

Hermann Danuser

## AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ – A ZENETÖRTÉNET „ŐSKATASZTRÓFÁJA”?\*

Az amerikai történész és diplomata, George F. Kennan 1979-ben „e század nagy megtermékenyítő katasztrófájának”<sup>1</sup> nevezte az első világháborút. De vajon a zenetörténet számára is „őskatasztrófa” volt ez a háború? Néhány megfontolással szeretnék hozzájárulni e kérdés megválaszolásához, mégpedig két különböző szinten: először ráközelítve, majd pedig madártávlatból. A globalizált világban az első „világháború” immár nem tárgyalható nemzeti alapon, hanem nemzetközi kutatásnak kell foglalkoznia vele, amint azt Christopher Clark, Herfried Münkler és Jörn Leonhard újabb könyvei tanúsítják.<sup>2</sup> Az első szint a fogalomtörténet szempontjából azt az áldozatszemantikát érinti, amely Arnold Schönberg esetében szoros kapcsolatot leplez le a botrány/háború, illetve a béke között. A második szint pedig a zene első világháború utáni történetét érinti: tézisem szerint ezt immár nem foghatjuk fel csupán a zenei műfajok rendszerének szétrobbanásaként a Carl Dahlhaus által sugallt értelemben, hanem sokkal inkább a zenekultúra összeroppanásáról beszélhetünk, amely azóta a zene részben egymást átfedő, részben egymástól független rész kultúráit hozta létre – egy olyan összeroppanásról tehát, amelyet valóban felfoghatunk „őskatasztrófa”ként.

### I. Arnold Schönberg és az áldozatszemantika

Először Arnold Schönbergre vessünk egy pillantást, a Herfried Münkler által kidolgozott áldozatteória fényében,<sup>3</sup> amely a latin *victima*, illetve *sacrificium* szavak között tesz különbséget:

\* A Somfai László 80. születésnapja alkalmából 2014. október 6-án a Zenetudományi Intézet Bartók Termében rendezett „About and Around Haydn & Bartók”. *International Symposium in Honor of László Somfai to Celebrate His 80<sup>th</sup> Birthday* című nemzetközi szimpózium keretében elhangzott előadás szerkesztett változata.

1 „the great seminal catastrophe of this century”. George F. Kennan: *The Decline of Bismarck’s European Order. Franco-Russian Relations, 1875–1890*. Princeton: Princeton University Press, 1979, 3.

2 Christopher Clark: *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914*. London: Allen Lane, 2012; Herfried Münkler: *Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918*. Berlin: Rowohlt, 2013; Jörn Leonhard: *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*. München: C. H. Beck, 2014.

3 Münkler: *Der Große Krieg*, 225. skk.

Az áldozat [*Opfer*] fogalmának a német nyelvben kettős jelentése van [...]: a passzív, sorsszerű áldozattá válás, illetve az önfeláldozás, a másokért az élet árán is kiállás, a mindenáron beteljesítendő mentő cselekedet. A latin *victima*, illetve *sacrificium* fogalma [...] ezt a különbséget ragadja meg.<sup>4</sup>

Mint Münkler fogalmaz, a hadba lépő Németország augusztusi lelkesedésének közös énekében – a katonazenével vagy az egyházi himnuszokkal együtt – „a *victima* önmagától *sacrificiá*vá alakulása” ment végbe, s vele „a viktimális társadalom *szakrificiális* közösséggé való transzformációja”.<sup>5</sup> A propagandisztikusan kiját-szott Langemarck-mítoszt<sup>6</sup> – a Tannenberg-mítosz<sup>7</sup> nyugati ellenpárját – azonban éppen ellenkező előjellel is olvashatjuk, hiszen a hazafias dalt éneklő, de a harcban járatlan diákok *szakrificiális* közössége hamarosan a szó szoros értelmében áldozatul (*victima*) esett a modern háború realitásának. A 2013-ban megjelent *Avatar of Modernity. „The Rite of Spring” Reconsidered* című kötet számára írt tanulmányában Münkler ezt a gondolatmenetet Stravinsky *Le Sacre du printemps* című balettje és a jó esztendővel később kitörő első világháború közötti, gyakran emlegetett előfutár-kapcsolatra alkalmazta: a *Sacre* a legszebb „kiválasztott” szűz tavasszal való megszentelését jelenti a közösség veszélyeztetett, de a lány *sacrificiuma* által megmenthető jövője érdekében.<sup>8</sup>

Ami mármost ennek a tematikának Schönberg életében és műveiben, valamint levelezésében játszott szerepét illeti, véleményem szerint nem minden tanulság nélkül való szemügyre vennünk akkori szóhasználatának néhány jellegzetes példáját. Először is ott van a több forrásból ismert (a zeneszerző 75. születésnapja alkalmából 1949 szeptemberében küldött köszönőlevélben is feljegyzett) anekdota abból az időből, amikor Schönberg minden ellenkezése dacára megkap-

4 „Der Begriff des Opfers hat im Deutschen eine Doppelbedeutung [...]: die des passiven, schicksalhaften Zum-Opfer-Werdens, und die des Sich-Opfern, des Mit-dem-Leben-Eintretens für andere, der um jeden Preis zu vollbringenden rettenden Tat. Die lateinischen Begriffe *victima* und *sacrificium* [...] stehen für diese Unterscheidung.” Uott, 225.

5 „die Selbstverwandlung der *victima* in *sacrificia* [...] Transformation der *viktimen* Gesellschaft in eine *sakrificielle* Gemeinschaft.” Uott, 226.

6 1914. november 10-én egy részben fiatalokból toborzott ezred Langemarcktól nyugatra kisebb győzelmet aratott a francia csapatok felett. A német főparancsnokság másnap kiadott hadijelentése szerint a katonák a „Deutschland, Deutschland, über alles” éneklése közben nyomultak előre – ennek a részletnek köszönhetően vált ez a háború egészét tekintve jelentéktelen hadiesemény hamarosan a német ifjúság hazafias lelkesedésének jelképévé. Minthogy az első világháborút lezáró fegyverszünetet a német hadvezetés éppen 1918. november 11-én írta alá a compïègne-i erdőben álló, híressé vált vasúti kocsiban, a nemzetiszocialista években ezen a napon (az 1914-es hadijelentés kiadásának dátumára hivatkozva) *Langemarck-Tagot* tartottak, a fájdalmas emléken való merengés helyett inkább a harci kedvet szítva. (A fordító jegyzete.)

7 Az 1911-ben már nyugállományba vonult, de az első világháború kitörésekor reaktivált Paul von Hindenburg 1914. augusztus 26. és 30. között jelentős orosz túlerővel szemben aratott győzelmet. Jóllehet a csata valójában Allenstein közelében zajlott, az eseményt utóbb – Hindenburg saját kérésére – „tannenbergi ütközetnek” keresztelték át, így próbálván felülírni a német lovagrend 1410-ben a lengyel-litván csapatoktól Tannenberg mellett elszenvedett vereségének emlékét. (A fordító jegyzete.)

8 Vö. Herfried Münkler: „Mythic Sacrifices and Real Corpses. *Le Sacre du printemps* and the Great War”. In: Hermann Danuser – Heidi Zimmermann (hrsg.): *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*. A Publication of the Paul Sacher Foundation. London: Boosey & Hawkes, 2013, 336–355.

ta behívóját a császári és királyi hadseregben teljesítendő szolgálatra: „A katonaságnál egyszer megkérdeztek, hogy valóban én vagyok-e a komponista Arnold Schönberg. 'Valakinek lennie kellett – mondtam –; senki sem akart az lenni, így hát én adtam rá magam.'”<sup>9</sup> Ebben a megfogalmazásban egy régi toposz visszhangzik, mely szerint a zseniális művész műveit saját akarataival szemben alkotja meg, a folyamatot Isten szócsöveként mint önfeláldozást (*sacrificium*) hajtja végre, tehát ezt a zenetörténeti szempontból korszakalkotó lépést misztifikálnunk kell. Schönberg tanítványa, Anton Webern, aki a háború java részében maga is szolgálatot teljesített, egy, a minisztériumnak szánt beadvány tervezetében az *Opfer* szó másik, *viktimalis* oldalát is szóba hozta, a következőket írva egy magas rangú hivatalnoknak:

Olyannyira világos, hogy az államnak megóvni állna érdekében ennek az embernek a munkáját és alkotóerejét éppen ezekben a nagy és nehéz időkben, nemhogy feláldozza mindezt egy bár nélkülözhetetlen, végtelenül áldásos, de ebben az esetben egy kivétellel szembekerülő törvénynek.<sup>10</sup>

Webern szerint Schönbergnek mint osztrák–magyar állampolgárnak a háborús szolgálatban való bevetése nem *sacrificium* volna, hanem egy olyan ember *viktimizálása*, akit az efféle áldozattá válástól az Új Zene kiemelkedő alkotójaként kivívott különleges helyzete folytán meg kellene kímélni. Míg a *sacrificium* a műalkotásban, így például a *Sacre du printemps*-ban egyetlen személyre hárul, a hadseregben való, milliókat érintő áldozati szolgálat alól a zseniális Arnold Schönberget fel kell szabadítani, hiszen az alkotásai feljogosítják erre.

Schönberg szolgálatának idejéből (1916-ból) származik a *Die Eiserne Brigade*, amelynek különösen indulórészletei ejtenek zavarba. A történészen az a kérdés vetődik fel, vajon miért írhatott egy olyan zeneszerző, akinek mesterművei ez idő tájt – 43 esztendősen – immár biztos helyet vívtak ki a zenetörténetben, egy ennyire problematikus, Franz von Suppé modorában írott indulót. A bajtársával töltött katonaezre szánt műve megírásakor Schönberget talán parodisztikus szándék vezette, s egyfajta előfutárát komponálta meg Mauricio Kagel fúvósokra és ütősökre írt *10 Märschen, um den Sieg zu verfehlen* című művének (1978/79).

9 „Ich wurde einmal beim Militär gefragt, ob ich wirklich dieser Komponist Arnold Schönberg bin. 'Einer hat es sein müssen' sagte ich; 'keiner hat es sein wollen, so habe ich mich dazu hergegeben.'” Schönberg 1949. szeptember 16-án Los Angelesben kelt, sokszorosított (többek között Helene Bergnek, Luigi Dallapiccolának, Alma Mahlernek és Eduard Steuermann-nak postázott) köszönőlevelét először az *Österreichische Musikzeitschrift* közölte: 4/11–12 (November–Dezember 1949), 315.

10 „Es ist doch so klar, daß dem Staate daran liegen müßte, die Arbeit und Schöpferkraft dieses Mannes zu schützen, gerade in dieser großen, schweren Zeit und sie nicht zu opfern einem zwar unentbehrlichen, ungeheuer segensreichen, hier aber vor einer Ausnahme stehenden Gesetze.” Anton von Webern 1915-ben papírra vetett levélfogalmazványa a bécsi hadügyminisztérium számára. Idézi Hans & Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich: Atlantis, 1980, 193. Nyilvánvalóan a Webern-hagyaték egy eredetileg datálatlan, de Moldenhauer által 1915-re tett dokumentumáról van szó.

Egy 1915. október 23-án sógorához, Alexander von Zemlinskyhez intézett levélben<sup>11</sup> Schönberg arról számol be, lemondana Op. 9-es *Kamaraszimfóniájának* előadásáról, ugyanis attól tart, hogy annak eredményeképp – a több más műve, így a *Pelleas*, az Op. 8-as zenekari dalok és mindenekelőtt a *Pierrot lunaire* által a háború előtt kiváltott botrányokhoz hasonlóan – egy „Schönberg-Skandal in Prag!” törne ki, amire cseppet sem vágyik. Ez a levél félreérthetetlenül rávilágít a művészi botrány és a háború közötti összefüggésre, egyszersmind pedig a művészi, illetve a katonai értelemben vett háborús és békeidők közötti kapcsolatra is. Schönberg így ír:

[...] de ha felidézem különösképp a *Pierrot lunaire*-hez kapcsolódó botrányt [...], biztosan nem gyávaság, ha azt most el akarom kerülni. Békeidőben – az én háborús időmben – szívesen odatartom a hátamat, és minden manapság nélkülözhetetlen embernek meglehet ismét a joga, hogy kipécézzé magának és megkeresse egy sebezhető pontomat. [...] A remény, amely éltetett, hogy végül is az a tisztelet, amelyet külföldön kivívtok magamnak, belátható időn belül legalább nyugalmat biztosít számomra, már odavan. Tudom, hogy efféle remény nélkül kell minden továbbinak elébe állnom. Csoda, hogy ezt egy kicsé még halogatni szeretném? Hogy szívesen lenék még egy kis nyugtot? (Az egyetlen jó, amit a háború hozott számomra: nem támadtak meg.) Hogy a békémet addig, ameddig a háború tart, még egy kicsit élvezni szeretném?<sup>12</sup>

Schönberg szellemesen, de egyszersmind a háború és béke rémisztően önző fölcserélésével vezet vissza bennünket kiinduló kérdésünkhöz a műfajoknak, a kultúráknak és a zenetörténet-írásnak az első világháború által kiváltott összeomlását illetően.

## II. A műfajok rendszerének összeomlása mint a zene részkultúráinak születése

A történész Otto Gerhard Oexle 2003 őszén a Gesellschaft für Musikforschung éves konferenciájának „Vom Umgang mit Quellen” című szimpóziumán tartott előadásában a következő mondat szerepel: „Droysen történelemtudománya, mint

11 Alexander Zemlinsky: *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*. Hrsg. Horst Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995 /Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 1./, 146. sk.

12 „[...] wenn ich mich aber insbesondere des Skandals beim *Pierrot lunaire* erinnere [...], so ist es gewiß nicht Feigheit, wenn ich dem jetzt ausweichen will. In Friedenszeiten – meinen Kriegszeiten – will ich gerne wieder meinen Buckel hinhalten und jeder heute Unentbehrliche soll wieder das Recht haben, sich ihn anzusehen und sich eine Stelle auszusuchen, wo ich verwundbar bin [...]. Die Hoffnung, die ich haben durfte, daß schließlich die Achtung, die ich mir im Ausland erwerbe, mir hier in absehbarer Zeit wenigstens Ruhe verschaffen werde, ist jetzt weg. Ich weiß, ich muß allem Weiteren, ohne solche Hoffnung entgegensehen. Wundert es dich da, daß ich das noch ein bisschen hinauschieben möchte? Daß ich gerne noch ein wenig Ruhe hätte? (das einzig Gute das mir der Krieg gebracht hat: ich wurde nicht angegriffen.) Daß ich meinen Frieden solange der Krieg dauert noch ein wenig genießen möchte?” Arnold Schönberg 1915. október 23-i levele Alexander von Zemlinskyhez. Uott, 146. sk.

arra már utaltunk, nem vált általánosan elfogadottá.”<sup>13</sup> Ezek a szavak, amelyeket egy szaktekintély bizonyára joggal fogalmazott meg az általános történettudománnyal kapcsolatban, sajnálatos módon csaknem groteszk ellentétben állnak a zenetudomány helyzetével, hiszen a szakma egyetlen történettudományi alapvetése, Carl Dahlhaus 1977-ben megjelent, s azóta számos nyelvre lefordított *Grundlagen der Musikgeschichte* című munkája vezérfonalul éppen Johann Gustav Droysen *Historikj*át választotta, amely történetesen ugyanazon esztendőben vált hozzáférhetővé kritikai kiadásban.<sup>14</sup>

A „zenei műfajok rendszerének” fogalmát Carl Dahlhaus alkotta meg.<sup>15</sup> „Was ist eine musikalische Gattung?” című 1974-ben megjelent tanulmányában a következőket írja:

A zenei műfajok rendszerei különböző korú és különféle eredetű részekből állnak össze. A régebbi korok maradványai az eltérő kontextusban, amelybe kerülnek, maguk is megváltoznak ugyan, eredetük ismertetőjegyei azonban felismerhetők maradnak. Másrészt szembeötlő történeti tény, hogy azokban az időkben, amelyek határnak számítanak a zenetörténeti korszakok között – 1430, 1600 és 1740 táján –, a stíluson és a formai kánonon kívül a műfajok rendszere is alapjaiban változik meg, amennyiben új műfajok keletkeznek vagy lépnek előtérbe, és a régiak feloldódnak, veszítenek jelentőségükből, vagy átalakulnak. Némi túlzással akár azt mondhatnánk, hogy a zenei műfajok nem egyenként, hanem rendszerekként lépnek be a történelembe – ez pedig olyan tényállás, amelyből a historiográfiának is le kellene vonnia a következtetéseket.<sup>16</sup>

„A 20. század őskatasztrófája” – az tehát, amit zenetörténetileg (néhány évnyi elő- és utótörténettel) az első világháború hatásaként ragadhatunk meg – tézisé szerint nem fogható fel többé csupán a műfajok rendszerének megváltozásaként a szó Dahlhaus által felvázolt értelmében. A zenekultúra egyfajta implózióját, összeroppanását észlelhetjük, és kell is észlelnünk, amelynek nyomán több heterogén, egymás mellett élő, tehát immár éppen hogy nem rendszerszerűen egybekapcsolódó

13 „Droysens Historik hat sich, wie schon angedeutet, nicht durchgesetzt.” Otto Gerhard Oexle: „Was ist eine historische Quelle?” In: *Die Musikforschung*, 57. (2004), 332–350.

14 Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Laaber: Laaber, 2000–2008 (a továbbiakban: CDGS) I., 11–155. Az előszóban Dahlhaus így fogalmaz: „Am ehesten wäre, wenn man nach einem Modell sucht, an Johann Gustav Droysens – niemals übertroffene – *Historik* von 1857 zu denken.” Uott, 11 sk. ide: 22.

15 Uő: „Was ist eine musikalische Gattung?” CDGS I.; vö. uő: „Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte”, CDGS I., 305.

16 „Systeme von musikalischen Gattungen setzen sich aus Teilen verschiedenen Alters und heterogenen Ursprungs zusammen. Zwar werden Relikte aus früheren Zeitaltern durch den anderen Kontext, in den sie geraten, selbst verändert; Spuren der Herkunft bleiben jedoch erkennbar. Andererseits ist es eine auffällige historische Tatsache, daß sich in Zeiten, die als Grenzen zwischen musikgeschichtlichen Epochen gelten – um 1430, um 1600 und um 1740 –, außer dem Stil und dem Formenkanon auch das System der Gattungen von Grund auf verwandelt, indem neue Gattungen entstehen oder hervortreten und die alten sich auflösen, an Bedeutung verlieren oder umgeformt werden. Mit einiger Übertreibung kann man geradezu behaupten, daß musikalische Gattungen nicht einzeln, sondern als Systeme in die Geschichte eintreten – ein Sachverhalt, aus dem die Historiographie Konsequenzen ziehen müßte.” Uő: „Was ist eine musikalische Gattung?”, CDGS I., 356 sk.

rész-kultúra jön létre. Ezekről a rész-kultúrákról többször írtam már, s ezúttal csupán madártávlatból szeretném őket egészen röviden felsorolni, anélkül hogy részletekbe mennék. Ami mármost a zenei historiográfiát illeti, bizonyára igen sokféle módja létezik a zenetörténet kutatásának és írásának. Az elmúlt négy évtizedben keletkezett saját munkáimra vonatkozóan nemrégiben mintegy tíz különféle metodológiát állítottam fel, amelyek az első világháborúval kapcsolatos gondolkodásra is hatást gyakorolhatnak.<sup>17</sup>

### A zene rész-kultúrái az első világháború korszaka óta

A hat rész-kultúra, a zenetörténeti „őskatasztrófa” szülöttei, nem alkotnak hierarchikus rendet. Alapvetően egymás mellett létező, jövőbeli potenciállal rendelkező, egyenrangú entitásokként kell értelmeznünk őket:

- (A) Az Új Zene alkotókultúrája: avantgárd
- (B) Az Új Zene kompozíciós kultúrája: modernitás
- (C) Hagyományos zenekultúra
- (D) Interpretációkultúra
- (E) Multimediális hangzáskultúra
- (F) Dzsesszkultúra

(A) Az Új Zene alkotókultúrájának általam „avantgárd”-nak nevezett ága lemond a bevett mű-kategóriáról annak szokásos kompozíció/interpretáció formáival. A „történelmi avantgárdmozgalom” újra meg újra a zene hagyományos dimenzióival szemben álló területeken hívja fel magára a figyelmet, akár egyfajta ellen-, illetve botrányművészet provokációjaként,<sup>18</sup> akár a bruitizmus, a zajművészet innovációjaként, amelyet Luigi Russolo kezdeményezett az 1910-es években, s amely számtalan módon fejlődött tovább a mai „hangművészet” vagy a „Sound-Design” irányába. Russolo *Il risveglio di una città* című, 1913-ban komponált darabja szép példája e törekvéseknek.

(B) Az Új Zene kompozíciós kultúrájának általam „modernitás”-ként említett ága megőrzi a mű-kategóriát, és különféle területeken artikulálódik (az 1910-es években: folklorizmus, balett, expresszionizmus, metafizikus koncepciók – mint például Schönberg töredékben maradt oratóriuma, a *Die Jakobsleiter* stb.). A mo-

17 Hermann Danuser: „Datum – Faktum – Fiktum. Über Möglichkeiten der Musikhistoriographie”. Az Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft 2013. november 21–23. között Bécsben rendezett éves konferenciájának *musik.geschichte.erzählen* című szimpóziuma keretében tartott előadás. Lásd a rendezvény megjelenés előtt álló *Berichtjét*, Michele Calella és Nikolaus Urbanek szerkesztésében. Itt a következő tíz lehetőséget vettem számba: 1. fogalomtörténet, 2. általános zenetörténet, 3. interpretációtörténet, 4. biográfia, 5. mitográfia, 6. műfajtörténet, 7. kompozíciótörténet, 8. recepciótörténet, 9. intézménytörténet, 10. kultúrtörténet, 11. szinkron és diakron zenetudomány.

18 Lásd például Umberto Boccioni egy 1911-es milánói futurista rendezvényről készített karikatúráját: Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber 1984 /Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7./, 99.

modernitás fenntart egyfajta latens hivatkozást a tradícióra (lásd Arnold Schönberg Wassily Kandinskynak ajánlott fényképét, amelyre a zeneszerző saját kezűleg jegyezte fel a Stefan George „Ich löse mich in Tönen” soraival kezdődő melléktémát az Op. 10-es 2. vonósnégyes fináléjából, 51–55. ü.),<sup>19</sup> az első világháborút megelőző nevezetes botrányok nyomán azonban kifejleszti a maga intézményeit, mint például az IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) vagy a Donaueschinger Musiktage, s ezáltal önálló részkultúráként alapozza meg magát.

(A) és (B) csupán az utóbbi évtizedekben fejlődött kölcsönösen egymás irányába. A „modernitásnak” ebben a részkultúrájában gyökereznek Somfai László alapvető fontosságú Bartók-kutatásai is, amelyek a legjobb ellenérveket szolgáltatják René Leibowitz és Theodor Wiesengrund Adorno lekicsinylő értékelésével szemben, akik az Új Zene „középszerű” komponistájává fokozták le Bartókot. Valójában sokkal több ő: Bartók művei a zenei modernitás Olümposzán foglalnak helyet!

(C) A hagyományos zenekultúra (amely operára, koncert-, kamara-, szalon- és házi valamint népzeneire oszlik) a maga számos válfajával olyan kultúra, amely a Dahlhaus által felvázolt értelemben továbbfejlődik.

(D) A zenei interpretáció kultúrája a 20. és 21. században épült ki a hangreprodukció a mai napig is továbbfejlődő technikájára támaszkodva. Míg korábban a hangok mulandósága alapvető kétséget ébresztett azzal kapcsolatban, mennyire vizsgálható a zene történetileg, most a művek és a zenélés fennmaradt hangfelvételeinek gazdag múzeumában élünk, s a helyzetet az interpretáció különféle modulusai közötti megosztottság jellemzi. Jómagam 1992-ben az interpretáció három modulusát neveztem meg: a tradicionálist, a historikus-rekonstruálót és az aktualizálót.<sup>20</sup> A hangfelvételek archívumai ennél fogva a képzőművészet múzeumaihoz hasonlíthatók.

(E) A film előretörése folytán a művészetek rendszere a 20. században alapvetően megváltozott, hiszen a műfaj felemelkedése egyetlen addig létező művészeti ágat sem hagyott érintetlenül. Ez a zenére is érvényes. Míg az 1910-es években Erik Satie *Sports et Divertissements* című zongoraművében még a hangtechnika segítségével hozta létre az egymásnak ellentmondó elemek (hangok, szövegek, képek) multimediális panorámáját, a médiatechnológiának a haditechnika által is támogatott előretörése és a hangosfilm feltalálása az 1920-as évek óta egy máig tartó fejlődésnek adott lendületet, amely egészen rendkívüli mértékben inspirálta a művészi kreativitást.

(F) Az eredetileg az afroamerikai lakosság által szubkultúráként létrehozott dzsessz a maga műfaji rendszerével az improvizációra épült. Az európai muzsiku-

19 Uott, 40.

20 Hermann Danuser: „Einleitung”. In: uő (hrsg.): *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber, 1992, /Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11/, 1–72., ide: 13–18.

sok figyelmének középpontjába viszont mindenekelőtt nyomtatványok által népszerűvé tett táncokon és egyéb darabokon keresztül került, ugyancsak az első világháború körüli években – gondolhatunk például Paul Hindemith 1921-ben komponált *Rag Time (wohltemperiert)* című Bach-paródiájára.

Ez a hat részkultúra – amelyeket semmiképp sem szabad egymástól elszigetelten tárgyalnunk és egymással szembeállítanunk, hiszen számos ponton keresztezik egymást – a zenetörténet-írás szempontjából fenti formájában az első világháború óta létrejött új jelenségnek tekinthető. Nyilvánvalóan hosszú ideig fog még tartani, míg az itt csupán egészen röviden felvillantott területeket a források szempontjából kielégítően feltárjuk, és historiográfiailag is szétszálazzuk – s éppen ebben rejlik Somfai László muzikológiai kutatásának immár történelmi jelentősége évtizedek óta, ma és a jövőben is. Végző soron a zene területén is szinte kísértetiesen ambivalensnek mutatkozik ez a borzalmas háború, amely egyfelől sok-sok mindent szétzúzott, másfelől viszont hallatlan modernizációs erőket is felszabadított, s ezek máig hatnak – valóban „őskatasztrófáról” beszélhetünk tehát a zenetörténetben is.

*Mikusi Balázs fordítása*



## ABSTRACT

---

HERMANN DANUSER

THE FIRST WORLD WAR –

MUSIC HISTORY'S "SEMINAL CATASTROPHE"?

---

As we know, in 1979 the American historian and diplomat George F. Kennan called the First World War “the great seminal catastrophe of this century”. Was this war the “seminal catastrophe” for music history also? And if so, in what way? Towards answering this question I would like to contribute some thoughts, on two quite different levels. Today, in a globalized world, one cannot discuss the first “world war” on a national basis; one should pursue international research, as the latest books by Christopher Clark, Herfried Münkler and Jörn Leonhard demonstrate. The first level lies conceptually in a sacrificial semantics – in Latin *victima* or *sacrificium* – which reveals itself in Arnold Schönberg in a close connection between scandal and war, or peace. The second level touches on the historiography of music after the First World War: I propose that we cannot conceive of the world war only as an eruption of a new system of genres (according to Carl Dahlhaus, the sign marking off a historical period), but rather as the implosion of a musical culture, one which should be understood as a global genesis of partly overlapping, partly independently existing musical part-cultures (the creation culture of new music: avantgarde; the compositional culture of new music: modernity; traditional musical culture; the culture of interpretation; multimedia sound culture; jazz and dance culture); in other words as a “seminal catastrophe” indeed.

---

**Hermann Danuser** (b. 1946) from 1965 studied music (oboe and piano), musicology, philosophy and German Studies at Zurich (Ph. D. 1973; a book *Musikalische Prosa* 1975), after which he settled in Berlin, where he habilitated in 1982 at the Technical University (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 1984). Afterwards he taught at Hannover and Freiburg im Breisgau, and among his publications were *Gustav Mahler und seine Zeit* (1991); *Musikalische Interpretation* (1992); *Im Zenit der Moderne* (1997); *Musikalische Lyrik* (2004). From 1993 to 2014 he taught in the Faculty of Historical Musicology at Humboldt University. Alongside this he coordinates research at the Paul Sacher Stiftung at Basle, and is a member of the Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften and the committee of the Ernst von Siemens-Musikstiftung. His main areas of research are: new and recent music history, historiography, aesthetics, music theory, analysis and interpretation research. His recent publications are *Weltanschauungsmusik* (2009) and *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (edited by Hans-Joachim Hinrichsen et al., 4 volumes, 2014). A book entitled *Metamusik* is in preparation.