

KARL KATSCHHALER
Hazafiasság és prófécia
A második bécsi iskola az első világháborúban

Nagymértékben kulturális tényezők határozták meg azt az ideológiai folyamatot, amely az első világháború idején tetőzött, de már jóval a nagy háború kitörése előtt elkezdődött és nem fejeződött be utána sem: Európa nemzetiesítését. A nacionalizmus ideológiájának felvirágzásával minden egyes európai nép a saját kulturális felsőbbrendűségét hirdette a szomszéd népek kulturális alsóbbrendűségével szemben. Két ideológéma segítségével alapozták és erősítették meg a nemzeti sorsközösség mítoszát: az azonosságtudat maximalizálásával – ezt fejezi ki német nyelvterületen például a még nem nemzeti himnusszá vált *Das Lied der Deutschen* (A németek dala) című dal – és az idegenképek és ellenségképek internalizálásával, amelynek egyik eszköze szintén a populáris dal volt. Például a porosz–francia háború idején keletkezett és hangsúlyozva a franciaellenes érzéseket az új helyzetben is könnyen adaptálható *Die Wacht am Rhein* (A rajnai őrség).¹ Az első világháború a felrajzolt ideológiai kontextusban a kultúrák küzdelmévé válik. Az egyik oldalon áll a nyugati civilizáció, amelyet az iparosítás és a kapitalizmus jellemez, a másik oldalon a német magas kultúra, amely a hagyományos értékeket és a *homo hierarchicus* világrendjét hivatott megvédeni.²

A zene különösen alkalmasnak tűnik a nemzeti célok létrehozására és a harci szellem megerősítésére: a zenét a front két oldalán ritka egyetértésben a szavaknál és a képeknél sokkal hatásosabbnak vélik.³ Bár a zenei nacionalista és hazafias tartalmak és helyzetek előtérbe helyezése különösen 1914 augusztusától figyelhető meg,⁴ ez az ideológiai diszpozíció nem előzmények nélkül született meg. Már a 19. század vége felé és a 20. század elején tanúi lehetünk – a romantikából származó művészeti autonómia elképzelésének megfelelően – a politikamentesnek vélt zene lappangó, de gyors átpolitizálásának: az akkor negatívan konnotált „politikai” zene kifejezést a „hazafias” zene fogalmával helyettesítették. Propagandista jellegénél fogva a „hazafias” zene kizárt minden, nem közvetlenül érthető és élvezhető zenei nyelvet, mint például az atonalitást és dodekafóniát, és létrehozott egy műfaji hibridet, amelyben a komolyzene, a könnyűzene több fajtája és a katonai zene keveredik.⁵ A hangversenyéletben ez a folyamat az úgynevezett jótékonysági koncertek dominanciáját eredményezte, a gyakran rendezett nemzeti estek („vaterländische Abende”) keretében tökéletesen érvényesült ez a keverék műfaj: népi dalok, népszerű katonai dalok, indulók és a helyzethez illő dalkompozíciók váltották egymást.

A német zenekritikában ekkor elsősorban Beethoven zenéjének politikai átértelmezése folyik. Hat héttel a háború kezdete után jelenik meg a *Der Reichsbote* című újságban egy cikk, amelyben Beethovent franciagyűlölőre stilizálják, 1917-ben pedig a *Tägliche Rundschau* egyik cikkében zenéje hatásának tulajdonítják az 1814-es és 1870-es győzelmeket és a német egységet: annak a reménynek adnak tehát hangot, hogy a jelenlegi küzdelemben is

¹ Jens Christian PEITZMEIER, *Das musikalische Kunstwerk als Patriot und Feind: Instrumentalisierung der Musik im Ersten Weltkrieg*, Hamburg, disserta, 2013, 11–13.

² *Uo.*, 18.

³ Glenn WATKINS, *Proof through the Night: Music and the Great War*, Berkeley, CA, University of California Press, 2003, 3.

⁴ Stefan HANHEIDE, „Dem Ernste der Zeit anpassen”: *Zur Politisierung des deutschen Musiklebens am Beginn des ersten Weltkriegs = Musik bezieht Stellung: Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, ed. Stefan HANHEIDE, et al., Göttingen, V & R Unipress – Universitätsverlag Osnabrück, 2013, 265.

⁵ PEITZMEIER, *i. m.*, 15; Melanie UNSELD, *Begleitmusik für die Transformation zum Helden = Musik bezieht Stellung, i. m.*, 31–62, főképp: 34.

érvényesül majd a mágikus ereje.⁶ Beethoven, akinek a műveit a 19. században minden más zeneszerzőnél többet tűzték műsorra minden oldalon és gyakran ellentétes nacionalista célokkal manipulálták, most egyértelműen a német hangversenyélet élén található. A Berlini Filharmonikusok például 526 háború alatti koncertből 201 alkalommal játszanak Beethoven műveket, 66 hangversenyen kizárólagosan az ő darabjait adják elő.⁷ 1915 májusában pedig a német hadsereg által megszállt Brüsszelben – a szellemi megszállást is demonstrálva – adnak két Beethoven-hangversenyt.⁸ Alban Berg az 1915. február 2-án keletkezett levelében lelkesen említi Arnold Schönberg és Alma Mahler közös nagyszabású jótékonyági hangversenyének tervét. A hangversenyt meg is tartották április 26-án, Schönberg vezényelte Beethoven *Egmont-nyitányát* és a *IX. szimfóniáját* a bécsi Musikverein nagytermében. A bevételt rászoruló zenészeknek ajánlották fel. A kritikusok viszont közömbösen fogadták a hangversenyt és Schönberg sem volt elégedett a teljesítményével.⁹

Beethoven, Wagner, Bach, Brahms művei mellett politikai irányultságú új darabok is elhangzanak a hangversenytermekben, mint például Felix von Weingartner 1914 megjelent *Aus ernster Zeit (Komoly időből)* című műve, amelyben a *Marseillaise*-t, az angol és az orosz himnuszt diszharmonikusan dolgozta fel, és amelynek a végén az osztrák és a német himnusz diadalmasan egyesül. Max Reger 1914-ben írta az *Eine vaterländische Ouvertüre (Hazafias nyitány)* című – a már említett franciaellenes *Rajnai őrséget* és a *Németek dalát* feldolgozó, a német hadseregnek ajánlott – nyitányát. Max Bruch pedig két nagyszabású kórusművel járult hozzá a „hazafias” zenéhez: 1915-ben a *Die Heldenfeier (Hősök ünneplése)*, 1916-ban a *Die Stimme der Mutter Erde (Az anyaföld hangja)* aratott sikert.¹⁰

Sokat vitatott volt a kérdés, hogy Beethoven és a német zenetörténelem többi nagyjai mellett szabad-e külföldi zeneszerzők műveit is műsorra tűzni. A vélemények a kizárólagosan német programokat szorgalmazóktól a csak az élő és Németországgal szemben ellenségesen megszólaló művészek kizárását követelőkéig terjedtek. Arnold Schönberg az 1914. október 5-én Berlinből Alban Bergnek írt levelében felszólítja a címzettet, hogy tiltakozzon egy Bécsben tervezett francia, orosz és angol kortárs műveket bemutató koncert ellen. Úgy látszik, Berg és mások tiltakozása sikerrel járt, mert a május 8-i keletkezésű válaszlevelében Berg beszámol a változtatott műsorról, amely most kizárólag „hazafias” műveket tartalmaz, többek között az említett Weingartner-művet.¹¹ De a gyakorlat nagyon eltérő volt, a nagy mesterművekről, mint a *Carmen*ről és a *Hoffmann meséiről* sehol nem mondtak le, más külföldi műveket vagy régebbi német darabokkal vagy olasz zeneszerzőkkel (Puccini, Verdi) helyettesítettek, néhány helyen több Verdit játszottak, mint Wagnert.¹²

Bár a német nyelvű zenetudomány egy része már a háború előtt is dolgozott a német zene felsőbbrendűségének alátámasztásán és most fokozottan határozta el magát a „nem-német” zenétől, ritka ellenpéldaként Guido Adler, a nagy bécsi zenetudóst kell említeni. Adler kitartott a zenetörténelemben megtalálható, a népek közötti szellemi kapcsolatok eszméje mellett és egyértelműen elítélő kritikában részesítette a Weingartner- és Reger-féle „hazafias” zenét, de hasonló régebbi Weber, Wagner, Brahms és Beethoven által írt műveket

⁶ David B. DENNIS, „O Freunde, nicht diese Töne!”: First World War Beethoven Reception as Precedent for the Nazi „Cult of Art” = *Musik bezieht Stellung, i. m.*, 243–263, főképp: 250–253.

⁷ WATKINS, *i. m.*, 219.

⁸ DENNIS, *i. m.*, 257.

⁹ *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg, Bd. 1*, ed. Juliane BRAND, Christopher HAILEY, Andreas MEYER, Mainz – New York, Schott, 2007, 534, 555, 557.

¹⁰ HANHEIDE, *i. m.*, 270; WATKINS, *i. m.*, 219.

¹¹ *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg, i. m.*, 504 és 508. – Berg 1914. szeptember 28-án keletkezett leveléből az derül ki, hogy Debussyról, Liadovról és Delius-ról volt szó.

¹² Oliver HEBESTREIT, *Die deutsche bürgerliche Musikkultur im Deutschen Reich während des Ersten Weltkriegs = Von Schlachthymnen und Protestsongs: zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, ed. Annemarie FIRME, Ramona HOCKER, Bielefeld, transcript, 2006, 103–137, főképp: 121–123.

is.¹³ Adler nem volt teljesen egyedül ezzel a véleménnyel, nyilvánosan viszont nem sokan merték ezt felvállalni. Akik mégis megtették, mint például Gustav Mahler barátja, a mélyhegedűs Natalie Bauer-Lechner, azokat hazaárulással vádolták, sőt, Bauer-Lechnert el is ítélték és be is zárták hosszabb időre.¹⁴

Nem csak a hangversenytermi komolyzene, de a szórakoztató zenei színház is kivette a részét az általános mozgósításból. Berlinben a legsikeresebb operett Walter Kollo *Immer feste druff* (1914) című „hazafias népszínműve” volt, amely tartalmazta a „Der Soldate ist der schönste Mann bei uns im Staate”¹⁵ refrénű slágert.¹⁶ Bécsben, a Theater an der Wienben az 1914. október 17-i ősbemutató után még 72-szer tűzték műsorra Kálmán Imre *Gold gab ich für Eisen!* (*Aranyat vasért!*) című, Karl Kraus által kigúnyolt operettjét, ahol a harmadik felvonás harmadik jelenetében az egyik paraszt, egy térkép segítségével magyarázza a hadi helyzetet a szomszédainak:

Stirl: Also sag', wo steht der Russ'?

Vitus: Wo er Prügel kriegen muss –

Graffelman: Und die Österreicher – hier?

Vitus: Wo man siegt, steh'n immer mir!¹⁷

Az ilyen hazafias kezdeményezéseket Alban Berg – Karl Kraus rajongója – is kigúnyolja a feleségéhez írt levelében, 1914 szilveszterén:

Ich schlage dem Herrn Leo Fall vor, einen Patrouillenmarsch auf die Melodie „Man steigt nach...” herauszugeben, Herrn Lehár, einen Walzer „Schulter an Schulter” zu pforzen, dem Herrn Eisler ein sentimentales Lied „Unsere armen Soldaten im Schützengraben” zu kotzen [...].¹⁸

Leo Fall majd 1917-ben tényleg ír *Das Lied vom Hindenburg*: „*Wer hält im deutschen Osten*” (*A Hindenburg dal: „ki örökdik a német keleten*”) címmel egy propagandista dalt, Hanns Eisler pedig, aki 1916. május 16-án vonult be a háborúba, majd „a harctéren 1917. augusztus” datálással írta a *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong* (*Tompa dob és mámoros*

¹³ Stefan HANHEIDE, *Wahrnehmungen von Kriegstragik im Kunstlied während des Ersten Weltkriegs = Musik bezieht Stellung, i. m.*, 307–332, főképp: 308. Adler cikke 1916-ban jelent meg a „Kriegshilfsbüro des k. k. Ministeriums des Inneren” által kiadott *Kriegsalmanach 1914–1916* című kötetben, *Tonkunst und Weltkrieg* címmel, közvetlenül Felix von Weingartner sovinizsista írása után. A megvetett művek a következők: Carl Maria von Weber: *Kampf und Sieg*, Richard Wagner: *Kaisermarsch*, Johannes Brahms: *Triumphlied* és Ludwig van Beethoven: *Wellingtons Sieg*.

¹⁴ *Uo.*, 309.

¹⁵ „A katona a legszebb férfi az álamban.”

¹⁶ HANHEIDE, „*Dem Ernste der Zeit anpassen*”..., *i. m.*, 270.

¹⁷ Eva KRIVANEC, *Kriegsbühnen: Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien, Bielefeld*, transcript, 2011, 102–104.

„*Stirl:* Hát mondd, hol áll az orosz?

Vitus: Ott, ahol kikap -

Graffelman: És az osztrákok - itt?

Vitus: Ahol győznek, ott mindig állunk mi!”

(Amennyiben külön nem jelzem, valamennyi idegen nyelvű idézetet a saját fordításomban közlöm. – K. K.)

¹⁸ Herwig KNAUS, Wilhelm SINKOVICZ, *Alban Berg: Zeitumstände, Lebenslinien*, St. Pölten, Residenz, 2008, 81. „Leo Fall úrnak azt javaslom, hogy adjon ki egy ÉÉőrzárát indulót a ‚Nők után járnak...‘ dallamára, Lehár úrnak, hogy fignjon egy ‚Vállvetve‘ című keringőt, Eisler úrnak pedig, hogy okádjon egy szentimentális dalt ‚Szegény katonánk a lövészárokban‘ címmel [...]”

gong) című háborúellenes dalciklusát és traumatikus háborús élményei egész életében elkísérték.¹⁹

Lehár Ferenc esete viszont csak ambivalensen ítélni lehet, nem csak azért, mert egyébként kölcsönös tisztelet jellemezte az ő és Alban Berg közti viszonyt. Egyrészt többször is turnézott a nyugati fronton,²⁰ és valóban írt egy hazafias dalt *Reiterlied (Lovasdal)* címmel, melyről azonban Berg a fentebb idézett levél írásakor még nem tudott, másrészt ez utóbbit is magában foglaló, 1915-ben készült *Aus eiserner Zeit (A vas időből)* című dalciklus tartalmazza a *Fieber (Láz)* című drámai képet is. Ez a személyes élményeket is feldolgozó mű – testvére Anton Lehár ezredes kétszer súlyosan megsebesült a háború elején – egy megsebesült katonára kórházi tartózkodását írja le: delíriumában a „der Kriegsmarsch, den wir alle sangen”²¹ szavakon elhangzik a zongoraszólamban az 1848-ban id. Johann Strauß által komponált és azóta is nagy népszerűséget élvező Radetzky-induló, majd utána a közjátékban keveredik a Rákóczi-indulóval.²² Az induló duplakódolása – a szigorú katonai szférára utal és ugyanakkor a táncos mulatságok vidámságára is emlékeztet²³ – különösen ambivalens érzéseket kelt a háborús trauma kontextusában.

Schönberg is írt egy indulót szolgálati ideje alatt, amelynek a címe, a *Die eiserne Brigade (A vas dandár)* a „hazafias” zenére utal, és amelyet Schönberg katonatársaival együtt valószínűleg 1916-ban adott elő egy katonai társasági estén Lajtabruckban. Bár Watkins szerint Hans Heinz Stuckenschmidt ezt az indulót a már 1907-ben készült *Der deutsche Michel (A derék németpolgár, Michel)* című dallal együtt Schönberg „hazafias” hozzájárulásaként hozza fel,²⁴ de ebben a műfajban szokatlan, elidegenítő hatású harmónia világával és a kompozíció végén az állat-hangverseny komikus effektusával inkább katonai induló paródiának tűnik. Malcolm MacDonald tehát joggal tartja a valaha írt legkevésbé katonai jellegű indulónak, amelyet a derék katonák is írhatott volna.²⁵

Schönberget 1915. május 20-án már negyvenévesen besorozták és december 15-én be is vonult Bécsben. 1916 októberében felmentik, 1917 szeptemberében újra bevonultatják, majd egy hónappal később végleg felmentik. A szolgálatban töltött idő alatt végig szenvedett a tekintélytisztelő légkör és a kreatív munka ellehetetlenítése miatt, többször is kért felmentést egészségügyi okok miatt.²⁶ A német kultúra és elsősorban a német zene felsőbbrendűségében viszont nem kételkedett. Még 1931-ben is nem csak, hogy német zeneszerzőnek vallja magát, hanem a *Nationale Musik (Nemzeti zene)* című esszéjében párhuzamot húzva Johann Sebastian Bach munkásságával a dodekafónia feltalálását új zenetörténelmi fordulópontnak állítja be, amely arra hívatott, hogy garantálja a német zene vezető szerepét a következő száz év alatt is.²⁷ Tanítványai, Anton Webern és Alban Berg végig aggódnak mesterükért a háború alatt, ezért hol kísérletet tesznek a felmentéséért, hol Schönberg katasztrofálisnak beállított pénzügyi helyzete miatt aggódnak. Berg már 1914. augusztus 27-én annak az aggodalmának ad hangot, hogy ha a háború következményeire gondol, nem tudja, hogyan fognak majd ala-

¹⁹ Thomas PHLEPS, „Der müde Soldat”: Hanns Eisler und der Erste Weltkrieg = *Musik bezieht Stellung*, i. m., 403–427, főképp: 405–408.

²⁰ WATKINS, i. m., 233.

²¹ „A háborús induló, amelyet mindannyian énekeltünk”.

²² HANHEIDE, *Wahrnehmungen*, i. m., 312–313.

²³ UNSELD, i. m., 42. Itt ezt a kettősséget tárgyalja, a Radetzky-indulót paradigmikus példaként felhasználva.

²⁴ Watkins, i. m., 487, 30. jegyzet.

²⁵ Malcolm MACDONALD, *Schoenberg*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 266.

²⁶ Schönberg és Berg túlnyomórészt Bécsben szolgáltak, Berg 1916. második felétől írnokeként a hadügyminisztériumban, Schönberget július nyolcadikán „fegyveres segédszolgálatra alkalmasnak” nyilvánították és a 4. gyalogezred 9. tartalékszázához helyezték át. Vö. *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg...*, i. m., 620, 1044. jegyzet.

²⁷ Arnold SCHÖNBERG, *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, ed. Ivan VOJTĚCH, Frankfurt/M., S. Fischer, 1976, 250–254.

kulni Schönberg pénzügyei.²⁸ Mind a két zeneszerző a háború kitörése után minél hamarabb szeretne bevonulni, még az élete végéig súlyosan asztmás Berg is azt gondolja 1914 augusztusában, hogy alkalmas lenne akár erődítési munkálatok folyamán végzendő fizikai munkára is.²⁹ Majd amikor 1914. november 27-én, miután katonai szolgálatra alkalmatlannak nyilvánították, levertségének és csalódottságának ad hangot és haszontalannak érzi magát: „So bin ich also auch hier ausgeschaltet und zum Zuschauen verurteilt.”³⁰ Pótcselekvésbe is merülhetett, mert 1914. december 15-én arról ír Schönbergnek, hogy egy pirotechnikai találmányon dolgozik, amely segítségével felülkerekedhet az ellenségén majd a hazai hadsereg.³¹

Az előtte, december 14-én keletkezett levélben viszont a háború és a pusztítás borzalmasságára reflektál, amikor egy újságcikkről számol be Schönbergnek, amelyben egy „sikeres” hadicselről volt szó: az osztrákok egy fára rögzítettek egy harangot, hogy kicsalják az orosz katonákat az árokból. Berg az újságíróval ellentétben minden mértéken túli borzalmasságnak nevezi ezt a cselt, mert arra gondol, hogy az orosz katonák talán a haranghang hallatán elfelejtkezhetnek a helyzetükről és visszaemlékezve a békés időkre kijöhettek az árokból:

Und wenn es Neugierde war – aber vielleicht war es beim einen oder dem anderen ein Vergessen der Situation beim an vergangene Zeiten und an liebe Orte erinnernden Klang der Glocke – so ist das, was hier „gelungen” genannt wird, *über alle Maßen entsetzlich*.³²

Végül 1915. augusztus 14-én Berget mégis behívják, de már novemberben összeomlik és áthelyezik a bécsi hadügyminisztériumba, ahol egy, a feleségének írt levél szerint már Wozzeckkel, Georg Büchner színdarabjának és saját később világsikeret arató operájának antihőseivel azonosítja magát.³³

Csengőhang nem szól Alban Berg a *Három zenekari darab, Op.6 Induló*-nak nevezett harmadik részében, a nagy kalapács viszont lesújt, összesen ötször. Az induló kompozícióját még a szarajevói merénylet előtt kezdi el Berg és már az első világháború kiváltó eseménye után fejezi be 1914 augusztusában, majd a későbbi *Opus 6* első tételével, a *Präludium* partitúrájával együtt oda ajándékozta Schönbergnek a negyvenedik születésnapja alkalmából.³⁴ A

²⁸ *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg, i. m.*, 497.

²⁹ *Uo.*, 495.

³⁰ *Uo.*, 510. „Itt is félreállítottak és tétlenségre kárhoztattak.” – 1915. január 1-én azon töpreng Berg, hogy most be kellene vonulnia, ha alkalmasnak tartották volna. Akkor nyilvánvalóan minden más lenne, a kínzó passzivitást aktivitás váltaná fel: „Wie wäre alles anders! Wie würde sich diese seit Monaten quälende Passivität in Aktivität gewandelt haben! So aber geschieht alles, was ich tue, wie unter einem Schleier [...]” („Menyire lenne minden másképp! Menyire alakulna át tettvágygá a hónapok óta kínzó tétlenség! Így viszont mintha lepel alatt történe meg minden, amit teszek [...]”) – *Uo.*, 522.

³¹ *Uo.*, 515. 1915. január 1-én Berg arra utal, hogy ez a találmánya valószínűleg nem lesz kivitelezhető. Most egy olyan szerkezeten dolgozik, amely segítségével a komponista vagy más karmester által ütött tempót egy papírcsíkra lehet rögzíteni. (*Uo.*, 519.) Február 15-én, a háborúellenes Karl Kraus egyik előadásának hatása alatt már a háborúhoz fűzött reményei elvesztéséről számol be Schönbergnek: „Sie haben, lieber Herr Schönberg aus einem meiner letzten Briefe gesehn daß mich die Erfahrung, wie die Welt den Krieg trägt, sehr deprimiert und daß mein Glaube, nach diesem Krieg würde alles besser und reiner werden, schon ganz vergangen ist. Nun hat mich die vorgestrige Vorlesung Karl Kraus' in dieser Annahme noch bestärkt.” („Kedves Schönberg úr, az egyik utolsó levelemből kiderülhetett az Ön számára, hogy menyire nyomaszt engem annak a tapasztalata, hogy hogyan viseli a világ a háborút, és azt is, hogy teljesen elmúlt már az a hittem, hogy a háború után minden jobb lesz és tisztább. Karl Kraus tegnapelőtti előadása még jobban megerősítette ezt a véleményemet.”) – *Uo.*, 527.

³² *Uo.*, 512–513. „És ha *tényleg* kíváncsiságról is volt szó - de nem egy ember a múlt időkre és kedves helyekre emlékeztető harangszó hallatán megfélekedhetett a helyzetről – így az, amit ‚sikerese’ mondanak, mértéktenül borzalmas.”

³³ *Alban Berg: Letters to his wife*, transl. and ed. Bernard GRUN, London, Faber & Faber, 1971, 229.

³⁴ Berg erre vonatkozó leveleit lásd *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg, i. m.*, 482, 492, 493, 498–499. Schönberg bár megköszönte az ajándékot, de nagyon sokáig nem foglalkozott érdemben tanítványa partitúrájával. Mesterének hosszú ideig tartó hallgatása rosszul is esett Bergnek. Schönberg viszont valószínűleg nem azért

nagy kalapács bevetése egy másik zeneszerző (Berg által nagyon nagyra tartott) művére utal, amely Federico Celestini szerint egyetlen katonai indulóból áll: Gustav Mahler hatodik szimfóniája.³⁵ A szimfónia utolsó tételében a zeneszerző első elképzelése szerint ötször sújtott volna le a nagy kalapács, majd ez három és végül – már a nyomtatott partitúra publikálása után – két csapásra redukálódott. A szimfónia már egy „heves” indulóval kezdődik (1. ábra), amely több groteszk átalakulás után visszatér az utolsó tétel végén, mielőtt a szimfónia egy *morendo* részben már megszűnni látszik.

Kleine Trommel
Becken

2 Harfen

Celesta
(womöglich zwei-
oder mehrfach besetzt)

Allegro energico, ma non troppo
Heftig, aber markig

Erste Violinen

Zweite Violinen

Violen

Violoncelle

Bässe

1. ábra: Gustav Mahler: VI. Szimfónia (a-moll), 1. tétel, első ütemek (kivonat: vonósok, kisdob)

Ezt az álbefejezést viszont egy rémisztő hatású fortissimo zenekari tutti követi, és csak utána ér véget a szimfónia pianóban, még egyszer a katonai ritmust idézve (2. ábra a következő oldalon). Mahlernek a hatodik szimfóniájában hallható indulóinak már alig van közükhöz a ragyogó porosz és osztrák díszmenetekhez. A katonai indulók a 19. század második felében egészen az első világháborúig éltek a fénykorukat.³⁶ Ugyanebben az időszakban váltotta ki a háború gondolata az emberekben a legnagyobb lelkesedést is. A katonai zene általában és az induló különösképpen a „nép” és a hadsereg közötti összekötő kapocsként működött: egyrészt a katonai lépéstartást szervezte meg, másrészt ugyanakkor a civileket is pozitív érzésekre hangolta.³⁷ Mahler viszont dúrból mollba teszi át az indulót, és ezzel az induló könnyű szárnyú karakterét változtatja penetránssá és lesújtóvá.³⁸

hallgatott, mert nem tetszett neki a kompozíció – máskor sem kímélte Bergét éles kritikájával –, hanem inkább azért, mert irigykedve látta, hogy tanítványának hamarabb sikerült megoldania azt, amivel ő hiába küszködött már régóta: a nagy ívű atonális kompozíció belső koherenciájának a problémáját.

³⁵ Federico CELESTINI, *Die Unordnung der Dinge: das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, Stuttgart, Steiner, 2006, 100.

³⁶ 1817-ben jelent meg az első nagy porosz induló gyűjtemény *Sammlung von Märschen für türkische Musik zu bestimmten Gebrauch in der Königlich Preußischen Armee* címen. Számtalanszor újranyomták és bővítették a gyűjteményt, amíg végül 1914-ben 537 indulót tartalmazott. Vö. Raymond MONELLE, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2006, 123.

³⁷ PEITZMEIER, *i. m.*, 13.

³⁸ Stefan HANHEIDE, *Vorahnungen des Untergangs: Zu Mahlers Sechster Symphonie und Schoenbergs „Ode to Napoleon”*, Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft, 2002, 143–156, főképp: 146.

2. ábra: Gustav Mahler: VI. Szimfónia (a-moll), 4. tétel, utolsó ütemek (kivonat: vonósok, ütőhangszerek és rézfúvósok)

Jóval az első háború után, az 1930-as években Mahler hatodik szimfóniájának egy olyan értelmezése keletkezett, amely szerint a 20. század nagy katasztrófáját profetikusan előre látta a zeneszerző. A második világháború és a holokauszt után Hans Ferdinand Redlich az általa kiadott partitúra előszavában és Theodor W. Adorno a Mahlerről írt monográfiájában kiterjesztette Mahler próféciját az újabb borzalmakra is.³⁹ Később a híres karmester, Leonard Bernstein popularizálta ezt az olvasatot, amikor Mahler összes szimfóniáját tartalmazó hanglemez-szettekhez írt esszét, majd aztán számos interjúban is hangoztatta ezt a nézetét. Mahler kortársai számára mindez természetesen nem volt hallható. Egyrészt mert szá-

³⁹ Adorno kifejezetten a holokausztra is kiterjeszti Mahler próféciját: „Ha Mahler zenéje azonosul is a tömeggel, ugyanakkor retteg is tőle. A hatodik szimfónia első tételében például a zene kollektív vonásának végleteihez tartoznak azok a pillanatok, amikor a sokak vak és erőszakos indulója közbelép: ezek a széttagos pillanatai. Hogy a zsidó Mahler évtizedekkel előre sejtette a fasizmust, mint Kafka a zsinagógáról szóló darabjában [...]” (Theodor W. ADORNO, *Mahler: eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1960, 51.) Redlich pedig Mahler szimfóniájának filozófiai rejtélyéről beszél, amelyet a 20. század háborús eseményei oldottak fel: „Erről a szemszögből nézve a hatodik szimfónia megjósolja ennek a két világháború által szétszántott évszázadnak borzalmait és azoknak (a szó legtágabb értelmében vett) kisebbségeknek a nyomorát, amelyeknek az Osztrák-Magyar Monarchiában nevelkedett zsidó Mahler a legmegértőbb tolmácsa lett. Ilyen filozófiai tapasztalat értelmében ‚kozmosznak‘ nevezhetjük a hatodik fináléjának katasztrófáját és ‚hősében‘ láthatjuk a világ összes szenvedőinek közösségét. Ennek a szimfóniának a filozófiai rejtélyét maga a harcias tettek vihára oldotta meg abban az évszázadban, amelynek első éveiben keletkezett.” (Gustav MAHLER, *Symphony No. 6, a minor - la mineur - a-moll (first version / Originalfassung)*, ed. Hans Ferdinand REDLICH, London, Eulenburg, 1968, IV-V.)

mukra minden katonai jelleg még pozitív konnotációval bírt, másrészt pedig az első világháború tapasztalata megváltoztatta a szimfónia érzékelését: a „düster” (komor), „Grauen” (borzalom) és hasonló kifejezések majd csak az első világháború után bukkannak fel a kritikákban.

Berg a három zenekari darabjában átveszi és továbbfejleszti Mahler szimfonikus nyelvének három alapvető karakterét: a hangzásvilág genezisét a halk zörejből⁴⁰ az első, *Präludium* című darabban, a groteszkbe túlpörgetett táncot⁴¹ a második, *Reigen (Körtánc)* című darabban, és végül a tragikussá vált indulót a harmadik darabban.⁴²

A *Marsch (Induló)* 126. ütemében három, csak egy-egy egynyolcados szünettel elkülönített kalapáccsapás található. Ez a három csapás dinamikailag differenciáltan zajlik le, a háromszoros fortétól a fortén át eljutunk egészen a pianóig (3. ábra). Mahler szimfóniájában is dinamikailag különböznek a csapások egymástól: a negyedik tétel 336. ütemében található kalapáccsapást *fff* jelzés kíséri, a 479. ütemben már csak *ff* áll, és a harmadik csapást Mahler úgymond dinamikailag maximálisan redukálta, azaz kihúzta a partitúrából. Ha pedig vetünk egy pillantást a negyedik kalapáccsapásra Bergnél, akkor nem csak az üstdobokon játszott katasztrófaritmus („Kathastrophenrhythmus” (: 4. ábra) hasonlósága derül ki a hatodik szimfónia végén található üstdobmotívummal (5. ábra), hanem a Mahler-üstdobmotívum második ütemében megtaláljuk a *Marsch* 126. ütemében lesújtó három kalapáccsapás modelljét: a három elkülönítő egynyolcados szünetet és a dinamikai diminuációt is.

3. ábra: Alban BERG: *Három zenekari darab, op. 6, 3. „Induló”, 126–127. ütem (kivonat: üstdob, nagydob, cintányér a tányérokkal, kisdob, nagykalapács, xilofon)*

⁴⁰ Mahlernél például paradigmaticusan hallható a Berg által imádott kilencedik szimfónia elején.

⁴¹ Ennek ismét paradigmaticus példája Mahler kilencedik szimfóniája, főleg a második, *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb (Egy lassú ländler tempójában. Kissé nehézkes és nagyon durva)* című tétele, de lehetne ide sorolni az összes mahleri táncvételt is.

⁴² CELESTINI, *i. m.*, 231.

The image shows a musical score for two instruments: Pauken (snare drum) and Gr. Hammer (gong). The Pauken part is written in bass clef and includes the instruction 'mit beiden Schlägeln' (with both mallets). It features a series of notes with dynamic markings: *fff* (fortississimo) and *pp* (*deutlich*) (pianissimo, clearly). There are also trill-like markings above some notes. The Gr. Hammer part is written on a single line and includes a dynamic marking of *f* (forte).

4. ábra: Alban BERG: *Három zenekari darab, op. 6, 3. „Induló“*, 142–143. ütem (kivonat: üstdob, nagykalapács)

The image shows a musical score for Pauken (snare drum) from Gustav Mahler's VI. Szimfónia. It is marked 'Pesante' and '1.'. The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The notation shows a sequence of notes with varying dynamics and articulation.

5. ábra: Gustav MAHLER: *VI. Szimfónia (a-moll), 4. tétel, utolsó ütemek* (kivonat: üstdob)

Amíg Mahler szimfóniájának végén az első üstdobverés egybeesik a rémisztő zenekari tutti-val, Bergnél egy hirtelen bekövetkező generálpauza elejére esik, és a zenekari tutti ezáltal a szintén főszólamként jelölt kalapácscsapásban komprimálódik. Ha tehát Berg a 142. és a 143. ütemben Mahler hatodik szimfóniájának végét idézi, a *Marschnak* a végén még egyszer találkozunk a zenekari tutti-val és következésképpen a kalapácscsapás *fff* változatával is. Azért következetes ez, mert Berg a 142–143. ütemekben már összekapcsolta a kalapácscsapást a katasztrófaritmussal, így a katasztrófa végén sem hiányozhat.⁴³

Ha Mahler már az induló dúrból mollba való áttételével elkezdte a karakter dekonstrukcióját, Berg még egy lépéssel továbbmegy, amikor úgy dönt, hogy a Mahlernál kibővített, de lényegében még érvényes funkcionális tonalitást elhagyja, és atonális indulót ír. Berg indulója ezáltal már az atonális harmonia miatt sem sugall olyasmit, hogy a menetelő el fogja valaha érni célját. Már a zenei anyag választása implikálja a tragikus széthullást és a katasztrófát. Ha Mahler hatodik szimfóniája egyetlen, az összes tételen áthaladó katonai indulóból áll, ahogyan Celestini mondja, akkor az induló ígérete még virulens: Mahler azonban újra és újra aláaknázza, és végül katasztrófába torkolltatja. Ebben a kontextusban a kalapácsütésekkel mint zörejelemekkel a valóság betör az induló ígéretének fikciójába. Bergnél viszont már nem létezik ígéret. A kalapácsütések mint idézetek már nem beütések, hanem a szétrombolt karakter természetes elemei. A katasztrófális jövő profetikus víziójából valóság lett, vagy ahogyan Federico Celestini pregnánsan összegzi: „Mahler zenéje Berg opus hatodikában úgy hangzik, mint *Revlege* a fronton.”⁴⁴

KARL KATSCHTHALER

Patriotism and Prophecy

The Second Viennese School in the Great War

During the Great War both sides agreed on the special power of music to create a mythologized national community of destiny and to strengthen the fighting spirit of the masses. From the German perspective this war was one between western civilization characterized by capitalism and industrialization on the one hand and German high culture representing traditional

⁴³ Mahler és Berg kalapácscsapásainak összefüggéseiről, értelmezéseiről és félreértelmezéseiről részletesebben lásd Karl KATSCHTHALER, *Mahlers „großer Hammer” als Instrument und Symbol bei Alban Berg und Wolfgang Rihm = Gustav Mahler: Arnold Schönberg und die Wiener Moderne*, ed. Karl KATSCHTHALER, Frankfurt/M. [et al.], Peter Lang, 2013, 91–104, főképp: 91–99.

⁴⁴ CELESTINI, *i. m.*, 232.

values and the homo hierarchicus on the other. In the first part of this paper I outline this ideological and social background of musical life. In the second part I explore the attitudes of Arnold Schoenberg and Alban Berg toward the Great War and their participation in the clash of civilizations. Finally I suggest a prophetic reading of some compositions of the Second Viennese School, particularly of Gustav Mahler's Symphony No. 6 and Alban Berg's Three Pieces for Orchestra, Op. 6. Because of their deconstructive and subversive nature these pieces can be read as prophetic not only of the Great War, but also of the further historical catastrophes of the twentieth century.