

TANULMÁNY

John Butt

A POSZTMODERN GONDOLKODÁSMÓD, A ZENETUDOMÁNY ÉS A BACH-KUTATÁS JÖVŐJE*

Bevezetés

A „posztmodernizmus” és a „posztmodernitás” meglehetősen kellemetlen, nehezen megragadható terminusokká váltak. Vajon stílusokra utalnak, egy korszakra, egy állapotra vagy egy kulturális és politikai preferenciára? Nézetem szerint a stilisztikai definíció csupán a művészeti törekvések egy eléggé szűk szeletére alkalmazható hasznosan, s a posztmodernizmus sajátos ideálként való felfogása lényegében az utópia egy formájává teszi azt, ami éppoly kevésbé megvalósítható, mint amennyire eredendően veszélyes. Ugyanakkor azt az állítást, hogy a „posztmodernitás” korába léptünk, értelmesebbnek találom, amennyiben ezt inkább leírásnak, mint előírásnak tekintjük, és nem ragaszkodunk semmilyen előre megszabott nézethez azzal kapcsolatban, hogy mi posztmodern, és mi nem. Némelyek – talán joggal – úgy vélik, hogy valamilyen más szakkifejezés találóbb volna. Arthur C. Canto például előnyben részesít olyan terminusokat, mint a „kontemporaneitás” vagy épp „a művészet” vagy „a történelem végét” követő korszak.¹ Előljáróban mindjárt vissza kell utasítanom azt a megállapítást, hogy a művészet vagy a történelem ilyen módon megszűnt volna – inkább arról van szó, hogy nem lehet többé beszakoztatni őket csinos és zárt kategóriákba vagy művek, események és hősök diszkurív kánonjára épülő történetekbe, amelyek mind az egyre tökéletesebb jövő felé mutatnak. Még egy olyan, aránylag konzervatív figura is, mint Jacques Barzun, azt írta kilencvenes éveiben, hogy a viszonylagos sztázisz időszakába lépünk, amely emlékeztet arra, ami érzésünk szerint a középkort jellemezte.² Barzun persze még azelőtt fogalmazott így, hogy a globális terrorizmus az uralma alá hajtotta volna a

* A tanulmány angol eredetije: John Butt: „The Postmodern Mindset, Musicology and the Future of Bach Scholarship”. In: *Understanding Bach* 1 (2006), 9–18., <http://www.bachnetwork.co.uk/ub1/butt.pdf>. A magyar fordítást a Bach Network UK szíves engedélyével közöljük.

1 Arthur C. Danto: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997, főleg 5.

2 Jacques Barzun: *From Dawn to Decadence – 1500 to the Present. 500 Years of Western Cultural Life*. London: HarperCollins, 2001, főleg 799–802.

Nyugat képzeletét, így nagyon is lehetséges, hogy a végső soron katasztrófával fenyegető „terrorizmusellenes háború” a posztmodernitás (vagy kontemporaneitás) sztávizsának uralmát rövidebbre szabja majd, mintsem korábban képzelhettük volna.

Jómagam ragaszkodnék a „posztmodernitás” kifejezéshez, mivel a szó maga megőrzi a „modern”-nel való kapcsolatot, ekképp sugallva a fogalomnak a „modernitás”-tól való függését. A posztmodernitás így arra az állapotra utalhat, amelyben a „modernizmus” és a modernizáció bizonyos értelemben lezárult, s egyre inkább szabályozott életünk csaknem minden elemében a globális tőke áramlása dominál. Arról van szó, amit Frederic Jameson „a kései kapitalizmus kulturális logikájaként” ír le, mely szerint a modernből a történeti gyökértelenség érzése fakadt, valamint az önteremtés és az újrafeldolgozás látszólag korlátlan képessége. Minden esetlegessé, s minden érték viszonylagossá válik egy olyan világban, amelyben mindennek a piaci értéke állandó mozgásban van.³ Jameson teóriájának értelmében a modern olyannyira sikeres, hogy szándékosan elvágja a bennünket a múlthoz fűző szálakat; a posztmodern e siker közvetlen eredménye, de nem volt szükségképpen előrelátható a modernizáció kanyargós folyamata során. Ez magában foglal egy újfajta viszonyulást a történelmünkhöz, amely immár nem olyan közvetlenül a részünk, mint valaha volt; a múlt olyasvalami, amit mindennek ellenére megpróbálhatunk újrateremtteni és megérteni, de egyfajta „történeti süketség” kíséretében. Pontosan ez a süketség (azaz a kritikus tisztánlátás hiánya, amikor a múlt minden eleme egyformán jónak vagy rossznak, relevánsnak vagy irrelevánsnak tűnik) az, aminek következtében olyan mértékben sóvárgunk a múlt után, hogy az a legtöbb elődünk számára a válogatás képességének teljes hiányáról tanúskodott volna. Ami ezt a posztmodern világot olyannyira érdekessé és veszélyessé teszi, az a tény, hogy a valódi kommunikáció esélyei nagyon is csekélyek azon kultúrák között, amelyek a „befejezett” modernitás állapotában vannak, amelyek még mindig a modernizáció folyamatán mennek keresztül, s amelyek ellenállnak a modernizációnak, nemritkán a legszörnyűbb eszközökre támaszkodva.

Bármilyenek lesznek is a „terrorizmus elleni háború” végső következményei, meggyőződésem szerint a világ különböző fundamentalizmusai természetüknél fogva maguk is eglyényegűek a posztmodern állapottal. Amint Jameson megjegyezte, bármennyire szeretnének is a fundamentalisták visszatérni egy letűnt gyakorlat tisztaságához, éppen a modernitás kiváltotta változások nyomán teszik ezt, amelyeknek köszönhetően a jelenlegi helyzet alapvetően különbözik bármilyen múlttól. Mi több, a letűnt gyakorlatok helyreállítására való készítés abból a vágyból fakad, hogy kompenzálják a történelmi gyökereknek a modernitással járó végső elszakítását,⁴ amelyet korábban a historikus előadói mozgalom háttérben rejlő legfőbb mozgatórugóként értelmeztem.⁵

3 Frederic Jameson: *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham N. C.: Duke University Press, 1991; ld. még Parry Anderson: *The Origins of Postmodernity*. London–New York: Verso, 1998.

4 Jameson: *Postmodernism*, 386–391.

5 John Butt: *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, főleg 5. és 6. fejezet.

Posztmodern zenetudományok

A világ egészének – szükségképpen általánosító – diagnózisáról immár a zenetudomány mikroszkopikus tartományára térve, kétség sem férhet hozzá, hogy a nyugati muzikológiában óriási változásoknak lehettünk tanúi a tudományág funkcióit és módszereit illetően. A magukat posztmodernnek kikiáltó szerzők gyakran azt állítják, hogy a zenei diskurzus iránti emberi érdeklődést állítják vissza jogaiba – így egyfajta világi empátia lép az úgynevezett modernista (vagy „objektivistá”) tudomány személytelen, kvázivállásos bizonyosságai helyébe. A zene megszűnik az a hermetikusan elzárt tárgy lenni, amely mindennapi gondjainktól elkülönülten létezik, s ehelyett a kulturális gyakorlat vég nélkül táguló polifóniájának egyik szála lesz. Ez újból a performatív aspektusra irányította a figyelmet – mind a kutatás tárgyát, mind a zenetudományi írások stílusát tekintve – a tartós, időtlen fogalmak és művek rovására. Az úgynevezett „nagy narratívák” halálával (amelyek a zenében olyan elemeket foglaltak magukban, mint a racionalitás, a haladás, a történelmi imperatívuszok, az egység és a strukturális mélység) a zenei tárgyú kutatás a zenei elemzés sekélyességét gyakran virtuóz interdiszciplináris pluralizmus kifejlesztésével kompenzálja. Mindez a zenével és a kultúrával való szinte hedonista foglalkozáshoz vezethet, egy olyan „bármilyen megengedhető” hozzáálláshoz, amely az „ódivatú” radikálisokban gyakran azt a benyomást keltette, hogy a posztmodernizmus a status quo felelőtlenül dekadens meghosszabbítása. Másfelől viszont annak a régi marxista nézetnek a további meggyökeresedéséhez is vezetett, miszerint minden politika. Míg tehát a posztmodern állapot némelyek szemében lehetővé teszi, hogy a zenetudományba bevezessük a szofisztikált játék elemét, mások szerint a pluralista nézőpont megköveteli, hogy mindazt, ami számunkra fontos, demisztifikáljuk. Ez ismét „a gyanú hermeneutikájának” a gondolatát veti fel, mely szerint csaknem bármit, amit a nyugati hagyomány becsben tartott, le kell lepleznünk annak érdekében, hogy feltárjuk a hatalom rejtett gonoszságát. Ha akad egyetlen vonás, amely a posztmodern állapotra és az elmúlt évek, önmagát posztmodernnek deklaráló zenei kutatására is jellemző, az valamennyi álláspont, esemény és művészi kifejezés esetlegességének a felismerése. Az igazság immár nem egyetlen egységes szál, amelyhez végül minden csatlakozik, hanem nézőpontok és értékrendszerek végtelen pluralitása, amelyeknek valamiképpen együtt kell létezniük, ha egyáltalán túl akarunk élni.

A Bach-kutatást csupán közvetetten érintették a zenetudomány posztmodern irányzatai. Bizonyos vagyok benne, hogy közülünk sokan úgy tartják, csupán ragaszkodnunk kell a normalitáshoz, és kivárnunk, míg az egész nonszensz alábbhagy (ez a hozzáállás olyan mértékben jellemző a zenetudományról vallott brit fel fogásra – ha nem is minden brit muzikológusra –, ami másutt ritkaságnak tűnik). Ha azonban a zenetudomány mint diszciplína története bármire is tanít bennünket, az éppen az, hogy a zenével kapcsolatos kutatás legtöbb formája – némi távolságból – tükrözi a humántudományok és a kultúra más területeinek fejlődését. A zenéről való gondolkodás új formái tehát inkább egy általánosabb mozgalom nyomdokain haladnak, semmint hogy valamilyen pillanatnyi trendhez igazodná-

nak. Ez az általánosabb mozgalom pedig korántsem csupán amerikai jelenség, mint az Egyesült Királyságban oly sok muzsikusként véli (nem mintha ez sokat számítana, ha az amerikai zenetudomány az elmúlt ötven évben játszott döntő szerepére gondolunk). Másfelől viszont – tekintettel arra, hogy sokan tartják kívánatosnak az elmúlt harminc év posztmodern teóriájának meghaladását, különös tekintettel annak a politika terén mutatott nyilvánvaló impotenciájára – a zenetudomány előtt most talán felcsillan a lehetőség, hogy túllépjen a posztmodern elmélet ön-elégült kulturális közhelyein.⁶ Csakhogy az öntudatos posztmodernitáson túl vezető bármilyen lépés aligha jelenthet visszatérést a múlt vélt bizonyosságaihoz.

Az utóbbi időszakban a zenetudomány főképp a 19. (és egyre inkább a 20.) század zenéjének kutatására fektetett súlyt, amely korszak gazdag intertextualitása közvetlenül kiszolgálja a posztmodern érdeklődését. Míg a 17. századi opera – a nemek és a morális szándékok kétértelműségével – ugyancsak tagadhatatlan érdeklődést keltett, a 18. század zömére (sőt magára Bachra) megdöbbenően csekély figyelem irányul.⁷ Azon prominens zenetudósok közül, akik nem kifejezetten Bach-kutatók, említésre méltó többek között Susan McClary, aki Bachot – az egyik Brandenburgi verseny szerinte megfordított hierarchiáin keresztül – egyfajta politikai forradalmárként próbálja bemutatni; Lawrence Kramer némi Bach-billentyűsmuzsikát próbál megszólaltatni a maga végtelenül szubjektív posztmodern monológjában arról, hogy hogyan köt le bennünket a zene; Suzanne Cusick pedig a kanonikus variációknak a leszbikus szexualitás kifejezéseként való előadásában leli örömét.⁸

Néhány Bach-kutató mégis magáévá tette a posztmodern fordulat néhány elemét: Michael Marissen a McClary-féle forradalmi nézőpontot módosítva mutatta ki, hogy Bach hangszeres műveiben a hierarchiák felrúgásának erős lutheránus gyökerei vannak. Ugyanő a *János-passió*ban kimutatható antiszemita (vagy legalábbis antijudaista) vonások ősrégi problémájával is foglalkozott, azt próbálva meg demonstrálni, hogy Bach felpuhította a mű háttérében álló antijudaista hagyományt, s így a lehető legjobbat hozta ki egy eleve rossz vállalkozásból.⁹

Ezen a ponton meg kell jegyeznünk, hogy a Bach-kutatók többnyire defenzíven viszonyulnak a komponistához: a lehető legjobb szándékúnak mutatják be annak

6 Nem olyan régen Terry Eagleton támadta a *critical theory* politikai és morális impotenciáját *After Theory* című kötetében (London: Penguin, 2003).

7 Az *Eighteenth Century Music* folyóiratot nemrégiben éppen ennek az egyensúlytalanságnak a helyrehozókéntése érdekében alapították.

8 Susan McClary: „The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year”. In: *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Eds. Richard Leppert–Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 13–62.; Lawrence Kramer: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1995, 233–242.; Suzanne G. Cusick: „On a Lesbian Relation with Music. A Serious Effort not to Think Straight”. In: *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. Eds. Philip Brett–Elizabeth Wood–Gary C. Thomas. New York, London: Routledge, 1994, 67–83.

9 Michael Marissen: *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*. Princeton: Princeton University Press, 1995; uő: *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St John Passion*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1998.

érdekében, hogy elháríthassák a potenciális támadásokat a dekonstrukcionista és a politikailag korrekt csendőrség csapatainak részéről, akik másra sem várnak, mint hogy lecsaphassanak a zeneszerző látszólag merev vallásosságára és abszolutista politikai nézeteire. Ez egyszersmind azt is mutatja, még ha talán kevésbé tudatosan is, hogy elfogadjuk: a művész mint ember jelentékeny szerepet játszik a zenéről alkotott ítéletünkben. Ez feltűnő eltávolodást jelent a modernista felfogástól, mely szerint a műalkotás bír mindenek felett való jelentőséggel, s maga a művész szinte nélkülözhető történelmi bába, bármennyire egyszerű vagy épp akár fasiszta is lehetett. A keményvonalas posztmodernisták persze a formalistáknál sokkalta radikálisabb módon számolnának le a szerzőség fogalmával. Én azonban a zeneszerző életrajza és személyisége iránt megújult érdeklődést (amelynek nagy lendületet adtak a 2000-ben ünnepelt évfordulóhoz kapcsolódó publikációk) a posztmodern állapot két átfogóbb tünetével hozom összefüggésbe: egyfelől a művészet emberi aspektusai iránti érdeklődéssel, másfelől pedig a restauráció kultúrájával.

Az utóbbi „restauráció” terminussal arra a tényre utalok, hogy elfogadottá vált visszatérnünk a kifejezés és a vizsgálódás olyan módozataihoz, amelyeket nem is olyan rég száműzött a tetőpontján álló modernizmus: életrajz, jelentés, vagy akár a zene vallásos elemei. Más szavakkal: a Bach-kutatás bizonyos értelemben valóban visszatért azokhoz a kérdésekhez, amelyek a 19. században és egészen a 20. század közepéig foglalkoztatták. Ismét elfogadhatóvá vált Bach zenéjét kapcsolatba hozni az életével és a személyiségével, s egyúttal olyan alakként látni őt, akit mélyen foglalkoztat vallásos elhivatottsága. Ez gyakran összekapcsolódik a teológiai gondolatok zenén keresztül való kifejezésével és a megzenésített szövegekkel való interakcióval. Eric Chafe könyvét olvasva szinte az az érzésünk támad, hogy a szerző ott ragadta kezébe Friedrich Smend tollát, ahol az letette.¹⁰ A zene és a történeti-elméleti háttér ismerete talán szélesebb körű, de Chafe hermeneutikai programja alapján véve kevésbé különbözik a fél évszázaddal korábban elfogadottól. Ez a humanizáló fordulat még azokban az írásokban is tetten érhető, amelyek ragaszkodnak a zene részletekbe menő analíziséhez: Laurence Dreyfus például nagy hangsúlyt fektet a tudatos szándéokra, amint az az előttünk fekvő zenében megnyilvánul. A zene iránti érdeklődésünk – állítja – részben abból fakad, hogy intuitív módon kapcsolatba lépünk egy munkálkodó emberi szellemmel, amelyet valódi emberi problémák és döntések foglalkoztatnak a továbbhaladással, a szükségszerű tökéletlenségek elkerülésével kapcsolatban.¹¹ Az objektív formalizmust így a zenében rejlő teremtőerő érzete tartja kordában, s ezt a folyamatot most a komponista mozgatja, aki – bizonyos értelemben – még mindig aktív. A ze-

10 Eric Chafe: *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1991.

11 Laurence Dreyfus: *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1996; ld. még uő: „Bachian Invention and its Mechanisms”. In: *The Cambridge Companion to Bach*. Ed: John Butt. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 171–192. Magyarul ld. a *Magyar Zene* jelen számában, \$\$\$–\$\$\$.

ne többé nem pusztán az a műalkotás, amelyet a szerző befejezett, és magára hagyott. A zenei kritika korábbi, humanistább formáihoz való visszatérés így részben visszafordítja a modernizációban és a modernista elemzésben rejlő dehumanizációt.

Sokan úgy vélhetik, a restauráció kultúrája általában véve visszafejlődést jelent. A kultúra számos területén ez tényleg nyilvánvaló: a házak restaurálása és a korhű stílus vagy épp a mi historikus előadói mozgalmunk. Amint más helyen bővebben kifejtettem, mindenekelőtt a modernista nézőpontból tűnik kulturális áruválnak a progressziótól való bármilyen eltérés.¹² Ha a magunk korával kapcsolatban bármi is nyilvánvaló, az az, hogy a minden területen és bármi áron való haladás már nem tűnik annak az imperatívusznak, mint valaha. Jóllehet kevesen érvelhetnek amellett, hogy a haladás rossz volna az orvostudományban, sok olyan terület akad, ahol kultúránk és életmódunk már „elég modern”, s ahol a további kéréllhetetlen modernizálás csakis önmegsemmisítéshez vezethet. Visszatérve a korhű stílusokhoz, az örökségvédelem-ipar restaurációi talán maguk is reakciók a túlságosan gyors modernizációból fakadó, nagyon is személytelen borzalmakra; a lakótelepek és a városi autópályák egyaránt régóta kedvelt lakóhelyeket számoltak fel, és komolyan veszélyeztetik az életminőségünket. A történeti rekonstrukció és a letűnt életmódokhoz való visszatérés tehát az immár elérhetetlenné vált múlt visszanyerésére irányuló erőfeszítés. Éppen a modernizáció sikere és a munka embertelen megosztása révén néhányunk – a példátlan gazdasági felesleg folytán, amely elérhetővé teszi számunkra az időt és az eszközöket – ma már megengedheti magának, hogy visszatérjen a kézműves ethoszához.

Mindazonáltal – tekintettel a sikeres modernizáció jelentette határvonalra – az a benyomásunk, hogy bármiféle helyreállított múlt mélységesen különbözik attól, ami a múltban ténylegesen történt. Így tehát bármennyire hagyományos vagy éppen hanyatló is ma egy művészi stílus, gyakorlat vagy kutatás, olyan kontextusban fejt ki a hatását, amely sohasem volt ennyire más, és ennyiben – nagyon is valós értelemben – új. A jelenlegi Bach-kutatásban tapasztalható megújult érdeklődés a vallásos kontextus iránt egy olyan világhoz szól, amely mélységesen eltér az ötven évvel ezelőtől (ugyanaz elmondható a kereszténység kelet-európai újjáéledéséről, sőt az Amerikában tapasztalható *evangelical revival*ről is). A Bach korának vallásos kultúrájáról alkotott legtárgyilagosabb képünk is elkerülhetetlenül különbözik attól, amely a 20. század közepének tudósaiban élt.

Az utóbbi években éppennyire meghatározó a numerológia és a zenébe kódolt „titkos” üzenetek iránti érdeklődés újjáéledése. Mint Ruth Tatlow felhívta rá a figyelmet, Smend nagy ívű teóriája Bach számábécé-használatáról egy olyan korszakban jött létre, amikor a világon az egyéneket is nagyban veszélyeztető bizonytalanság uralkodott.¹³ Ennek a jelenségnek az újjáéledése többé-kevésbé közvetlenül egybeesik az összeesküvés-elmélet gondolatával, amelyet Fredric Jameson

12 Lásd Butt: *Playing with History*, 183–217.

13 Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, főleg 1–36.

mint arra tett „elfajzott próbálkozást” ír le, „hogy elgondoljuk a kor világrendszérének lehetetlen totalitását”.¹⁴ Más szóval, mennél inkább kontroll nélkülinek tűnik a bennünket körülvevő világ, mennél plurálisabbak a hatalmi rendszerei, annál inkább próbálunk megsejteni valamilyen rejtett rendet, amely valamiképpen kontrollál bennünket – úgy érezzük, ennek megértése révén bizonyos fokig visszanyerjük a világunk feletti ellenőrzést. Azáltal hogy valami titkosat fedezünk fel Bach zenéjében, úgy érezhetjük, mintha érteni kezdenénk azt, amit korábban is éreztünk a hangok határtalan minőségében. Egy olyan Bach, akit meg tudunk magyarázni és egy bizonyos – rejtett, de mégis mindig mély – üzenethez rögzíthetünk, némi komfortérzetet nyújthat egy mind nyitottabb világban.

Egyszóval számos korábbi Bach-értelmezés ismételt felbukkanását nem indokolt automatikusan elvetnünk, mint az eredetiség nevetséges hiányát egy kisimított világban. Mást sem hallunk, mint hogy jövőnk társadalmunkban az újrahasznosítás gondolatát imperatívusként kell majd elfogadnunk. A restauráció kultúrája nem a haladás hiányából adódik, hanem a túlságosan sok, elsöprő tömegű haladásra adott reakció. Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy minden „retro” automatikusan jó volna (Bach „összeesküvés-elméleti” megközelítése pedig végképp nem az), csupán azt, hogy automatikusan kapcsolódik a szükségleteinkhez és a szemléletünkhöz, és – az óriási léptékben megváltozott külső körülmények között – bizonyos mértékig „új”.

A bachi ideológia nyomás alatt?

Mindazonáltal vitathatatlan tény, hogy a Bach-kutatás még mindig kissé kívül esik a zenei kutatás (s ami talán fontosabb: a zenéről való nyilvános diskurzus) legelevenebb területein. Bach ritkán szerepel a nagy nemzetközi konferenciák plenáris előadásaiban; az a benyomásunk, hogy egyszerűen kimarad a leghevesebb vitákból. Nagyon figyelemreméltó volt például, hogy a BBC Radio 3 csatornája 2005-ös „Bach-karácsonyának” diszkurzív részei tendenciózan elkerültek minden túlságosan ellentmondásos vagy a teljes (a rádióban egészében sugárzott) Bach-életmű értékét megkérdőjelező témát. Sokan persze azt hangoztatnák, hogy Bachot helyénvaló „zárt terület”-ként megőriznünk, tekintettel azokra a dolgokra, amelyekről mostanában felgyorsul a zenetudósok szívverése. S való igaz, hogy Bach bizonyos értelemben *mindig is* valamelyest távol állt a központi zenei diskurzusoktól, jóllehet a zeneszerző közvetlenül a *Máté-passió* 1829-es felújítását követően – Carl Dahlhaus érvelése szerint – a német zenei gondolkodás egyik kulcsfigurája lett, a tökéletesség olyan fokát érve el, amelyet azóta csak kevesen.¹⁵ Az azonban a gyanúm, hogy ha Bach definíció szerint soha nincs is divatban, most még kevésbé van

14 „a degraded attempt [...] to think the impossible totality of the contemporary world system.” Jameson: *Postmodernism*, 38.

15 Carl Dahlhaus: *Foundations of Music History*. Transl. J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 156–158.

divatban, mint valaha. A zenetudósok, akik a posztmodernizmust sajátos és kívánatos álláspontnak tekintik, talán éppen a közelmúlt egyik modernista ideológiájával való erős asszociációi miatt kerültek el Bachot. Semmi kétség, hogy Bach megkerülhetetlen, központi szerepet töltött be a zenei modernizmus alapvető pólusain: Stravinsky objektív, elegáns neoklasszicizmusában; Hindemith kézművesetikájában; a második bécsi iskola mélységesen konstruktivista ideológiájában; és az 1950-es évek generációjának váltakozva gyűlölt és nevetségessé tett magas modernizmusában.

Persze ha „valódi” posztmodernisták volnánk, azt fejtegetnénk, hogy Bach és a 20. századi modernizmus között nincsen érdemi kapcsolat; hogy nincs semmi olyasmi, ami lényegileg kapcsolná őt a virágzó formalizmushoz, hiszen egyetlen korszak vagy komponista zenéjében sincs semmi lényegi, esszenciális. S még ha nem tesszük is magunkévá a radikálisan antiesszencialista megközelítést, annyit bizvást kijelenthetünk, hogy a Bach-recepció történetében a zeneszerzőt méltató különféle nézőpontok sora figyelhető meg: a forma tökélye, a poétikus karakter, a vad virtuozitás, a retorikus beszédszerűség és legtöbbször természetesen a vallásos mélység. Lehetséges, hogy olyan elemet is találhatnánk Bach zenéjében, amely azt a mi jelenlegi aggodalmainkkal és érdeklődésünkkel kapcsolná össze?

Mindazonáltal nehéz szemet hunyni a felett a tény felett, hogy Bach zenéje olyan „strukturális jelenléttel” bír, amely a klasszikus kánonban kivételesen súlyosnak mondható, márpedig a „strukturális jelenlét” a nyugati zenének éppen az az eleme, amelyet jelenleg a leginkább támadnak. Mi több, a Bach közeli követői (ha nem éppen ő maga) által kifejlesztett ideológia bizonyos elemei hozzájárultak a zene magas kultúráként való felfogásához, s ezáltal végső soron a modernista álláspont lényegi részévé váltak. Bach köre úgy vélte, a komponista zenéje meghaladja a természet tökéletlenségeit a teremtés alapjául szolgáló „igazabb” természet felé törekedve; zenéjét kifejezetten a megszokottól való eltérés tette egyedivé; Marpurg nézete szerint mint maradandó maszkulin struktúra állt szemben a nőies divat felületességével.¹⁶ A populáris vagy az elfogadhatóval való szembenállás, a közönség megbotránkoztatása arra a magasabb igazságra vagy szépségre hivatkozva, amelyet a pusztán „tisztletreméltók” nem is voltak képesek érzékelni, utóbb a modernista művészet központi vonásává vált. Magánál Bachnál kétségkívül megfigyelhetők olyan tendenciák, amelyeket a 20. század modernistái nagyra értékelték: a notáció növekvő pontossága az előadó szabadságának rovására, illetve – amennyire az egyházi zene szabályozásáról 1730-ban megfogalmazott vázlatából megítélhetjük – az a törekvés, hogy az előadók a zenei együttes általános produkciójához való hozzájárulás érdekében váljanak egyetlen hangszer specialistáivá.¹⁷ Ez egyfajta „racionalizáló” készletéről tanúskodik, valamint egy olyan munka-

16 Hans T. David & Arthur Mendel (eds.): *The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Rev., expanded by Christoph Wolff. New York: W. W. Norton & Company, 1998, 375–377. (A *Bach-Dokumente*, III, No. 643 fordítása.)

17 Lásd Ulrich Siegele: „Bach and the Domestic Politics of Electoral Saxony”. In: *The Cambridge Companion to Bach*, 17–34., főleg 26.

megosztás utáni vágyról, amely éppen ellentétben állt Bach saját kézműveshátterével, és a nyugati modernizáció folyamatának egyik elengedhetetlen alkotóeleme lett. Bachnak a zeneszerzés tanításával kapcsolatos nézetei ugyancsak egy újfajta pedagógiáról árulkodnak, amely lemond az elméletről és az absztrakt ellenpontgyakorlatokról a komponálás gyakorlatiasabb megközelítése érdekében. Azáltal hogy haladó növendékei oktatásának középpontjába magukat a zeneműveket helyezte, s mintaszerű darabokat adott a folyamat megkönnyítésére, Bach újfajta tiszteletet ébresztett a tényleges komponálás elméleti minősége iránt. Míg a hagyományos felfogás szerint az intellektuális felsőbbrendűség a hangzó zene realitásai iránti közönyben nyilvánulhatott meg akár a komponálás, akár az előadás terén, Bach hozzáállása nagyban erősítette azt a felfogást, hogy az intellektuális gondolat súlya a zeneszerző mint egyéni alkotó tevékenységében, illetve magában a létrejött műben rejlik. Még ha felületes és anakronisztikus volna is azt állítanunk, hogy Bach bármiben is közösködött volna a 20. század modernistáival, kétségkívül van valamilyen kapcsolat, a zene folytonosan formálódó ideológiájának átörökítése, amely összefügg a racionalizmus szélesebb kulturális áramával és a modernizmusban csúcspontjára jutó felvilágosodással: Bach e gondolkodásmód kezdetéhez áll közel, Stravinsky és Schönberg pedig a végéhez. A Claude Lévi-Straussnak az étkezési praxisokról szóló, *A nyers és a főtt* című tanulmányában kifejtett, immár divatjammúlt strukturalista megközelítés árulkodó bepillantást enged ebbe a zenei-történeti analógiába. Bachot és Stravinskyt (akik mindketten a zene kódját hangsúlyozták) mint egy zárt kör két külső tagját kapcsolja össze, amelynek belső tagjai (Beethoventól Ravelig) az üzenetet, a mítoszt s ismét az üzenetet hangsúlyozzák. Mint írja: „ha ezeket a zeneszerzőket időrendbe állítjuk, az általuk megidézett funkciók zárt ciklussá rendeződnek, mintegy azt sugallva, hogy két évszázad alatt a tonális inspirációjú zene kimerítette a megújulásra való belső képességeit.”¹⁸

Ez vajon azt jelenti, hogy Bach számára minden elveszett, hogy a 250 éves kultúra, amelyet ural, maga is kifogyott a szuszából? Először is még ha igaz volna is, hogy egy bizonyos folyamat – modernizáció, racionalizáció, kijózanodás stb. – már „kifutott”, az is kétségtelen, hogy akármilyen helyzetben vagyunk is ma, az nem jöhetett volna létre e nélkül a folyamat nélkül. Az a kultúra természetesen különbözik a mostanitól, amennyiben mi a másik oldalán lyukadtunk ki, de mégis tisztában kell lennünk vele, ha meg akarjuk érteni a magunk helyzetének a gyökereit (s ezáltal a véletlenszerűségeit). Másodsorban az újrahaznosítás és a pluralizmus kultúrája azzal jár – bármennyire ostobának tűnhet is ez néha –, hogy a múltból gyakorlatilag bármi érdekes és restaurálásra érdemes lehet. Ha a klasszikus zene nagy, folyamatos kultúrájának bizonyos értelemben vége szakadt is, egy másik értelemben meggyőzően újraéleszthetjük. Mint már említettem, az újjáélesztett változat még akkor is mélységesen különböző lesz az „eredetitől”, ha a

18 „[...] en rangeant ces compositeurs par ordre chronologique, les fonctions respectives qu'ils évoquent s'organisent à la façon d'un cycle refermé sur lui-même, comme s'il apparaissait qu'en deux siècles, la musique d'inspiration tonale avait épuisé ses capacités internes de renouvellement.” Claude Lévi-Strauss: *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964 (Mythologiques I), 38.

részleteket pontosan duplikáljuk, hiszen a recepció – a mi világunk és az utánunk következő többi – olyannyira megváltozott. Bármennyire kesergünk is a „haladás” megszűnése és a „valódi” hagyomány megszakadása miatt, a tudatos újjáélesztés talán az egyetlen mód arra, hogy visszanyerjük, ami ezekben az ideálokban még mindig értékes lehet.

Visszatérve Bachhoz: a mai kutatás java új, megvilágosító történeti perspektívákat tárhat fel számunkra azzal kapcsolatban, hogy milyen módon hordozott jelentést a zene, miképpen hatott eredeti hallgatóira, és hat másokra a recepció hosszú története során. Ez ma éppannyira hasznos számunkra, mint valaha, hiszen – amint már említettem – a történetiség visszaszerzése nagyos is szükséges tevékenység a ránk jellemző elszakadt modernitás állapotában. Mi több, a történeti megközelítés olyannyira hasznos, hogy figyelemre méltó könnyedséggel tehetünk a magunkévá történeti jelentéseket és jelentőségeket, ezáltal a magunk érdeklődésének legalábbis egy részévé téve azokat. Különösen fontosnak tűnik azonban megértenünk, hogy Bach zenéje miért jelenthet számunkra még egyáltalán valamit egy ennyire megváltozott világban (erőteljes reneszánsza bizonyos nem-nyugati kultúrákban, főképp Japánban, fontos kutatási terület lehetne). Sokan úgy hiszik, hogy Bach teljesítményében akadnak olyan lényegi elemek, amelyek – az időre és a helyre való tekintet nélkül – egyetemes érvényűek. Óvakodnunk kell attól, hogy bármiféle hiten is gúnyolódjunk, s ebben kétségkívül komolyan hisznek. Ugyanakkor az egyetemessel való házalás egy annyira sokféle és széttagolt világban, mint a miénk, nem feltétlenül a leghasznosabb időtöltés. Amit biztosan meg kell tennünk, az éppen az, ami a Bach-recepció során valójában mindvégig történt: értelmelnünk kell Bachot a saját korunk érdeklődése és előfeltevései szerint.

Bach mint a kritika új eszköze?

Ma különösen fontos lehet számunkra az a perspektíva, hogy Bach életének és alkotóművészetének kontextusát egy tekintetben mintha párhuzamba állíthatnánk jelenlegi helyzetünkkel. Akkor, akárcsak ma, Bach egy olyan sajátos zenei kultúrához tartozott, amely többé-kevésbé hanyatlott. Aki a korról haladó embernek kívánta mutatni magát, a szöveg szolgálóleányának tekintette a zenét, amelynek viszonylag egyszerűnek, dallamosnak és – mindenekelőtt – könnyen befogadhatónak kellett lennie. Ez a nézet progresszívnek számított, mivel a közvélekedés szerint összhangban állt a „természettel”. Manapság egy nagyon hasonló esztétika uralja a zenekultúrát, a nyugati zene fogalmi egyensúlya inkább az előadás és az előadó, mint a zeneszerző és a mű felé billen; a komplexitást és a nehezen befogadható zenét gyanakvás övezi. Még a populáris zene is sokkalta egyszerűbb és könnyebben befogadható, mint néhány évtizeddel ezelőtt volt. „Természetes” a maga kellemes népzenei fordulataival, megnyerően progresszív a legmodernebb technológia alkalmazása révén; éppen az eredetiség hiánya, a banális, közhelyszerű világiasság nyújt támaszt egy zűrzavaros világban.

Bach zenéjének esztétikáját – akkor és ma – egy viszonylag artikulált kisebbség vallotta magáénak, amelynek egy része afféle „ostromlott vár” mentalitással

bírt, kiállva a jó öreg értékekért, míg a másik – termékenyebb módon – egy felvilágosultabb jövő őrzőjének tekintette magát. Laurence Dreyfus hívta fel a figyelmet arra az izgalmas tényre, hogy Bach a zenéjén keresztül voltaképpen a korban uralkodó felvilágosodott mentalitás kritikusaként lépett fel.¹⁹ E gondolatot továbbfejlesztve David Yearsley úgy látja, zenéje révén Bach aktívan részt vett kora esztétikai vitáiban. Az olyan művekben, mint a *ClavierÜbung* III és a „Vom Himmel hoch”, számos példát találunk arra, hogy a komponista szántsándékkal megfordítja a kor előfeltevéseit: az összetett és bonyolult egészen könnyen befogadhatónak hangzik, miközben a „gáláns” stílushoz kapcsolódó gesztusok gyakran homályossá és furcsamód nehezen érthetővé válnak.²⁰

Lehetséges-e, hogy nekünk, akik nagyra értékeljük Bach teljesítményét, sikerül helyreállítanunk e zene kritikai jellegét, s a jelennel szemben elfoglalt kritikus pozíciónk részévé tehetjük? Bármennyire is divatjamúlt manapság a komplexitás és a struktúra hangsúlyozása, Bachnak mint polifonistának a döbbenetes teljesítménye biztosan tanulsággal szolgálhat korunk számára. Polifóniája a zenei dallamok puszta kombinálásán túl több szinten is hat, olyan elemekre kiterjedően, mint a stílus, az allúzió, a forma és a műfaj. Bach olyan módon kapcsolt egybe dolgokat, ahogy a korban lehetetlennek – vagy legalábbis az ízlés ellen valónak – tűnt, mint például a gáláns és a komoly stílus kombinálása esetében. A számtalan lecke, amelyet a polifónia terén tanulhatunk tőle, biztosan releváns a jelen nagyon is szükséges polifóniája számára. Ugyanakkor Bach zenéje a mélység érzetét is nyújtja, ami olyannyira hiányzik egy világban, ahol a pluralitás és a populizmus mindent kiegyenlíteni látszik (és jelenkori helyzetünk bizonyosan veszélyesen komplex, sőt mély, bármily sekélyesek is gyakran az eredmények). Az elkötelezettebb Bach-kritika hozzásegíthet ahhoz is, hogy olyan módon közelítsünk a mélységhez és a komplexitáshoz, hogy az mélységesen kielégítő legyen, de egyszersmind tanulságos és gondolatébresztő. Ebben a tekintetben Bach zenéjének viszonylagos befogadhatósága sokkalta erőteljesebb teszi azt a késő modernista zene ezoterikus komplexitásánál. Bármennyire megtestesítheti is ez a zene a modern állapot borzalmas igazságát (amint Adorno fogalmazott volna), kulturális és politikai szempontból egyedülállóan tehetetlennek bizonyult. Ahelyett hogy Bachra mint a mesterművek egy zárt, véges kánonjának szerzőjére koncentrálnánk, művészetének termékeny nyitottságára kell ügyelnünk, amelynek implikációi zenéjét már eddig is megdöbbentően különböző korok és kultúrák számára tették relevánssá.

Mikusi Balázs fordítása

19 Dreyfus: *Bach and the Patterns of Invention*, 219–244.; magyarul ld. jelen folyóiratszám, 373.

20 David Yearsley: *Bach and the Meanings of Counterpoint*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, főleg 98–119.

The English original of this text entitled ‘The Postmodern Mindset, Musicology and the Future of Bach Scholarship’ appeared in the *Understanding Bach Journal* 1 (2006), <http://www.bachnetwork.co.uk/ub1/butt.pdf>, 9–18.

John Butt holds the Gardiner Chair of Music at the University of Glasgow. His research has ranged over aspects of the ontology of music in the seventeenth century, listenership, and music and emotion. His most recent book is a study of Bach’s Passions *Bach’s Dialogue with Modernity* (Oxford University Press, 2010), which attempts to place Bach within the broader context of Western cultural history through detailed analysis of the music. As Musical Director of Edinburgh’s Dunedin Consort he has made several award-winning recordings of Bach and Handel, and travels widely as a conductor and organist. He was awarded the 2011 Royal Academy of Music/Kohn Foundation Bach Prize.