

Enrico Fubini

# SCHÖNBERG, A DODEKAFÓNIA ÉS A ZSIDÓ HAGYOMÁNY

*Egyetlen közvetlen út vezet vissza a múltba, a hagyományhoz: mindent újra kell kezdenünk, mintha ami előttünk történt, elhibázott lenne, és ahelyett hogy egy korábbi anyag kidolgozási technikáinak a tökéletesítésén fáradoznánk, ismét a dolgok lényegéhez kell hozzáférköznünk.*

Schönberg: Aforizmák

**A** hagyományé vagy a forradalomé a jövő? Ha így, a nyugat-európai gondolkodás sémái szerint tesszük fel a kérdést, azt feltételezzük, hogy a két terminus ellentétes, illetve egymás alternatívájaként jelentkeznek. Ugyanakkor sokszor megállapították már, hogy éppen akkor járunk forradalmi úton, ha saját múltunk újrafelfedezése révén fölleljük és ismét magunkévá tesszük az elvetett hagyományokat. Ám – különösen a zenetörténetben – holmi elvont elmélkedés a hagyomány és forradalmiság (hogy az utóbbira egy kevésbé kompromittált kifejezést használjunk: megújítás), vagy egyszerűen csak múlt és jövő illelkony, problematikus és gyakran dialektikus összefonódására járhatatlan útnak bizonyul. Minden történelmi pillanatok megvannak a maga jellegzetességei és sajátos problémafölvetései, melyekre minden zeneszerző más-más megoldást kínál.

Schönberg e szempontból példaértékű. Nagysága és megismételhetetlen eredetisége miatt megérdemli, hogy e szempontból is feltárjuk és részletesen elemezzük. A személyiségében lakozó ellentmondás már az első felületes pillantásra is kiténik: a mérleg egyik serpenyőjébe a zene területén tanúsított forradalmi magatartása és radikális újításai kerülnek, ugyanakkor a másik serpenyőben ott találjuk a hagyományhoz való kötődést, vagyis azt, hogy nem kíván elszakadni azoktól a szilárd alapoktól, melyekből a múlt lassan kifejlődött és formát öltve megszilárdult.

Mindezt több írásában is világosan megfogalmazza, de kitetszik ez azokból a műveiből is, amelyekben a nyugati zenei hagyomány formái (szonátaforma, dalformák, kamarazenei formák stb.) egy radikálisan megújított nyelvezetből épülnek fel. Nincs mit csodálkozni tehát azon, hogy a 20. századi kritika- és történetírás egy része a zene nagy forradalmárai között tartja őt számon. Mások szerint viszont inkább a klasszicitáshoz köthető, melyet csak a következő nemzedékek legmerészebb és legradikálisabb zenészei mertek szétzilálni és feldúltni. Hagyománynak és újításnak eme korábban ismeretlen szövevényét a személyiségben és az életműben talán Schönberg zsidó gyökereivel magyarázhatjuk, különösen, ha belegondolunk, milyen fájdalmas és rögzös úton tért vissza azokhoz.

Akkor szakadt el a zsidóságtól, amikor 1898-ban Mathilde von Zemlinskyvel kötött házassága miatt protestáns hitre tért. (Zárójelben meg kell jegyeznünk, hogy az emancipáció és az



asszimiláció időszakában sok német zsidó tette meg ugyanezt a lépést.) Schönberg – akit mindig is érdekelt a vallás problematikája – nem társadalmi előnyökre akart e gesztussal szert tenni. Inkább úgy fogalmazhatnánk, új szakasz kezdődött ezzel szellemi fejlődésében, melynek következtében később, az első világháború után viszont már tudatosan és személyes meggyőződéstől vezetve talált vissza a zsidósághoz. Vajon milyen nyomokat hagyott ez a hosszú, szellemi és kulturális fejlődés zeneszerzői életművében? Van-e valamilyen *zenei vetülete* az 1920-tól a komponista haláláig egyre jelentősebbé váló zsidó létélménynek?

Több szinten is vizsgálhatjuk ezt a kérdéskört, ám elkerülhetetlen, hogy – bármilyen elemzés vagy válaszadási kísérlet során – ne botoljunk nagyobb horderejű esztétikai és filozófiai problémákba. Nevezetesen: egy zenemű, illetve általánosabban egy zenei nyelv milyen mértékben és mi módon foglalhat magába, fordíthat le vagy fejezhet ki komplex, ám teljesen zenén kívüli kulturális és személyes élményeket? Lehet, hogy nem adható egyértelmű válasz erre a kérdésre, ám legalább megpróbálhatunk a kontextusok és a kínáló elemzési szintek szerint felvázolni néhány elképzelést.

1920 után már egyértelmű Schönberg érdeklődése a zsidóság iránt. Ez – a pusztá életrajzi tényeken kívül – a mintegy harminc évig, egészen a haláláig tartó időszak kifejezetten bibliai témákra épülő műveinek számából is kiténik. A *Mózes és Aron*-tól kezdve az utolsó *Modern zsoltárok*-ig tartó korszak termése olyan művekből áll, melyeknek explicit tartalma

VARIÁCIÓK ZENEKARRA C.  
SCHÖNBERG DARAB KOTTA-  
RÉSZLETE

a zsidó hagyománynak a zeneszerző vallásos érzékenysége szerint újrairt és újra átélt szövegeiből ered. Mi viszont nem ilyen szempontból szeretnénk közelíteni, hiszen ezt az elemzési szintet már Schönberg számos életrajzírója kielégítően feltárta. Összetettebb, ezért kéteसेbb és nehezebben megoldható problémának ígérkezik a feltételezett kapcsolat Schönberg visszatérése a kifejezetten zsidó témákhoz és a húszas évek után történt zenei, stilisztikai és nyelvi fordulat: a dodekafón módszer feltalálása és kidolgozása között. A *Mózes és Áron* lehet a próbakő, melyen eldől, milyen létjogosultsága van a mi megközelítésünknek. Ez volt az első nagy dodekafón kompozíciónak tervezett, teljesen végiggondolt mű, Schönberg 1928 és 1932 között, a zsidósághoz való visszatérése kulcsfontosságú éveiben komponálta. Vitathatatlanul központi helyet foglal el művészeti természetében, mint ahogy vitathatatlan az a tény is, hogy benne etikai-vallásos érdeklődésének legartikuláltabb szintézise jelenik meg. Nehezebb kimutatni, létezik-e valamilyen kapcsolat Schönberg zsidósága és azon mód között, ahogyan a dodekafóniát felfogta és alkalmazta: e két dominium ugyanis teljesen heterogénnek és összevethetetlennek tűnik. Pedig ha a dodekafóniát fel lehet úgy fogni – hiszen Schönberg is így értelmezte –, mint zenei gondolkodásmódot, mint hangok szerveződésének modelljét és ugyanakkor mint a vágyott művészi kommunikáció elengedhetetlen feltételét, akkor nem abszurd azt képzelnünk, hogy akár egy komplex létélmény gyümölcse is lehet, és jelképesen a gondolati tartalmat is magába foglalja. Gondoljunk továbbá arra is, hogy Adorno óta milyen gyakran vonnak a zene-történeteszek párhuzamot korunk művészetének gyötrelmes egzisztenciális és társadalmi helyzete és századunk zenéjének *diszszonáns*, keserű és jobbára absztrakt jellege között.

Néhány tudós megpróbálta megtalálni a kapcsolatot és a közös elemeket a Schönberg által kidolgozott és alkalmazott dodekafónia és a zsidóság között: az eredmények, ha nem is mindig teljesen meggyőzőek, mindenképpen érdekes távlatokat nyitnak. Alexander Ringer, majd az ő nyomdokain haladva újabban André Neher is megkockáztatta a dodekafónia kabalisztikus eredetének elméletét.<sup>1</sup> A Schönberg szellemiségéből egyértelműen kitetsző vonzódás a számok, a játék és a számkombinációk iránt sovány bizonyíték a kabala és a dodekafónia rokonításához. Igaz ugyan, hogy a számok kedvelése egyaránt jellemző a dodekafón hangsoralkotásra és permutációs technikákra és a szent szövegek kabalisztikus olvasatára. Ám ez mellékes aspektus, melyet a felületes kritika gyakran hajlamos eltúlozni, és amely egy sokkal komolyabb és jelentősebb filozófiai és vallásos perspektívát is rejt magában. Nincs semmiféle komoly bizonyíték arra vonatkozóan, hogy Schönberg kabalisztikus szövegeket olvasott, vagy különösebben érdeklődött volna a zsidó miszticizmus iránt. A kabalában igencsak otthonos Swedenborg inspirációjára született hajlandóságát a misztika és az ilyen tárgyú olvasmányok iránt az 1910–1920 közötti időszakra, tehát expresszionista korszakára datálhatjuk. Ám Swedenborgot is csupán Balzac *Szeraphita* című regényén keresztül ismerte Schönberg; ez a közeledési kísérlet nagyon korán, az 1920-as évek, tehát a zsidósághoz való visszatérése előtt történt. Ebből az olvasmányból azért valami mindenképpen megmaradt Schönberg emlékezetében, még akkor is, ha zsidósága (mint ahogy az kora emancipált zsidóságának nagy részére jellemző volt) kimerült a Biblia olvasásában és az azon való elmélkedésben. Nem érdekelt sem a rabbinikus, sem a misztikus, kabalisztikus vagy haszid poszbiblikus zsidó kultúra, nem is ismerte azokat. Érdeklődése középpontjában inkább az állt, hogy a bibliai erkölcs hogyan szabályozza az egyén és a zsidó nép, mint közösség életét. Ez az a pont, ahol zsidóságfelfogása és zenei törekvései találkoznak és összekapcsolódnak.

Schönberg spirituális és vallásos érdeklődése egy általános

vallásos ihletből, egy transzcendencia iránti igényből fakad, mely azonban egészen a húszas évekig nem kapcsolódott különösképpen a zsidósághoz. A *Die Jakobsleiter* (*Jakob lajtorjája*) nem is a Biblia iránti körvonalazottabb érdeklődés, hanem egy még felületes, kétségtelenül a *Seraphita* hajdani olvasmányélményéből származó és onnan talán öntudatlanul beszűrődő néhány kabalisztikus elem táplálta spiritizmus kifejeződése.<sup>2</sup> De – ahogy már említettük – csak 1920 után, bizonyos életrajzi események következményeképpen<sup>3</sup> kezd konkrétan és tudatosan érdeklődni a zsidóság iránt, és keresni abban saját etnikai, kulturális és vallásos gyökereit. Ez az érdeklődés 1926-ban már körvonalazottabban nyilvánul meg a lényegében cionista-vallásos színpadi drámában, a *Der biblische Weg*-ben (*A bibliai út*), amely talán arra született, hogy megzenésítsék; de csak a *Mózes és Áron*-ban teljesedik ki majd kulturális és vallási tekintetben egyaránt. Zsidóság és dodekafónia talán ebben a műben találkozik és fonódik össze a legjelentőségtejjesebben: a két mód ugyanabban a belső igényben fonódik össze, mely megvalósulását és integrációját épp a zeneműben találja meg.

Mindenekelőtt tisztáznunk kell, hogy ebben az összefüggésben csak Schönberg zsidóságáról s nem általában a zsidóságról van szó. A zsidóság ugyanis időben és térben egyaránt kiterjedt hagyomány, sokféle és gyakran dialektikusan ellentmondó aspektust foglal magába, ezért meglehetősen problematikus általános értelemben meghatározónak vélt vonások alapján definiálni. Hasznosabb, ha azt próbáljuk megérteni, hogyan élte át Schönberg a zsidóságot: személyes kalandként ugyan, de olyan elemekkel, amelyek közül néhány közös nemzedékének sok zsidó értelmiségiével. Schönberg leginkább a Biblia olvasásán keresztül, erős etikai-vallásos törekvéstől vezérelve közeledett a zsidósághoz. Ebből a reflexióból származik az a gondolat, hogy az ember mint természeti lény, csak a természet által nyújtott szigorú keretek elfogadása révén alakíthat ki etikusan jelentős életet. Az ember etikusa magatartásának a mértéke tehát attól függ, mennyire tud azonosulni az őt naturalizálásában felülmúló törvénnyel. E törvény bizonyos szempontból szemben is állhat a természettel vagy meg is sértheti azt, más szempontból viszont a természet szabályozásaként jelenhet meg: ritmusok, határok és szünetek transzcendens parancsaként, amelyek nem természetellenesek, hanem értelmet és célt adnak az emberi létnek és a természetes eseményeknek. Schönberg számára – anélkül, hogy érdemileg belemenne a tartalmába – mindenesetre ilyen erős transzcendentális elemmel jelenik meg a zsidó törvény: elválaszthatatlanul kötődik a monoteizmushoz; kifejeződése és feltétele egyszerre. Az Isten és az ember közötti kapcsolat, mint ahogy az ember-ember közötti kapcsolat is, a törvény elfogadásán keresztül jöhet létre; kap értelmet és rendeltetést. Ellenkező esetben a káosz és az *informis* leselkedik ránk, és fönnáll annak a veszélye, hogy az ember a vak természeti erő predájává válik.

Ha ez a zsidó etika, különösen Pentateuchus egyik kulcseleme, vajon milyen zenei vetülete lehet? (Metaforikus és formai szinten természetesen, nem tartalmilag.) Mint ahogy már említettük, a *Mózes és Áron*, Schönberg oeuvre-jének emblematis és központi műve teljes egészében a zsidó egyistenhit etikai értékének a témájára épül, illetve arra a problémakörre, hogyan valósulhat meg mindez a gyakorlatban azóta, hogy az isteni szó és az emberi természet között végtelen lett a távolság. Mindez szinte már túlságosan egyértelműen tűnik ki a szöveg olvasatából. (Mint tudjuk, a szövegeknyvet maga Schönberg írta.) Igen bonyolult viszont meglelni a tematikát az opera zenei anyagában, noha a két szint, a zenei és az irodalmi összefonódik; másrészt épp zene és szöveg kapcsolata a

Schönberg-opera egyik legérzékenyebb pontja, mely az alkotó küzdelméről és főként vallásos háttéréről tanúskodik.

A *Stilus és eszme* (már a tanulmánykötetnek a címe is igen sokatmondó) egyik kulcstanulmánya, a *Kompozíció tizenkét hanggal* amely egy 1942-ben Los Angelesben tartott konferencia témáját eleveníti fel, néhány explicit megállapítást tartalmaz arról a jelentésről, amelyet Schönberg maga tulajdonított a dodekafóniának, és azokról a mély motivációkról, melyek a dodekafón módszer kidolgozásához vezették. Ebben a tanulmányban – mint ahogy annyi más írásában is – Schönberg mindenekelőtt azt hangsúlyozza, hogy a művészeti alkotás folyamatának inkább *etikai*, mintsem *esztétikai* jellege van, mivel az mindig valami morális felszólításhoz hasonló belső *szükségleteiből* fakad. Ha ez érvényes minden zenei alkotásra, amelynek eszmei modelljét az isteni teremtésben kell keresnünk, igencsak igaz van Schönbergnek, amikor dodekafón műre vonatkoztatva ismétli meg lapidáriusan: „A tizenkét hangos komponálási mód szükségéből született.”<sup>4</sup> A *szükség-szerűség* szó meglehetősen kétes, és sok jelentése lehet. Lehet *történelmi* szükség-szerűség, tehát felfoghatjuk a fejlődést és az eseményeket előbbrevívó belső erőként, mely a világot elkerülhetetlenül egy meghatározott végkifejlet felé hajtja; vagy lehet egy, a történelmet irányító transzcendens erő, illetve lehet még művészt belülről vezérlő szükséglet. Schönberg írásaiban a kontextustól függően gyakran megtalálható a *szükség-szerűség* fogalma az előbbi értelmezésekben. Nem szerepel viszont a *szükség-szerűség* mint természeti eshetőség. Schönberg – már a *Harmonielehre*-től kezdődően – ugyanazt az elemet akár többször és több aspektusból is megvilágítva és véleményét állandón tökéletesítve minden írásában perbe száll a naturalista logika ellen. Célja pontosan az volt, hogy megmutassa: a tonális rendszernek sokféle történelmi legitimációja lehet, de természeti semmiképpen sem. A zenének nincsen tonális *természete*, ám ha lenne is, sem tiltja meg senki a zeneszerzőnek, hogy megváltoztassa, módosítsa rajta, vagy teljesen figyelmen kívül hagyja: amennyiben a művészt teremtés, ez azt jelenti, hogy a művész azt teremti meg, „ami annak előtte nem létezett”.<sup>5</sup> A dodekafónia, vagy pontosabban a „tizenkét hanggal való komponálási módszer”, mint már mondtuk, „szükség-szerűségből született”, és e szóban forgó *szükséglet*típust Schönberg egyértelműen történelminek tartja: olyan folyamatnak, amely a disszonancia emancipációjához vezetett. A konszonancia és disszonancia közötti különbséget ugyanis nem a *természetben* vagy valamiféle szépség-hierarchia szerint kell keresnünk: az eltérés kizárólag az érthetőség nehézségi fokában, vagy ahogy másutt megfogalmazza, a disszonanciával való rokonságban van. „A legrégebbi konszonanciákkal való nagyobb rokonság fokozatosan kiküszöbölte a megértési nehézségeket, és végül nemcsak a domináns szep-tim akkord és a többi szep-tim akkord, a szükített szep-timék és a bővített kvintek emancipációját tette lehetővé, hanem már a Wagnernál, Straussnál, Muszorgszkijnál, Debussynél, Mahlernél, Puccininél és Regernél is megtalálható régebbi disszonanciákat is.”<sup>6</sup> A zene nemcsak eltávolodhat a természettől, hanem valamiféle történelmi vezette, hogy mindig önállóbb és önállóbb, bármilyen természeti szükséglettől messzire szakadt formákat alkosson. Másrészt pedig minden művészeti alkotást – egy kicsit úgy, ahogy minden isteni kreációt – belső szükséglet hoz létre, ugyanaz, amely a művészt vezérli és kreatív irányba ösztönzi. A *szükség-szerűség* tehát törvényértékűvé válik, a mű belső törvényévé, normává, mely a koherenciát szabályozza, és „érthetővé” teszi a műben foglalt üzenetet. A törvény nem más, mint a művészi forma eléréséhez szükséges feltétel, a forma pedig a megértés és a kommunikáció feltétele.<sup>7</sup> A hangzóanyag, vagy tehetjük

hozzá, a hangok természetének önmagában, ha nem fogja formába össze egy törvény, nincs jelentése, a „tizenkét hanggal való komponálási módnak” pedig „nincs egyéb célja, mint az érthetőség”.<sup>8</sup>

Fel lehet tenni viszont a kérdést: miért mondunk búcsút a tonalitásnak a dodekafónia kedvéért? Miért jobb az egyik törvény, mint a másik? Schönberg ilyen szempontból sosem volt merev és dogmatikus: a *Mózes és Áron*-tól egészen a legutolsó műveiig rendkívül elfogulatlanul használta a dodekafón módszert, miközben sosem tagadta meg teljesen a tonalitást. Bár ha szó szerint vesszük Schönberg téziséét, a tonalitás olyan módszer, amely biztosítja és biztosította az érthetőséget és a zenei kommunikációt, a dodekafóniát mégsem csak úgy kell felfogni, mint sok létező lehetséges szisztéma egyikét. A dodekafónia merev hangorganizációs rendszer: teljes mértékben a zeneszerzőtől függ, és kizárólag az ő teremtő akaratából jön létre. Eltűnt belőle minden természetes elem, jobban mondva győzedelmeskedett azokon a merev szervező akarat. Ha igaz az, amit Schönberg mondott, hogy a módszer egyetlen célja az „érthetőség”, igen meglepőnek találhatjuk azt a megállapítást, mely szerint „egyrészt kifejezetten megnehezíti a hallgató dolgát, másrészt e hibát kompenzáló, a zeneszerzőt bünteti, mivel ezzel a módszerrel nemhogy könnyebb, de tízszer nehezebb komponálni. Csak rendkívül felkészült zeneszerző komponálhat vele, ugyanilyen tulajdonságokkal rendelkező hallgató számára.”<sup>9</sup> És itt van előttünk a nehéz feladat, az inkább etikai mintsem esztétikai jellegű *választás*, amelyre a zeneszerző felszólított, s amelyben nehéz nem észrevenni a Biblia és a zsidó hagyomány kiválasztáskonceptióját: a nehezebbik, az akadályokkal tüzdel, fáradságosabb út választását. Akik ezen az úton végig tudnak menni, arra rendeltettek, hogy az egész emberiség számára fényt hozó *avant-garde* legyenek. „Személyes meggyőződésem – állítja nyomatékkal Schönberg –, hogy a zene profetikus üzenetet hordoz magában, amely az emberiség számára egy magasabb életformát fed fel mint követendő mintát, és ennek az üzenetnek köszönhetően a zene származástól és kulturális háttértől függetlenül mindenkire egyaránt szól.”<sup>10</sup> Már 1910-ben egy aforizmájában sokatmondóan megállapítja: „A művészet azoknak a kétségbeesett könyörgése, akik az emberiség végét élék át önmagukban. Akik nem nyugszanak bele, hanem felveszik vele a harcot. Akik nem hagyják passzívan, hogy elnyelje őket az »ismeretlen hatalmaknak« nevezett masina, hanem belevetik magukat a mozgó gépezetbe, hogy megértsék annak szerkezetét. Akik nem sűtik le szemüket, hogy megvédjék magukat a megrázkódtatásoktól, hanem jól kinyitják, hogy szembesüljenek azzal, amivel szembesülni kell...”<sup>11</sup> A dodekafónia ezt a magasabb lépcsőfokot jelenti a zene történetében: *nehézsége* zeneszerző és hallgató számára egyaránt abban nyilvánul meg, hogy elvontabb, és nem az átlagos hallásérzékenységnek kíván megfelelni. Ez utóbbi ugyanis az elmúlt századokban a természetesebb alapok és a felharmónikusokhoz való nagyobb rokonság elve szerint módosult. A dodekafónia egyébként minden szempontból nehezebb választást jelent, még akkor is, ha a hangzóanyagot illetően erősebb „egységítő effektust” biztosít a zeneszerzőnek. Schönberg még megállapítja: „Az én tizenkét hangú komponálási módszerem alkalmazása nem könnyíti meg a zeneszerzést; épp ellenkezőleg, megnehezíti... A megszorítás, amely szerint a zeneszerző egy kompozícióhoz csak egy hangsort használhat, annyira merev, hogy csak kalandos, vállalkozó és kreatív fantáziával lehet a feladatot megoldani. Ez a módszer nem ajánlékoz semmit, sőt sok mindentől megfoszt.”<sup>12</sup>

Később Schönberg még egyszer megállapítja, hogy a dodekafónia fölbecsülhetetlen előnye az általa elérhető formai egy-

ség, és a zenében „nincs forma logika nélkül, és nincs logika egység nélkül.”<sup>13</sup>

Nem nehéz és nem alaptalan ezekben az idézetekben valami többet találni holmi felszínes zsidó reminiscenciánál. Pár terminust behelyettesítve ugyanis a judaizmus néhány kardinális princípiumát lehetjük meg: a kiválasztottságot, melyet nem kiváltságként, hanem nehéz feladatként kínálnak fel, és ha elfogadjuk és tudunk élni vele, akkor magasabb tudati szintre kerülhetünk általa; a törvényt, melyet mint transzcendens princípiumot és mint egy magasabb szabadság eszközt fogadunk el, valamint a törvény szigorát és szükségességét; és végül az egységet, amelyből minden sokféleség származik, de ez nem fajul káosszá és informissá.

Ez a metaforikus szinten felismerhető párhuzam a Schönberg, a zeneszerző, a dodekafón módszer feltalálójá elvei és a judaizmus néhány lényeges, alapvető elmélete között – mint már mondtuk – gyönyörűen kiviláglik a *Mózes és Áron* irodalmi és zenei anyagából. Közismert, hogy ez a mű egyetlen dodekafón sorra épül. Schönberg többször leírta, hogy ennek az egyetlen sornak az a funkciója, hogy az opera „egységét” biztosítsa.<sup>14</sup> A már idézett, *Komponálás tizenkét hanggal* című tanulmányában is megállapította: „sikerült egy egész operát, a *Mózes és Áron*-t egyetlenegy hangsorra felfűznom. Végül megértettem, hogy épp ellenkezőleg történt, mint amitől félttem: minél inkább megszokottá vált a hangsor, annál inkább ki tudtam belőle hozni a témákat. Korábbi jóslatom helyessége csodásan beigazolódt. Tartani kell magunkat az alaphangsorhoz, de ugyanolyan szabadon lehet komponálni, mint annak előtte.”<sup>15</sup> Az egység és sokaság közötti drámai dialektikának, amelyen a *Mózes és Áron* alapszik, megvan tehát a pontos zenei vetülete is. Most nincs lehetőségünk arra, hogy aprólékosan elemezzük annak a dodekafón sornak a zenei szerkezetét, amelyen maga a kompozíció, a felcserélhetőség és kombinálhatóság alapul. Azt tudjuk, Schönberg rafinált jártassággal, tudatos és a legapróbb részletekig megtervezett program szerint használta ki ezeket.<sup>16</sup> Ami egy vázlatos elemzés révén is egyértelmű: az alaphangsor az istenség legtisztább és legegzenicálisabb formában való jelölésére: magának az Isten-fogalomnak és a legszigorúbb törvénynek a megjelenítésére használja. Az alapsor mutációi viszont, amelyek szinte visszatérő *Leitmotive*-okat alkotnak, olyan helyzetekben tűnnek fel, amikor az Isten-fogalom csorbát szenved, alacsonyabb szintre süllyed vissza. A tonalitástól oly távol álló kvart-hangközöket leginkább az ünnepélyesebb absztrakció pillanataiban használja a zeneszerző. Ha viszont bálványimádás-helyzetekre, például az aranyborjú körüli tánca akarja felhívni a figyelmet, vagy minden olyan esetben, amikor olyan auditív vagy vizuális szituációt akar hangsúlyozni, amelynek az aranyborjú a par excellence szimbóluma, a hangsoranyagot a terc-hangközöket hangsúlyozva kezeli, és ezzel a tonális atmoszférát idézi fel a hallgatóban.

Tehát zenei szinten is megtalálható az ellentét a maga pőre és fanyar tisztaságában prezentált, az elvont és megjeleníthetetlen istenséget jelképező dodekafón sor és a hagyományosabb és járhatóbb útnak értelmezett, a fül számára befogadhatóbb, a sokaságot és az emberiségre örök csapdaként leselkedő bálványimádást jelképező tonalitás között. Figyeljük meg, hogy az aranyborjú körüli orgiaszerű táncjelenetben milyen bőkezűen bánik a párhuzamos kvintekkel, amelyek ugyanakkor a legbanálisabb és egyben legmértéktelebb módon alkalmazott tonalitás szimbólumai.<sup>17</sup> A mű zenei és szövegszerkezetének részletes elemzése minden bizonnyal kimutathatná azt a finom és összetett jelképrendszert, amelyre a zenei anyag épül, valamint az írott szöveg ideológiai üzenetei és az alapsor, illetve annak változatai közötti megfeleléseket. Kimutathat-

nánk végül a tonális vagy majdnem tonális *motívumok* és a *Leitmotive*-ok használatát, amelyeket mindig dodekafón sorból épít fel ismétlődő helyzetek vagy rendszeresen fölbukkanó szereplők jelölésére. Ez a komplex zenei szimbiózis – amely bizonyos értelemben a wagneri modelltől épülő hagyományos operák szerkezetében is megtalálható – az általunk vizsgált esetben, vagyis a Schönberg-művekben domináló vallásos-etikai kérdéskör tükrében hangsúlyosabb jelentést kap. A dodekafónia: merev belső szabályokkal rendelkező, tiszta és elvont szerkezet, érzékelhető evidencia nélküli zenei törvény. Akár hallhatatlan is lehet, tehát akusztikus valójában érzékelhetetlen, ám mindezek ellenére mély nyomokat hagy a zene élő szövetében. A soha meg nem tagadott tonalitás pedig lehetőséggé, auditív élvezetként, egy alacsonyabb és triviálisabb szinten (vagy egyszerűen csak könnyebben megvalósítható zenei kommunikációként) húzódik meg a háttérben. A kettő váltakozásának pontos ideológiai és vallási megfelelői vannak. A drámai kettősséget ég és föld, törvény és fejtelenség, „igaz és valódi”, íge és dal, egy kétségbeesetten az elnémulásra és az önmegsemmisítésére törő zene és egy dallamívben szabadon csobogó zene között mindig megjelöljük Schönbergnél: a zenésznél és az embernél egyaránt. Ez a megoldatlan – talán megoldhatatlan – alapkonfliktus valamilyen formában, valamilyen szinten minden művében felbukkan. Bizonyára nem véletlen, hogy két, ebből a szempontból oly jelentős mű, a *Jakob lajtorjája* és *Mózes és Áron* számtalan kísérlet ellenére is befejezetlen maradt.

Egyértelmű, hogy a dodekafón sor Schönberg számára saját Isten-felfogásának szimbóluma vagy metaforája. Nemcsak azért – ahogy a *Mózes és Áron*-ban láthatjuk –, mert csak egyetlen sor van, abból épül fel, abból ered az egész mű, hanem azért is, mert a sor elvont, érzékelhetetlen valami, hasonlóan Istenhez, aki „ábrázolhatatlan, láthatatlan, kimondhatatlan”. A sort sem érzékeli ugyanis közvetlenül a fül, hallhatóvá csak kiváltott hatásai, vagyis a belőle származó *sokaság* révén válik. Az egy és a sokaság közötti átmenet problematikus, sokszor drámai: ilyen a Mózes és Áron közötti konfliktus, vagy Jakob „lajtorjája” [Az olaszban a létra jelölésére ugyanazt a szót használják, mint a skálára: scala. – A ford.], amely összeköti az eget és a földet, de egyben el is választja, mert nem futhat össze az „ösztönök útja” és a „parancsok útja”. Mivel nem a szó hagyományos értelmében vett, szerencsés végkifejletű romantikus történetekről van szó, hanem egy megoldatlan és megoldhatatlan logikai konfliktusról, e műveknek nem lehet lezárása, *vége*. Nem végtelen, hogy Schönberg csak egyetlen megoldást lát: az imát. Már a *Jakob lajtorjájá*-tól kezdve szellemi testamentumáig, a *Modern zsoltárok*ig állandóan visszatér az ima témája: „Mindazonáltal könyörgők, mint ahogy minden élő könyörgő. [...] Mindazonáltal könyörgők, mert nem akarom megfosztani magam az egység boldogító érzésétől [...]” (1. zsoltár)<sup>18</sup> Már a *Jakob lajtorjájában* ezt mondta Gábrriel arkangyal révén: „Minden létrafokon bűnbe esünk: imával ki-ki eltörölheti a sajátját. De neki, aki magasabban van, el kell különülnie attól, ami lejjebb van: az van közel, aki minden cselekedetével Istent keresi; ám imája erejének segítségével ki-ki elérhet egy bizonyos közelségi fokot. Pásztoraik feladata legyen, hogy megtanítsa őket imádkozni. A lélek csodája: elmondani egy imát, amely egész lényünket felemeli, és amelynek a Magasságos felé vivő ereje van, ez a csoda, melyhez fogható nincs, megmutatja a léleknek az Örökkévaló létezését és a Hozzá vezető utat. Mivel a pásztorokat elsőbbség illeti a többi emberrel szemben, így ők magasabb fokra hágnak a Magasságos színe előtt. Tanítsatok imádkozni... Tanuljatok meg imádkozni...”<sup>19</sup>

Az ima tehát központi fogalom Schönberg gondolatvilágá-

ban: egyértelműen csodás, tehát természetellenes eseményként, és az Isten és az ember, az isteni törvény és a természetes szabadság között támadt konfliktus egyetlen megoldásaként vetődik fel. Ám ez a megoldás sem nyilvánulhat meg vagy öltethet testet egy zeneművön belül. Pontosan ezért befejezetlen zenei szinten a *Jakob lajtorjája* és a *Mózes és Áron*. Úgy tűnik ugyanis, hogy csak az imán keresztül juthatunk megváltáshoz, az ima pedig csöndes aktus, műként, cselekvésként nem valósulhat meg, nem konkretizálódhat.

Ennek a vallási problematikának zenei vetülete is van, épp zenei szinten jellemzi egy erősen zsidó tonalitás. Schönberg szellemi és zenei útja ugyanis az első világháborútól kezdődően, pontosabban a *Jakob lajtorjája* éveitől kezdve a zsidó gondolat néhány tételének a tudatos megerősítéséhez vezetett. Már beszélünk a dodekafón sorról mint Isten egyedülvalóságának és ábrázolhatatlanságának szimbólumáról. Schönberg csak utólag fedezte fel, hogy ebben az értelemben már a *Jakob lajtorjája* is dodekafón műnek sikeredett, még akkor is, ha a sor hat, és nem tizenkét fokú.<sup>20</sup> A lényegi kérdés persze nem is annyira az, hogy a sor hat vagy tizenkét hangból áll-e, hanem hogy milyen szerepet tölt be az operában. Maga Schönberg – aki, úgy tűnik, sosem mondott le arról, hogy egyszerűen talán majd befejezi ezt a grandiózus művet – 1950-ben, egy évvel halála előtt, azt állította, örömmel látja, hogy a kezdet egy valódi tizenkét hangú kompozícióra vall, s „ez a felfogás bizonyos szempontból garantálja az egység követelményét”.<sup>21</sup> Másrészt viszont az egész oratórium Isten totalitása és egyedülvalósága és az ember szingularitása közötti ellentétre épül: „Uram, fosszál meg minket egyediségünktől! Tedd, hogy újra egész legyünk abban az egészben, aminek most csak részei vagyunk.” E szavakat Gábrriel arkangyallal mondatja ki Schönberg; majd később bővebben is kifejti azt a gondolatot, mely majd a *Mózes és Áron* központi témája lesz: „Halljátok hát: Isten öröktől fogva létezik. Ám kezdetben volt a szellem, s teremtenie kellett. Amit önmagát megsokasítva létrehozott, az csak kisebb lehetett nála. Két végtelenség közül a szellem – mivel a tér és az idő, bár mindkettőt ő teremtette, idegen az ő valódi lényegétől – a halhatatlan lélekbe menekül, s ellenségeinek győzelmét azzal pecsételi meg, hogy ezer fragmentumra oszlik szét...”<sup>22</sup> Ha eltekintünk a Swedenborg-hatásnak tekinthető spiritizmustól, melyet egyébként annak idején a kabala és a prágai Löw rabbi, a misztikus Gölem megalkotója inspirált, már itt megtalálhatjuk a Mózes és Áron: a szellem tisztasága és a kommunikáció imperatívusza közötti ellentét lényegét, vagyis hogy az utóbbi mindig magában hordja az elaprózódás, illetve az eredendő tökéletesség elvesztésének a veszélyét.

Ennek a problematikának a középpontjában ismét a dodekafón sor funkcióját találjuk. Ha igaz, hogy Isten egységét, egyedülvalóságát és ábrázolhatatlanságát jelképezi, ez zenei szinten abban mutatkozik meg, hogy mindig jelen van, mint kizárólagos, alkotó- és alapelem, de ugyanakkor rejtőzködik, sosem érzékelhető világosan önmagában. Ezért a sornak és a témának ellentétes a funkciója a tonális zenében. Az elsőnek egységesítő, de megbúvó, rejtett funkciója van, olyan értelemben, hogy a hatalma csak megsokszorozódásában válik manifesztté – Isten orcája ugyanis nem látható. Ha láthatóvá válik, valamilyen mértékben mindenképpen *degradálódik*. Ez azért elkerülhetetlen, mert ha manifesztté, tehát az érzékek számára felfoghatóvá válik, bármilyen formában testet ölt, materializálódik, hanggá, kommunikációvá lesz, eredendő tisztaságából és tökéletességéből csak egy jel, egy emlék, egy többé-kevésbé elmaszatolt nyom marad. A tonális zenében a dallamnak, vagyis a témának mindig is egységesítő funkciója volt a variációhoz képest, de ez az egységesítés az érzékelhető biro-

dalmán belül maradt: sőt a dallam annál egységesebb volt – az egész formája szempontjából –, minél érzékeltetőbb fel-fel-fogható volt, minél szilárdabban bevésődött a hallgató auditív tudatába. A téma és a variációk közötti feleletgördőben megfordultak a szerepek, vagyis a téma feladata lett, hogy utaljon a variációra, és a variáció csak annyiban volt az, ami, hogy serkentette az emlékezetbe már bevésődött témára való visszatérést. Mindez az *aranyborjú*-szertartáskor teljesül a hallgató zenei fantáziájában, aki nem tud és nem mondhat le a pontos határok közé zárt hangzásokról, vagyis a nyolc vagy tizenkét ütemből álló, igencsak korlátozott tematikus dallamképletről. A sor tizenkét vagy hat hangja viszont rejtetten hat a művet felépítő variációk alapjául szolgáló permutációs mechanizmusokra. A sor és annak változatai közötti kapcsolat problematikus: ilyen a Gábel arkangyal és a lelkek tömege közötti kapcsolat, vagy egyrészt a Mózes és az Isten, másrészt az Áron és a nép közötti kapcsolat: akár úgy is megnyilvánulhat, mint a csend és a hang közötti, a törvény világa és a meghallgatás világa (Sómá Jiszroél) közötti kapcsolat. Valójában a totalitás (Isten) s a szingularitás (ember) között nem jöhet létre valódi kommunikáció, mint ahogyan az örökkévalóság és az ember tér-időbelisége és konkrét kommunikációs lehetőségei között sem. Ezért az alaphangsor elrejtőzik, megbújik, a permutációi és változatai viszont tonálisba siklanak át, vagy legalábbis azt utánozzák, teret adva a műben a konszonanciáknak, a tiszta akkordoknak, párhuzamos kvinteknek, motívumoknak vagy *Leitmotive*-oknak. Csak az ima – ahogy Schönberg értelmezi – építhet egy törekeny és ideiglenes hidat az emberi és isteni világ között, egy *Jákob lajtorjája*-hoz hasonlatos (hang)grádicst, amelyen keresztül létrejöhet az ember és az Isten közötti párbeszéd, bármilyen illékony és biztos válasz reménye nélküli is ez.

Ám az ima egyben a csönd, a kifejezhetetlen felé törekszik, és kerüli a kommunikációt, mivel az a szó gyakorlati haszná-ra, banalizálására törekszik.<sup>23</sup>

Schönberg munkásságában így egyfajta jelentésbővülés válik nyilvánvalóvá dodekafónia és a tonális között. Ez akkor is igaz, ha időnként Schönberg elméleti műveinek felületes olvasata nyomán azt gondolhatnánk, hogy a dodekafónia és a tonális felcserélhető zenei nyelv-technikák, és a történelmi szükségszerűség kiváltotta problémák határozzák meg, hogy a zeneszerző melyiket részesíti előnyben. Valójában Schönberg esetében két gyökeresen eltérő, nemcsak zenei, hanem igen pontos etikai-egzisztenciális konnotációkkal ellátott világról van szó. Ez nem jelenti azt, hogy a két világ között ne lehetne érintkezés, egymásbajátság, kölcsönös összefüggés. Dodekafónia és tonális az egységet és sokaságot ábrázolja, metaforikusan pedig az isteni világot és a természet és az ember vilá-gát. De következképpen a törvény vilá-gát és az ösztönök vilá-gát is jelképezik, az elvont szó vilá-gát és a természet és a szertelenség vilá-gát, vagyis az aranyborjút. Ha igaz, hogy két ellentétes vilá-gról van szó, és ha az is igaz, hogy van közöttük kapcsolat, az mindkét részről konfliktusos, feszült, akár a Mózes és Áron közötti kapcsolat. Ugyanakkor értelmetlen lenne a törvény, ha nem létezne egyben a törvény hiánya vagy a szabálytalanság is, mint ahogyan a monoteista szigorok is a bálványimádásra való hajlam jelenlétében van csupán különös jelentősége. A disszonancia is csak a tonális felől nézve disszonancia. Egy feltételezett, szigorúan szeriális világban nincs többé disszonancia, nincs többé tehát olyan ellentét, amely majd eltűnik a konszonanciában, ahogy ez a tonális világban történt. A teljes szeriális világában egészen más törvény uralkodik: a konszonancia és disszonancia elveszti konfliktusos jellegét, belső feszültségét. Ez az egység világa, olyan vi-

lág, amelyben a konfliktusok elsimulnak, és olyan világ is egyben, amelyben a zene a csöndre tör, az elvont abszolútizmusba menekül, és csak ügyel-bajjal találja meg a módját, hogy hallható és érzékeltető hangokban öltö-n testet.

Gondolhatnánk akár a *musica mundaná*-ra vagy az égi szférák zenéjére, mely az emberi fül számára nem érzékeltető, de metahumán szinten mégis jelen van; ám Schönbergnél ezek a fogalmak (hol egyértelműen, hol beleértve vagy finoman jelezve) azt a zsidó ideológiai háttérrel idézik meglehetősen sokatmondóan, amelyben a komponista elmerült, s amelyből zeneszerzői munkássága táplálkozott. A dodekafon sor ugyanis mint rendszer nem is úgy állítható igazán szembe a tonálissal, mint annak történelmi evolúciója, hanem inkább a mű belsejében betöltött szerepe miatt. A művet irányító belső törvényként működik, amelytől minden függ; e törvény ugyanis egységelven alapszik. Nem lehet nem észrevenni a – természetesen – szimbolikus analógiát a dodekafónia és zsidó etikán belüli törvényfunkció között. A zsidó etika nem az emberi természetet, vagy egy nyilvánvaló, praktikus célt vesz hivatkozási alapul: pusztán azzal szentesíti magát, hogy isteni törvény, amely az Isten által az embernek egészen különleges és természetellenes körülmények között adatott. A probléma akkor jelentkezik, amikor ezt a tiszta és természettől távoli törvényt összevetjük az ember vilá-gával, hajlamaival, érzékenysé-gével, természetével: ekkor ötlük szembe az áthidalhatatlannak látszó különbség. Ez Schönberg, az ember, a zsidó és a zeneszerző alapvető problémája.

A *Mózes és Áron*-ban az első beszél, a második énekel. Isten szava valamilyen kompromisszum által talál utat, hogy elérjen a néphez, ezért Mózesnek szüksége van Áronra. Isten-Mózes szava túl kemény, túl keserű, túl komoly, túl elvont, oly távoli az emberi gyarlóságoktól. A dodekafon sor is elrejtőzik, és mint téma megragadhatatlannak tűnik, kibontani, bővíteni kell, és érzékeltetővé, felfoghatóvá tenni, ahogyan a zsidó törvényt, az isteni szót is hallhatóvá kell tenni az ember számára. Ezért Áron teli torokból, dallamosan énekel, ő a nép pártján van, noha az hajlik a bálványimádásra. A Mózes és Áron közötti kettősség tehát nem egyszerűsíthető le a gondolat és a cselekvés közötti kettősségre: mélyebb annál. Közismert, hogy a zsidó gondolkodásban a törvénynek mindig megvan az aktualizációja, a mindennapokra vonatkozó magyarázata. De úgy tűnik, áthidalhatatlan úr van az Isten kizárólagosságát, igazságtételét, az ember és a természet vilá-gát szigorúan szabályozó funkcióját kifejező törvény szigora és az *itteni* világ között, amelyben meg kell találnia a törvény értelmezését és gyakorlati alkalmazását. Ez Schönberg drámája: hogyan lehet megtenni az eget a földdel, Istent az emberrel, a törvényt a mindennapisággal, a monoteista szigort a természet és az ösztönök vilá-gának sokaságával és változatosságával összekötő utat. Túl nehezen megoldható feladat ez az ember, Áron fő-pap számára, akinek úgy kell eljuttatnia Isten üzenetét az embereknek, a népnek, hogy ne ejtsen csorbát a szó tökéletességén, elvont magasztosságán. És Áron azért vall kudarcot, mert a szó, kapcsolatba kerülve a vilá-gal, elkerülhetetlenül degradálódik, képileg az aranyborjúig, zeneileg pedig a dodekafon sor tisztaságától, pszichológiai-auditív „ábrázolhatatlansá-gától” a tonális kompromisszum, a tiszta akkord vilá-gára való kacsingatás szintjére süllyed: létrejön a hibrid, az egyetlen soron alapuló dodekafónia, melynek belsejében a ré-sekből és repedésekből egyértelműen a diatónikus skála világa buggyan ki. Ez a fájdalmas távolság az isteni és az emberi, a törvény és a mindennapok, az elmélet és gyakorlat között a zsidóság évezredek óta foglalkoztatja a zsidóságot: a talmudi, farizeus judaizmus, a Tóra ezer kommentárjának a judaizmu-

sa, a rabbinikus zsidóság történelmi feladatának tekintette, hogy az úgynevezett szóbeli törvényt révén kiegyenlítse ezt a különbséget. A szóbeli törvény nemzedékről nemzedékre újraértelmezve a bibliai szót, a hagyomány keretein belül ugyan, de szabadon találja ki alkalmazási módjait az életben és a mindennapiságban, vagyis a történelemben adódó ezer esetre. Tehát a híd lehetőségét jelképezi, az összekötő kapcsolatot az ég és a föld, az örök és a történelem között, melyek távolságát Schönberg áthidalhatatlan szakadéknak élte meg.

Am Schönberg, mint korában számos zsidó értelmiségi, csak a bibliai judaizmust ismerte, a talmudit és farizeust nem. A 19. század vége és a 20. század első évtizedei között Bécs és Németország emancipált zsidóságát az etikai judaizmus jellemzi, mely a Bibliában gyökeredzik és abban találja meg újra identitását. Ez Freud, Kafka, Benjamin, Kraus és Schönberg zsidósága: azoké, akik a katolikus, vagy talán még inkább a protestáns kultúrába való megmerítkezés után, fáradtságosan keresték meg az elfeledett kulturális hagyományhoz visszavezető, egyénre szabott útjukat. Bukatókkal, bizonytalanságokkal, szelektív amnéziákkal teli, nehéz út volt ez. Kétségtelen, hogy az abból a generációból sok zsidó által bejárta út egy részét a Biblia, különösen a Pentateuchus és a próféták újraolvasásán keresztül vezetett, másrészt a cionizmuson, azon filozófiai áramlaton át, amelyben szétválaszthatatlanul és talán időnként ambivalensen összefonódva találkozik a judaizmus *laikus* és vallásos komponense. Abból a nemzedékből minden zsidó értelmiségi a saját személyes hajlamai, kultúrája, családi és környezeti *backgroundja* szerint járta be ezeket az utakat. De valamennyiben kétségkívül közös vonás, hogy nehezen tették magukévá a posztbiblikus judaizmust, vagy pedig gyér hajlandóságot mutattak iránta. Jó okunk van, hogy Schönberget ilyen szempontból is korának tipikus zsidó alakjának tartjuk akkor is, ha az általa bejárta út teljesen személyes és egyéni. Azzá teszi a vallásos ihlet, a hit drámai jelentéstartalma, az ég és föld közötti tragikus ellentét, az ima ereje, a zsidó néppel és annak sorsával való azonosulás, mindaz, ami életéből, zeneszerzői munkásságából és írásaiból: az egész koherens összességéből kitérnek. Az a drámai intenzitás, amellyel a zsidó létélmény, saját személyes zsidóságát átélte, a bibliai szöveg olvasatának árnyalataiban jelenik meg. Mint már mondtuk, a *Mózes és Áron* ennek a modellje: nem véletlen, hogy Schönberg annyiszor teszi a hangsúlyt az „Egyetlenegy, Örökkévaló, Mindenható, Ábrázolhatatlan”-nak felfogott Istenre. Isten tehát az emberhez viszonyítva tökéletes változat, felette áll minden párbeszédre való lehetőségnek, radikális természetellenessége, csak lapidárius, hajlíthatatlan hangvéte-lű parancsolatain keresztül diktálja a törvényt az embernek. Nem az az Isten, akivel Ábrahám perelt Szodoma és Gomorra elpusztítása miatt, nem a szóbeli törvény Istene, mely törvény kommentárokon, rabbik és tanulmányok vitáin, a törvény alkalmazásáról való, netán ellentétes vélekedéseken keresztül közelíti az emberhez. A farizeus elmélkedés ismeretlen világ a zsidó Schönberg számára, aki a Biblia talán még luteránus emlékektől átítatott olvasatában lelt rá elveszett zsidóságára, s nem egy több évezredes, vitális értelmező hagyományban, amely megszabadította a szent szöveget vélt merevségétől, és Schönberg számára ismeretlen történelmi hordalékot kölcsönözött neki.

Schönberg radikalizmusa az istenségfelfogásban, vagyis a judaizmus felfogásában úgy nyilvánul meg, ahogy a dodekafóniát alkalmazta és értelmezte. Az egyik oldalon a hallás számára gyakorlatilag érzékelhetetlen dodekafón sor, a másik oldalon pedig a tonalitás, a könnyű kommunikáció, a banalitás, az auditív jutalom. Schönberg 1928-ban vetette papírra ezt a

jellemző képzeletbeli párbeszédet: „Egy operaszerző: »Nem lehet mindent csak a tizenkét hangú technikával, tonalitás nélkül kifejezni.« Én: »Hát persze hogy nem, ha megelégszünk azzal, amit az emberek szívesen hallgatnak, ahelyett, hogy azt komponálnánk, amit hallgatniuk kellene.«”<sup>24</sup> A dodekafónia világa tehát az ember számára talán elérhetetlen határpont, a csönd felé való törekvés világa. A tonalitás világa a kommunikáció, a kifejezés világa, tehát helyrehozhatatlanul banális és degradált. Az első a *természetellenes* világa, a második a *természetes*: a két világ között megvonható határ. Egy 1909-es aforizmában így ír: „A természetellenesség – a természettel szembeni, a természetfölötti – csak akkor ellenszenves, ha szokássá válik: ekkor már újból természetesség.”<sup>25</sup> Ebben a gondolatban már benne van az egész életművét meghatározó radikalizmus csirája: a tökéletességében és tisztaságában elérhetetlen, a törvény szigorával szimbolizált ideál és a kompromisszumok, a mindennapiság, az élmények, a természet, a kép világa közötti ellentét.

Egy kórusműszövegben 1925-ben ezt írta: „Ne készíts magadnak faragott képet! / A vége kép meghatározza, bezárja / azt, aminek határtalannak, ábrázolhatatlannak kellene maradnia. / A kép nevet igényel magának: / csak a kicsitől veheted el; / ne imádd azt, ami kicsi! / Hinned kell a szellemben! / Közvetlen, mentes az érzelemtől, mentes önmagától. / Hinned kell, kiválasztott, ha az akarsz maradni!” Ezekben a sorokban megtalálható Schönberg zsidóságfelfogása, mint ahogy benne van a *Mózes és Áron* zenei struktúrájának a jelentése is. Az egész életműben fellelhető szellemi és zenei vívódás a két pólus megoldatlan ellentétéből ered. Egyrészt Schönberg e szavakat mondatja Mózesel: „semmilyen kép nem adhatja neked vissza az ábrázolhatatlant”; de másrészt Schönbergnek szüksége van azokra a szavakra is, amelyekkel Áron felel: „Sohasem szűnik meg a vágy, hogy ábrázoljak. Boldog a nép, amely ilyen Istent szeret.” De Mózes és Áron között lehetetlennek bizonyul az átvitel, legalábbis Schönberg azon perspektívájában, amelyben átéli zsidóságát. Az isten iránti szeretet elkerülhetetlenül aranyborjúvá alakul át, annak orgiaszerű és informis imádásává, a paralell kvintek üres és céltalan masírozásává. Igaz – amint maga Schönberg is megállapította –, a dodekafóniának olyan módszernek kellett volna lennie, amely a kommunikációt is képes biztosítani; ez végül is attól függ, hogyan értelmezzük a *kommunikáció* fogalmát: ha akarjuk, kaphat intenzívebb, pregnánsabb jelentést is, nem akkor, amikor dallamos, zengő, egy tematikus eseményben kiterjesztett intonáció, hanem amikor a pusztá szóra, vagy talán a csendre törekszik.

Egy 1945-ben Thomas Mann-nak küldött enigmatikus kánon aláírta Schönberg ezt írta dedikációként: „Talán épp azért, hogy kifejezzem Önnek különös tiszteletemet, komponáltam ezt az igen nehéz, hogy ne mondjam, lehetetlen kánon. A meghallgatása is lehetetlennek bizonyul, és remélem, hogy Ön nem akarja meghallgatni...”<sup>26</sup>

Netán üzenet palackban? Imádság Istenhez attól, aki nem talál, mert nem találhat szavakat, hogy kifejezze magát? A hallgathatatlan zene, amely annak a dodekafón sornak áthathatatlanságába és megfoghatatlanságába rejti lényegét, mely magába foglalja a teljes kromatikusát, az *egészet*, ahol eltűnnek a különbségek, és ahol a konzonzanciák és a diszszonanciák kioltják egymást.

A talmudi judaizmus nem hatott Schönberg intellektuális és spirituális pályájára, az a judaizmus, amely szerint, mint ahogy a Talmud mondja: „a Tóra, ha nem éneklük, nem is Tóra!”

DOROGI KATALIN FORDÍTÁSA

## JEGYZETEK

1. Vö. A. L. Ringer: „Arnold Schoenberg and the Prophetic Image in Music”, *Journal of the Arnold Schoenberg Istitut*, 1967., A. Neher: *Faust et Mahral de Prague*, Paris, P. U. F., 1987.

2. A *Jakob lajtorjá*-ban számos kabalisztikus elem található. Már a kezdete is több egyszerű felszólításnál: „Jobbra vagy balra, előre vagy hátra, fölfelé vagy lefelé – de menni kell tovább, anélkül, hogy kérdeznének, mi van előttek vagy mögöttetek. Ez maradjon titok, el lehet, el kell felejtetnek.” (Vö. *Testi poetici e drammatici, [Verses és drámaszövegek]*, saját alá rend. L. Rognoni, Milano, Feltrinelli, 1967. 46. 1.). Ezek a Gábrriel arkangyal szájába adott enigmatikus szavak a hat irányt mutatják az űrben, melyben a kocka, a prágai Maharal (a prágai Löw rabbi) – akiből az ifjú Swedenborg is bőven merített – kabalájának központi alakja helyezkedik el. A hatos szám, amely megfelel a kocka hat oldalának, végig jelen van a *Jakob lajtorjá*-ban, és mint egységesítő elv, fölűtnik azokban a hangsorokban is, amelyekre magának az operának egy része zeneileg épült.

3. Schönberg 1921-ben nyári tartózkodási helyül a Salzburg melletti Mattsee falucsát választotta. Amikor megérkezett, kérték, mutassa meg a keresztlevelét, mert ha netán zsidó, akkor felszólítják, hogy azonnal hagyja el a falut. Noha Schönberg igazolni tudta, hogy protestáns, azon nyomban elhagyta Mattseet, és más nyaralóhelyet választott. Ez az esemény valószínűleg segítette, hogy rájőjön: bár kikeresztelkedett, mégis zsidó.

4. *Composizione con dodici note*, in *Stile e Idea (Komponálás tizenkét hanggal, in Stílus és eszme)*, Milano, Feltrinelli, 1975. p. 106.

5. *Uo.*, p. 105.

6. *Uo.*, pp. 107–108.

7. A művészt vezérlő szükségyszerűségről v. ö. A. Schönberg, *Problemi dell'insegnamento dell'arte*, in *Analisi e pratica musicale (A művészet tanításának problémái, in Zenei elemzés és gyakorlat)*, Torino, Einaudi, 1974. pp. 13–17.

8. *Composizione con dodici note*, p. 106.

9. *Uo.*

10. *Criteri di valutazione della musica (Kritériumok a zene értékeléséhez)*, in *Stile e Idea* cit., p. 190.

11. *Aforismi (Aforizmak)*, in *Testi poetici e drammatici*, cit., Milano, Feltrinelli, 1967. 9. 189.

12. *Composizione con dodici note*, cit., p. 115–116.

13. *Uo.*, p. 140.

14. A hangsor konkrét egységesítő funkciójáról v. ö. P. C. Withe kitűnő tanulmányát, *Schoenberg and the God-Idea. The Opera Moses und Aron*, Ann Arbor, UMI, 1985. A mi szempontunkból különösen érdekes a IV. fejezet: *The Music of Moses und Aron. Compositional Techniques*.

15. *Composizione con dodici note* cit., p. 116.

16. Lásd még White, *Schoenberg and the God-Idea*, IV. és V. fejezet.

17. Lásd még White, *Schoenberg and the God-Idea*, cit., pp. 191. sgg.

18. *Testi poetici e drammatici*, cit., p. 189.

19. *Uo.* pp. 64–65.

20. Schönberg, *Analisi e pratica musicale (Zenei elemzés és gyakorlat)* cit., p. 242.

21. Az idézett levél megtalálható in G. Manzoni, *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicali*, Milánó, Feltrinelli, 1975. pp. 79–80.

22. *Testi poetici e drammatici* cit., p. 62.

23. Meg kell jegyeznünk, hogy Schönberg gondolatvilágában az imafelfogás a *Jakob lajtorjá* éveitől a *Modern szolatórokig* mélyreható változásokon megy keresztül. Az emberi és isteni közötti törekény és bizonytalan híd, mely egy láthatatlan és végtelenül messzi túlpartra visz, az Istennel való sűrű párbeszéd alakul át, akitől igazságtételt, könyörületet és áldást kérünk, bár alázatosan megőrizzuk saját kicsinységünk tudatát. Ha a *Jakob lajtorjá* a luteránus imafelfogás: a válasz nélküli invokáció kifejeződése, utolsó műveiben kétségteletlenül jobban érződik a judaizmus hatása: a hangstúly az imára mint az ember és Isten közötti állandó párbeszédre tevődik át.

24. *Aforismi*, in *Testi poetici e drammatici*, cit., p. 211.

25. *Uo.* p. 200.

26. *Testi per canone (Szövegek kánonra)*, in *Testi poetici e drammatici*, cit., p. 219.

Borgó András

# LEHET-E AZ ISZONYATOT MEGFOGALMAZNI?

– Vázlatok az élmény leszűrődéséről századunk zsidó zenéjében –

## ELŐREBOCSÁTVA



Az élménynek mint erős ingernek a feldolgozása minden embernél más-képp alakul. A szélsőségek a közvetlen (az inger minőségének többé-kevésbé megfelelő) reagálástól a teljes elfojtásig terjednek.

A művészetben közvetlen visszajelzés nem lehetséges. (Egyetlen példaként Jorge Semprun *Nagy utazás*-át említeném, amelyet a szerző a koncentrációs táborban megszenvedett tapasztalatait követő majdnem két évtized múltán vetett papírra.) Egy szerelmes vers aligha jöhet létre az új érzelm fellángolásával egy időben: a váratlan lelki támadás pillanatában mindenki elnémul. Először is tisztába kell jönni az embernek önmagával, az „érzelmeik zürzavarával”, hogy számot vetessen érzelmeivel. Csak a legalább egy bizonyos mértékig rendezett élmény találhat kifejezést.

Egy érzelmi megnyilvánulás auditív befogadása általában nem ütközik lényeges nehézségekbe: a fájdalom felkiáltása egyértelmű és mindenki számára érthető.

A zene is – mint akusztikus jelenség – a hallás révén fogható fel, illetve dolgozzák fel idegeink. A zene azonban mint művészi kifejezési eszköz nem lehet egy belső indulat közvetlen lecsapódása, hanem csakis ennek többszöri áttétele.

## ZENEI FELTÉTELEK

A mindennapokban az ember közölni tudja gondolatait célzással vagy oly módon, hogy nézetét, véleményét sejtetni engedi – akárha hallgatással is. Emellett természetesen ki tudja fejezni magát mondanivalója egyértelmű megfogalmazásával.

Hasonlóságot találunk ehhez a zene műfajában is, ahol e cikk szemszögéből a következő alapvető osztályozást tehetjük:

a) abszolút zene

b) programzene

Az érzelm (mint alanyi fogalom) vagy az élmény (mint az előbbihez viszonyítva, tárgyi fogalom) kifejez-