

Richard Taruskin

## LISZT ÉS A ROSSZ ÍZLÉS\*

*Az ízlésben ugyanis a jó és a rossz  
éppoly abszolút, akár a halálos ítélet.<sup>1</sup>*

### I.

A cím provokatívnak tűnhet, de kétlem, hogy bárki vitatná, miszerint valamennyi nagy zeneszerző közül egyfelől Lisztet vádolják a leggyakrabban rossz ízléssel, másfelől azonban ezek a vádaskodások valamiképp mégsem veszélyeztették soha a komponistának a nagyok között elnyert státuszát. Mint Charles Rosen egyszer oly találóan megjegyezte, e vádak bizonyos értelemben és mértékben éppenséggel Liszt sajátos pozícióját határozzák meg a panteonon belül.

Mindezt Rosen egy mondvascinált paradoxon formájában fogalmazta meg, mely szerint Liszt esetében „a korai művek vulgárisak és nagyok; a kései művek csodálatra méltók és kicsinyek”.<sup>2</sup> Ez nagyon ravasz megfogalmazás, hiszen Liszt legszélesebb körben tisztelt művei, mint a *Faust-szimfónia* vagy a *h-moll szonáta*, éppen középpont helyezkednek el. De ha eltekintünk a bántó összehasonlítástól, s eltekintünk a benne rejlő szofizmustól is, a megjegyzés mégis elevenbe talál. Alan Walker Liszt-biográfiájának első kötetét recenzeálva a *New York Review of Books* hasábjain Rosen még élesebben fogalmazott, kijelentve, hogy „Liszt nagyságának megértéséhez undorunk felfüggesztésére, zenei fenntartásaink pillanatnyi megtagadására van szükség”. Aztán az illendőség kedvéért – vagy épp további provokációként – hozzátette: „Lisztnek csak egy olyan megközelítés szolgáltathat igazságot, amely a *Második magyar rapszodiát* helyezi életműve középpontjába.”<sup>3</sup> Ami a provokáció sikerét holtbiztossá teszi, az a faji mellézköngye, amely nem csupán Liszten és a rapszodián ejt foltot, de mindazokon, akik kapcsolatba kerülnek velük. Hiszen Boulez nem éppen azt kifogásolta-e Bartókkal kapcsolatban, hogy

\* A „Liszt és a társművészetek” címmel rendezett nemzetközi konferencián, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. november 19-én elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 „[F]or there is a right and a wrong to taste quite as absolute as the death sentence.” – Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990, 43.

2 „The early works are vulgar and great; the late works are admirable and minor.” – Charles Rosen: *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, 474.

3 „To comprehend Liszt’s greatness one needs a suspension of distaste, a momentary renunciation of musical scruples. [...] Only a view of Liszt that places the Second Hungarian Rhapsody in the center of his work will do him justice.” – Uő: „The New Sound of Liszt”. *The New York Review of Books*, 12 April 1984.

„legnagyobb tetszéssel fogadott művei gyakran a legkevésbé jók; azok, amelyek legközelebb kerülnek a kétes ízlésű, cigányos Liszthez”<sup>4</sup> Olyan foltról van szó, amely magán a foltejtőn is foltot hagy – mindez együtt pedig már túl sok volt Alfred Brendel számára, aki a következőképpen válaszolt Rosennek:

Jóllehet időnként örömemet lelem a *Magyar rapszódia*k és az operaparafrázisok némelyikében, Charles Rosen kijelentését hallva összeressenek. [...] Ízlés dolgában egyetlen zeneszerző sem lehet szebezhetőbb, mint Liszt. [...] Charles Rosennel ellentétben [...] jómagam a Liszt-játékos egyik legfontosabb feladatának tekintem, hogy efféle aggályait kordában tartva párolja le Liszt nemességének esszenciáját. Ez a kötelezettség összekapcsolódik azzal az előjoggal, hogy Liszt hatalmas terméséből olyan műveket válasszunk, amelyek egyszerre hordoznak eredetiséget és tökéletességet, nagyvonalúságot és kontrollt, méltóságot és tüzet.<sup>5</sup>

Még ha együtt is érzek ezzel a Rosen szántsándékkal kellemetlenkedő megfogalmazásaira adott válasszal, Brendel finnyasságát túlságosan szűkkeblűnek találom Liszt és az ő életművében megtestesülő impulzusok iránt, amelyek, ha nem is mindig nemeselek, de kétségkívül jelentősek. Rosen Brendelnél közelebb jutott ahhoz, hogy megértse az elragadtatást, amelyet Liszt a maga korában kiváltott, s amelyet belőlünk is kivált mind a mai napig. Kijelentései közül pedig éppen a legirritálóbb a leginkább érdemes a továbbgondolásra: „A jó ízlés – ingerkedett – gátja a 19. század megértésének és méltánylásának.”<sup>6</sup>

Ha ezt a megjegyzést bántónak érezzük, annak köszönhető, hogy éppen azt a századot látszik becsmérelni, amely visszatekintve a zene legnagyosabb századaként dereng fel előttünk – vagy legalábbis akként a századként, amelyben a zenének a legnagyobb értéket tulajdonították. De mi volna, ha a fenti becsmérlést éppen ellenkező előjellel értenénk – mint a jó ízlés kritikáját? Amióta jó negyedszázaddal ezelőtt végigolvastam Rosen és Brendel levélváltását, folyvást motoszkált bennem a gondolat, hogy Liszt személye és befogadástörténete segítségével elhelyezem a jó ízlést – és egyúttal a (művészi) nagyságot – a társadalom- és szellem-történetben, s hogy feltárjam a mozgatórugóit annak a mélységesen ambivalens fogadotásnak, amely Liszt virtuozitásának mindig is osztályrészül jutott.

4 „[L]es pièces les plus applaudies sont souvent les moins bonnes, celles qui se rapprochent le plus du tzigane-Liszt, d'un goût douteux”. – Pierre Boulez: „Bartók, Béla”. In: François Michel (éd.): *Encyclopédie Fasquelle de la musique*, Paris: Fasquelle, 1958, 350.

5 „Though enjoying, once in a while, some of the Hungarian Rhapsodies and operatic paraphrases, I wince at Charles Rosen's assertion [...]. In the matter of taste, no composer could be more vulnerable than Liszt. [...] In contrast to Charles Rosen [...], I consider it a principal task of the Liszt player to cultivate such scruples, and distil the essence of Liszt's nobility. This obligation is linked to the privilege of choosing from Liszt's enormous output works that offer both originality and finish, generosity and control, dignity and fire.” – Alfred Brendel: „The Noble Liszt”. *New York Review of Books*, 20 November 1986.; kötetben: uő: *Music Sounded Out*. New York, NY: Farrar Straus Giroux, 1990, 158–159.

6 „Good taste is a barrier to an understanding and appreciation of the nineteenth century.” – Rosen: „The New Sound of Liszt”.

## II.

Hadd kezdjem tehát ismét előlről, de ezúttal egy másik idézettel, amely még régebb óta, csaknem ötven éve zakatol a fejemben, amióta csak egyetemistaként elolvastam Thomas Mann utolsó regényét, az *Egy szélhámos vallomásait*. Felix Krullt, a feltörekvő főhóst a regény egy pontján egy nemesember látja el tanáccsal: Venosta márki, akinek világát Krull romba akarja dönteni. A márki számos meglátása közül az egyik így hangzik:

Ön tehát, amint nem csupán itt és most látom, [...] jó családból való. Mi nemesek [...] egyszerűen „családról” szoktunk beszélni; jó családból csak polgárember származhat.<sup>7</sup>

Ez vajon mit jelent? Mi a különbség a „család” és a „jó család” között? A lényeg feltehetőleg abban ragadható meg, hogy a „család” egzisztenciális kategória, míg a „jó család” aspirációs, vagyis egyfajta törekvésről tanúskodik. A polgárság a feltörekvő osztály. Az arisztokrácia egyszerűen csak *van*. Éppígy áll a helyzet az „ízléssel” és a „jó ízléssel”. Emlékezzünk csak Haydn híres kijelentésére, amelyet Leopold Mozart előtt tett 1785 februárjában:

Isten színe előtt mondom, mint becsületes ember, hogy fia a legnagyobb zeneszerző, akit személyesen vagy név szerint ismerek. Ízlése van, s emellett a legnagyobb zeneszerzői tudása.<sup>8</sup>

Képzeld el egy pillanatra, hogy Haydn nem azt mondja Leopoldnak, a fiának „ízlése van”, hanem hogy „jó ízlése van”. Az egész bók tönkre lenne téve. Az „ízlés” (*Geschmack*) – a Haydn által megidézett értelemben – egzisztenciális kategóriának számított. Vagy megvolt valakiben, vagy nem; s ha nem volt meg, az illető meg sem szerezhette azt, még ha „a legnagyobb zeneszerzői tudásra” tett is szert. Az ízlés a kiválasztottság jegye volt.

De miben is állt ez a bizonyos „ízlés”? Elég világos, hogy a fenti összefüggésben az „ízlés” tévedhetetlen érzék ahhoz, hogy mit illik. Ebben az értelemben pedig hasonlít ahhoz a biztonságosan bevéselt neveltetéshez, amelyre Venosta márki utalt, amikor „család” és „jó család” között tett különbséget. Amint az „ízlés” a 17. század során felülemelkedett pusztán érzéki jelentésén, az arisztokrácia egyik attribútumává lett. Stephen Mennell szociológus e jelenséget a francia udvarból eredezteti, ahol a régi *noblesse d'épée* tagjai – a feltörekvő burzsoáziától fenyegetve – mint „a fogyasztás művészetének specialistái” biztosítottak maguknak pozíciókat, olyan ízléshierarchiákat és magatartáskódexeket fejlesztve ki mindenekelőtt az étkezésre vonatkozóan, amelyek a falánkság kordában tartását és az asztalnál való viselkedés kifinomultságát hangsúlyozták.<sup>9</sup> Az ízlés a diszkrimináció metafo-

7 Thomas Mann: *Egy szélhámos vallomásai*. Ford. Lányi Viktor. Budapest: Dunakönyv, 1994, 214.

8 *Mozart breviárium: Levelek – dokumentumok*. Szerk. és ford. Kovács János. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 347–348.

9 „specialists in the art of consumption” – Stephen Mennell: „On the Civilizing of Appetite”. *Theory, Culture and Society*, 4. (1987), 390. Idézi: Jukka Gronow: *The Sociology of Taste*. London & New York: Routledge, 1997, 19.

rája lett. Először Itáliában találjuk nyomát annak, hogy az étkezés helyett a művészet válik az ízlés gyakorlóterepévé. 1623-ban publikált *Considerazioni sulla pittura* című esszéjében Giulio Mancini, VIII. Orbán pápa háziorvosa és egyszersmind a kiváló festmények közismert gyűjtője, egyenlőségjelet tett *gusto* és *giudizio* („ízlés” és „ítélőerő”) közé.<sup>10</sup> Egy fél századdal később Molière *Az úrhatnám polgára* örök időkre pellengérré állította az ízlést jó neveltetés nélkül megszerezni kívánók erőfeszítését. A satíra céltáblája – jóval a kifejezés tényleges megjelenése előtt – a „jó ízlés”: az a minőség vagy inkább képesség, amelyet Jourdain úr megszerezni próbált. A „jó ízlés” voltaképpen nem valódi ízlés, hanem annak utánzata.

Az ízlés feltétlen normaként való értelmezése a 18. század óta folyamatosan továbbélt, még ha megjelentek kevésbé intranzigens definíciók is. E felfogás szívsósága annak a politikailag konzervatív nézetnek tudható be, mely szerint (Wye J. Allanbrookot idézve) „a művelt emberek közmegegyezése arról, hogy mi jó és szép, a közösség politikai kohézióját erősítette”.<sup>11</sup> Amint Schiller hangsúlyozta a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című tanulmányában (1794): „Semmilyen kiváltságot, semmilyen zsarnokságot nem tűrnek el ott, ahol az ízlés uralkodik”.<sup>12</sup> Az ízlés alternatívát kínál a korlátozó hierarchiával szemben, hiszen autonóm, egyetemes, és ahol befolyáshoz jut, ott az együttérzés és az érdek nélküli testvériség uralkodik. Csakhogy ennek az ízlésnek kiműveltnek kell lennie, pontosabban szólva beléneveltnak. Több mint egy évszázaddal Schiller után T. S. Eliot ugyancsak elődje felfogását visszhangozta, amikor a kritika funkcióját úgy definiálta, hogy az „lényegében [...] műalkotások magyarázata és az ízlés korrekciója”.<sup>13</sup> Olyan ember fogalmazott így, aki nem sokkal később a következőképpen határozta meg önmagát: „az irodalomban klasszicista, a politikában royalista, a vallásban pedig anglo-katolikus”.<sup>14</sup>

Bármerre indul is Eliot, Stravinsky sem lehet túl messze. Intranzigenciájának 1939–40-ben fogalmazott hitvallása, a *Poétique musicale* fejezetei közül az utolsót a komponista színlag a zenei előadásnak szentelte, valójában azonban kezdettől fogva világossá tette, hogy a látszólag a virtuózok elleni kirohanás formáját öltő s kifejezetten ízléskorrekciós céllal tartott előadás tárgya igazándiból etikai s nem esztétikai jellegű. Stravinsky magából kikelve hánytorgatta fel, hogy „[j]óllehet minden tevékenységet az illendőség és a jólneveltség törvényei irányítanak, az elő-

10 Mancini nézeteit összegzi Andrew Dell’Antonio: *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 2011, 50.

11 „[T]he agreement of cultivated people about what is good and beautiful was a force for the political cohesion of the community.” – Wye J. Allanbrook: *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Szerk. Mary Ann Smart & Richard Taruskin. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, [megjelenés alatt], Chapter 2.

12 Friedrich Schiller: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”. Ford. Papp Zoltán. In: uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest: Atlantisz, 2005, 155–260., ide: 258.

13 „[...] roughly speaking, [...] the elucidation of works of art and the correction of taste”. – T. S. Eliot: „The Function of Criticism” [1923]. In: *Selected Prose of T. S. Eliot*. Szerk. Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich/Farrar, Straus and Giroux, 1975, 69.

14 „[...] classicist in literature, royalist in politics, and Anglo-Catholic in religion”. – Uő: *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order*. London: Faber and Gwyer, 1928, ix.

adóművészek többnyire még mindig teljesen tudatlanok a zenei udvariasság elemi szabályait illetően.”<sup>15</sup> Amikor azonban Stravinsky „az alázatosság nagy témájáról” értekezik, amely vörös fonálként húzódik végig mind a hat leckén, ellentmondásba keveredik: „ez az alázatosság rugalmasságot követel, amely a maga részéről – a meszteri technika mellett – a hagyományhoz való érzéket kíván, és mindennek tetejébe olyan arisztokratikus kultúrát, amely egészében nem megtanulható”.<sup>16</sup> Ez az egzisztenciális ízlés: olyasvalami, amit az ember születése során birtokol, amint az arisztokrata birtokolja a „családot” – s egyúttal az is őt.

Milyen távol is esik ez, gondolhatnánk, mindennapi nyelvhasználatunktól, amely szerint az ízlés pusztán személyes preferencia, amelyről a mondás szerint „nem lehet vitatkozni”. Utóbbi definíciónak ugyancsak hosszú előtörténete van, amely egészen a közismert s az imént általam is megidézett latin maximáig – *De gustibus non est disputandum* – nyúlik vissza. E mondás nem klasszikus auktortól származik. Feltehetőleg középkori és skolasztikus eredetű, hiszen azt a megfontolást tükrözi, hogy különbséget kell tennünk az értelem és az érvelés számára hozzáférhető tárgyak, illetve azon dolgok között, amelyeket a filozófusoknak – vagy legalábbis a skolasztikusoknak – tanácsos békén hagyniuk. Amint George J. Stigler és Gary S. Becker közgazdászok fogalmaztak egy nevezetes tabudöntőgető cikkük kezdetén, amellyel egy – egyiküket egészen a Nobel-díjig vezető – új ösvényre léptek:

A tiszteletre méltó figyelmeztetést, miszerint ízlésekről nem lehet vitatkozni, többnyire tanácsként értelmezzük, hogy ha egy vita során az ízlések különbözőségébe ütközünk, rekeszük be azt, feltehetőleg azért, mert a racionális érvelésnek ott már nincs helye. Az ízlések egy ember viselkedésének megkérdőjelezhetetlen axiómái.<sup>17</sup>

Az ízlés mint axiomatikus preferencia a személyes autonómia bástyájának tűnik: demokratikus vagy egalitáriánus eszmének. Mint egy alkalommal maga Liszt is kifejtette, „ízlés dolga, hogy a régi vagy az új-e a szebb – az ízlés éppenséggel önmagáért való dolog”.<sup>18</sup> De vessünk egy pillantást a következő anekdotára, amely visszavezet bennünket a zenéhez. A történet egy hírhedt pamfletből ered, amelyet *Az olasz és a francia zene összehasonlítása (Comparaison de la musique italienne et de la musique française)* címmel 1704-ben adott közre Jean Laurent Lecerf de la Viéville,

15 „Alors que toutes les activités sont régies par un code de la bienséance et du savoir-vivre, les exécutants en sont encore, le plus souvent, à ignorer les préceptes élémentaires de la civilité musicale.” – Igor Stravinsky [sic]: *Poétique musicale*. Huitième édition. [Paris]: J. B. Janin, [é. n.], 152.

16 „[G]rand thème de la soumission [...] Cette soumission exige une souplesse qui requiert elle-même, avec la maîtrise technique, un sens de la tradition et, brochant sur le tout, une culture aristocratique qui n’est pas entièrement susceptible d’acquisition.” – Uott, 149–150.

17 „The venerable admonition not to quarrel over tastes is commonly interpreted as advice to terminate a dispute when it has been resolved into a difference of tastes, presumably because there is no further room for rational persuasion. Tastes are the unchallengeable axioms of a man’s behavior.” – George J. Stigler & Gary S. Becker: „De Gustibus Non Est Disputandum”. *American Economic Review*, LXVII., no. 2 (March 1977), 76–90., ide: 76.

18 „Übrigens ist es Geschmackssache, ob das alte oder neue hübscher ist – der Geschmack ist eben eine Sache für sich.” – Wilhelm Jerger: *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975, 69.

Fresneuse ura, válaszul egy másik francia arisztokrata, bizonyos François Raguenet abbé két évvel korábban megjelent *Az olaszok és a franciák párhuzama* (*Parallèle des Italiens et des Français*) című pamfletjére. Mint Lecerf beszámol róla, egy, az olasz zene pompázatos csillogásáért rajongó udvaronc XIV. Lajos színe elé idézett egy ifjú hegedűst, aki hosszú éveken át tanult a legkiválóbb itáliai mesterek keze alatt, s a parancsnak engedelmeskedve a legkáprázatosabb darabot játszotta el, amelyet csak ismert. Mikor a mű véget ért, a király magához hívatta egyik saját hegedűsét, s arra kérte, játssza el udvari zeneszerzője, Jean-Baptiste Lully *Cadmus et Hermione* című operájából az egyik egyszerű *airt*. A hegedűs középszerű volt, az *air* keresetlen, a *Cadmus* pedig semmiképp sem tartozott Lully leghatásosabb műveinek sorába. Amikor azonban az *air* befejeződött, a király az udvaronc felé fordult, és így szólt: „Csupán annyit mondhatok, uram, hogy ez az én ízlésem.”<sup>19</sup>

A király az ízlésre való hivatkozással vágta el a vitát – de ez vajon valóban arról tanúskodik, hogy az ízlésekről nem lehet vitatkozni, vagy inkább arról, hogy egy királlyal nem lehet felelni? Az érv, amelyet Lecerf a kasztráltak hangjától elragadtatásba eső Raguenet-vel szemben felhozott, valójában nem az ízlésekről szólt, hanem egyes-egyedül a tekintélyről.

Az ízlésekkel kapcsolatos vitákban vagy kijelentésekben a tekintélyt sok minden pótolhatja. A hivatásosok körében – ideértve a professzionista muzsikusokat is – a leggyakoribb helyettesítő tényező a tapasztalat. Emlékeznek erre a híres lábjegyzetre Johann David Heinichen 1725-ben megjelent számozottbasszus-iskolájából?

Ha van művészet és tudomány, amelyben a tapasztalat szükséges, hát a zene bizonyosan az. [...] Mit értünk azonban azon, hogy tapasztalatot kell szereznünk benne? Egyetlen szócskát említek csupán, amelyben a zeneszerző három fő rekvizituma – nevezetesen a tehetség, a tudás és a tapasztalat, sőt maga a zene valódi célja – mintegy egyetlen közép-pontban találkozik, ezt pedig mindössze négy betűvel úgy hívjuk: *goût*. Egy zeneszerzőnek ugyanis szorgalma, tehetsége és tapasztalata révén mindenekelőtt választékos zenei ízlésre kell szert tennie [...] Az ízléssel bíró zeneszerző megkülönböztető jegye egyes-egyedül annak művészetében rejlik, hogy zenéjét a hozzáértő közönség szemében általában kedvelté és kellemessé tegye, vagy ami ugyanezt jelenti: a fület gyakorlott mesterfogásokkal szórakoztassa, és megindítsa érzéseinket. [...] A választékos ízlés afféle zenei bölcsék köve és a zene titkainak legfőbb kulcsa, amelynek segítségével feltárhatjuk és megindíthatjuk az emberi kedélyt, valamint megnyerhetjük az érzéseket.<sup>20</sup>

19 „Je ne sçaurois que vous dire, Monsieur, [...] voila mon goût.” – Idézi: Jacques Bonnet: *Histoire de la musique*. Vol. III. Amsterdam, 1725, 321.

20 „Ist die Erfahrung in einer Kunst u. Wissenschaft nöthig, so ist sie es gewiß in der Music. [...] Was meinet man aber, daß man in der Erfahrung suchen müße? Ich will ein einziges Wörtgen nennen, worinnen sich unsere 3. haupt requisita compositoris, nemlich Talent, Wissenschaft und Erfahrung, ja selbst der wahre finis Musices, gleichsam als in Centro terminiren, und dieses heißet mit 4. Buchstaben: der *Gout*. Ein Componist muß sich nemlich durch seinen Fleiß, durch sein Talent und durch die Erfahrung vor allen Dingen einen auserlesenen Musicalischen *Gout* zu wege bringen [...] Das proprium 4ti modi aber eines Componisten von *Gout*, bestehet einzig und allein in der Kunst, seine Music der verständigen Welt all’ordinaire beliebt und gefällig zu machen, oder welches

Heinichen szerint tehát az ízlés munka és (megfelelő irányítással párosuló) szorgalom révén szerezhető meg, ennél fogva pedig azt nem csupán a született arisztokraták nyerhetik el, hanem a tehetség arisztokratái is. Ugyanebben az értelembe utalt a szóra egyik traktátusában Francesco Geminiani – jóllehet az 1749 táján megjelent *A Treatise of Good taste in the Art of Musick* címe első látásra mintha cáfolná azt a distinkciót, amelyet az „ízlés” és a „jó ízlés” között próbálok megfogalmazni. A kötet szövegében azonban Geminiani rendszerint határozatlan névelőt illeszt a „jó ízlés” elé. Így például mindjárt az előszó kezdetén: „az irigység, amelyet a művészetek és a tudományok területén általában minden új felfedezés kivált, mindeddig késleltette, hogy az éneklés és a hangszerjáték *egy jó ízlés* szerinti szabályait közreadjam” – a szöveg végén pedig hasonlóképp: „Ezzel tehát összegyűjtöttem és elmagyaráztam *egy jó ízlés* valamennyi összetevőjét.”<sup>21</sup> A szöveg sok mindenre kitér, s végső soron az általunk vizsgált kétféle ízléskategória egyikével sem egyeztethető össze: sem azzal a magasabb rendű, egzisztenciális adottságként felfogott ízléssel, amelyet Haydn Mozartnak tulajdonított, sem azzal a „jó ízléssel”, amelyet mind Rosen, mind Brendel hiányolt Liszt műveiből. Ha Geminiani egyéni értelmezését összevetjük korábbi traktátusa, a Londonban 1745 táján megjelent *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord* terminológiájával, amelynek a *Treatise of Good Taste* egyfajta kiegészítése, egyértelmű, hogy az *a good taste*, illetve *a true taste* kifejezések egyenrangú szinonimák a „helyes (vagy elegáns) stílus” leírására. S valóban, az alaposabb vizsgálat feltárja, hogy a *Treatise on Good Taste* csupán a díszítésekkel kapcsolatban ad eligazítást ornamenstáblázatok formájában, melyeket gyakorlati példák követnek – főként közismert skót dalok, számozott basszussal ellátva. Amint Robert Donington fogalmaz a faksimile kiadás előszavában:

A korban a „jó ízlés” szinte technikai szakkifejezésnek számított. Nem csupán általánosságban a zenéhez való kifinomult és kulturált viszonyt értették alatta, hanem a kifinomult és kulturált képességet a gyakran csupán körvonalaikban lejegyzett dallamok többé-kevésbé improvizált díszítésére, az efféle kidíszítést ugyanakkor a teljes értékű előadás előfeltételeként követelve meg.<sup>22</sup>

---

einerley: das Gehöre durch erfahrene Kunstgriffe zu vergnügen, und die Sensus zu moviren. [...] Ein auserlesener Gout ist gleichsam der Musicalische lapis Philosophorum, und hauptschlüssel musicalischer Geheimnisse, durch welche man die Menschlichen Gemüther aufschliessen, bewegen, und die Sinnen gewinnen kann.” – Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition*. Dresden, 1728, 22–23.

21 „[T]he Envy that generally attends every new Discovery in the Arts and Sciences, ha[s] hitherto deferr'd my publishing these rules of Singing and Playing in a *good Taste* [...] Thus I have collected and explain'd all the Ingredients of a *good Taste*.” – Francesco Geminiani: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London, 1749. Faksimile kiadás, szerk. Robert Donington. New York, NY: Da Capo Press, 1969, 1. és 4.

22 „'Good taste' was almost a technical term of the period. It was used not merely for a refined and cultured attitude toward music in general; it was used for a refined and cultured ability to invent more or less improvised ornamentation for melodies often notated in plain outline, but requiring such ornamentation in order to be given a complete performance.” – Uott.

A Geminiani értelmében vett „jó ízlés” tehát, amennyiben lejegyzett kompozíciók improvizált passzázssokkal való kiegészítését jelenti, lényegében egybevág a „rossz ízléssel”, amellyel Lisztet és kortársait vádolták egy évszázaddal Geminiani után, s vádolják mind a mai napig.

Az az ízlés vagy képesség, amelyről Heinichen és Geminiani beszélt, nem egy adott előadó, zeneszerző – vagy akár maga a traktátusszerző – személyes preferenciája, s még csak nem is a „művelt nagyközönségé”. Az erőfeszítés és a műveltség mindnyájunk számára egyforma hozzáférést biztosít a helyes ízléshez – egyvalaki ízlése azonban egyúttal mindenki másé is. Heinichen és Geminiani munkájának tekintélye azon az ígéreten alapult, hogy megtanulható belőlük az egyetemes ízlés, amellyel minden sikeres zeneszerzőnek rendelkeznie kell.

A felvilágosodás korának filozófusaira várt a feladat a 18. század második felében, hogy az ízlés fogalmát függetlenítsék a tekintélyétől, miközben persze ragaszkodtak annak egyetemességéhez vagy – mint Kant fogalmazott – *sensus communis* (azaz „közös érzék”) státuszához.<sup>23</sup> Ez némi logikai gimnasztikát követelt. Kant úgy hidalta át a problémát, hogy az ízlést szubjektívnek tekintette, amennyiben az nem a tárgyak tulajdonságaira, hanem a szemlélésükből fakadó tetszésre vagy nemtetszésre vonatkozik – amint ő maga fogalmazott: „Egy meghatározott objektív ízlésselvet [...] teljességgel lehetetlen megadni, ha azt akarjuk, hogy az ítéletek az ízlés ítéletei legyenek.”<sup>24</sup> Ideális esetben a kiváltott reakciók mégis egyetemeseek, minthogy egy, az emberekben – és csakis az emberekben, viszont valamennyi emberben – meglévő képességből erednek. Kant gondos definíciója értelmében mindenkinek van ízlése, és mindenkinek azonos ízlése van. Ebben az esetben tehát joggal beszélhetünk „szubjektív általánosságról”<sup>25</sup> – amit manapság interszubjektivitásnak nevezünk.

Az egyetemesség bizonyítékát a konszenzusban kell keresnünk, amelynek annak ellenére is érzékelhetőnek kell lennie, hogy az alkalmi megfigyelő az ízlések óriási változatosságát tapasztalja. David Hume számára ez csak még sürgetőbbé tette, hogy felkutassa – vagy megalkossa – „az *Ízlés Mércéjét*, vagyis egy olyan szabályt, melynek segítségével az emberek egymástól eltérő nézetei összeegyeztethetők, vagy legalábbis kialakítható egy álláspont, mely az egyik véleményt megerősíti, a másikat pedig elveti.”<sup>26</sup> Az egyetemes ízlésről szóló felvilágosodott elméletek számára a problémát a magányos kívülállók jelentették: mindazok, akik eltértek

23 Lásd Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest: Osiris–Gond–Cura, 2003 (második, javított kiadás), 208. skk.

24 Uott, 258.

25 Uott, 122.

26 David Hume: „A jó ízlésről”. In: *David Hume összes esszéi*, I–II. Ford. Takács Péter, Budapest: Atlantisz, 1992, I., 222–244., ide: 225. Egy efféle általános mérce létezését Hume igen eredeti módon az esztétikai ítéletek – a tudományos vagy filozófiai elméletekhez képest – nagyobb tartósságával igazolta. A racionálisan konstruált elméleteket érvénytelenítik az utánuk jövők, viszont „[a] természet és a szenvedély hú művészi tükröződései egy bizonyos idő után egészen biztosan mindenkinek megtetszenek, s e tetszést ezután már nem is veszítik el soha. [...] Cicero filozófiájának ma már senki sem ad hitelt, szónoklatainak hevét azonban még mindig megcsodáljuk.” – Uott, 238.



az interszjektív konszenzustól. Beszélhetünk vajon „helytelen” ízlésről, még ha Kant tézise szerint – amellyel a jelek szerint mindenki egyetért – „[a]z ízlésítélet [...] nem megismerési ítélet”<sup>27</sup> is, s így nem tekinthető tényszerűnek? Ha létezhet helytelen ízlés, akkor létezhet rossz ízlés – ha pedig létezik rossz ízlés, akkor létezhet jó ízlés is. Közeledünk a mi problémánk gyökere felé.

A helytelen ízlés egy egyetemes ízlélmélet keretében való értelmezésére tett legeredetibb kísérletet Edmund Burke híres *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* című munkájának bevezetésében találjuk. Burke először is leszögezi, hogy „az ízlés szón az elmének egyszerűen csak azt a képességet vagy azokat a képességeit értem, amelyekre a képzelet művei vagy a szépművészetek hatással vannak, vagy amelyek ez utóbbiakról ítéletet alkotnak”.<sup>28</sup> Majd a *wit* és a *judgment* között John Locke által tett distinkciót idézi fel:<sup>29</sup> „Locke úr – írja – teljes joggal és pontosan állapítja meg, hogy az elmeél főként a hasonlóságok felderítésével foglalatoskodik; ugyanakkor megjegyzi, hogy az ítélőerő feladata inkább a különbségek fellelése.”<sup>30</sup> Amint pedig tapasztalatból tudjuk, az elmeél (*wit*) sokkalta kellemesebb funkció, lévén a hasonlóságok érzékelése közvetlen érzékenység dolga, míg a különbözőségek felismerése tudást és szellemi erőfeszítést igényel. Minthogy az ízlés ítélkezés, érvel Burke, gyakorlásának többé-kevésbé helyes volta nem „valamiféle, az emberekben rejlő felsőbb elven” alapul, hanem az általuk birtokolt „felsőbb tudáson”.<sup>31</sup>

Ez a döntő mozzanat. Ha feltételezzük, hogy az ízlés nem egy egyszerű idea, hanem érzékenységből és tudásból áll össze, abból az következik, hogy az ízlés tökéletlensége akár az egyik, akár a másik tényező tökéletlenségéből eredhet. „Az előbbi minőség hibája az ízlés hiányához vezet” – vagyis az érzékenység hiánya képtelenné tesz bármiféle ítélet alkotására. Ugyanakkor „az utóbbi [a tudás] gyengesége pedig helytelen vagy rossz ízlést” eredményez.<sup>32</sup> Legjobb tudomásom szerint ez a passzus fogalmazza meg először azt a felismerést, hogy létezhet olyasvalami, mint: „rossz ízlés”.

E felfedezés következményei beláthatatlanok, s egyúttal vészjóslóak – Burke pedig, dicséretére legyen mondva, nem retten vissza tőlük. Amennyiben „[a] rossz ízlést az ítélőerő hibája okozza” – viszi tovább a gondolatot –, akkor a műalkotások téves értékelése

adódhat az értelem természetes gyengeségéből [...]. Ezen kívül a tudatlanság, a figyelmetlenség, az előítéletesség, az elhamarkodottság, a könnyelműség, a csökönyösség, egyszóval mindazon szenvedélyek és mindazon bűnök, amelyek más kérdésekben elfer-

27 Uott, 117.

28 Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2008, 13.

29 Vö. John Locke: *Értekezés az emberi értelemről*. Budapest: Osiris, 2003, 164. skk.

30 Burke: i. m. 19–20.

31 Uott, 22.

32 Uott, 27.

dítik az ítélőerőt, éppúgy kárt tesznek benne itt, a maga finomabb és elegánsabb tartományában.<sup>33</sup>

Ha azonban a „rossz vagy helytelen ízlés” jellemhiba vagy eltévelyedés tünetének tekinthető, máris szélesre tártuk a kaput a további visszaélések előtt. Ezt Burke egy különösen emlékezetes passzusban fogalmazza meg, amelyben egy korábbi gondolatára utal vissza – nevezetesen arra, hogy a disztingválás nem növeli, hanem éppenséggel csökkenti az élvezetet, hiszen csökkenti azon tárgyak számát, amelyekből naivan kielégülést nyerhetünk.

Az ítélőerő többnyire csak akadályokat gördít a képzelet útjába, szétosztatja varázslatának színhelyeit, és eszünk kellemetlen igájába fog bennünket; mert szinte az egyetlen öröm, melyet az emberek abban lelnek, hogy jobban ítélnék másoknál, a helyes gondolkodásból fakadó tudatos büszkeségben és fölényben leledzik; csakhogy ez közvetett öröm, mely nem közvetlenül a szemlélt tárgyból ered.<sup>34</sup>

### III.

Az esztétikai sznobizmus születésének – vagy legalábbis megkeresztelésének – tanúi vagyunk, amely mindenkor és kizárólag társadalmi sznobizmus áruhába bújtatva. A sznobizmus nyújtotta élvezet azonban, ha közvetett is, óriási; Burke-nek a sznobizmusról adott magyarázata pedig – mely szerint ez az egyetlen kompenzáció, amelyet a közvetlenség és a naiv élvezet kritikai ítélőerőnk megkívánta elvesztéséért kapunk – a legtalálhatóbb értelmezés, amelyet e témáról valaha olvastam. Egyszermind pedig a feltörekvő „jó ízlés” értelmezése és kritikája is, amely párhuzamosan jelenik meg az esztétikai – vagyis mind között a legtöbbszörösebben polgári – sznobizmussal; sőt, talán azzal egyenértékűnek is tekinthető.

Nem az ízlés, hanem a „jó ízlés” olvasztja egyggyé az esztétikai és az erkölcsi minőséget, s tart felettük közös ítélőszéket – a sznobizmus törvénytelen gyermekeként a negatív ítélkezés egyre szigorúbb gyakorlását követelve meg. A „jó ízlés”, nem pedig az ízlés az, amely elfeledkezik Kant maximájáról, miszerint az ízlés nem a szemlélt objektumok, hanem a szemlélő szubjektumok tulajdonsága, s konstruál az egyes művek számára hamis egzisztenciális kategóriákat – olyanokat, mint a „giccs”, amelynek fogalma éppen az itt bemutatott folyamattal párhuzamosan keletkezett.<sup>35</sup> Mint a sznobizmus afféle helyettese, a „jó ízlés” nem csupán feltörekszik, de verseng is. Arra sarkallja az embert, hogy egyre bővítse a kinti sötétségbe taszítható műalkotások körét, s ezáltal – Burke elegáns megfogalmazása

33 Uott, 28.

34 Uott, 29.

35 Megoszlának a vélemények arról, a terminus vajon az angol *sketch* szóból, vagy inkább a német *verkitschen*-ből származik-e, amely az olcsó kiadásra utal (bár könnyen lehet, hogy az ige voltaképpen a főnévből származik). A szó a müncheni képzőművészeti piacon mindenesetre már az 1860-as években használatos volt. Lásd Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987, 232–237.

szerint – a személy „tudatos büszkesége és fölénye” a lehető legnagyobb lehessen. Ennek köszönhetőek – ha szabad egy pillanatra előreszaladnunk – az áltudomány olyan impozáns munkái, mint Gillo Dorfler hóbortos kompendiuma, *A giccsek. A rossz ízlés antológiája*,<sup>36</sup> amely a mindenki által várt náci és szovjet plakátok, erotikus valóságos ábrázolások, illetve a törülközőkre és szemüvegtokokra nyomtatott Mona Lisák mellett jó néhány olyan tételt is tartalmaz, amelyek beválogatásának célja csakis az olvasó megbotránkoztatása lehetett. Dorfler például a New York-i Cloisterst is felemlíti; azt a középkori művészetnek szentelt múzeumot, amelyet John D. Rockefeller alapított 1938-ban. A képalírás szerint:

A struktúra teljesen modern, de megjelennek rajta a középkori kolostorok eredeti kerengőinek autentikus építészeti jellegzetességei. A termekben, amelyekben mindig hemzsegek a turisták, autentikus tárgyak és műalkotások vannak kiállítva.<sup>37</sup>

Ez a leírás nem hagy kétséget afelől, minek – vagy inkább: kinek – szól a becsmérlő hang. A „jó ízlés” gyakorlásának terén kibontakozó elkerülhetetlen és határtalan versenyt találóan írja le Joseph Wood Krutch egy különösen követendő műítesz könyvének recenziójában. „Módszere egyike a legbiztosabbaknak”, jegyzi meg:

Ha valamennyi új könyvtől vagy színdarabtól elvitatod az örökérvényűséget, az idő téged fog igazolni tíz közül jóval több mint kilenc esetben. Ha ócsárolod, amit mások dicsérnek, mindig fennáll a lehetőség, hogy intelligenciád és ízlésed magasabb rendű. Ha viszont megengeded magadnak, hogy dicsérj valamit, egy másik magasabb rendű személy mindig megalázzhat azzal, hogy azt mondja: „Szóval ez az a fajta dolog, ami tetszik neked”.<sup>38</sup>

Ez a rettegés az előadókat éppúgy sújtja, mint a kritikusokat. Reynaldo Hahn 1920-ban, *Du chant* címmel megjelent énekiskolájában van egy ragyogó passzus az ízlésről. Az énekes, dalszerző és énektanár Hahn (már csak mint Marcel Proust szeretője is) mintha minden más muzsikusnál hitelesebben testesítené meg a *belle époque* szellemét – azét a korszakét, amely szinte szinonimájává lett az eleganciának, amelyet viszont az ízlés szinonimájának tekinthetünk. Az említett szövegrész mégis csöpög a sarkazmustól:

36 Gillo Dorfler: *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Milano: Mazzotta, 1968.

37 Fordítás az angol változat alapján: uő: *Kitsch. The World of Bad Taste*. New York, NY: Universe Books, 1969, 24.: „The structure is entirely modern but incorporates authentic architectural features from the cloisters of medieval monasteries. Authentic objects and works of art are displayed in the halls, which are always full of tourists.”

38 „Her method is one of the safest. [...] If you deny permanent significance to every new book or play time will prove you right in much more than nine cases out of ten. If you damn what others praise there is always the possibility that your intelligence and taste are superior. But if you permit yourself to praise something then some other superior person can always take you down by saying ‘So that is the sort of thing you like.’” – Joseph Wood Krutch: „The Long Claw of Contempt” [Mary McCarthy *Sights and Spectacles* című kötetének recenziója], *Saturday Review of Literature*, 26 May 1956, 20.

Ha az éneket nem a szív kormányozza (s mint tudják, az ember nem háborgatja a szívet csak úgy, valami semmiségért), ha az éneket nem az érzés, a pátosz, a szív közvetlen kiáradása vezeti, akkor az ízlés hoz ítéletet, ő parancsol, ő uralkodik mindenben. Mindenütt jelen kell lennie, és százféle módon cselekszik egyszerre. Gondolja csak el! A vokális előadás egyetlen részlete sem vonhatja ki magát kénye-kedve alól.

De először is fogalmazzunk pontosan.

Ízlésen ezúttal nem a szép felfogásának azt a magasabb rendű, transzcendens képességét értjük, amelyből az esztétika ered. Nem kívánhatjuk valamennyi énekestől, hogy a szó szoros értelmében ízléses ember legyen, hiszen egy efféle elvárás tovább csökkentené a lehetséges énekesek olyannyira korlátozott számát... Ízlésen egy többféle ösztönből egybegyűrt ösztönt értünk; a legapróbb arányok biztos és gyors felfogását, egy sajátos érzékenységet, amely nagyban emlékeztet a szellemre, s amelynek köszönhetően az ember önkéntelenül elveti azt, ami foltot ejthetne az együttes játékon, megváltoztatná vagy gyengítené az érzést, eltorzítaná a jelentést, kiemelne egy hibát, ellene szegülne a művészet szándékainak. Ismétlem: az ízlés e fajtájában nagy szerepet játszik a szellem, s éppígy az érzés és a neveltségessé válástól való félelem. Kétségtől ez az oka annak, hogy az éneklés terén a nők több ízlésről tesznek tanúbizonyságot, mint a férfiak.<sup>39</sup>

*A neveltségessé válástól való félelem.* Hahn nyilvánvalóan nem az egzisztenciális, hanem az aspirációs ízlésről beszél – arról az ízlésről, amely védekezni próbál a sznobok tékozlása ellen, akik elvetik az idioszinkráziát az őszinteséggel együtt, és arra kényszerítik a művészeket (Hahn bigott nézete szerint különösen a gyengébb nemet), hogy – amint a művészet társadalomtörténetével foglalkozó Russell Lynes fogalmazott egy nevezetes tanulmányában, amelyben egy, a vagyon vagy a család helyett az „emelkedett gondolkodáson” alapuló, új társadalmi rendet hirdetett meg – a „jó ízlés [...] teljességgel ártalmatlan és lényegében jellegtelen” mezzsgyéjére térjenek vissza.<sup>40</sup>

Lynes persze már Rosen és Brendel korában vetette papírra gondolatait, s annak a társadalmi és esztétikai folyamatnak egy kései stádiumát írja le, amelynek kezd-

39 „[L]orsque le chant n'est pas régi par le cœur (et, vous savez, on ne dérange pas le cœur comme ça, pour rien), que le chant n'est pas guidé par le sentiment, par le pathétique, par l'effusion directe du cœur, c'est le goût qui discerne, qui décide, qui préside à tout. Il faut qu'il soit partout et agisse de cent façons à la fois. Songez donc! Pas un seul détail du sacrifice vocal qui ne soit soumis à son bon plaisir.

Mais, d'abord, précisons.

Par goût, nous n'entendons pas, ici, cette faculté supérieure, transcendante de concevoir le beau et qui engendre l'esthétique. Nous ne pouvons demander à tous les chanteurs d'être, à proprement parler, des gens de goût, car cette exigence réduirait encore le nombre si restreint des chanteurs possibles... Par goût, nous entendons un instinct mêlé de plusieurs instincts, une perception sûre et rapide des plus infimes proportions, une sensibilité particulière, ressemblant beaucoup à l'esprit et qui fait qu'on rejette spontanément ce qui doit faire tache dans un ensemble, altérer ou affaiblir une sensation, faire dévier un sens, favoriser une erreur, aller à l'encontre de ce que l'art se propose. Je vous le répète: il entre beaucoup d'esprit dans ce genre de goût, et, aussi, le sentiment et la crainte du ridicule. C'est sans doute pour cela qu'en matière de chant les femmes ont plus de goût que les hommes.” – Reynaldo Hahn: *Du chant*. Paris: Gallimard, 1957, 214.

40 „high thinking [...] entirely inoffensive and essentially characterless [...] good taste.” – Russel Lynes: „Highbrow, Lowbrow, Middlebrow”. *Harper's Magazine*, February 1949. Reprint: *The Wilson Quarterly*, Vol. I, no. 1. (Autumn 1976), 146.

teit Burke jóval azelőtt feltérképezte, hogysesem a „jó ízlés” hiteltelen kategóriája meggyökeresedett volna (bár úgy is fogalmazhatunk, hogy éppen ő jósolta meg azt). De térjünk vissza Burke korába, hogy közelebb jussunk Liszthez. Az (egyetemes) ízlésről szóló eszmefuttatása végén Burke derűlátóan megjegyzi, hogy „az ízlés [...] pontosan oly mértékben fejlődik, ahogyan ítélőerőnket fejlesztjük, tudásunk bővítése, tárgyunk kitartó megfigyelése, valamint a folytonos gyakorlás által”.<sup>41</sup> Hogy egyetlen képletre egyszerűsítsük a dolgot, Burke szerint *ízlés*=*ítélőerő*=*tudás*, s aki a legtöbbet tud, az ítél a legjobban. A tudatlanok tetszésének keresése tehát rombolja az ízlést, hiszen útjában áll a tudás gyarapodásának. Azok, akik keresik vagy el is nyerik a tudatlanok tetszését, veszélybe sodorják az ízlés fejlődését. Ezzel pedig immár minden készen áll, hogy hősünk színre léphessen.

#### IV.

Mielőtt azonban a hős megjelenhetne, még egy kérdést kell röviden érintenünk, nevezetesen a virtuozitás ambivalens jellegét, illetve a hozzá való ambivalens viszonyulást Liszt korában – természetesen nem a közönség, hanem a frissiben professzionalizálódott ízlésformáló osztály részéről, amelyet Liszt ingerülten „a középszerűség arisztokráciájának” nevezett.<sup>42</sup> Az irodalommal, zenével és a két terület között a romantika idején kialakult kapcsolatokkal foglalkozó történésez, Gillen D’Arcy Wood ezt a keserű megfogalmazást „az egyre befolyásosabb közép-osztálybeli kulturális rezsimmel” hozza összefüggésbe, „amely meg kívánt tisztulni a virtuóz hivalkodástól” – ezt az aspirációt Wood igen lényegre törően *virtuosophobia* névvel illeti.<sup>43</sup> A virtuozofóbia nyilvánvalóan rokona annak a magatartásnak, amelyet Jonas Barish irodalomtörténész „színházellenes előítéletnek” nevezett abban a könyvében, amely az ókori Görögországtól a 20. század közepéig követi egy különös inkonzisztencia történetét, nevezetesen, hogy „a művészetekből eredő legtöbb jelző” – mint a *poétikus*, az *epikus*, a *lírai*, a *zenei* vagy a *plasztikus* – „dicsérő értelemben használatos a többi művészeti ágban vagy a való életben”, a színházról származó terminusok – mint a *színházi*, az *operás*, a *melodramatikus* vagy

41 Burke: i. m. 31.

42 Vö. *The Musical World*, CCXCII. (28 October 1841), 276: „M. Liszt is reported to have said that there was ‘an aristocracy of mediocrity in England, at the head of which was William Sterndale Bennett’; he might, with a vast deal more of truth, have asserted, that there is an aristocracy of hyperbole and nonsense in Paris, of which himself and his friend, the *philosophic* Chopin, are at the summit.” [„Beszámolóik szerint Liszt azt mondta, ‘Angliában létezik a középszerűség arisztokráciája, amelynek feje William Sterndale Bennett’; ennél sokkalta több joggal állíthatna volna, hogy Párizsban létezik a túlzás és a nonszensz arisztokráciája, amelynek élén ő maga és barátja, a *filozofikus* Chopin áll.”] – Chopin hetedik mazurkasorozata, a *Souvenir de Pologne* szignálatlan recenziója; szerzője feltehetőleg a folyóirat állandó recenzense és későbbi szerkesztője, John William Davison.)

43 „[...] an increasingly influential middle-class cultural regime that wished to be purified of virtuosic display”. – Gillen D’Arcy Wood: *Romanticism and Music Culture in Britain, 1770–1840: Virtue and Virtuosity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 8. A kötet teljes bevezetése (Introduction: *Virtuosophobia*, 1–19.) e témát taglalja, a hatodik fejezet pedig (The Byron of the Piano, 180–214.) Liszt 1840–41-ben tett angliai turnéjáról szól.

a *színpadias* – azonban feltűnő kivételek, hiszen „többnyire ellenségesek vagy leki-csinylők”.<sup>44</sup> A színházellenes előítélet egyik oka, hogy a színpadi játék, amely definíciója szerint alakoskodás, vét az őszinteség ideálja ellen; a virtuózokat pedig gyakran hasonló váddal illetik, mely szerint előadásuk rendkívüli hatása nem függ össze – vagy legalábbis nem szükségképpen függ össze – az igazi érzéssel. E kérdéssel kapcsolatban Nietzsche különösen nyíltan fogalmazott. A *Wagner-eket* című írásában azt a kérdést tette fel, hová tartozik Wagner, válasza pedig túllépett Wagner személyén, s egy füst alatt annak apósát is megvádolta. Hogy hová is tartozik Wagner?

*Nem a zenetörténetbe. Mit jelent hát mégis a zene történetében? A színész megjelenését a zenében: roppant jelentős esemény ez, és ha meggondoljuk, talán még félelmet is ébreszt bennünk. Képletben kifejezve: „Wagner és Liszt”.<sup>45</sup>*

Wagner legalább a színház falai között színészkedett. Lisztről viszont, aki a hangszeres előadást változtatta egyfajta színházzá, csak mélységes rosszallással szólhatunk. Nietzsche perorációja a maga három, dőlt betűs „követelményével” nem a színészre, hanem a zenészre mutat ujjal, hiszen amint a színház előtérbe kerül, úgy szorul háttérbe a zene. „De ki kételkedik még abban, amit akarok – abban a három követelményben, amelyre a művészetért érzett haragom, aggodalmam és szeretetem miatt nyitottam a szám?” – mennydörgi Nietzsche.

*Hogy a színház ne uralkodjon a művészeteken.*

*Hogy a színész ne tévessze meg az igazit.*

*Hogy a zene ne legyen a hazugság művészete.<sup>46</sup>*

A virtuózok ráadásul sosem lehetnek „érdek nélküliek”, hogy Kant legfontosabb esztétikai mércéjét idézzük. A színházi előadókhoz hasonlóan mindig ugyanaz a cél lebeg a szemük előtt – nevezetesen hogy viharos, hiúságukat csiklandozó tetszésre, valamint zsebük mértéktelen megtömésére ragadtassanak bennünket. Az általuk leküzdendő nehézségek iránti érdeklődésünk pedig nem annyira esztétikai, mint inkább emberi természetű – az a fajta érdeklődés, amely az atléták és a szemfényvesztők produkcióinak éppúgy kijár, mint a muzikusokénak. D’Arcy Wood mindezt társadalmi összefüggésbe helyezte, amikor a György korabeli Angliában tapasztalható „antagonizmusról” írt, mely különösen akkor vált kézzelfoghatóvá, amikor Liszt Londonban sokkalta kevesebb sikerrel vette ostrom alá „az irodalmi (és akadémikus) kultúra és a társasági zenei gyakorlat között”, illetve „a romantikus, középosztálybeli ’erények’ és az arisztokratikus virtuozitás között”

44 „[...] most epithets derived from the arts [...] are laudatory when applied to the other arts, or to life [...] tend to be hostile or belittling.” – Jonas Barish: *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1981, 1.

45 Friedrich Nietzsche: *Wagnerről és Schopenhaueréről*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 2001, 30.

46 Uott, 32.

épült esztétikai barikádokat, mint a Kontinensen.<sup>47</sup> Ismét visszatértünk Venosta márkihoz és a „család”, illetve a „jó család” közötti különbségtételhez. Az előbbi érdem nélkül elnyert státusz; az utóbbi az erény gyakorlása révén kivívott hírnév.

Ebből adódik a 19. századi zenei recepció egyik paradoxonja, amely még a 21. század elején is kísért bennünket – nevezetesen: a virtuozitás becsméréseinek és a nehézség fetisizálásának egyidejűsége. Hogy e paradoxont feloldjuk, először is érdemes visszatérnünk Edmund Burke-höz és nevezetes traktátusához. A fenségesről szóló szakaszban egy utólagos betoldásnak tűnő, rövid bekezdésre bukkanunk a nehézségről, mint „a nagyság egy másik forrásáról”:

Ha egy műről az a benyomásunk, hogy megalkotásához mérhetetlen erő és munka kellett, az idea nagyszerű. Stonehenge sem elrendezés, sem díszítés tekintetében nem csodálatra méltó; de azok a hatalmas, durva kőtömbök, végükre állítva és egymásra téve, figyelmünket arra a mérhetetlen erőre terelik, mely ehhez a munkához szükségeltett. Mi több, a mű durvasága még növeli is a grandiózusságot, mivel kizárja a művészet és a mesterkélt-ség ideáját; az ügyesség ugyanis másfajta hatást vált ki, amely jelentősen eltér ettől.<sup>48</sup>

Az ügyesség révén leküzdött nehézség tehát nem fenséges; pontosabban szólva a nehézség ügyes leküzdése megsemmisíti a fenséges hatást, és beárnyékolja az általa keltett bámulatot. Helyettesítsünk „virtuozitást” Burke „ügyességének” helyébe, s világossá válik az ok, amelynek folytán a Lisztet az 1840-es években bíráló angol kritikusok olyannyira lebecsülték, sőt éppenséggel rosszalották a zongorista „transzcendens” virtuozitását, inkább a trivialitással, semmint a nagysággal asszociálva azt.<sup>49</sup> A transzcendencia éppen a virtuozitás meghaladásában rejlett, amely vétett a nehézség erénye ellen.

Beethoven művei – a Burke által sugallt értelemben – a zene Stonehenge-ének számítottak. Megalkotásuk *per aspera ad astra* küzdelme már azelőtt közmondásossá vált, hogy a zeneszerző vázlatfüzetei feltárták volna tényleges munkáját a kutató szemek előtt. S hasonlóképp, előadásuk ugyancsak közmondásos küzdelemmé lett, a nehézségek legyőzésének pedig még a látszata is szentségtörésszámba ment. A Beethovennel kapcsolatos közmegegyezés – az ízléses megközelítés – alázatot követelt, amely mintaszerűen nyilvánul meg Artur Schnabel híres megjegyzésében:

Csak az a zene vonz, amelyet jobbnak gondolok annál, mint ahogy elő lehet adni. Ennél-fogva úgy érzem (helyesen vagy helytelenül), hogy ha egy zenemű nem jelent számomra problémát, méghozzá soha meg nem oldható problémát, nem is nagyon érdekel.<sup>50</sup>

47 „[B]etween literary (and academic) culture and the sociable practices of music; between Romantic, middle-class 'virtues' and aristocratic virtuosity.” – D'Arcy Wood: i. m. 270., 90. jegyzet.

48 Burke: i. m. 93.

49 D'Arcy Wood: i. m. 178.

50 „I am attracted only to music which I consider to be better than it can be performed. Therefore I feel (rightly or wrongly) that unless a piece of music presents a problem to me, a never-ending problem, it doesn't interest me too much.” Artur Schnabel: *My Life and Music*. Ed. Edward Crankshaw. New York: St. Martin's Press, 1961, 121.

Schnabel alázata persze legalább annyira tekinthető hengegésnek, mint vallo-másnak – akárcsak arra a riporter kérdésre adott válasza, hogy az ő programjai mennyiben térnek el más zongoristákéitól: „Az én műsoraim a szünet után is fárasztóak.”<sup>51</sup> S ha Schnabel áhítatát mintaszerűnek neveztem, mit is mondhatnánk Sir Colin Davisről, aki Beethoven *Missa solemnis*éről a következőképpen nyilatkozott: „Ez olyan nagy mű, hogy sosem volna szabad előadni”?<sup>52</sup>

Beethoven egyedülálló társadalmi pozíciója szorosan összefüggött kortársainak a művek és a nehézség iránt tanúsított új hozzáállásával (pontosabban a korábbi hozzáállás újraértékelésével), illetve a társadalomtól való eltávolodásával, amely süketségéből adódott. Mindez Beethovent egy társadalmi szélsőség felé taszította, éppen a virtuózzal ellentétes irányba, hiszen utóbbi – akárcsak maga Beethoven is pályája korábbi szakaszaiban – maga volt a megtestesült közvetlenség. Beethovent arisztokrata pártfogói is bátorították a maga kérkedően nehéz stílusának kialakítására, míg a virtuóz a közmegegyezés szerint a közönséges tömeget szolgálta ki.<sup>53</sup> A műalkotás ekkortájt manifesztálódott fogalmát, amelyet Beethoven tehetsége és sorsa olyan sikeresen hitelesített, máig magunkénak valljuk. Ennek köszönhetően jöhetett létre a „klasszikus zene” képzete, vagyis a zene állandó és változhatatlan tárgyként való felfogása, a tárgyiasulás ugyanazon fokán, mint a többi művészeti ág (például a festészet vagy a szobrászat) produktumainak esetében: immár a zenében is létezik olyan konkrét entitás, amely kiérdemli a „mű” nevet.<sup>54</sup> A zenét, amely továtúnik az időben, most új szempontból fogták fel – olyasvalamiként, ami (mint Lydia Goehr fogalmazott híres könyvének címében) ontológiaiilag egy „képzeltbeli múzeumban” – egyfajta fogalmi térben – létezik.<sup>55</sup>

Képzelnünk tehát el egy tárgyiasult zeneművet a fenti módon – mint egy műtárgyat egy bizonyos módon felügyelt térben. A Schnabel és Davis szavaiból sugárzó alázat (akár készpénznek vesszük, akár nem) e tárgy alatt helyezkedik el. Felfelé tekint. Aspirációs jellegű. A virtuóz hozzáállása ugyanakkor, aki – mint közhelyszerűen hinni szokás – legyőz minden nehézséget, könnyedén veszi az akadályokat, s keze alatt minden könnyűnek tetszik, a mű felett áll. Lefelé tekint. Ennélfogva pedig működése egy etikai határvonal arrogáns áthágása, hübrisztől duzzadó támadás az aspirációs megközelítés ellen – *a fortiori*: a „jó ízlés” ellen való véték.<sup>56</sup>

51 Gregor Pjatigorszkij: *Csellóval a világ körül*. Ford. Feuer Mária. Budapest: Gondolat, 1970, 125.

52 „It’s such a great work, it should never be performed.” Idézi John Canarina: *The New York Philharmonic. From Bernstein to Maazel*. New York: Amadeus Press, 2010, 294.

53 Lásd Tia DeNora: *Beethoven and the Construction of Genius*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1996.

54 A zenei ontológiának erről az aspektusáról a legárnyaltabb képet Roman Ingarden nyújtja *The Work of Music and the Problem of Its Identity* című könyvében: Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1986.

55 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Revideált kiadás: New York: Oxford University Press, 2007.

56 Dana Gooley szépen és mély beleérzéssel fogalmazza meg ezt a gondolatot *The Virtuoso Liszt* című munkája (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) első soraiban: „A virtuozitás lényege a határok lebontása. A muzsikos, az atléta és a varázsló mindnyájan potenciális virtuózok, amint túllépnek



Egy Liszt egyik londoni koncertjéről írott beszámoló, amely a szólistát az „Emperor” zongoraverseny gondatlan őrzőjeként állítja elének, tökéletesen összegzi ezeket a kifogásokat:

A számtalan szabadosság, amelyet a szöveggel szemben megengedett magának, a zeneszerző iránti tisztelet hiányáról tanúskodott. Az egész versenymű inkább öndicsőítésnek tetszett, semmint a szerető tanítvány szívbeli érzésének.<sup>57</sup>

## V.

A virtuozofóbia – vagyis a virtuozitás és a nehézség közötti különbségtétel – legmarkánsabb megnyilatkozása magától Lisztől maradt ránk. A passzus az úgynevezett *Bachelier*-levelek közül a másodikban található, amely 1837. február 12-én jelent meg a párizsi *Gazette musicale*-ban, George Sand-nak szóló ajánlással:

Gyakran játszottam – akár nyilvánosan, akár szalonokban – [...] Beethoven, Weber és Hummel műveit, és restelkedve kell megvallanom, hogy a szép dolgokat a maguk fenséges egyszerűségében mindig csak lassan felfogó közönség tetszésének kicsikarása érdekében bármiféle skrupulus nélkül változtattam meg a tempókat és a művek intencióit; egészen odáig mentem, hogy arcátlanul futamok és orgonapontok tömegét adtam hozzájuk, amelyek a tudatlanok tapsát kivívva vétkesen egy olyan tévútra vezettek, amelyről szerencsére hamarosan sikerült letérnem. Nem tudja elképzelni, kedves barátom, mennyire megvetem a rossz ízlésnek tett efféle engedményeket, a zene SZELLEMÉNEK és BETÚJÉNEK ezt a megszenteltetését, hiszen számomra immár a nagy mesterek

---

egy határon – annak határán, ami lehetségesnek tetszik, vagy amit a néző egyáltalán el tud képzelni. Amint a túllépés megtörtént, a határ elmozdul, és a lehetséges határvonalai újrajazolódnak.” [Virtuosity is about shifting borders. The musician, the athlete, and the magician are potentially virtuosos as soon as they cross a limit – the limit of what seems possible, or what the spectator can imagine. Once this act of transgression is complete, the border shifts, and the boundaries of the possible are redrawn.]

- 57 „The many liberties he took with the text were evidence of no reverential feeling for the composer. The entire concerto seemed rather a glorification of self, than the heart-feeling of the loving disciple.” – Morris Barnett a *Morning Post*-ban, 18 August 1845. Idézi: Dana Gooley: „The Battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century”. In: *Franz Liszt and His World*. Eds. Christopher H. Gibbs & Dana Gooley. Princeton: Princeton University Press, 2006, 109, 51. jegyzet. – De mint oly sokszor, ami az egyik embernek pusztán törvényszegés, a másiknak transzcendencia. Mindig mód van rá, hogy a virtuozitást inkább „spirituálisan” – vagyis mint a fizikai gátak felett aratott győzelmet – értelmezzük. Heine azt írta, hogy a többi zongorista „csupán kézügyessége révén csillog, amellyel a húrozott fát kezeli, Lisztnél azonban nem gondolunk többé a legyőzött nehézségekre; a zongora eltűnik, és maga a zene nyilatkozik meg.” („sie glänzen durch die Fertigkeit, womit sie das besaitete Holz handhaben, bei Liszt hingegen denkt man nicht mehr an überwundene Schwierigkeit, das Klavier verschwindet, und es offenbart sich die Musik.”) Heinrich Heine: *Lutetia*. Erster Teil. XXXIII. Paris, 20. April 1841. – Másutt azonban Heine szavait kevésbé hatja át az a lelkesedés, amely Liszt játékának hallatán csaknem mindenkit magával ragadott, s Liszt fizikai valóját idézi fel, amint „homlokán többször hátrasímitotta a haját”, hallgatóit nézőkké, sőt kukkolókká fokozva le, akik „egyszerre érzik magukat megfélemlítve és fellelkesítve, de mégis inkább megfélemlítve”. („sich mehrmals das Haar über die Stirne zurückgestrichen hat [...] daß man zugleich, beängstigt und beseligt wird, aber doch noch mehr beängstigt.”) Uő: „Über die Französische Bühne, Zehnter Brief”, 1837.

remekművei iránti legmélyebb tisztelet lépett kora ifjúkorom az újdonságra és a magamutogatásra való törekvésének helyébe.<sup>58</sup>

Liszt tehát – Marie d’Agoult feltételezett asszisztenciája mellett – a rossz ízlés (*mauvais goût*) vádját szegezi önmaga ellen, ami a maga idejében újszerű megállapításnak számíthatott. Csakhogy, amint már Schnabel esetében is megállapítottuk, az ehhez hasonló vallomások egyszersmind a kérkedés egy formájának is tekinthetők, a megalázkodás pedig egyfajta önreklám is lehet. Véleményem szerint elég világos, hogy Liszt – aki ez idő tájt Sigismund Thalberggel rivalizált – éppen ebben az értelemben élt a bűnbánat és a vezeklés retorikájával, azt próbálva igazolni, hogy személyesen benne, nem pedig valamelyik vetélytársában kell felismerünk (hogy egy jó néhány évvel korábban írott levelének híres megfogalmazását idézzük) „a művészt [...] amilyenre ma szükség van”.<sup>59</sup> Vagyis azt a művészt, aki lépést tart a legfrissebb intellektuális divatokkal, ügyesen használja a sajtót a jó *public relations* kialakítására, s aki ennél fogva képes megőrizni vezető szerepét a nyilvánosság új korszakában. Riválisaival szemben Liszt olyan művészként tüntette fel magát, aki mind az ízlésnek, mind pedig a „jó ízlésnek” birtokában van; aki aspirál, tehát nem lefelé, hanem felfelé tekint „a nagy mesterek remekműveire”.

Nincs okunk kételkedni Liszt aspirációinak őszinteségében. Csakhogy, mint Kenneth Hamilton fogalmazott,

az 1840-es években tett koncertturnéiról beszámoló kritikák közül jó néhány tanúsítja, hogy [Liszt 1837-ben] valamiféle Szent Ágoston híres buzdítására emlékeztető magatartást képviselt: „Uram, [...] adj nekem tisztaságot és önmegtartóztatást, de – még ne!”<sup>60</sup>

Liszt továbbra is kész és képes volt arra, hogy – Carl Reinecke szavaival – „elkápráztassa a tudatlan tömeget”.<sup>61</sup> A vádban rejlő társadalmi gyűlölet azonban

58 „J’exécutais alors fréquemment, soit en public, soit en des salons [...] les oeuvres de Beethoven, Weber et Hummel, et, je l’avoue à ma honte, afin d’arracher les bravos d’un public toujours lent à concevoir les belles choses dans leur auguste simplicité, je ne me faisais nul scrupule d’en altérer le mouvement et les intentions; j’allais même jusqu’à y ajouter insolemment une foule de traits et de points d’orgue, qui, en me valant des applaudissements ignares, faillirent m’entraîner dans une fausse voie dont hereusement je sus me dégager bientôt. Vous ne sauriez croire, mon ami, combien je déplore ces concessions au mauvais goût, ces violations sacrilèges de l’ESPRIT et de la LETTRE, car le respect le plus absolu pour les chefs-d’oeuvre des grands maîtres a remplacé chez moi le besoin de nouveauté et de personnalité d’une jeunesse encore voisine de l’enfance.” – Újraközlés: Fr. Liszt: *Pages romantiques*. Éd. Jean Chantavoine. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912, 104–105.

59 Liszt 1832. május 2-án írott levele Pierre Wolffhoz; magyarul idézi Hamburger Klára: *Liszt*. 2., jav. bőv. kiadás. Budapest: Gondolat, 1980, 65.

60 „[...] numerous reviews of his concert tours of the 1840s indicate that [as of 1837], he cultivated an attitude akin to St. Augustine’s famous exhortation, ‘Oh Lord, grant me chastity – but not yet!’” – Kenneth Hamilton: *After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2008, 235. (Az Augustinus-idézet magyar fordítása: *Szent Ágoston vallomásai*. Ford. Dr. Vass József. Budapest: Szent István Társulat, [1995], 203–204.)

61 „dazzle the ignorant throng” – angolul idézi Adrian Williams: *Portrait of Liszt. By Himself and His Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 145. – Az 57. lábjegyzetnél idézett kritika, mely nyolc évvel a *Bachelier*-levelek születése után regisztrálja, hogy Liszt még mindig korábbi előadói trükkjeiből él, ugyancsak ezt a tényt igazolja.

óvatosságra int: elhamarkodott volna Lisztre a „populizmus” bélyegét sütnünk, hiszen – mint Dana Gooley emlékeztet – Liszt hangversenypraxisának néhány eleme éppen az ellenkezőjéről tanúskodik. Magasabb belépti díjat követelt, mint bármelyik kortársa – amit Gooley Liszt azon törekvésére vezet vissza, hogy „kirekessze a középpolgárságot”, s biztosítsa, hogy hangversenyei magas presztízsű események maradjanak, populáris szórakozás helyett.<sup>62</sup> Mint láttuk, maguk a *Bachelier*-levelek is arról tanúskodnak, hogy Liszt hírnevét a kulturális trendeket meghatározó párizsi intellektuális és politikai elittel való kapcsolatára kívánta alapozni.

A zeneszerző-előadó Liszt talán leglényeglátóbb, a sziporkázó belső ellentmondásokat és a változó közízlést legtalálóbban ábrázoló arcképét Vlagyimir Vasziljevics Sztaszov rajzolta meg egy először 1889-ben publikált visszaemlékezésében, amely a nagy zongorista 47 évvel korábban, 1842-ben lezajlott szentpétervári bemutatkozását idézi fel:

Ez a hangverseny minden tekintetben szokatlan volt. Először is mindvégig csupán Liszt jelent meg a pódiumon: rajta kívül az egész koncerten nem volt semmilyen más előadó – sem zenekar, sem énekesek, sem valamilyen más hangszeren játszó szólisták. Ez valamennyiünk számára hallatlan, rendkívüli újdonság volt; szinte már arcátlanság. Micsoda hiúság! Micsoda felfuvalkodott önhittség! Mintha azt mondaná: „Én egyedül is elég vagyok a számotokra. Csak rám figyeljete, senki másra nincs szükségetek.” Aztán az a mód, ahogyan egy kis dobogót állíttat magának pontosan a terem közepére – akárcsak egy apró sziget az óceán közepébe vagy egy magas trónszéket a tömeg feje fölé –, s onnan zúdítja mindnyájunkra a hatalmas, erős áradatot. S megint csak: miféle zenét tűzött a programra? Nem csupán zongoradarabokat, amelyek a valódi énjét, egyedüli feladatát jelentik – nem, ez az ő mérhetetlen önhittségét nem elégíti ki; neki egymagának helyettesítenie kell a zenekart és az emberi hangot is. Fogja Beethoven *Adelaidéj*át, Schubert románcait – és elszánja magát, hogy az énekesek és énekesnők helyett adja elő azokat! Egyetlen zongorán! Nagy zenekari műveket, nyitányokat, szimfóniákat vesz elő – és ezeket is egyes-egyedül adja elő az egész zenekar helyett, bármiféle segítség híján, egyetlen hegedű-, kürt- vagy üstdobhang nélkül! S még hozzá egy ilyen hatalmas teremben! Igazi csodabogár!<sup>63</sup>

62 „to siphon out the middle bourgeoisie” – Gooley: *The Virtuoso Liszt*, 69.

63 „Все было необыкновенно в этом концерте. Во-первых, то, что один Лист являлся все время на эстраде: кроме него не было, во весь концерт, никаких других исполнителей, ни оркестра, ни певцов, ни солистов на каком бы то ни было другом инструменте. Это была для всех какая-то неслыханная, необычайная новость, как будто даже дерзость. Какое самолюбие! какое раздутое самомнение! Меня одного, дескать, довольно. Слушайте меня одного, больше никого не надо. Потом эта манера поставить для себя маленькую эстраду на самой середине залы, словно островок среди океана, словно высокий престол какой над головами толпы, – и оттуда лить на всех потоки своей силы и власти. И потом опять, какая музыка у него назначена была на афишах: не только фортепианные вещи, которые и составляют настоящую его, единственную задачу, – нет, этого ему для его безмерного самолюбия мало – ему надо заменить собою и оркестр и человеческие голоса. Он берет 'Аделаиду' Бетховена, романсы Шуберта – и решается исполнять их вместо певцов и певиц! На одном фортепиано! Он берет большие оркестровые сочинения, увертюры, симфонии – и тоже исполняет их один-одинешенек, за целый оркестр, без всякой помощи, без единого звука скрипки, валторны, литавры! И в такой еще громадной зале! Вот чудак-то!” В. В. Стасов: Лист, Шуман и Берлиоз в России. Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1954, 20–21.

Egy valamivel korábbi visszaemlékezésében, az *A jogtudományi szakiskola negyven évvel ezelőtt* címűben Sztaszov azt is felidézte, hogy a műsor első száma – a *Tell Vilmos nyitány* – után Liszt gyorsan átült a másik zongorához (ugyanis az egész koncert során felváltva használt két, egymással szembe fordított hangszert, hogy a terem mindkét felében ülő közönség egyaránt jól láthassa). Sztaszov Glinka közepében ült, és a koncert előtt akaratlan tanúja lett egy rövid párbeszédnek. Amikor egy nemesasszony, bizonyos Madame Palibina arról kérdezte Glinkát, hallotta-e már korábban Lisztet, a zeneszerző azt felelte, hogy az előző este már hallhatta játékát egy arisztokrata szalonban.

„No és milyennek találta?” – kérdezte tolakodóan az ismerős. Ekkor – leírhatatlan megörönyödésekre és felháborodásokra – Glinka a legcsekélyebb zavar nélkül azt felelte, hogy Liszt néha nagyszerűen játszik, ahogy senki más a világon, mások viszont kibírhatatlanul, affektált kifejezéssel, a tempókat széthúzva és mások műveibe – még Chopinbe és Beethovenbe, Weberbe és Bachba is – a maga számos üres díszítését toldva be; gyakran ízléstelent és sosem odaillőt. Mélységesen megbotráncoltam. Micsoda? Hogy merészel a mi valamelyik „középszerű” orosz muzsikuskunk, aki maga még semmi különöset sem tett le az asztalra, így nyilatkozni a hatalmas és zseniális Lisztről, akiért megőrül egész Európa? Borzasztóan megharagudtam, és úgy tűnik, Madame Palibina sem egészen hajlott rá, hogy ossza Glinka véleményét, mert nevetve így válaszolt: „Ugyan, ugyan, hisz mindez csupán szakmai féltékenység!” Glinka maga is nevetett, és vállat vonva így felelt: „Ahogy parancsolja.”<sup>64</sup>

Ha tehát Liszt elég élelmes volt is ahhoz, hogy – legalább a frázisok szintjén – illő tiszteletet tanúsítson az új, romantikus ideálok iránt, közönségsikere, tökéletes és korlátot nem ismerő virtuozitása minduntalan fenyegetni látszott azokat. Még az idő tájt is, amikor a zongorista a hangversenypódiumtól visszavonulva a kortársak által kiváltképpen emelkedettnek ítélt modern kompozícióknak szentelte magát, s ekképp *tényleg* a jó ízlés szolgálatába állt, sok muzsikusk – akik eltérő nézeteket vallottak az emelkedettségről – fenyegetést látott benne. Liszt a tömegközönségben rejlő veszélyek – s egyúttal az e réteg igényeit kiszolgálók – szimbólumává lett, és a veszedelem sokak szemében talán még drasztikusabban nyilvánult meg kompozícióiban, mint zongorajátékában.

64 „Ну и что же, как вы его нашли?” – спрашивала неотвязная знакомая. И тут я пришёл в неопишанное изумление и негодование: Глинка без малейшего затруднения отвечал, что иное Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное пренесочно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям, даже к Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственного, часто безвкусного и никуда не годного, пустейших украшений. Я был ужасно скандализован. Как! Вот как смеет отзываться о великом гениальном Листе, от которого с ума сходит вся Европа, какой-то наш „посредственный” русский музыкант, ещё ничем особенным себя не заявивший! Я был ужасно сердит, мадам Палибина тоже, кажется не совсем-то расположена была разделять мнение Глинки и, смеясь говорила: ‘Allons donc, allons donc, tout cela ce n’est que rivalité de métier!’ Глинка, тоже смеясь, и пожимая плечами, отвечал: ‘Как вам угодно!’” В. В. Стасов: „Училище право-ведения сорок лет тому назад”. In: Статьи о музыке. Выпуск третий, 1880–1886. Москва: Музыка, 1977, 38. – Glinka kijelentését árnyalja, hogy – bár Sztaszov tudomása szerint még „semmi különöset sem tett le az asztalra” – valójában ekkorra már megírta mindkét operáját.

A 19. század utolsó évtizedeiben a zenei idealisták számára immár nem a virtuózok jelentették a legfőbb fenyegetést, hanem azok a zeneszerzők, akik a zenei értéket más médiumoknak rendelték alá. Legnyilvánvalóbban az operaszerzők, akik mindig is a legszélesebb és legkevésbé igényes közönséget tudhatták magukénak, de rajtuk kívül – és még kellemetlenebbül – azok a komponisták is, akik hangszeres műveiket szavak nélküli operákká próbálták formálni, amint Liszt tette a maga szimfonikus költeményeivel és programszimfóniáival. Akár magukat a szövegeket, akár a médiumot érintette is, a romlás, amelytől a kényes ízlésűek valószínűleg rettegetek, az ízlés és az erkölcsök romlása volt, s a jó ízlés oltalmazóinak szemében a hús romlásával tűnt egyenértékűnek. Brahms és Joachim József korai levelezésében például a *Lisztisch* melléknév már egyfajta hívószónak számított. Egy 1856. április 19-én írott levelében Joachim ekképp utal vissza egy korábban Brahms által papírra vetett passzusra: „Továbbra is csúnyának találom, sőt – bocsássa meg – egyenesen lisztesnek!”<sup>65</sup> Vagy vegyünk egy másik levelet, amelyet 1860. január 27-én maga Brahms intézett Clara Schumannhoz:

Tegnap Otten volt az első, aki egy tisztességes koncerten Liszt-műveket adott elő. Egy dalt – a *Loreleyt* – és Bürger *Lenoréj*át melodramatikus kísérettel. Rettenetesen felbosszantottam magam. Arra számítok, hogy ezen a télen még egy szimfonikus költeményt is elő fog adni. A pestis egyre jobban terjed majd, s mindenesetre el fogja rontani a közönség és a komponáló fiatalok botfület.<sup>66</sup>

Ez a szociálpatológiai diagnózis (vagy amint a Liszt-ellenes kereszties hadjárat egy későbbi alakja mondaná: „a hallás regressziója”)<sup>67</sup> igencsak eluralkodott a „Brahminok” körében, amelynek paradigmaticus képviselője a híres sebész, Theodor Billroth volt. Brahms *Első szimfóniájának* egy előadása után Billroth levelet írt a komponistának, amelyben a *Bildung* – a műveltség, az ízlés, a kultúra – új arisztokráciája mellett szállt síkra. Vagy ez az „új” arisztokrácia valójában talán megint a régi volt – a Liszt által pellengérré állított „középszerűség arisztokráciája”?

Azt kívántam, bárcsak egészen egyedül hallgathatnám a szimfóniát, sötétben, és kezdem megérteni Lajos király különöségeit. Mindazok az ostoba, hétköznapi emberek, akik a hangversenyteremben körülvesznek, s akik közül szerencsés esetben ha ötvenen bír-

65 „Es bleibt mir häßlich – ja verzeih’s – sogar Lisztisch!” *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I (1908), Kessinger Legacy Reprints, Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2010, 126. Köszönöm Styra Avinsnek és Robert W. Eschbachnak, hogy felhívták figyelmemet erre az utalásra.

66 „Gestern ist Otten der erste gewesen, der in einem anständigen Konzert Werke von Liszt brachte. Loreley, ein Lied, und Lenore von Bürger mit melodramatischer Begleitung. Ich habe mich doch schändlich geärgert. Ich erwarte, daß er diesen Winter noch eine sinfonische Dichtung bringt. Die Pest wird immer weiter greifen, und jedenfalls verlängert und verdirbt sie doch die Eselohren des Publikums und der komponierenden Jugend.” – Johannes Brahms & Clara Schumann: *Briefe aus den Jahren 1853–1896*. Hrsg. Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. I., 294 skk. A levélben említett Georg Dietrich Otten ez idő tájt a Hamburgi Filharmonikusok karnagya volt.

67 „Regression des Hörens”. Vö. Theodor Weisengrund Adorno: „Über den Fetisch-charakter in der Musik und die Regression des Hörens”. *Zeitschrift für Socialforschung*, VII. (1938).

nak elég ésszel és művészi érzékkel, hogy egy ilyen mű lényegét első hallásra felfogják, a megértéséről nem is szólva – mindez már jó előre elveszi a kedvem.<sup>68</sup>

Billroth egy ellenálló hagyományhoz csatlakozott, amely a 20. századba lépve egyre inkább erőre kapott: a modernista irányzathoz, amely jelentősen hozzájárult a művészet és a tömegkultúra közötti legendás Nagy Vízválasztó kialakulásához.<sup>69</sup> Ez utóbbi Schoenbergtól – aki úgy vélte, „ha művészet, nem mindenki számára való, s ha mindenki számára való, nem művészet”<sup>70</sup> – egészen Adornóig, Dwight Macdonaldig és másokig húzódik, akik szerint a művészetnek a 20. században kiváltságos események létrehozásával kell azonosítania magát, vagyis a kirekesztés alkalmával. Liszt a maga nagylelkű, expanzív indíttatásával arra, hogy mindent és mindenkit befogadjon, sok gondot okozott e vállalkozás ideológusai számára.

A társadalmi ellenállás tradíciója a 20. század folyamán mind erőszakosabbá vált, végül olyasféle kijelentésekben csúcsosodva ki, amelyeket fentebb már idéztünk Rosentől és Brendeltől – akik Liszttel kapcsolatos színeltézeteltéréseik dacára egymás szövetségesei a sznobizmusban. Charles Rosen sosem állította magáról, hogy történész lenne (amint bárki tudhatja, aki végigolvasta *A klasszikus stílus* bevezetését), mindazonáltal a történelem egészen rendkívüli semmibevételére vall hozzá hasonlóan azt állítani, hogy „a ’jó ízlés’ gátja a 19. század megértésének és méltánylásának” – hiszen a jó ízlés valójában éppen a 19. század találmánya volt. Olyan 19. századi polgárok találmánya, akik a királyi fenséget megillető különöségekre aspiráltak: Billrothok, akik Lajosok akartak lenni; sebészek, akik királyságra áhítoztak.

## VI.

Hanyatlásának mai fokán a jó ízlés hagyománya az olyan önjelölt zenetudósok szintjére süllyedt, mint Jack Sullivan,<sup>71</sup> akit éppen aznap idézett a *New York Times*, amikor e sorokat írom. A beszámoló szerint Sullivan a Carnegie Hall koncertismertetőjében Csajkovszkij csellóra és zenekarra írott *Rokokó variációinak* közismert változatát tűzte tollhegyre, amelyet az 1877-ben tartott bemutatót követően a szólista Wilhelm Fitzenhagen – akinek a mű ajánlása is szól – a zeneszerző kívánságá-

68 „Ich wollte, ich könnte die Symphonie ganz allein hören, im Dunkeln, und fange an, König Ludwigs Sonderbarkeiten zu verstehen. Alle die dummen, alltäglichen Menschen, von denen man im Konzertsaal umgeben ist und von denen im günstigsten Falle fünfzig Sinn und künstlerische Empfindung genug haben, um ein solches Werk in seinem Kern beim ersten Hören zu erfassen – von Verstehen gar nicht zu reden –, das alles verstimmt mich schon im voraus.” – *Billroth und Brahms im Briefwechsel*. Hrsg. Otto Gottlieb-Billroth, Berlin & Wien: Urban & Schwarzenberg, 1935, 225.

69 Vö. Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

70 „Denn wenn es Kunst ist, ist sie nicht für alle, und wenn sie für alle ist, ist sie keine Kunst.” – Arnold Schönberg: „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke”. In: uő: *Stil und Gedanke*. Hrsg. Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995, 40–53., ide: 53.

71 Lásd [http://en.wikipedia.org/wiki/Jack\\_Sullivan\\_\(literary\\_scholar\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Sullivan_(literary_scholar)).

ra revideált. Azt hívnék, hogy Yo-Yo Ma és a Valerij Gyergijev vezette Mariinszkij Zenekar az eredeti változatot fogja játszani – egyszerismind pedig egy Csajkovszkij kiadója által írott levelet parafrázálva –, Sullivan azon méltatlankodott, hogy Fitzenhagen fogta Csajkovszkij „ravaszul megkonstruált neoklasszikus darabját, és a maga hatásvadász céljainak megfelelően ’felcellőzta’.”<sup>72</sup> Ez a gáncsoskodás háromszorosan is ismerős – csakúgy, mint a társadalmi gúnynak az a tónusa, amelyet a „cello up” kifejezés szánt szándékkal sugall, hasonlóan a „gussy up” (felcicomáz) vagy a „lawyer up” (jogi bikkfanyelvbe önt) kifejezésekhez.

Valójában Yo-Yo Ma, mint minden öntudatos virtuóz, a Fitzenhagen-féle változatot játszotta, benne mindazokkal a passzázsokkal (például a záró oktávmenetekkel), amelyeknek köszönhetően a *Variációk* örökzöld koncertszám lett pusztán ritkaság helyett, mint Csajkovszkij idejében volt. „Nos, ha valami ’felcellőzöttat’ kell játszani, ki volna alkalmasabb Mr. Mánál” – reagált a *Times* éles nyelvű kritikus (James Oestreich, egyszermind a lap zenei szerkesztője), az ellenzéki rossz ízlés képviselőjében egyetlen jól irányzott döféssel téve nevetségessé Sullivan osztályharcos korlátoltságát.<sup>73</sup> Amint ezen kuncogtam, Charles Baudelaire halhatatlan csipkelődése jutott eszembe: „Ami a rossz ízlésben olyannyira mámorító, a sértés arisztokratikus gyönyörűsége.”<sup>74</sup> S felrémlett William Gass, a regényíró, kritikus és hasonlíthatatlan zsörtölődő halhatatlan esszéje is arról, „[m]it jelent a kifejezés szabadsága, különösen a maihoz hasonló időkben”.

Szabadon élni nehéz, de csak az ilyen élet méltó arra, hogy leéljük. Választás dolga, s e választás ára: ott élni, ahol tudok; úgy öltözni, ahogy kedvem tartja; megválasztani a házastársamat és a saját társaságomat; büszkének lenni a véleményeimre és tevékenységemre és örömemet lenni bennük; a magam módján búslakodni; *élni a saját rossz ízlésemet* és a magam tűzhelyének füstjét; elküldeni téged a pokolba, miközben a bírságcédulát vizsgálgom, amelyet cserébe nekem küldtél.<sup>75</sup>

Ez a történet, illetve a hozzá kapcsolódó tünődéseim pusztán kitérőnek tűnnének, ha nem maradt volna ránk Fitzenhagen egy levele, amelyet a revideált változat 1879-ben tartott wiesbadeni bemutatója után intézett Csajkovszkijhoz. „Óriási sikerem volt – biztosította a zeneszerzőt. – Háromszor hívtak vissza.” Majd beszár-

72 „[...] cannily constructed Neo-Classical piece and ’celloed it up’ for his own grandstanding purposes.” – James R. Oestreich: „Carnegie Echoes of 1891: With Tchaikovsky? Sure.” *New York Times*, 6 October 2011. [http://www.nytimes.com/2011/10/07/arts/music/carnegie-hall-opening-night-gala-music-review.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2011/10/07/arts/music/carnegie-hall-opening-night-gala-music-review.html?_r=0)

73 „Well, who better than Mr. Ma to play something celloed up?” – Uott.

74 „Ce qu’il y a d’enivrant dans le mauvais goût, c’est le plaisir aristocratique de déplaire.” – Charles Baudelaire: *Fusées* (1867), no. XVIII.

75 „What Freedom of Expression Means, Especially in Times Like These. [...] It is a tough life, living free, but it is a life that lets life be. It is choice and the cost of choosing: to live where I am able, to dress as I please, to pick my spouse and collect my own companions, to take pride and pleasure in my opinions and pursuits, to wear my rue with a difference, to enjoy my own bad taste and the smoke of my cooking fires, to tell you where to go while inspecting the ticket you have, in turn, sent me.” (R. T. kiemelése.) – William Gass: *Life Sentences. Literary Judgments and Accounts*. New York: Alfred A. Knopf, 2012, 33–34.

molt a közönség egy tagjának reakciójáról is: „Liszt ezt mondta: 'Ön magával ragadott! Csodálatosan játszott.' Az Ön darabjával kapcsolatban pedig megállapította: 'Végre valami igazi zene!'”<sup>76</sup> Említést érdemel, hogy éppen a 68 esztendőös Liszt volt az, aki Fitzenhagent a darab „felcsellőzésára” bátorította – harminc évvel a koncertpódiumtól való visszavonulás és csaknem negyven esztendővel a *Bachelier*-levél után, amelyben a „tudatlanok tapsának” kivívására betoldott „futamok és orgonapontok tömege” s egyúttal „a zene SZELLEMÉNEK és BETÚJÉNEK megszenstelenítése” miatt mentegetőzött. Immár nyugalomba vonulva a nagytiszteltű abbé leplezetlenül kinyilvánította szolidaritását a tapsolókkal.

Befejezésül hadd szóljak néhány szót a *Második magyar rapszodiáról*. Természetesen a zeneszerző egyik központi művéről van szó – nélküle Liszt nem foglalhatná el a képzeletünkben azt a helyet, amely neki jutott. De voltaképp mi ellen van kifogásuk azoknak, akik elvetik e darabot? Miért zárja ki Brendel azon művek köréből, „amelyek egyszerre hordoznak eredetiséget és tökéletességet, nagyvonalúságot és kontrollt, méltóságot és tüzet”? Ha jó előadásban hallom a rapszodiát, ámulatba ejt az eredetiség, amellyel Liszt a cimbalom hangját utánozza, csodálom a darab gyönyörűen kivitelezett, tökéletes formáját és arányait, s képtelen vagyok felfogni, mi hibádzna itt akár a művészi kontroll, akár a méltóság terén. A gúny, amellyel még azok – mint Brendel – is beszélnek e műről, akik rászánták az időt és energiát, hogy megtanulják, a színházellenes előítélet különösen eklatáns példája egy olyan kompozícióval szemben, amely a zongoristák virtuóz képességeinek *par excellence* mércéjévé vált. A virtuózszerp eljátszása olyan rendkívüli előadókkal ért tetőpontjára, mint Rahmanyinov, Horowitz vagy Marc André Hamelin, akik saját *nonchalant* kadenciáikkal koronázzák meg a művet – ahol is éppen a *nonchalance* jelzi azt az igazán *Lisztisch*, a szabályokat áthágó transzcendenciát, amely az örületbe kergeti az aspirációs muzsikusokat.

De a történetnek ezzel még nincs vége: hasonlóan egyfajta gázhoz (s persze itt voltaképpen *valóban* gázzal van szó), a *Második magyar rapszodia* kiszökött a tartályból, s beszívárgott a populáris kultúrába – ami végül is helyénvaló, hiszen éppen abból merített ihletet (és természetesen éppen ez az, ami ellen a kritikusok kifogást emelnek). A 19. századi mesterek számos más műve is hasonló, éttermi vagy toborzó zenékben gyökerezik – elég Brahms fináléira gondolnunk a zongorakoncertekben, a hegedű- és a kettősversenyben vagy a zongoranégyesekben. Akárcsak Liszt rapszodiái, e tételek is a szórakoztató zene hangjait emelték be a hangversenyterem falai közé. Csakhogy – Liszt rapszodiájával ellentétben – utóbbiaknak sohasem sikerült újra gyökeret ereszteniük eredeti közegükben. Liszt rapszodiája rajzfilmekben lel új otthonra: Miki egér, Tapsi Hapsi, Tom és Jerry mind-mind játszották. Felbukkan tánctermekekben is, ahol ugyancsak *használják* Liszt művét, és valamennyi swingband repertoárján is szerepelt. Még a sporteseményekről sem

76 „I produced a furore [...] I was recalled three times. Liszt said to me: 'You carried me away! You played splendidly.' And regarding your piece he observed: 'Now there, at last, is real music!'” – Angolul idézi David Brown: *Tchaikovsky. The Crisis Years 1874–1878*. New York: W. W. Norton, 1983, 121.



hiányzik: a Wikipédiáról tudom, hogy Ernie Hays, a St. Louis Cardinals orgonistája a *Második magyar rapszódíát* játszotta, amikor a '70-es években „Az őrült magyar” (The Mad Hungarian) beceneven emlegetett dobójátékos, Al Hrabosky becserélés előtt melegíteni kezdett.<sup>77</sup> Egyszóval: a darab ott van mindenütt. Még egy olyan lemezfelvételéről is tudok, amelyen a kommunizmus éveiben egy magyar álfolklor együttes adja elő, azt a benyomást keltve, mintha a művet „autentikus” közegébe vezetné vissza (ahonnan persze sosem származott).<sup>78</sup>

Szembe kellene szállnunk mindezzel? Vagy a művészet és a vulgaritás világának egymásba hatolása éppenséggel nélkülözhetetlen – s talán a meghatározó – jégye Liszt nagyságának? Brendel kísérlete, hogy megtisztítsa a zeneszerzőt az efféle udvariatlan asszociációktól, valójában teljes félreértése Liszt a mi világunkban elfoglalt helyének, de a vulgáris Lisztet Rosen is undorral szemléli. Sokkal jobban járunk, ha – Kenneth Hamilton szavaival – „keblünkre öleljük a magunk benső *Második magyar rapszódíáját*”.<sup>79</sup> Mindannyiunknak van egy, s ezt Liszt pontosan tudta. Ha az ő nyomát követve gúnyt űzünk a sznob „jó ízlésből”, megerősíthetjük vagy akár visszanyerhetjük az ízlést – Mozart ízlését, amint azt Haydn meghatározta: annak megbízható érzékelését, hogy mi illendő, s hogy mikor.

Mikusi Balázs fordítása

---

77 [http://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian\\_Rhapsody\\_No.\\_2](http://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian_Rhapsody_No._2)

78 „Gypsy and Folk Music of Hungary”. Orchestra and Chorus of the Hungarian State Folk Ensemble, dir. Imre Csenki, cond. Lajos Boross (Angel 65029). A felvétel egy turné során készült Párizsban, 1955-ben.

79 „[...] embrace our own inner Second Hungarian Rhapsody”. – Kenneth Hamilton: „Still Wondering if Liszt was Any Good”. *New York Times*, 23 October 2011, Arts and Leisure, 20–21.

# ABSTRACT

---

RICHARD TARUSKIN

LISZT AND BAD TASTE

---

Everyone will probably agree that no great musician has been as frequently accused of bad taste as Liszt. And everyone will probably also agree that these accusations have had no effect on his stature as a great musician, even among the accusers. So what is bad taste, then, if it is so easily separable from artistic stature? It is a concept that has been poorly historicized or contextualized, if at all. This paper is an attempt to start the process, using Liszt as bellwether.

---

Richard Taruskin is Class of 1955 Professor of Music at the University of California at Berkeley, and the author of the *Oxford History of Western Music*. His publications on Russian music include monographs on Musorgsky and Stravinsky, and two collections of essays, *Defining Russia Musically* (1997) and *On Russian Music* (2009).

**Hamarosan megjelenik!**

---

Dobszay László

## A KLASSZIKUS PERIÓDUS

A szöveget gondozta: Wilhelm András

Dobszay László utolsó befejezett könyve; egy élet munkájának, elméleti és gyakorlati tapasztalatainak esszenciája. Egyedi teljesítmény: *ezt és így* még soha senki meg nem fogalmazta, nem gondolta végig. Akkor éri el célját, ha arra készíti olvasóját, hogy elmélyedjen a bécsi klasszikus szerzők műveiben, s megpróbálja őket a könyvből kiolvasható szemlélettel megközelíteni, megérteni, előadni. Dobszay nem kész recepteket kínál, hanem megtanít megérteni a klasszikus periódus és a vele egyívású formai gondolkodás természetét. És ennek a gondolkodásnak alapelvei nem is kizárólag a klasszika világhoz kötődnek, így a könyv egyben kihívás is: folytatásra, továbbgondolásra serkent.



EDITIO MUSICA BUDAPEST