

ESSZÉ

Richard Taruskin

LISZT PROBLÉMÁI, BARTÓK PROBLÉMÁI, SAJÁT PROBLÉMÁIM*

Hadd kérjek rögtön elnézést a cím durva mélyrepüléséért, a katasztrofális süllyedésért Liszt problémáitól kezdve Bartók problémáin át saját problémáimig, amelyek – feltételezésem szerint – kevésbé érdeklik önöket. Az engem sok év óta foglalkoztató problémák azonban nem csak engem érintenek. Olyan problémák ezek, amelyekkel mindnyájunknak, akik életünket a művészet és kultúra vizsgálatának szenteltük, szembe kell néznünk – ahogy remélem, ezzel egyet fognak érteni. Talán érdemesek az elgondolkodásra, legalább egy előadás erejéig.

A keretként választott, a múlt nagy magyar muzikusaitól személyemig vagy a jelenben mindnyájunkig tartó úthoz egy másik probléma megoldására irányuló erőfeszítéseim vezettek: nevezetesen az, hogyan tudok méltóan reagálni arra az engem ért nagy megtiszteltetésre, amelyet magasrendű társaságuk tagjává választásom jelent. A megfelelő témát és megfelelő hangvételt keresve, természetesen azon okok egyikén is elelmlékedtem, amiért olyan hízelgő és hálára kötelező ez a választás: Somfai professzor, akinek jelölésemet köszönhetem, és egy másik nagyra becsült barát és kolléga, Tallián professzor mellett, akik most itt vannak közöttünk, az Akadémia tagja volt Bartók és Kodály (Kodály egy időben elnöke is), és régóta ismerem a gyakran közölt fényképfelvételeket, amelyek Bartókot ábrázolják 1936. február 3-án, amint pontosan azt teszi, amit most én: székfoglaló beszédét olvassa ugyanebben a teremben (*1. kép a 7. oldalon*). Ez sejtetheti önökkel, hogy érzem magam ebben a pillanatban – teljesen megilletődötten, de ugyanakkor végtelenül felvillanyozottan.

Tehát természetesen elővettem Bartók előadását, amely (szerencsémre) angol fordításban is megjelent, mint a megfelelő tónusra és gondolatiságra vonatkozó lehetséges útmutatást. Végül ennél sokkal többet adott. Bartók 1936-ban Liszt halálának 50. évfordulóját használta fel arra, hogy Liszt jelentőségét vizsgálja; amennyiben ismerik, tudják, hogy előadásának címe („Liszt-problémák”) inspirálta az én címemet. Konvencionális dicshimnusz helyett Bartók kritikai reflexiókat fogalmazott meg, amelyek egyike-másika úgy összecsengett saját gondolataimmal,

* Richard Taruskinnak a Magyar Tudományos Akadémián, 2017. december 11-én tartott székfoglaló előadása, amely eredetileg angol nyelven hangzott el.

hogy azok saját kérdéseimmé váltak, bár válaszaim, mint látni fogják, különböznek az övétől.

Előadásom címe is – csekély mértékben, de jelentős értelemben – különbözik az övétől. Bartók nem Liszt problémáit vizsgálta, hanem Liszttel kapcsolatos saját problémáit vagy (még nyomatékosabban) azokat a problémákat, amelyeket Liszt teremtett Bartók és generációjának más magyar zeneszerzői számára. Négy, Liszt által akaratlanul a modern magyar zene útjába állított akadályt nevezett meg, amelyek közül a legnagyobb – az annak szentelt terjedelemből ítélve – az, hogy Liszt a városi, vendéglőkben játszó cigány muzsikuskok zenéjét autentikus magyar népzene nének vélte.

Következésképpen, bár elismerte és büszkén regisztrálta Lisztnak, a géniusznak a teljesítményét, aki Magyarországot Európa zenei térképére helyezte, Bartók szükségesnek találta, hogy elutasítsa Liszt életművének a speciálisan nemzeti oldalát. Sietve biztosította az Akadémiát arról, hogy Liszt magyar rapszódiai „a maguk nemében tökéletes alkotások”. Ahogy fogalmazott, „azt az anyagot, amit Liszt bennök felhasznál, nem lehet szebben, jobban, nagyobb művészettel feldolgozni”. A probléma az, hogy „a zenei anyag nem mindig értékes”, és ennek eredményeként „a műveknek általános jelentősége kisebb, viszont közkedveltsége anélkül nagyobb.”¹

Nyilván észrevették, hogy Bartók az „és” kötőszót használta ott, ahol a „de” is szóba jöhetett volna. [A szerző által használt angol fordítás valóban „és”-nek fordítja a Bartók által használt „viszont” kötőszót. *A ford.*] A laikus közönség körében élvezett népszerűség tehát a magyar rapszódiai csekély jelentőségének velejárója. Népszerűek, sugallja Bartók, mert csekély a jelentőségük. Ekképpen egy esztétikai ellentmondásra mutat rá, amely a 19. századi korai romantikusok első felismerése óta óriási dilemmává növekedett a 20. század közepének modernistái (vagy, ahogy kedvenc zeneteoretikusom, Leonard B. Meyer után nevezni szeretem őket, a „késői, késői romantikusok”) számára.² Ez a dilemma, a Bartók által felismerni vélt ellentmondás esztétikai érték és népszerűség között, amit Liszttel kapcsolatos problémának látott (és amit magam inkább Bartókkal kapcsolatos problémának látok), indított arra, hogy Liszt problémáit szembeállítsam Bartók problémáival, úton a sajátjaim felé. Ezzel összefüggő probléma volt – amivel Bartók Kodály Zoltánnal együtt ekkor már 30 éve, a magyar népdalok első gyűjteményének kiadása óta birkózott – a valóban nemzeti jellegű és a populáris magyar zene közt feszülő ellentmondás.³

A végső Liszt-probléma Bartók számára az volt, hogy a Liszt-zenében lévő nemzeti elem hamis volta miatt (nem beszélve arról, hogy a zeneszerző anyanyel-

1 Bartók Béla: „Liszt-problémák”. In: Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966), 697–706., ide: 700. Valamennyi idézet ebből a forrásból közöljük; a további hivatkozások oldalszámát a főszövegbe helyezzük.

2 Leonard B. Meyer: „A Pride of Prejudices; Or, Delight in Diversity”, *Music Theory Spectrum* XIII. (1991), 241–251.; ide: 241.

3 Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Magyar népdalok*. Előszó. Budapest: Rozsnyai, 1906.



1. kép. Bartók székfoglaló előadása a Magyar Tudományos Akadémián (1936. február 3.)

ve német, preferált nyelve francia volt, és hogy a gyermekkorában elhagyott Magyarországra csak már teljesen kiforrott zenei személyiségként tért vissza) tekintendő-e Liszt egyáltalán magyar muzsikusnak, és nem „hazátlan kozmopolitá”-nak? A válasz Bartók számára egyértelmű igen volt, mivel Liszt művészete „annak a túlsúlytalanságnak, nehézségnek, ami a 19. századbeli kimagasló német zeneszerzőknek műveire annyira jellemző, éppen az ellenkezője: inkább franciának mondható átlátszóság, világosság mutatkozik Liszt műveinek minden ütemében” (706.), együtt az „olasz múlt század eleji *bel canto*-stílus nyomaival, amit jóformán minden művében ott látunk” (698.). Összefoglalva tehát, amikor jellemezni akarjuk zeneműveinek stílusát, „az mindennek inkább mondható, csak éppen németnek nem” (706.). 1936-ban Bartók számára, amikor a németektől való irtózása olyan fokra hágott, hogy az végül Magyarország elhagyására kényszerítette, a „nem-németiség” [un-Germanness] elég volt ahhoz, hogy nagy magyart csináljon Lisztből.

Bartók megjegyzései a magyar rapszodiákról szíven ütöttek, és meggyújtották a szikrát ehhez az előadáshoz, mivel kétarcú státuszuk kiindulópontként szolgált a Liszt bicentenáriumi konferencián, a budai Zenetudományi Intézetben 2011-ben,

fél tucat évvel ezelőtt „Liszt és a rossz ízlés” címmel tartott beszédemhez. Bár a cím Liszt kritizálását sugallta, a dolgozat éppenséggel a másik terminust, a rossz ízlést és annak velejáróit illetve kritikával, elsősorban a művész és közönsége kapcsolatának szempontjából.⁴ A közönségnek és rossz ízlésének a problémája Bartókot „arra az elszomorító eredményre [juttatta], hogy az akkori zenebarátok és átlagzenészek [Lisztnek] bizony kizárólag csak aránylag kisebb jelentőségű, inkább csak külső csillogású műveit fogadták el és kedvelték, a legbecsesebbeket, a csodálatosan jövőbe mutatókat visszautasították, nem szerették, nem kellett nekik” (697.). Ez viszont stratégiai problémává vált: hogyan lehetne a hallgatóságot eltéríteni a „fülkápáztató” művektől, és „az értékesebb, de kevésbé csillogó” művek felé terelni?

Bartók megoldása a liszti dilemmára – egy megkerülhetetlen, de potenciálisan káros jelenségre – végül az életmű kétfelé osztása volt: egyik fele előtérbe helyezendő, másik fele lehetőség szerint háttérbe szorítandó. Liszt megnehezítette ezt a tervet, mivel Bartók szerint zenéjében túltengenek „a polgári közönség számára tett engedmények, még legjelentékenyebb műveiben is” (700.). Ez részben virtuóz előadói karrierjének tudható be – „mint annyi más kortársát, jobban megragadta a sallangos díszítés, a pompa és a kápáztató cifraság, mint a teljesen sallangmentes, tárgyilagos [az előadásban másutt ’klasszikus’-nak nevezett] egyszerűség” (703.). A 20. századi hallgatóknak Bartók szerint túl kellene lépniük „nagyapáik” ízlésén, és nem kellene tudomást venniük Liszt „pompázó, túlzásúfolt és rapszodikus” vonásairól. „[Műveinek] lényege” nem ott van, hanem „a nagy, előremutató merészségekben, új, akkoriban legeslegelőször kimondottakban” – főként „a formai problémák megoldásában”, amilyen „a ciklikus szonátaforma [...] legelső tökéletes megalkotása [...] az Esz-dúr zongorakoncertben” (699–700.).

1936-ban ezek nem voltak új érvek. A 19. századi zenei gondolkodásban jártasak fel fogják ismerni Bartók javaslataiban a *Neue Zeitschrift für Musik* szerkesztője, Franz Brendel Liszt érdekében indított kampányának az újraeledését, amely írások keretében Brendel az „újnémet iskola” eljövételét hirdette meg, Liszt mint *spiritus rector* megjelölésével. Brendel szerint Liszttől, és csakis Liszttől kiindulva „teremt meg a tartalom saját formáját” a hangszeres zenében, ahogy az Wagnernek köszönhetően az operában már megtörtént.⁵ Valamivel korábban ugyanebben a folyóiratban maga Liszt indítványozott irodalmi témákra épülő szabad formákat mint „a [zene]művészetre váró előrelépések” egyikét „az instrumentális zenének a programban rejlő poétikus megoldása” felé.⁶ Mennyire ironikus, hogy Bartók ezeket az „újnémet” igényeket eleveníti fel ugyanabban az előadásban, amelyben Lisztet mint a zenében megmutatkozó bárminemű némettség ellenszerét mutatja fel.

4 Az eredeti szöveget ld. in: *Studia Musicologica*, LIV. (2013), 1–17.; magyar változatban: „Liszt és a rossz ízlés”, ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene* 2012/4., 419–443.

5 Franz Brendel: „Die Aesthetik der Tonkunst”, *Neue Zeitschrift für Musik* XLVI. (1857), 186.

6 *Neue Zeitschrift für Musik*, XLIII (1855); magyar fordítását ld. Hankiss J. (szerk.): „Berlioz 'Harold'-szimfóniája”. In: *Liszt Ferenc válogatott írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 347.

De ez nem az egyetlen anomália. Nézzük azt a következetlen értékítéletet, amelyet Bartók Liszt munkásságának két oldalára alkalmaz. A közönségsikert megcélzó jellegzetességek – fülcsiklandozó csillogás, sziporkázó díszítések és hasonlók – a közvetlen érzéki felfogás körébe tartoznak. Ez szó szerinti és etimológiai értelemben is esztétikai elemekké teszi őket. Értéküket (vagy nem-értéküket) a hallgató érzékelésére gyakorolt közvetlen hatásuk (azaz, görögül, *aisthesis*ük, amelyből Alexander Baumgarten 1735-ös traktátusának „esztétika” szava és filozófiai kategóriája ered) határozza meg. A Liszt jobb zenéjének Bartók által meghatározott jellemzői – hogy megelőzte korát, hogy prófétaian merész, hogy régóta fennálló formai problémákat oldott meg – egyáltalán nem esztétikai vonások, hanem történeti tények és felismerések. Amint az a különös nyomatékkal kiemelt megállapítása is, miszerint „Liszt művei termékenyítőbben hatottak az utána következő nemzedékre”, mint bármely más szerzői (Wagnert is beleértve); továbbá „annyi újszerű lehetőséget pendített meg műveiben, [...] hogy hasonlíthatatlanul nagyobb ösztönzést kaphattunk tőle”, mint bárki mástól (701.). Ezek a kvalitások és erények csak egy történeti narratíva összefüggésében érthetők, és csak egy bizonyos történetelmélet szemszögéből tűnnek (vagy nem tűnnek) értékesnek.

Ez az elmélet természetesen az újhegeliánus historizmus, amelyet a zenetörténetre először a már említett Franz Brendel alkalmazott. Ez az elmélet nagyra értékelte a technikai újítást és a kortársak, de különösen az utókor munkásságára gyakorolt széles körű hatást. Kétségtelen, hogy mindkettő a történeti jelentőség valós megmutatkozása. De ha az alkotó nagyságon kívül magas esztétikai értéket is tulajdonítunk nekik, az az általam olykor „poietic fallacy”-nak nevezett jelenségre utal.⁷ Azaz ami pusztán az alkotó ráfordítását („input”, görögül *poiesis*) veszi tekintetbe, a befogadó érzékelését (*esthesis*) nem. Ez tévút, mert összekeveri az esztétikai és történeti kategóriákat, ennek ellenére a vezető historiográfiai szemléletnek számít a késői 19. század óta, és Bartókban minden valószínűség szerint fel sem merült más alternatíva.

Bartók leírása Lisztről akkor illusztrálja legvilágosabban a „poietic fallacy”-t, amikor újdonságuk és jelentőségük okán kiemeli „a merész harmóniai fordulatokat, modulációs kitérések egész seregét, mint például a két egymástól legmeszebb eső hangnemnek minden átmenet nélkül történő, egymással való szembeállítását” (699.). Ez megint olyan részlet, amely szíven ütött olvasásakor, mert a két legtávolabbi, a kvintkörön egymástól maximális távolságra lévő hangnem tonikája tritonus távolságra van egymástól; és Bartók valószínűleg mindenképp jobban tudta, hogy Stravinsky főként ebben a harmóniai kapcsolatban látta bizonyítva eredetiségét második balettjének, a *Petruskának* a zenéjében 1911-ben. Azt hittem, az én felfedezésem egy 1985-ben publikált cikkemben, hogy Stravinsky Lisztnek tartozik ezért;⁸ de lám, itt van Bartók 1936-ban, csaknem fél évszázaddal korábban, aki ennek már tudatában volt, bár neveket nem említett.

7 Richard Taruskin: „The Poietic Fallacy”, *The Musical Times*, Spring 2004, 7–34.

8 Richard Taruskin: „Chernomor to Kashchey: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky’s ‘Angle’”, *JAMS* XXXVIII. (1985), 72–142.

Stravinsky híres volt ennek a harmóniai effektusnak az expresszív használatáról. A balett 2. képében ez szolgáltatja a kíséretet a címszereplő dühének a kifejezéséhez. Bartók azonban nem a hatás szempontjából írja le, hanem pusztán mint technikát említi, hozzátéve, hogy magyarázata, és „még sok egyéb”, ami Liszt zenéjének a lényegét felértékelhetné azok számára, akik „sose a lényegét, mindig csak a külsőt látják”, „túlsok terminus technicus felsorolását kívánná meg” (699.). A lényeg, sugallja, csak a képzett zenészek tanult érzékeléséhez jut el – valójában, ahogy az újhegeliánusok mondanák, csak a progresszív zenészek számára felfogható. (És ha még mindig a „progresszív” jelzőt használjuk a zene leírására, magunk is újhegeliánusok vagyunk.)

De nem pesszimista nézet-e ez, és ráadásul olyan, ami talán akaratlanul is aláássa az offenzívnek tűnő bartóki szándékot? Hogyan akarjuk elérni az igazi, a lényegi, a talmi és fülsiklandó külső mögötti Liszt általános elismerését, ha a lényeg rejtve marad a be nem avatottak számára? Ha a liszti lényegét csak a haladó technikai újdonságokban keressük, nem csodálkozhatunk rajta, ha – mint Bartók beismeri – a jelentősebb Liszt-művek népszerűsítésében elért némi előrelépés ellenére „még mindig nem tartunk ott, ahol lehetne és kellene, ezért újból és újból, még ma is élénk todul az a kérdés, vajjon miért kedvelik még mindig elsősorban a kisebb fontosságú [...] műveket, és miért riadnak vissza az értékeesebb, de kevésbé csillogó művektől” (697.)? Legyen ez az első jelzése azoknak a problémáknak, amelyekre – a korai 21. század helyzeti előnyéből nézve, amikor a klasszikus zene széles körű méltánylásának folyamata nemcsak megállt, hanem olyan pontra süllyedt, amelyet Bartók 1936-ban elképzelhetetlennek tartott volna – előadásom címének utolsó harmadában utalok.

Bartók székfoglaló előadásának utolsó bekezdése hirtelen elkanyarodik az akadémiai beszédhez illő kimért és tudományos hangnemtől, és szenvedélyes panaszra vált. Miután végleg lezárta azt az ügyet, hogy Lisztet igazi magyarként és nagy magyarként fogadjuk el, egy fordulattal hozzátesz [mondandójához] egy nagy, felkavaró „azonban”-t:

Azonban [...] vannak zenei közéletünkben nagy szerepet játszó, köztekintélynek örvendő férfiak, akik minden értékes újnak, ami a magyar zenében Liszt kora óta történt, ellenségei és legkonokabb tagadói. Akik a Liszt-hagyományok igazi követőinek, amennyire tőlük telik, kerékkötői. Akik akár mint szerzők, akár mint írók, egész életük folyamán Liszt művészi elveinek legnagyobb megcsúfolói. Akik mindezeknek ellenére az ünneplő táborban farizeus módon hódolnak egy olyan művész emlékének, akinek egész élete folyása, egész működése, minden tette szöges ellentétben van az övékével. Ha valakinek, akkor ezeknek nincs joguk Liszt nevét ajkukra venni, legkevésbé pedig Liszt magyar voltára hivatkozni, magyar voltával hivalkodni! (706.)

Ezt a bekezdést már előbb ismertem, mint a többi. Szinte minden Bartókról író angol nyelvű szerző idézi és parafrázeálja. Teljes egészében idézi nemrég megjelent Bartók-életrajzában David Cooper, aki megjegyzi, hogy konzervatívabb honfitársainak emez ostorozásával Bartók „Liszt hagyatékának az örököseként tünteti fel magát”.⁹ David Schneider disszertációjában (amelynek büszke konzulense vol-

tam), majd *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition* című könyvében még tovább ment. Szerinte Bartók „maga helyett használta fel Lisztet”, amikor „alig leplezett panaszt nyújtott be a magyar koncertéletből való kizárása miatt”.¹⁰ Lynn Hooker egyetért, és még tovább megy. Úgy látja, az előadás egybevág Bartók előző évi döntésével, amelynek értelmében elutasította a Kisfaludy Társaság díját a korai I. zenekari szvitért (1905), egy olyan műért, amely meglátása szerint már nem reprezentálta igazi, még-el-nem-ismert teljesítményét.¹¹ Bartóknak e mellőzés fölött érzett megbántottsága motiválta „Liszt megosztott értékelésének”¹² a stratégiáját, állítja Hooker:

Ennek a szigorú szétválasztásnak a fenntartása a „rossz” Liszt és a „jó” Liszt között – vagy, hogy igazságosabbak legyünk Bartókhoz, a közönséget kiszolgáló, forrásait kétes ízléssel válogató virtuóz Liszt és a látnoki erejű, fontos modernista előd Liszt között – tette lehetővé, hogy Bartók úgy állítsa be saját munkásságát, mint Liszt befejezetlen ígéretének a beteljesítését, azon ígéretét, amelyet ideje fogytán Liszt már nem tudott beváltani.¹³

Bartók stratégiája természetesen saját műveinek a hasonlóan szigorú szétválasztását sugallta, így időzített bombát hagyott ketyegni székfoglaló előadása végén. Ha életművének későbbi kettéválasztása arra szolgált, hogy újabb, radikálisabb, és (ezért) fontosabb műveit helyezték előtérbe az I. szvithez hasonló „fülsziklandó” darabok helyett, akkor a kézenfekvő megosztást jó szándékúnak tekinthetjük. Az efféle dolgok azonban ritkán jó szándékúak, és nem volt még egy szerző, akinek a műveit olyan kegyetlenül szedték volna szét „jó” és „rossz” komponensekre, mint Bartókéit – ahogy ezt ma tudjuk, de ő nem érte meg –, amikor száműzetésben következett, szívszorítóan korai halála után a Magyarországot elfoglaló fasiszták vereségét (amit Bartók annyira kívánt) a szovjet megszállás követte. Ez a rosszinulatú megosztás a tárgya egy másik doktoranduszom, Danielle Fosler-Lussier könyvének, amelynek már a címe is (*Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*) kettős elemzéseként – kétszeresen megalkuvó, kétszeresen kegyetlen – határozza meg ezt a megosztást. A megosztás maga hasonló volt ahhoz, ahogy Bartók Lisztet látta: népszerű, folklórízű darabok egyfelől és haladó, modernista művek másfelől. A kettős vagy egymást kiegészítő szembeállítás annak az ideológiai polarizációnak volt az eredménye, amely az euro-amerikai világot elérte, amint a háborút követő helyzet lassan hidegháborúba ment át, és az egykori szövetségesek ellenségekkel váltak. A hidegháború két oldala éppen úgy osztotta ketté Bartókot,

9 David Cooper: *Béla Bartók*. New Haven & London: Yale University Press, 2015, 276.

10 David E. Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2006, 228.

11 Lynn M. Hooker: *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*. New York: Oxford University Press, 2013, 252., 15. lábj.

12 Uott, 255.

13 Uott, 254.

ahogy Berlint megfelezte keleti és nyugati zónára. A szovjet blokk, amelynek a területére Magyarország került 1949-ben, Magyarország legnagyobb zeneszerzőjét egy zsákba rakta Schönberggel és Stravinskyval mint olyan személyt, aki – a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének orgánuma, a *Szovjetszkaja muzika* szerint – „behódolt a modernizmus csábító túlzásainak, olyan művek sorozatát alkotva, amelyek távol vannak és idegenek a néptől”.¹⁴ A magyar muzikusok hasonló problémával találták szembe magukat, mint Bartók Liszt értékelésekor: nevezetesen hogy hűségesek maradjanak a zenében elért magyar teljesítmény (ami egyben a kitartó fasizmusellenességet is szimbolizálja) értékes védjegyéhez, és ugyanakkor ahhoz az ideológiához is, amely [Bartók] zenei elkötelezettségét kétségbe vonta; vagy, ahogy Fosler-Lussier fogalmaz, „[azon problémával, hogy miként lehet] Bartókot mint nagy nemzeti zeneszerzőt visszaszerezni és egyidejűleg zenéjét dekadensnek bélyegezni”.¹⁵

Ennek a problémának a retorikai megoldását leginkább két cikkben figyelhetjük meg, amelyek írója Szabó Ferenc, a Zeneakadémia akkori tanszékezető zeneszerzéstanára, és valószínűleg azon komponisták egyike, akik „a legaktívabbak a szovjet zene eszményének magyarországi meghonosításában”, olyasvalakinek a véleménye szerint, aki ezt helyzeténél fogva pontosan tudhatta. Nevezetesen Révai József szerint, aki Szabóhoz hasonlóan úgynevezett moszkovita volt, hazatelepített kommunista, aki a magyar fasizmus elől a Szovjetunióban keresett menedéket, és aki népművelési miniszterként szolgált Rákosi alatt.¹⁶ Szabó cikkei megbízásra születtek, válaszul az új Magyarország zenei elveit ért nyugati kritikára. A második, egyszerűen „Bartók Béla” címmel, a *Szovjet kultúra* című folyóiratban jelent meg 1950 szeptemberében, majd két hónappal később orosz nyelvű változatban nyomtatták újra „Bartók védelmében” címmel a *Szovjetszkaja muzikában*, ahol rátaláltam, és ahonnan idézni fogok. Ez az írás határozott tagadása volt az „Amerika hangja” (*The Voice of America*) 1950 augusztusi, teljesen korrekt rádiós híradásának, amely arról informálta a hallgatókat, hogy Bartók számos művének – többek között *A csodálatos mandarin*; az első két zongoraverseny, a hegedűszonáta, a III., IV. és V. vonósnégyes, számos zongoramű és dal – a nyilvános előadását és közvetítését betiltották, „mivel a burzsoá hatás ezekben érződik a legerősebben”.¹⁷ Szabó elutasításának a szenvedélyes zárása az „igazi” Lisztet szenvedélyesen védő Bartókra emlékeztet:

Mi, a szocialista realizmus útjára térve, egy új kor: a szocializmus építésének, egy új társadalom: a népi demokrácia társadalmának zenei kifejezésére törekszünk. [...] Az előttünk álló nagyszerű feladatok és lehetőségek, a ránkáruló felelősségteljes kötelességek

14 Szerkesztői előszó Szabó Ferenc „V zascitu Bartóka” című cikkéhez, *Szovjetszkaja muzika* 11. (1950. november), 93.

15 Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2007, 65.

16 Révai József megállapítása in: Fosler-Lussier: *Music Divided*, 134.

17 Az Agitációs és Propaganda Osztály munkatársának, Pollner Györgynek Széll Jenőhöz írt leveléből, 1950. augusztus 9; idézi Fosler-Lussier: *Music Divided*, 54.

megszabják művészi fejlődésünk irányát. Ettől az iránytól mi nem térünk el, mert mélyen meg vagyunk győződve arról, hogy csakis az adott irányban lehetséges Bartók haladó hagyományait ébrentartani és zeneművészetünk felfelé ívelő fejlődését biztosítani. [...] Feladatunk most visszaszerezni és elmélyíteni a zene társadalmi szerepét és hivatását, melytől megfosztotta a polgári világnézet züllése és dekadenciája, a fasizmus embertelen és kegyetlen világa. [...] Bartók egészséges népzenei gyökerű zenéjéről le kell hán-tanunk az idegen hatásokat és mindazt, ami korunk szellemiségének és lelkeségének kifejezésére ma már alkalmatlan.

Azokat a műveit játsszuk ma elsősorban Magyarországon, melyekben az új, a plebejusi hang: a népzenei alap, a múlt haladó klasszikus hagyományai és a realizmusra való törekvés világosan és határozottan megnyilatkoznak. Nem folytatjuk, mert nincs semmi okunk folytatni Bartók emberileg érthető, de számunkra elfogadhatatlan sötétenlátását. Mi hiszünk az emberiség fejlődésében. Mi tudjuk, hogy az építő munka és a békéért való harc útján lerakjuk egy boldogabb, emberhez méltóbb jövő biztos alapjait.

Bartóknak ez nem adatott meg, de ő mégis a miénk, mert velünk és csak velünk van. [...] velünk van, és elválaszthatatlanul a béke táborához tartozik. Háborús gyujtogatókhoz, [...] a dollárimperalistákhoz neki köze nincs és nem is lehet.

Göbbels utódai [Amerikában és Angliában]: tessék beszüntetni a nevével üzött aljas komédiát!

Bartók nem alkuszik!

[El piszkos kezeitekkel Bartókunktól!]¹⁸

Remélem megbocsátják, hogy ilyen hosszan idézek egy ilyen szövegből, amely pontosan azt az elvet racionalizálja, amelynek a létezését tagadja. A „komédia”, amire írása végén Szabó utal, nem más, mint Bartók hidegháborús megosztása a Nyugat részéről, ami épp az ellenkezője volt a keleti gyakorlatnak, az így felmutatott két Bartók tehát úgy illeszkedett egymásba, mint egy jigsaw puzzle két darabja. Bárki, aki amerikai vagy nyugat-európai felsőoktatási intézményekben tanult zenét fél évszázaddal ezelőtt, mint magam is, tudja, hogy a Magyarországon betiltott művek listája pontosan az az anyag, amelyet nálunk halálra tanultak és elemeztek, amellyel Bartók kiérdemelte helyét a 20. századi nemzetközi modernisták kánonjában, Stravinsky és a bécsi atonalisták mellett, folklór iránti vonzódása ellenére, amit a schönbergiánusok kifejezetten megvetettek, Stravinsky pedig idegesen (és álszent módon) megtagadott. „Sohasem tudtam osztani egy életen át tartó vonzalmát szülőhazájának folklórja iránt”, nyilatkozta Bartókról 1959-ben, Robert Crafttal folytatott „beszélgetéseinek” első könyvében.¹⁹ Ez ugyanolyan átlátszó és abszurd hazugság volt, mint Szabó kijelentéseinek bármelyike, de lehetővé tette, hogy Stravinsky leereszkedően nyilatkozzon Bartókról, akkor, amikor az efféle leereszkedés divatosnak számított.

18 A hosszú részlet, amit R. Taruskin a *Szovjetszkaja muzikából* idéz, nem a *Szovjet kultúra* 1950. szeptemberi számában megjelent „Bartók Béla” c. cikknek, hanem Szabó lényegesen hosszabb, „Bartók nem alkuszik” című írásának az orosz fordítása. Ez utóbbi szintén 1950 szeptemberében jelent meg az *Új Zenei Szemle* Bartók Béla halálának 5. évfordulójára készült ünnepi számában. Az általam szögletes zárójelbe tett részletek nem szerepelnek Szabó magyar nyelven írott eredeti verziójában: ezek – úgy tűnik – a *Szovjetszkaja muzika* szerkesztőjének, illetve fordítójának az önkényes hozzáátételei. (A ford.)

19 Robert Craft–Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*. Szerk. Kovács Sándor. Budapest: Gondolat, 1987, 295.

A kvartettek – amelyek ciklusként 1949 márciusában hangzottak el először New Yorkban a Juilliard Vonósnégyes előadásában – voltak azok a művek, amelyek megteremtették Bartók elismertségét a hidegháborús korszak elitje számára. Milton Babbitt, a korszak vezető amerikai dodekafonistája, aki első „teljes egészében szeriális” művét 1947-ben írta (*Three Compositions for Piano*), recenzeálta a kvartetteket az akkori legrangosabb amerikai zenetudományi folyóiratban, a *Musical Quarterly*-ben, és Bartók zenéjét mint „korának teljesen megfelelőt” aposztrofálta, mert „korszerűsége messze meghaladja a pusztán stiláris vagy kifejezésbeli szempontokat”. Vagyis „[Bartók] felfedi, hogy maradéktalanul tudatában van azoknak az alapvető problémáknak, amelyekkel a kortárs zeneszerzés szembesül, és megpróbál teljes és a maga részéről egyedülálló megoldást találni ezekre a problémákra”.²⁰ Tekintve hogy Babbitt tollából származik, ez minden bizonnyal összehasonlítást jelentett a tizenkétfokú vagy szeriális technikával, amelyet a háború utáni avantgárd képviselői az egyetlen járható útnak tekintettek a jövő zeneszerzése számára. Babbitt „a lineáris és vertikális elemek azonosításában” látta Bartók szeriális komponálás iránti affinitását, amelyet „a motivikus szerkezet fejlesztésének jellege” tett lehetővé.²¹

Mindez valóban azt jelenti, hogy hangok egymást követő, dallamként funkcionáló bármilyen sorozata megjelenhet egyidejűleg, akkordként is. Amit Babbitt felismert, az a „disszonancia egyenjogúsításának” egy fajtája, hasonlóan Schönberg gondolatához. Elismerte, hogy „a szerializálás Bartóknál csak egyike a sok kicsiben alkalmazott integráló módszernek, és specifikus karakterét kontextusa határozza meg”, hozzátéve, hogy „sohasem maga teremti meg a kontextust”.²² Bartók tehát nem sorolható a szerialistákhoz, bár Babbitt – Bartók saját kikötése ellenére – befogadja az atonalisták táborába, tekintve hogy „maga is tudatában volt azoknak a kockázatoknak, amelyek a másodlagos jelentésekkel [*connotations*] terhelt nyelv használatából adódtak”, mely jelentések „a konkrét kompozíció létét megelőző, általánosított funkciós tonális kapcsolatokról” eredtek.²³ Ez okból Babbitt hangsúlyozta Bartók zenéjének „nem-provinciális” jellegét, sugallva a nemzeti karakter elutasítását, ami a vasfüggöny túloldalán lévő muzsikuskok számára lehetővé tette, hogy Bartók műveinek egy részét beengedjék, sőt népszerűsítsék.²⁴

Mindazonáltal még a nyugati oldalon is a nemzeti színek jelentették a legtöbb hallgatónak a fő jellegzetességet. Olin Downes, a *New York Times* vezető kritikusa a kvartettek első meghallgatása után (a Juilliard Vonósnégyes előadásában) bevallotta, hogy azok „túl idegenek [...] a recenzens számára ahhoz, hogy igazán perspektívában [lássa őket], vagy akár határozott véleménye legyen bármelyikről”, kivéve hogy „csodálatosan ’hangzanak’, és kikezdhetsenül eredeti és faji [!] módon közelítik meg a vonósnégyes-problémákat”.²⁵ Babbitt elemzésében azonban nem találunk említést semmilyen faji jellegről, legyen az bolgár ritmus, *parlando-*

20 Milton Babbitt, „The String Quartets of Bartók”, *The Musical Quarterly* XXXV. (1949), 377.

21 Uott, 382.

22 Uott, 382–383.

23 Uott, 377.

24 Uott

25 Olin Downes: „Juilliard Quartet in 3 Bartók Works”, *New York Times*, 1949. március 29., 23.

rubato vagy akár „Bartók-pizzicato”. Babbitt cikkének 11 kottapéldája közül tíz a IV. kvartettből idéz, ami a legmeggyőzőbben illusztrálja a lineáris elemek vertikálizálását, a fennmaradó példa pedig az V. kvartettből, a kommunista rezsim által szintén az *index librorum prohibitorum* lajstromán tartott kompozícióból való.

A Bartók és öröksége iránti hidegháborús ellenségesség mélypontja fájdalmasan ironikus módon kapcsolódik össze a zeneszerző 1936-os székfoglaló beszédével. Mára általánosan elfogadott nézet Bartók pályájának kutatói és kommentátorai részéről, hogy az előadás körüli periódusban volt tetőpontján a közte és a magyar zenei nyilvánosság közti feszültség, és ez motiválta őt Liszt örökségének eltúlzott megosztására. Szintén általános és különféleképpen magyarázott megfigyelés, miszerint Bartók pályájának utolsó évtizedében ez a feszültség jelentősen enyhült, ami paradox módon egybeesett Magyarországról való kétségbeesett eltávozásával, és boldogtalan száműzetésével Amerikában. Bartók „nehéz” művei közt az utolsó, amely a betiltott művek listáját zárta, a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* egy évvel a székfoglaló előadás után, 1937-ben keletkezett. Az 1938-as *Kontrasztoktól* kezdve Bartók puhítani kezdte a stílusát, és részben ismét befogadta a népszerűbb magyar idiómákat, például a verbunkost, amelyeket korábban azért zárt ki, mert kétségbe vonta, hogy azok a modern magyar zene legitim forrásainak volnának tekinthetők. Ennek eredményeként élete utolsó hat évében írt művei – a 2. hegedűverseny, a *Divertimento*, a VI. kvartett, a 3. zongoraverseny és mindenekelőtt a zenekarra írt *Concerto* – azok, amelyek helyet biztosítottak számára az állandó koncertrepertoárban, és 20. századi klasszikussá tették. Ezek a művek egyben azok, amelyekről elmondható, hogy bennük alkotói termésének a háború után összeegyeztethetetlennek nyilvánított két oldalát a legsikeresebb szintézisbe tudta oldani.

A nyugati szakma ezt természetesen visszacsúszásnak tekintette a tisztán kortártól a „faji” felé. A kvartettekről írt esszéjének befejezésében Babbitt ezt az aggodalmat a lehető legtapintatosabban fogalmazta meg. „Talán magának Bartók zenéjének bármely aspektusánál problematikusabb annak az attitűdnek a jövője, amelyet megtestesít” – írta. Babbitt tűnődik, vajon Bartók megoldása arra a problémára, amelyet ő „általánosított funkcionalitás”-nak nevez, tartható-e, vagy mások által kiterjeszhető-e. „Néhány jel utal arra Bartók saját művében, hogy ilyenfajta kimerülés már megtörtént” – írta, mert – „a VI. kvartett sok tekintetben visszalépés a IV. és V. pozíciójából.”²⁶ És ezt az ítéletet erősítették meg a kultúrpolitikusok Magyarországon, ahol Bartókot lényegében két vonósnegyes, az I. és a VI. komponistájának tartották.

Mikorra azonban Babbitt közzétette úriemberhez és muzsikushoz méltó fenntartásait, Bartókot már gonosz támadás érte nyilvánvaló, kriptopolitikai indíttatású visszaeséséért René Leibowitz hírhedt cikkében, amely Jean-Paul Sartre folyóiratában, a *Les temps modernes*-ben jelent meg.²⁷ Leibowitz elég éleslátó volt ahhoz,

26 Babbitt: *The String Quartets*, 385.

27 René Leibowitz: „Béla Bartók, ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”, *Les temps modernes* III/25 (1947. október), 705–734.

hogy észrevegye a fent sikeresnek leírt szintézist; számára azonban ez elfogadhatatlan, és politikailag gyanús visszalépés volt az „elkötelezettség” pozíciójából, amelyet meggyőződése szerint egy komoly zeneszerzőnek kötelező volt képviselnie a posztfasiszta világban. Ezért másik nevet adott neki: *Compromis*. Kompromisszum. Körülbelül a legrosszabb dolog, amit valakiről el lehetett mondani a II. világháború utóhatásai közepette, és olyan folyóiratban mondta el, amelynek tematikáját széles körben tárgyalták, messze a professzionális zenei körökön túl, sok nyelvre lefordították, és nyíltan elfogadták, Bartók reputációját rombolva – de hevesen ellen is álltak neki. Szabó Ferenc első megnyilatkozása, a *Bartók nem alkuszik* közvetlen, keserves válasz volt Leibowitznak, akkor is, ha Szabót inkább motíválta a zeneszerző személyes politikai integritásának, mint zenéjének a védelme.²⁸

Az igazi kompromisszumot Szabó kötötte. Ahogy iratainak átnézése után Danielle Fosler-Lussier megjegyezte, a privát vagy publikálatlan hivatalos dokumentumok tanúsága szerint Szabó kényelmetlenül érezte magát abban a szerepben, amelyet a nyilvánosság előtt játszania kellett. Fosler-Lussier idéz egy jegyzőkönyvet a Magyar Zeneművészek Szövetsége kommunista pártaktívájának 1950. novemberi üléséről, amikor Szabó Bartókkal kapcsolatos kétértelmű védőbeszédei éppen megjelentek a magyar és szovjet sajtóban. „A szívem erősen Bartókhoz húz – mondta elvtársainak. – Olyan sokat kaptam tőle. Magam, aki közvetlen kapcsolatban vagyok a zeneoktatással, látom, hogy nagyon óvatosnak kell lennünk a Bartók-kérdésben.”²⁹ Amikor ezt olvastam, eszembe jutott egy aprócska cikk, amely a *New York Times*-ban jelent meg 1949. március 29-én, kedden, két nappal azután, hogy a Kulturális és Tudományos Világbéke Konferencia eseményei lezárultak a New York-i Waldorf-Astoria Hotelben. Ez az a híres összejövetel, amelyre Dmitrij Sosztakovicst delegálták, és ahol elmondott egy beszédet (helyesebben csendben ült, miközben nevében felolvasták a beszéd fordítását), amelyben élesen bírálta az Egyesült Államok imperializmusát és háborús uszítását, és elutasította a kor vezető modernista zeneszerzőit, Stravinskyt különösen, „erkölcsi sivárságukért” és „nihilizmusukért”.³⁰ Két nappal később megjelent a kis cikk. „Bartók modern zenéje megnyugtatja Sosztakovicst” volt a címe, és a következőket tartalmazta:

Az utóbbi napok felfordulása után Dmitrij Sosztakovics egy Town Hall-beli koncerten keresett menedéket tegnap este. A műsoron a három vonósnégyes szerepelt a néhai Bartók Bélától, és úgy tűnik, a modern zene minden más kötelezettségnél és meghívásnál előbbre való volt az orosz zeneszerző számára.

Ő és barátja szerényen ülték végig a hangversenyt az erkélyen, feszült figyelemmel hallgatva [a zenét]. A koncert végén hátramentek, hogy gratuláljanak az előadónak, a Juilliard Vonósnégyes tagjainak, majd csendben kiléptek az éjszakába.³¹

28 L. Fosler-Lussier: *Music Divided*, 178., 60. láb.

29 Uott, 59. láb.

30 Laurel Fay: *Shostakovich. A Life*. New York: Oxford University Press, 2000, 173.

Bartok's Modern Music Soothes Shostakovich

After the hurly-burly of the last few days, Dmitri Shostakovich took refuge at a concert in Times Hall last night. The music consisted of the three string quartets by the late Béla Bartók, and the modern music apparently took precedence over all other engagements and invitations for the Russian composer.

He and a friend sat unobtrusively in the balcony throughout the performance, listening intently. When the music was over, they went backstage to congratulate the performers, members of the Juilliard String Quartet, and then slipped quietly out into the night. ¶

2. kép. A *New York Times* cikke: Sosztakovics Bartók-vonósnégyeseket hallgat (1949. március 29., © *New York Times*)

Valószínűleg egy hozzá nem értő szerkesztő szúrta be az „a” névelőt a „három vonósnégyes” elé a tudósítás szövegében. Ha, amint sejtem, az újságíró az az Olin Downes volt, akinek a recenziója (korábban idéztük) ugyanebben a *Times*-számban volt másutt olvasható, ő pontosan tudta, hogy a műsoron lévő három kvartett az I., a IV. és a VI. volt. Létezik egy beszámoló Sosztakovicsnak a zűrzavaros Waldorf-konferencián való részvételéről is, ami a *Szovjetszkaja muzikában* jelent meg, a zeneszerző aláírásával. Nem biztos, hogy ő írta, a cikk ezzel együtt valószínűleg első kézből való benyomásokat rögzít. Két bekezdés szól arról a koncertről, amelyiken a *Times* munkatársa felfedezte Sosztakovicsot az erkélyülésen. (Mint tudjuk, Milton Babbitt is jelen volt.)

Március 28-a (1949) estjén benéztünk egy igen jó hangversenyre, amelyet a Juilliard Vonósnégyes adott a Town Hallban. Ez a fiatal muzsikusokból álló együttes csak három év óta működik. Mindkét koncertjüket Bartók Béla kvartettjeinek szentelték, aki New Yorkban hunyt el 1945-ben, mint mondják, szó szerint alultápláltság következtében, sanyarú ínségben. Ezen az estén Bartók I. (1907), IV. (1928) és VI. (1939) kvartettjét játszották. A IV. kvartett nem tetszett, a VI. azonban nagyon. Ez első osztályú mester kiemelkedő alkotása. Az ifjú kvartett remekül játszott, és az este nagyon jó benyomásokat hagyott bennem.³²

31 „Bartók's Modern Music Soothes Shostakovich”, *New York Times* 1949. március 29., 3.

32 D. Shostakovich: „Putyevije zametki” (Úti jegyzetek), *Szovjetszkaja muzika* no. 5 (1949), 21.

Mint említettem, nem lehet tudni, hogy mi származik Sosztakovicstól ebben a beszámolóban. Hogy veszi magának a fáradságot a IV. kvartettet összevetni a VI.-kal az előbbi kárára, az összhangban van a hivatalos szovjet állásponttal, és amilyen pontosan kiegészíti Milton Babbitt ezzel homlokegyenest ellentétes megítélését, az frappánsan illusztrálja a hidegháborús dichotómiát, amely olyan rombolást végzett Bartók zenéjének a recepciójában a függöny mindkét oldalán. Számomra azonban a puszta tény, hogy Sosztakovics jelen volt a koncerten, nagyobb jelentőséggel bír, mint az ítélet, amelyet a Szovjetunió nyilvánossága elé tárt, feltéve hogy ő volt az, aki feltárta. A muzsikuskok saját indítékaik szerint keresik meg a zenét. A konferencián elhangzott hivatalos beszédében Sosztakovics pontosan olyan modorban utasította el Stravinskyt, ahogy azt a hivatalos vonal diktálta. És mégis, „Úti jegyzetei”-ben ezt olvassuk:

Szerettem volna Stravinsky zenéjének néhány lemezfelvételt megszerezni. A Broadway egyetlen hanglemezboltjában sem hallották az eladók ennek a zeneszerzőnek a nevét; azt javasolták, keressem a katalógusban. A jazzt viszont alaposan ismerték, minden ízében, egészen a jazz-komponisták és -előadók privát életének a legintimebb részleteiig.³³

Bárki is írta meg az újságba ezt az anekdotát, nyilvánvalóan az amerikai kultúra lejáratása volt a célja, Theodor W. Adorno és számos epigonja régről ismert modorában. Ami azonban nekem szemet szúr, az az, hogy Sosztakovics, közvetlenül Stravinskyt élesen vádoló beszéde után elindul, hogy Stravinsky-lemezeket vásároljon, bármit, amit megkap. Zeneszerző füle éhezett azokra a hangokra, amelyeket politikai okokból éppen megbélyegzett, talán nem is őszintétlenül. Szabó Ferenc, akinek a füle és szíve Bartókhoz húzott, akkor is, amikor részt vett – hitem szerint megint csak őszintén – életműve jelentős részének az elhallgattatásában, együtt érzett volna Sosztakovics ambivalenciájával. Én is együtt érzek. Már kifejeztem megvetésemet azon előadók és zenehallgatók iránt, akik lelkesen hallgatnak olyan műveket, mint Prokofjev *Zdravitsa* című, Sztálint dicsőítő kantátája, mert szépnek találják. Én is szépnek találom, és hallgatásra érdemesnek – de nem boldog kábulatban. Míg Szabóval ellentétben helytelenítem a cenzúrát, éppúgy helytelenítem azt, amikor az esztétikát gondolkodás nélkül az etika fölé helyezik, és ennyiben talán hasonlítok Szabóhoz. Különböző mértékben és különböző vonatkozásokban mindnyájan ambivalensek vagyunk.

Így hát ugyanazokkal a problémákkal birkózom, mint Bartók, amikor Lisztről volt szó, vagy Szabó, amikor Bartókról volt szó, vagy Sosztakovics (esetleg ál-Sosztakovics), amikor Stravinskyről volt szó, akivel kapcsolatban – tekintve hogy oly sok évet töltöttem vele szoros tudományos közösségben – különösen ambivalensek az érzéseim. Bartók problémái erősen kiélezettek voltak, és kiemelten illusztrálták

azt az ambivalenciát, amely ezeknél a kérdéseknél felmerül. A nagyon sürgető és szükséges okokból Liszten végzett „műtétje” súlyosan megsebesítette, amikor halála után ő vált – hogy úgy fogalmazzak – a sebészből az operálandóvá. Az őt operálókat ugyanolyan sürgető indítékok hajtották. Most tehát rátérek mondandóm harmadik, utolsó, és legrövidebb részére, amely – ahogy a címben ígértem – saját problémáimról szól.

Az én problémám nem az indítékokban magukban van. Valamennyit kritikusan nézem, származzon Bartóktól, Szabótól, Babbitt-tól, Leibowitztól, Adornótól, Sosztakovicstól és önmagamtól. De elismerem a szükségszerűségüket. Mindnyájan ezzel élünk. Mindnyájan hisszük – nemde? – hogy a művészet többet jelent, mint pusztá élvezetet. Mindnyájan hisszük, hogy a művészetnek társadalmi szerepe is van, lehet jó hatása, rossz hatása, és társadalmi szerepéről formált nézetünk nincs szükségszerűen viszonyosságban az általa kiváltott érzékelési, zsigeri, vagy kognitív reakciókkal.

Különösen biztos vagyok benne, hogy mai hallgatóságom felismeri az általam felvetett kérdéseket, mert Magyarországon erős hagyománya van az ilyen felismeréseknek, még a modernistáknak kikiáltott muzsikusok részéről is. Ez nyilván igaz Bartókra, és talán még inkább Kodályra. Bár ma úgy mutattam be Bartókot, mint a „poietic fallacy” képviselőjét, ez komplex és ambivalens szemléletének csak egyik oldala volt. Az *Oxford History of Western Music* kötetében egy olyan fejezetben foglalkoztam Bartókkal és Kodállal, Janaček és néhány más szerző mellett, amelynek a „Társadalmi érvényesítés” [*Social Validation*] címet adtam, és kiemeltem, hogy Bartók és Kodály, kemény ellentétben Schönberggel, Stravinskyval és más modernista ikonokkal, életbevágó jelentőséget tulajdonított a pedagógiának (azaz a gyermekek oktatásának), ami a társadalmi lelkiismeret lehető leg-erősebb bizonyítéka egy zeneszerző részéről.

De hiszünk-e egyáltalán a művészet – pontosabban, a magas művészet – társadalmi szerepében? Magam már nem vagyok olyan biztos benne, és ez a fő problémám. Ezt legjobban egy valós, igen prózai történettel tudnám érzékeltetni. Gyakran viccelek azzal, hogy tudom, van egy Isten a mennyekben, mert valahányszor erősen gondolkodom valamiről, különösen, amikor olyan szöveget vázolólok fel, mint amelyet most felolvasok önöknek, a jó Isten megtalálja a módját, hogy küldjön ötleteket. Dolgok megtörténnek, vagy megjelennek a derült égből, hogy segítsenek megfogalmazni a gondolataimat. Olykor egész furcsa formát öltenek. Amit most elmondok, az egy szerda reggel történt velem, 2017. november 29-én, mintegy két héttel ennek az előadásnak a kitűzött időpontja előtt, amikor rutinvizsgálatra mentem az urológushoz, amit évente kétszer teszek meg, a bizonyos kort elért férfiak többségéhez hasonlóan. Hogy az urológiai rendelő valóságos öregemberek klubja, azt mindig tudtam, és nem szenteltem neki sok figyelmet; most azonban úgy esett, hogy két másik férfival hagytam el a rendelőt, és egyikük megjegyezte, hogy amikor az urológushoz megy, akkor jön rá, milyen öreg. A másik így felelt: „Ha valamelyest fiatalnak akarom magam érezni, akkor hangversenyre kell mennem”.

Gondolom értik, mire célzott. Nem arra, hogy a hangversenyen vidáman vegyülne el az ifjúsággal. Úgy értette, hogy a hangversenyen még nála is öregebb emberek vennék körül. A klasszikus zene lassan elveszíti a közönségét. A közönség szó szerint kihalóban van. Körülbelül egy évszázadnyi erőteljes támogatás után kormányok részéről egyfelől (a világ egyik felén) és kereskedelmi érdekből másfelől (a világ másik felén), arisztokratikus elzárttságba vonul vissza, ami értékének szűk hedonista porcióját jelenti egy egészen kicsi klikk számára. A sürgető készlet érzése, amely a zene társadalmi értékét érintő polémiákhoz vezetett – Bartókéhoz Liszt zenéjéről, Leibowitzéhoz Bartókéről – lassan eltűnik napi diskurzusunkból.

Nem a világ végét hirdetem ki, amikor ezt mondom. Nem is sajnálkozom a változások fölött, amelyeknek tanúja vagyok, mert hiábavaló lenne és önző. A barbarizmus megtapasztalása után Európa azon országaiban, amelyek a leghosszabb és legértékesebb magasművészeti tradíciókkal büszkélkedhetnek, már lehetetlen úgy tenni, mintha a magas művészet a felsőbbrendű erkölcsi vagy etikai kvalitások okán állna magasban. Ami magasrendű (vagy az volt) a magas művészetben, ahogy ebben minden történész egyetértene, az a társadalmi státusz volt, pontosan az, amit a 20. század közepe óta egyre inkább elveszít.

Ennek a veszteségnek a teljes magyarázata, még ha csak a zene világára szűkítenénk is a kérdést, egy még megíratlan könyvet igényelne, és ez az a könyv, amelynek a megírását szándékomban áll megkísérelni – nem azért hogy a felelősöket felmutassam. A közrejátszó – gazdasági, társadalmi, kulturális, politikai, demográfiai – tényezők végtelen sora olyanokat is magában foglal, amelyeket érzésem szerint helyeselnünk kell, mint például az a kiemelt komolyság, amellyel most az én országom kezeli a ritkán megvalósított egyenlőségi elveket, amelyekre alapították. Míg nem hiszem, hogy a trend megfordítható, magam nemcsak veszteséget látok benne, és szeretném – ez tudományos hivatásomból következik végül is – megérteni. Így hát a művészet elmúlt történetére tekintek, beleértve a művészetről szóló diskurzus történetét is (azt a részt, amelyhez a hozzám hasonló emberek járultak hozzá), hogy nyomon kövessem az útját, egészen a közelmúltig, és tovább a jövőbe.

Ez az a pont, ahol Liszt problémái és Bartók problémái megvilágítják az én problémáimat. A tendencia vagy kísérlet, hogy a magas művészetet megvédendő, azt kivonjuk a való élet forgatagából – a gondolat pontosan akkor született meg művészek és filozófusok részéről, amikor a művészeket elhagyták a pártfogóik, a ma romantikusnak nevezett korszak kezdetén – túlságosan sikerült. Megfogalmazást nyert Kantnak az érdek nélküliségre mint esztétikai *sine qua non*ra vonatkozó tézisében (*Az ítélőerő kritikája*; lényegében mint az „esztétikus” pontos definíciója), és Schopenhauernek az esztétikai autonómia elvét meghatározó klasszikus kijelentésében (*Parerga und paralipomena*), amit káros volta miatt már számtalanszor idéztem, de most újra idézem: „Az intellektuális lét éteri módon lebeg, mint egy erjedésből felszálló illatos felhő, azon világi tevékenységek realitása fölött, amely az emberek életét kitölti, az akarat által irányítva; a filozófia, a tudomány, és a művészetek története a világtörténelem mentén halad, büntetlenül és vérfoltok nélkül.”

Amit Schopenhauer leírt, az nem volt igaz a maga idejében; sohasem volt igaz; ma sem igaz. De a művészeknek (és, mint látjuk, a filozófusoknak) szükségszerűen el kellett hinnüik ahhoz, hogy folytathassák [a tevékenységüket] a társadalmi magukra maradás után. Intellektuális alapot adott a művészetek 19. századi példátlan felvirágzásához, a zenéhez különösen, de romlott és kártékony modellhez vezetett a 20. században. Az általam már megnevezett „téves következtetést” (*poietic fallacy*) eredményezte, azt a meggyőződést, hogy az alkotó technikai teljesítménye teremti meg a műalkotás értékét, és a közönséget meg kell tanítani arra, hogy ugyanúgy értékelje a művészetet, ahogy azt a professzionisták megítélik.

Ez az elv határozta meg Liszt Bartók-féle megosztását rossz – a filiszteus közönségnek tetsző – és jó művekre, azokra, amelyek az olyan későbbi szerzőkre hatottak, mint ő maga. Később Bartók saját művei alkottak két szembenálló csoportot: az egyiket azok a politikai erők támogatták, akik kontrollálni akarták a kulturális alkotómunkát, a másikat a Schopenhauer esztétikai autonómiájának elvét hirdető tekintették bátyájuknak, tartalmának devalvált formájában.

Ez az álnokság versenye volt. A politikusok úgy tettek, mintha a közönséghez szólnának. (Szovjet újságok például levélhamisítványokat közöltek kitalált kolhoztagoktól, akik „a nép” szemszögéből ítélték meg Prokofjev és Mjaszkovszkij szimfóniáit.) A tűz őrői a közönség tetszésében a totalitárius hatalommal kötött fatális kompromisszumot láttak. Csoda hát, ha a 20. század folyamán az esztétikai autonómia jelentőségét veszítette, az érdeknélküliség pedig morális közönybe torlott?

Mi fizetjük meg ennek az árát a 21. században. A magas művészet már nem olyan fontos, mint régen volt, és talán nem is számít annyira. Erőfeszítésem, hogy megértsem, mi hozott minket ebbe a helyzetbe (és ami nem tett népszerűvé a szakmában), egyfajta felelősségérzetből fakadt, amit nem tudtam lerázni: nevezetesen annak tudatából, hogy saját hivatásom, a kritikusoké, tudósoké és kommentátoroké hozzájárult – cselekedettel és mulasztással, talán nem döntően, de mindenképpen jelentősen – a visszafordíthatatlan hanyatláshoz. A magam megkésett és hasztalan módján ez olyan magányossá tesz, amilyen magányt Bartók érzett 1936-ban, amikor ugyanehhez a testülethez szólt. Ennek a szomorú szolidaritásnak az érzése motiválta mai felajánlásomat. Ez egyike a szolidaritás számos jelének, amit magyar kollégáimmal megosztottam az elmúlt tizenkét évben, és saját szolidaritásérzésem még hálásabbá tesz az elismerésnek azért az ajándékáért, amelyet önöktől kaptam ezzel a meghívással.

Komlós Katalin fordítása

ABSTRACT

RICHARD TARUSKIN

LISZT'S PROBLEMS, BARTÓK'S PROBLEMS, MY PROBLEMS

In his inaugural address to the Hungarian Academy of Sciences, Béla Bartók proposed dividing the works of Liszt into two unequally valued portions: the valuable works that showed Liszt as an artistic innovator, and the undesirable ones that adopted a false 'Hungarian' style that pleased unsophisticated listeners but corrupted their taste. In sum, he asserted a radical pseudo-aesthetic dichotomy in the interests of a political agenda. Only a dozen years later, Bartók's own legacy was dichotomized in a very similar way by musicians and politicians, on both sides of the Cold War divide, who were acting according to a political agenda that no one even tried to disguise as aesthetic. The crypto-political pseudo-aesthetics of the twentieth century, whether practiced in the name of pure national traditions, in the name of social justice, or in the name of aesthetic autonomy, has corrupted both the production and the reception of art music and has played a part in its devaluation, all too evident in twenty-first-century society. The many errors of evaluation enumerated in this essay have contributed to that melancholy history.

Richard Taruskin is professor emeritus at the University of California at Berkeley, where he taught from 1987 to 2014, having previously served on the faculty of Columbia University, where he earned his advanced degrees. He is the author of *The Oxford History of Western Music* (2005), several books on Russian music (including monographs on Stravinsky and Musorgsky), and *Text and Act: Essays on Music and Performance* (1995). He has also worked as a music journalist, publishing more than sixty articles in the *New York Times* between 1990 and 2016. A member of the American Academy of Arts and Sciences since 2006, he was elected to the Hungarian Academy of Sciences ten years later. In 2017 he was awarded the Kyoto Prize in arts and philosophy.