a folytonosságot, — melyet önmagában, munkájá- ban is érezni kíván — s talán így keresi a maga módján a halhatatlan- ságot, hogy elődjének felismerése révén a maga történelmi folyamatos- ságával és jövő reményeivel beépüljön a szakadatlan megújulásba. Ez lehet egyik gyökere az őskeresésnek.

És a ma őskeresése, a barokk zene? Adorno véleménye szerint a ba- rokk reneszánszában sóvárgás-él a megszünt, eltűnt kollektívák iránt, modern világból az egységes, még töretlen — mert csak funkcionális kapcsolatokra tördelt — ideális, egynyelvű, egységes közönség felé. Véleményünk szerint lehetséges zenei nyelvben egységes kollektíváról beszélni, de ténylegesen nem lehet a XVIII. század társadalmát még a legerősebb illúzióizmussal sem kollektív társadalomnak nevezni. A kezdődő polgárosodás éppen eléggé szétszakította már a nagyobb tár- sadalmi csoportosulásokat, nem beszélve az egész korszak vallási, terü- leti, nemzeti és nemzetiségi szétdarabolttságáról, az állandó viszályko- dásról. Adorne-vélt kollektívának gondolata nem ok a barokk zene újjászületésére, mert ha a korszak ideálja lenne a perdöntő ebben, akkor képzőművészete, irodalma egyaránt a mai művészet fogadóit előzményévé válhatna. De ezt nem vállalja és vállalja mindegyik művészeti ág. Ezért most csak zenei oldalon kereshetjük a magyaráza- tot: objektíve ténylegesen valamilyen emberi egyensúlyt tükröz, a mértékek szigorú rendjét, az eligazodás biztonságát, egy objektív, fel- épített és zenei-matematikai pontossággal szerkesztett egyensúlyt, amelyben ugyanakkor mégis az ember a fontos és az összhang ember és természet, ember és ember, ember és társadalom között. (Ez a ma- tematikai tudományok felfedezéséből, Descartes racionális filozófiájá- ból is következik.) Ez iránt az objektív biztonság, nyugodt szerkesztés,

„isteni harmóniává emelt” emberi nagyság-után-sóvárog a ma-embere, ezt keresi és találja meg a barokk zenében. A biztonság zenei alapja nemcsak a szigorú szerkesztési elv, hanem a megszokott dūr-moll tonalitás, amely ugyanakkor nélkülözi a romantika fellazított, felszabadított érzelmét, szubjektívizmusát, és ugyanakkor nincs „megferhelve” a XX. század zenéjének nyugtalanságával, nincs benne az objektív vagy álobjektív kívülállás és nem nehezíti megértését a modern zene megszokottságtól eltérő atonalitása.

Ilyenformán tudunk közelíteni, magyarázatot adni a barokk ősök előtérbe kerülésére, ez azonban még nem magyarázza meg teljesen a fenti táblát és az elemzett igényekben tükröződő magatartástípusokat.

Legjellegesebbnek azt a szüntelenül visszatérő magyarázatot éreztük, amely a modern zene idegen hangzásvilágával szemben a klasszikus zene szeretetét hangsúlyozza. A könnyűzenéhez hasonlóan — s ezt említettük már — a megszokott klasszikusok is „annyira megnyugtatók”.

Vajon nem abszurd dolog-e tudomásul venni, hogy Mozart vagy Beethoven azért vonz, mert megnyugtató és kiegyensúlyozó, amikor még zenetörténelmi ismeret sem szükséges ahhoz, hogy megértse az ember, mennyi fájdalom, kín, küzdelem van a művelkben, s hogy semmivel sem kevésbé küzdelemes zenei világuk, mint Bartóké. A rejtély nyitja a már sokat emlegetett hangzásvilágban van, abban hogy a két évszázad óta megszokott harmóniavilág, ismert és követhető dallamivék, megszokott, megismert, megtanult szerkesztési módok, a dūr-moll tonalitás biztonságos ismerete, a megszokott modulációk szinte együtt élnek az emberrel. Mindezek immár több mint 200 éve idomítják magukhoz a hallást, nem teszik ki új, idegen, meglepő, váratlan hatásoknak. Bármilyen is egy Mozart szimfóniában vagy szonátában, biztos, hogy mindezek a zenei szerkezeti, hangnemi elemek mindegyikben ugyanúgy épülnek, bontakoznak és zárulnak. Tehát az első indok maga a hangzásvilág. A második a vívódások, szenvedések vagy szenvedélyek tartalma. Azoknak a konfliktusoknak, kinlódásoknak, küzdelmeknek nagyrésze már a múlté. Az 1914-es háború — távolból nézve — a második világháborúhoz képest idillnek tűnik. A szülők kinlódása a gyerekek számára még a mesében sem megyőző, mert saját kamaszos-felnőtt gondjaikban keveset segít. Mozart keresése, kinlódása, küzdelme nem szól személy szerint úgy a mai hallgatóhoz, mint Bartóké, amelyben a nyugtalanság a kor szellemében fogant, ahol a nyugtalanság az egész zenei szerkezet újszerűsége is bizonyítja. A harmadik ok a szubjektív hallgatói mód, amely megalégsz az ismertséggel, a zenében való feloldódással, a felületi ringatózással, azzal, hogy ismerős zenei világban jár és nem megy az ismeretlenség, vagy az ismert és megszokott biztonság egész építménye mögé. Megelégszik azzal, hogy

találkozik az ismert, vagy ismerőssé vált melódiákkal, amelyek biztonságot, nyugalmat adnak, mert a régmúlt korszak konvenciózus formáiban jelentkeznek.

Ezzel az egész tartalmi változással — ha csak az időbeliség szempontjából nézzük — voltaképpen az következtet be, hogy most kezd beérni a közönségben az a művészeti irányzat, amelyet a század elején éltek át, formáltak alkotóssá a művészek. Ez tükröződik a romantika tagadásában és a modern zene lassú elfogadásában. A századeleji művészeknél a romantika tagadása a polgári világ dezilluzionálásával volt egyértelmű, s tagadták a romantika egész ember- és világlétfogását. Ha jól meggondoljuk, hogy a művészethez szoktatott közönségnek — tehát nem az újonnan bevonott, művészethez alig értőknek, hanem a hagyományos ismeretekkel rendelkező közönségnek — felszáz év beérésé időre volt szüksége ahhoz, hogy felfogjon-és igényeljen valamit abból, amit a kor művésze megfogalmazott; akkor még érthetőbb, hogy a tömegeknek saját zeneértésük szintjén a leegyszerűsített zenei nyelv — a lecsüllyedti romantika — igényléséhez száz év kellett. Mindössze 50 év a differencia. Felsőszázad a követési intervallum, ha valamelyik művész a kor tendenciáit érzékenyen felfogva, a korábban megszokott nyelvi kifejezési eszközöktől eltérő módon fejezi ki mondandóját a világról. Ez ismert, talán közhelyszerű tény, de mégis meglepő, hogy a ma újnak, modernnek ható és annak tartott bartóki életmű talán legfőbbbet vitatott alkotásai 30—50 évesek. Vagyis három generációnak kellett felnőnie ahhoz, hogy még ma is vitassák szokatlan modern hangzását s egész oeuvre-jével szemben még nagyon is széles körű ellenérzés legyen a koncertkedvelő közönség körében. Áttörését, — ahogyan az időpontok mutatják, — legalább annyira köszönhetjük a szektás kultúrpolitika tiltó intézkedéseinek, amelyek miatt nemzeti és progresszív ügyvé válhatott, mint annak, hogy a nagyvilágban jóval itthoni népszerűségé előtt felismerték zsenijét. Felsőszázada, hogy a romantikus zenei ideálok kezdtek visszaszorulni és félévszázad kellett ahhoz, hogy a kort kifejező zene iránt érdeklődni kezdjen a magát mindennekelőtt korszerűnek tartó közönség.

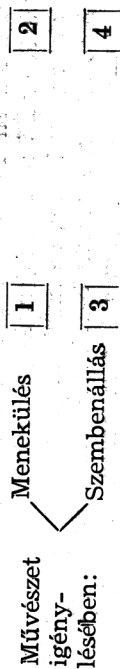
A modern zene társadalmi hatóerejének vizsgálata két nem is teljesen összefüggő kérdést hoz előtérbe: ki mit vállal a művészetből és ki mit és hogyan vállal az életből? Eredeti hipotézisünk szerint itt kerestük a kapcsolatot, mert úgy tűnt, hogy kézenfekvően kimutathatjuk a művészet és az életfelfogás egységét, és morális alapon megmagyarázhatjuk a zene és a személyiség, a zene és a társadalom összefüggéseit. Úgy gondoltuk, hogy a modern zenével való szembenállás egyenlő zenei a bátortalansággal, amely az élet-igazságával nem mer szembenézni. A vizsgált körben különböző kérdések alapján kialakult három tipikus társadalmi magatartás, az életút és az életfelfogás alapján: 1. a „lázdó

útkereső", 2. a „belenyugvó” 3. a „lassan változtatva fejlődő” emberek típusa. Kerestük, hogy a viselkedési normák és a zenei igények hogyan fedik egymást; nevezetesen az, hogy: 1. „szembe kell nézni a dolgokkal és ki kell harcolni, amit lehet”, 2. „nem kell kiélejni semmit”, 3. „majd megoldja az élet, legfeljebb segítünk valamit” párosul-e a kialakult művészet-igénnyel? Azzal, hogy 1. „a művészet mondjon ki mindent és rázzon fel”, 2. „a művészet oldjon és szórakoztasson” és 3. „a művészet semmiben ne vegyen részt, elég, hogy van és önmagában a tökéletességet sugallja az embernek”. Vizsgálatunkban éppen olyan összefüggéseket vártunk, mint az előző táblánál láthatunk és úgy gondoltuk, hogy az 1-es, 2-es és 3-as típusok között erős matematikai összefüggés lesz. A vizsgálat ezt nem igazolta.

Ha az élettevékenység és művészi igény összefüggésében vizsgáljuk az anyagot, a tények úgy alakultak, hogy összefüggés egyik faktorban sincs.

Élettevékenységben

Menekülés Szembenállás



Az eredmény teljesen szóródott, minden lehetséges variáció bekövetkezett csaknem egyforma súllyal, anélkül, hogy bármilyen fontos elterést jelezhetett volna. Lehetséges, hogy nem volt jól felépített, vagy nem volt reprezentatív, de nem mutatott sehol jelölhető összefüggést a magatartásnormák és a zenei igények típusai között. Úgy tűnik, túlságosan leegyszerűsítettük a kérdéseket és a direkt összefüggés nem formálódhatott ki. De a negatív eredmény is eredmény és ez is elgondolkoztathat bennünket.

Mint már mondtuk, a klasszikus zene mindenfölkött való szeretetét, azzal indokolták, hogy megnyugtató, kiegyensúlyozó, felemeli az embert; a modern zenét pedig éppen ennek alapján, ennek ellentété-
képpen utasították el; felborzol, nyugtalanít, állandó problémákat ad, nem hagy megpihenni, nem hagyja, hogy elengedjük magunkat. De ez nem kapcsolódott az életfelfogásokhoz és különösen nem a cse-
lekvést vezérlő elvekhez. Kétségtelen — és ez vonatkozik a modern művészet egészére —, hogy a modern zene, s általában a modern művészet csak ahhoz juthat közel, aki teljes egészében képes átélni és átérezni a mátt, minden bonyolultságával, nehézségével, problematikusságával. Ez a problémakeresési és megoldási vágy azonban

nem minden embernek mindennapi és különösen nem ünnepnap szük-séglete. Nem mindenki képes arra, hogy akár csak saját gondolatai, gondolai mélyére menjen, vagy végig kövessen valamit, ami nem köny-nyű, ami kinlódással jár, még akkor sem, ha a kinlódás révén találja meg a megoldás harmóniáját, hát még ha nem találja meg. Inkább a megoldást is elveti, ha azáltal akár a maga, akár a más útját kell szen-vedések árán követnié.

Aki menekül a mindennapokból, aki a feloldást, a nyugalmat keresi — amire szüksége van ha a megnyugvást, a gondtalanságot véli megta-lálni általa —, annak a mátt kifejező művészet is mindenképpen a küz-delmek halmazát jelenti. A modern zene számtalan vonatkozásával, intésével, gondolatiával ébreszt és utal a mára, és arra készlet minden-
kit, aki a zenét lényegében fel tudja fogni, hogy minden idegszálával és teljesen élje át, résztvevője legyen, mivelhogy amúgy is részt kell vennie benne.

Visszont hipotézisünk, mely szerint a zenei viszony közvetlenül a tár-sadalmi magatartás kulcsa — megbukott. Nem ilyen egyszerűek az ösz-szefüggések. Sosem volt sok olyan ember, aki önmaga gondján túl ma-gára veszi mások gondjait is. S akkor sem bizonyos, hogy ez a vállalás csupán a gondnak a vállalását jelenti, vagy cselekvésre is ösztönöz. Va-gyis attól, hogy valaki átéli a korát, akár a zenében is, még nem biztos, hogy cselekszik is, és fordítva, ha valaki cselekszik nem biztos, hogy teljesen tudatosan cselekszik. Előfordul, hogy a társadalmilag passzív ember, aki sem nem forradalmár, sem nem lázadó, aki békésen megál-kuszik minden körülménnyel, belső konfliktusainak teljes felismeré-sét a zene konfliktusosságában éli át s ezért igényli. Valóban, — a mo-dern zene nem „kényelmes zene”. Vállalni kell érte a benne feszülő el-lentéket. De ezzel együtt is tipikus magatartás lehet az, hogy miköz-ben az igényes zenehallgató elviseli lelke kényelmetlenségét, nyugodtan elviseli élete kényelmét.

Ugyancsak nagyon jellegzetes típus a lázongó, jobbat akaró és te-vékeny; olyan mértékben kifárasztják az állandó napi konfliktusok, a hajsza, hogy nem hajlandó, nem képes még a szabad idejében is a konfliktusait kifejező zenét hallgatni. Végül — bár a sznobok fontos-ságával is foglalkoztunk — nagyon tipikus az a tünet is, hogy a sod-ródó, a társaság véleményét hihetően magáénak valló, asszimilációra képes ember követi a komoly zenét, belső meggyőződése és tartalmi igénye ellenére.

Az élettevékenység, a magatartás és a művészet igénye nem azonos dimenzióban helyezkedik el. Valóban jelentkezhetnek párhuzamosan és azonosan, de jelentkezhetnek egymást kiegészítő módon is. Van, aki a cselekvésben nem aktív, de a művészetben igen, s van, aki a min-dennapi tevékenységben igen, de a művészetben nem.

A ZENEI MEGÉRTÉS FOKOZATAI, A FEJLŐDÉS TÁRSADALMI INDÍTÉKAI

Eredeti várakozásunkat a magatartás és a művészeti igény összefüggéseiben egy-két eset váltotta be, s ezt megint nem lehet általánosnak tekinteni. Legáltalában tényanyagunk ezt cáfolta, s csak néhány egyedi esetben bizonyította: a társadalmilag és munkában felelős, a cselekvésre képes ember esetében a teljes áttekintés, átérzés, tudatosítás igénye mutatkozott: szembenállás minden ködösítéssel, akár a mindennapi életben, akár a közeli és távoli célokban, vagy a fel-fogható művészetben mutatkozik meg. Akár érzelmi, vagy értelmi ítéletét érinti, vagy cselekedeteit akarja befolyásolni. Szándékában áll, hogy megértse és megértesse a világot, és ezért ragaszkodik a teljes szembenézéshez, a tiszta ítélethez. Formálni, érteni és résztvenni csak teljes ismeret és átélés birtokában képes. Mint ahogyan az sem szerepel igényei között, hogy ennek a feszültségnek és felelősségnek állandóan a tudatában kell lenni, az életben vagy a művészetben egyaránt, hiszen ha valaki állandóan átéli a konfliktust és feszültséget, a küzdelem állandó jelenléte feldolgozatlanul ránehezedhet az emberre és léte hosszabb idő után elviselhetetlenül terhére válhat.

Az esztéták, kritikusok és kultúrpolitikusok körében uralkodik az az álláspont, amely valamilyen bűnös hedonizmust lát abban, ha az embernek pusztán élvezetből hallgatnak zenét, vagy énekelnek, vagy olvasnak, ahelyett, hogy szüntelenül katarisztikusan élnek át a társadalmat, az emberi nem nagy problémáit, és permanensen a társadalom és emberiség számára elvégzendő nagy feladatok felelősségét tartanak szem előtt. Pedig a feszültség és a lassítás-államban váltakozó magatartásának kell formálnia a teljes egyéniséget, mert az általános emberhez csak úgy lehet valóban tartalmasan felemelkedni, s ez akkor igaz és hiteles, ha néha utat és biztosítást kap az egyén önmagát is feloldó szubjektumának nyugodt kiélésére és kifejezésére is.

Amikor a zenei választás kiindulópontját keressük, tudnunk kell, hogy csak amit megért az ember, az lehet az övé, és csak azt értheti meg, aminek a jelentését megismerte és megszokta; de csak azt szokhatta meg, amit az adott határokon belül felfogni képes. Funkcionálisan pedig: a megsokottság, a megsokott hangzások ismétlése erősíti s alapvetően meghatározza — az előbb említettekkel együtt — a zenei szükségletet. Mégis, hogyan tudnánk objektíven meghatározni a zenei megértés szintjeit, fokozatait, hogy ezeken belül világosabban érkezhessük a mozgásváltozás társadalmi okait?

Az elemi társadalmi zenei felfogás a környező hangzásvilág hármast adottságára épül: 1. az éneklés átlagos képességére és alapigényére, a normál kiterjedésű emberi hang alapján; 2. a hagyományos hangszerek hangzásainak különféle színű kifejezési és felfogási hatáira; 3. a gépzene, a rádió, tv, stb., gépi hangzásának és elterjedésének különleges szerepére. A mindezekon kívül felhangzó hangok befolyásolják a kifejezési készséget és a felfogást.

Szociológiai megközelítésünkben nem vállalkozhatunk sem a zenei megértés zene-formatibi elemzésére, sem a pszichológiai zenei felfogás szisztemájának kibogozására, de valamelyest mégis érintenünk kell a zenei felfogás kérdéseit, annyiban, hogy szociológiai magyarázatot tudjunk adni.

Ha a zenei megértés²⁷ szintjét, változásait, emelkedését vagy ugrásait vizsgáljuk, tapasztalati és logikai úton objektív fokozatokat állíthatunk fel. Aszerint, hogy bizonyos zenei elemek és zenei struktúrák miként válnak egyre bonyolultabbá; hogyan formálódnak és fejlődnek a megértés különféle szintjein a köznapi zenei megszokottság dallam-, ritmus- és harmóniavilága, időtartama és felépítése; hogy az olyan, nem tisztán zenei elemeket, mint amilyen a szöveg, látványosság, cselekmény vagy ismertető program, hogyan lépi át a zeneértő a megértés egyre magasabb szintjére érve.

A megértés fokainál a zenei elemek közül vizsgálunk kell a dallam-változásokat, a ritmust, a harmóniavilágot, a zenei építkezést s az ezzel összefüggő konkrét időtartamot és a kapcsolódó kísérő jelensége-