

ESSZÉ

Harry White

A POSZTMODERN EVANGÉLISTÁI*

Bach újraértelmezései 1985 után

1. „E mester-képek”

Ha Sebastian Bach és az ő csodálatra méltó fia, Emanuel nem kereskedővárosok zenei vezetői lettek volna, hanem szerencsés módon Nápolyhoz, Párizshoz vagy Londonhoz hasonló nagy fővárosok színpadai és közönsége, illetve elsőrangú előadóművészek számára komponáltak volna, akkor kétségtelenül leegyszerűsítették volna stílusukat bírálói szintjére; amaz feláldozta volna minden üres művészkedését és elmeszüleményét, emez kevésbé lett volna fantasztikus és *recherché*, s népszerűbb, általánosan érthető és megnyerő stílusuknak köszönhetően mindketten növelhették volna hírnevüket, és vitathatatlanul e század legnagyobb zenészeivé váltak volna.

Charles Burney: *A General History of Music* (1789)

Ma már nem kelt meglepetést, ha a posztmodern zenetudományi diskurzus meghatározó tényezőjeként találkozunk J. S. Bach zenéjével, még ha szembetűnő is az a változatosság, amely e diskurzusnak a zeneszerzőhöz való viszonyát jellemzi. Bár Bach zenéje továbbra is foglalkoztatja a konzervatívabb zenetudományt (amelyben a szövegkritika, a forráskutatás és az előadói gyakorlat hallgatólagosan igazolja kulturális tekintélyének tartós és mély elismerését), Bach a posztmodern zenetudományi gondolkodás fejlődésére is hatást gyakorol, mégpedig példaszzerű módon. Valójában Bach tűnik fel a koronatanú szerepében, amikor vádeljárás alá vonják a zenetudományi dekonstrukció számos különböző válfaját, s ennek során zenéjének példaszzerű jellege válik a nyugati zenekultúra védelmezőjévé (vagy e védelem szimbólumává), vagy a megvádolt, kérdőre vont, újabb és újabb kontextusokba helyezett nyugati zenekultúra negatív olvasatává. Ezzel nem akarom azt sugallni, hogy Bach zenéje időn (vagy történelmen) kívüli viszonyban áll a rá hivatkozó kritikai diskurzusokkal, hanem csupán arra kívánok rámutatni, hogy alakító (és gyakran problematikus) szerepet játszik a történeti és kritikai interpretáció folyamatában.

* A tanulmány eredetije: Harry White: „Evangelists of the postmodern: Reconfigurations of Bach since 1985”, *Understanding Bach* 12. (2017), 85–107.; © Bach Network, <https://bachnetwork.co.uk/>

Ez a példaszerű jelleg különösen szembeötlő (és időszerű) az angol-amerikai zenetudomány területén az 1985-ös Bach-év óta, gyökerei azonban természetesen jóval mélyebbre nyúlnak.¹ Elegendő most annyit megjegyeznünk, hogy Bachra egyaránt hivatkoztak a nyugati kánon meghatározásakor és lebontásakor; a német zenekultúra hegemoniájának felmagasztalásakor és ócsárlásakor; a zene-művészet és a keresztény istenhit immanens viszonyának idealizálásakor és kárhoztatásakor; szöveg és dallam európai művészi zenére jellemző privilegizált viszonyának megerősítésekor és aláaknázásakor; a művészi zene apolitikus természetének igazolásakor és megkérdőjelezésekor; a nyugati zenében a kompozíció mint stabil entitás fogalmának megerősítésekor és felszámolásakor; a német zenei idealizmus követeléseinek kiterjesztésekor és elvitatásakor; továbbá, amikor a különösen keményvonalas posztmodernizmus utóhatásaként visszaállították a zenei diskurzus autonómiáját mint a modernizmushoz való legfőbb kapcsolódási pontot.

Először is, a perspektívának ezek a radikális eltolódásai, amelyek sokszoros erővel jelentkeztek a mai nemzedék angol-amerikai zenetudományában, azt sugallják (tudatosan vagy sem), hogy Bachot egy általános reakció előmozdítására használták fel azokkal a zenetörténeti elvekkel szemben, amelyek a posztmodernizmus által javasolt radikális átrendezéstől érintetlenül éltek tovább bizonyos területeken. Így a kézikönyvek, kalauzok, zenetörténeti elbeszélések és specializált tanulmányok továbbra is az új zenetudománytól és annak visszhangjától érintetlen Bach-képet erősítik meg, bár az effajta publikációk alkalomadtán demonstrálják azt a tartós problémát, hogy miként lehet Bachot azon a kontextuson belül elhelyezni, amely az idő és a zenei történések kontinuumában a saját helyére szorítja be őt.² Mégis, megtévesztő lenne, ha úgy tennénk, mintha a Bachról alkotott általános képünk – amit változatlanul meghatároz a törésvonal egyik oldalon a narratív, illetve társadalomközpontú történetírással (melynek főszereplője a zenei környezetével hadilábon álló vidéki kántor), másik oldalon a fogadtatástörténettel (melynek főszereplője a német zenei felsőbbrendűségért kezeskedő zseni) – érintetlen maradna a fent említett, zenéjéről szóló kritikai megnyilvánulásoktól.

Ezek közül négy esik különösen közel a jelen tanulmányban kibontott témához. Noha Susan McClary, Lydia Goehr, Richard Taruskin és John Butt szinte telje-

1 A J. N. Forkel Bach-életrajzának megjelenésével (1802) elkezdődő Bach-reneszánsz újabb összegzéséről ld. Yo Tomita (ed.): *Bach*. Farnham: Ashgate, 2011 (The Baroque Composers), xv–xxviii. Talán hasznos itt megjegyeznünk, hogy Tomita rámutat a recepciótörténet kimaradására az esszégyűjteményből, amelynek oka, hogy a Bach-kutatásnak ez az ága még a „work in progress” fázisában van (xxviii). A jelen tanulmányban tárgyalt munkák egyike sem esik e téma hatókörébe.

2 Annak a nehézségét, hogy Bachot beillesztjük a narratív történelem keretei közé, kiváló illusztrációját nyújtja, ahogy Bach a következő kötetben megjelenik: Simon P. Keefe (ed.): *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Ld. erről recenziómat itt: *Music & Letters*, 93/1. (February 2012), 132–136.; írásomban, a 134. oldalon kifejtem, hogy az említett kötetben Bach egyházi zenéjének értékelése azért kisebbíti a zeneszerző képzelőerejének szélsőségeit, hogy dolgos egyházzenei eszként létrehozott zenei természetét kontextualizálja.

sen különböző szempontokból interpretálják Bachot, munkáik lehetővé teszik számunkra, hogy létrehozzuk az „Új Bach” testamentumot (szemben az „Ó Bach” testamentummal), amely nem pusztán Bach zenéjének fogadtatástörténetét változtatja meg mélyrehatóan, hanem azt az általánosabb elbeszélést is, amelyben ez a történet benne foglaltatik.³ Bach története ebben a folyamatban egy tágabb irányváltást is illusztrál, amelyben a zenei műalkotás olyan mértékben válik talajtalanná, hogy jelentése nem csupán relativizálódik (vagy elveszíti „egyetemes” jelentőségét”), hanem posztmodern felhígulásának következtében át is rendeződik. Balgaság volna azt állítani, hogy kizárólag McClary, Goehr, Taruskin és Butt felelős a dolgok ilyenén állásáért; de vegyük figyelembe McClary ragaszkodását ahhoz, hogy Bachot a kánonnal való radikális elégedetlenség képviselőjeként sajátítsuk ki, Goehr dekonstrukciós stratégiáját, amellyel Bachot mint zeneművek alkotóját veszi célba, Taruskin kritikáját Bach esztétikai, vallási és kifejezésbeli ortodoxiájával szemben, valamint Butt nem kevésbé stratégiai lépését, amellyel a fenti értelmezések következtéseit levonva visszaállítja Bach egyes műveinek képzeletbeli autonómiáját. Jó okkal állíthatjuk, hogy ezek a nézetek a maguk egészében visszatükrözik a korábbi generáció angol-amerikai zenetudományának általánosabb irányultságát.⁴ Ennek az irányultságnak ma már ismerős vonása a kánonteremtő tekintély (és különösen a német kánonteremtő tekintély) félreérthetetlen elutasítása, valamint az az új ortodoxia, amelyben a zenei diskurzus egy halom metanarratívává válik, miáltal a műalkotás holisztikus autonómiája jószerével eltűnik. Így Bach zenei diskurzusának dekonstruálása „saját politikai céljaink” érdekében (McClary), radikálisan megváltozott zeneszerzői státusza (Goehr), a felvilágosodásellenes esztétika megtestesítőjeként való beállítása és a német zenei idealizmus (később megrendülő) hegemoniájának kialakításában játszott szerepe (Taruskin), illetve utolsósóként, az a kivételes, ha ugyan nem egyedülálló, feltételezett párbeszéd, amely bizonyos nagyszabású művei és a modernitás fogalma, illetve jelentése között zajlik (Butt) – mindezek az elképzelések szinte teljes mértékben megkerülik azokat a folyamatosságokat és meggyőződéseket, amelyeket a zenetudományi diskurzus hagyományosabb irányzatai magától értetődőnek tekintenek.

A hagyományosabb meggyőződések kontextusában Bach, az „ötödik evangélista” továbbra is jelentéssel teli kategória maradt (ahogy a kantáták és passiók szemantikai megértése során az utóbbi időben újra aktív tényezőként használják a teológiáját), még akkor is, ha ez a kifejezés nyilván az „ótestamentumi” Bachra

3 Az „új” Bachot és a „régit” nem feltétlenül rögzített kategóriának szánom, csupán regisztrálom a világháború előtti és utáni Bach-recepció között fennálló jelentős különbséget. A „régit” Bach a német zenei szuverenitás legfőbb ügynöke volt, s ezt a minősítést aligha kaphatja meg többé, még a konzervatív Bach-kutatás sáncain belül sem, ahol egyébként elkötelezettek a kutatók a zeneszerző egyedülálló státuszának megtartása mellett. Bár a jelen tanulmány az „új” Bachhal foglalkozik, számos olyan zene-történész akad, akinek a munkái azt sugallják, hogy nyitottak a tárggyal járó intellektuális kihívásokra. Közéjük tartozik Laurence Dreyfus, Eric Chafe, Tanya Kevorkian, Ruth HaCohen, Karol Berger, Daniel Melamed, David Yearsley és Michael Marissen.

4 Ezen az általános irányon belül McClary, Goehr és Taruskin munkássága azért tűnik innovatívnak és úttörő jellegűnek, mert hatékonyan formálják újra a narratíva fogalmát a nyugati zenekultúrában.

utal, akinek zenéje egykor megszilárdította a keresztény istenhit és a német művészet ideológiai szintézisét, jóllehet ma már nyilvánvaló okokból nem tartható ez utóbbi nézet.⁵ A kortárs Bach-kutatás alapjául szolgáló egyik általános érvényű előírás mindazonáltal továbbra is a zene egzisztenciális tekintélyére vonatkozik, amely megengedi a hangzó formaként felfogott zenei műalkotás autonómiáját, mégpedig azzal az előfeltevéssel, hogy ez a forma egyre érthetőbbé válik, ahogy haladunk előre az időben. Képtelenség nem látni, hogy milyen időtálló az ezzel kapcsolatos általános helyeslés, bármilyen sokféle magyarázatot adnak is rá; hiszen a különböző kortársi Bach-értelmezéseket inspiráló, egymástól egyébként igen eltérő érdeklődési területek, mint a lutheranizmus, az antiszemitizmus, a hangnemallegória, az ellenpontoszerkesztés vagy a számmisztika (hogy csak véletlenszerűen említsek néhányat), egyaránt feltételezik (és függenek a gondolattól), hogy a zenemű alapvető adottsága az inherens autonómia, amely minden ponton nélkülözhetetlen a kritikai vagy történeti elköteleződés érvényesítése során.⁶ John Butt szavait kölcsönvéve: „az önmagában álló zene’ fogalma elleni lázadás” nem érhető tetten ezekben a megközelítésekben.⁷

Ugyanakkor éppen ez a konceptuális fordulat különbözteti meg azon szerzők munkáit, akik elképesztő hittérítő munkát végeznek a zenetörténet egy merőben eltérő olvasata mellett. Ha másért nem is, ezért különbséget kell tennünk a posztmodern (McClary, Goehr és Taruskin) és az „Új Bach” evangélistái (Butt) között. Bármily csábítónak látszik, hogy ezt a megkülönböztetést rendszerbe foglaljuk, tanulmányom során igyekszem jelezni, hogy nem létezik olyan könnyen járható út (mi több, nem is lenne kívánatos), amely a Bach-recepcióval való elmélyült foglalkozást úgy értelmezi, mintha az a legújabb zenetörténet-írás meghatározó tényezője volna. Ha tekintetbe vesszük a zenei múltra vonatkozó, 1945 utáni „számos újrafelfedezést és újraélesztést”, amely az új zenetudományt jellemzi, bölcsnek tűnik elfogadni a pluralitás hasonló fokát (és ellentmondásos fogadtatását) az ugyanebben az időszakban kialakuló, Bachra vonatkozó nézőpontokkal kapcsolatban is. Burney 1789-ben megfogalmazott lekezelő véleménye Bachról, és különösen Bach zenei diskurzusának elutasító jellemzése – „üres művészkedés és elmeszülemények” – ma sokak számára a kultúrtörténet nagy félreértéseinek egyike-

5 Ld. Wolfgang Sandberger: *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Franz Steiner, 1997, szemlézi George B. Stauffer: *Notes*, 55/44. (June, 1999), 894–896. A 894. oldalon Stauffer megjegyzi, hogy noha Spitta képét Bachról, az ötödik evangélistáról már régen elvetették, a zeneszerzőről írt monumentális életrajza (1873–80) „az kőszikla, amelybe szilárdan kapaszkodik a modern Bach-kutatás horgonya”. Tanya Kevorkian (ld. 56. lj.) és Robin A. Leaver munkássága emelkedik ki a teológiai újraértelmezések közül, de rájuk egyáltalán nincs hatással a Spitta által képviselt szintetikus ideológia.

6 Így például Chafe, Dreyfus és Berger – bármennyire különböznek is a megközelítéseik és a hangsúlyaik – egyaránt fenntartják, hogy a zenemű fogalma érvényes és maradandó, axiomatikus központi szerepet játszik, akkor is, amikor a hangnemallegóriákkal kifejezett lutheránus tartalmakról (Chafe), a kívülről kapott zeneszerzés-technikákkal szemben tett határozott lépésekről (Dreyfus), vagy a zenei idő strukturálására alkalmazott körkörös eljárás megragadásáról (Berger) van szó.

7 Ld. John Butt: *Bach's Dialogue with Modernity. Perspectives on the Passions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 296.

ként hat. Burney nyilvánvaló önteltsége (vagy éppen értetlen megvetése) ugyanakkor érzékletes képet ad a felvilágosodás gondolkodásmódjáról, és ha más értelme nincs is, arra legalább figyelmeztet bennünket, hogy a történelem a saját képére alakítja – és alakítja újjá – Bach alakját. Tárgyunk szempontjából mindez arra emlékeztethet, hogy Bach posztmodern értelmezései („e mester-képek”, „melyek újakat nemzenek”)⁸ a korábbi értelmezéseket éles (és hasznos) megvilágításba helyezhetik. Amint azt az alábbiakban kifejtem, a Burney által alkotott Bach-kép újra előbukkan a zenei narratíva és jelentés újabb megnyilvánulásaiban, mégpedig Bach jelentőségével kapcsolatban. E megnyilvánulások közvetlenebb forrása pedig T. W. Adorno.

2. Szimpátia Fehér dűrban

Miért nem hagyjuk a klasszikus zenét meghalni, és vele együtt azt az elnyomó kultúrát is, amely évszázadokon át életben tartotta?

Kofi Agawu a *Music & Letters*ben (1997)

A világos beszédnek tett ritka engedményként Adorno úgy fogalmaz, hogy „Bach zenéje fényévnyi távolságban van az egykorú zene átlagától”, s ezzel össze is foglalja a fogadtatástörténet egyik alapelvét, amely Bach 19. század elején kezdődő feltámasztásának valamennyi, egymást átfedő szakaszában érvényes volt (hol jó-hiszemű véleményként, hol a történeti perspektíva akadályaként).⁹ Adorno írása 1951-ben (a Bach halálának bicentenáriumát követő évben) jelent meg, s a historikus előadói gyakorlat e nevezetes kritikája kísérteties pontossággal vetítette előre – és részben el is játszotta – azoknak az egymásnak ellentmondó Bach-perspektíváknak az összecsapásait, amelyek egy nemzedékkel később zajlottak le, miután elindult az új Bach-összkiadás (az első kötet Adorno esszéje után három évvel jelent meg), illetve intenzív vita alakult ki a *Neue Bach Ausgabe* kötetekben felülmúlhatatlan szakértelemmel gyakorolt Urtext-közreadás elveiről.¹⁰ Ám Adorno is ellentmondásosan értelmezi Bachot, amikor például figyelemre méltó módon megkülönböztetést tesz a zene ahistorikus természetének „univerzalitása” és kvázi-

8 „e mester-képek”: ez Yeats *The Circus Animals' Desertion* (Tandori Dezső fordításában: *A cirkuszállatok szökése*) című, 1939-es költeményének egyik fordulata, amely a költészet transzformatív erejének élethosszig tartó keresésére utal. Azért idézem itt, hogy rámutassak a posztmodern diskurzus messzemenő (és transzformatív) hatására a zene területén. A „melyek újakat nemzenek” fordulatot egy másik Yeats-versből, a *Byzantium*ból idézi a szerző (Jékely Zoltán fordítása). [A fordító megjegyzése.]

9 Theodor W. Adorno: „Bach, megvédve híveitől”. Ford. Zoltai Dénes. In: uő: *A művészet és a művészetek*. Budapest: Helikon, 1998, 195–205., ide: 204.

10 Az alábbi cikkben: Laurence Dreyfus: „Early Music Defended Against its Devotees. A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century”, *The Musical Quarterly* 69/3. (Summer 1983), 297–322. a szerző röviden áttekinti az urtext-elvek és a historikus előadói gyakorlat konfliktusának alakulását az Adorno-tanulmány megjelenése óta eltelt időszakban. Dreyfus egyetért Adorno kritikájával, amely szerint a historizmus elmulaszt különbséget tenni az egyes kifejezőeszközök és a jelentés között (amit Adorno így jellemez: „ezek Bachot mondanak, és Telemannra gondolnak” [204.]).

teológiai erejének hamis tudata között. Bach zenei képzeletének autonómiáját Adorno nem valamifajta empirikus objektiváció működéséként fogadja el (hiszen ez Bachot azzal a változhatatlan ontológiával ruházná fel újra, amelyet Adorno elutasít), hanem a zenei szubjektum megszabadulásaként attól, ami őt „egyházzenei komponistává degradálja, olyan hivatal és tisztség betöltőjévé, amely ellen zenéje berzenkedett”.¹¹ Ebben a tekintetben az Adorno által felállított diagnózis Bach modernségéről (valami „feltárulkozóról”, ami művészetének szélsőséges jegyeiben tükröződik) nem csupán a historikus mozgalom ellen irányul (elutasítva, hogy „klasszikus eszménnyé avassák a kézműves korlátoltság” gondolatát). Arra is irányul, amit Adorno szándékos zeneszerzői „anakronizmusnak” tekint Bachnál, vagyis az ellenpont mindent átható szerepére:

A funkciós-harmonikus és a kontrapunktikus dimenzió teljes, a szerkezet legszubtilisebb meghatározásaiig menő koincidenciájáról van szó. A régmúlt a zenei szubjektum-objektum utópiájának hordozójává válik, az anakronizmus a jövő hírnökévé.¹²

Alighanem jellemző Adorno álláspontjára, hogy ellent kell mondania az éppen csak útjára induló feltámasztási mozgalom mögött álló józan észnek, amikor a Bach-rajongók nosztalgiját és „nyárspolgári” empirizmusát kritizálja, amely szerinte megakadályozza, hogy valóban megértsük Bach zeneszerzői jelentőségét (mindenesetre Adorno ezt a jelentőséget a komponálás aktusában találja meg, kifejezetten Schoenberggel és Webernnel összefüggésben).¹³ Hogy Adorno elutasítja az efféle historizmust, amelyben a zenei szubjektumot feláldozzák egy hamis ontológia miatt, az most kevésbé fontos, mint az, hogy egymás mellé helyezi az immanens Bachot (akit a zenéjét feltámasztók nem képesek megismerni) és a történetileg meghatározott Bachot (akit viszont nem képesek megérteni). Egy meglepő bekezdésben, ahol megkísérli összebékíteni ezt a két perspektívát, Adorno kijelenti, hogy Bach zenéjének „legbensőbb igazsága” abban áll, hogy „a humanitás hangját” összhangba tudja hozni a társadalmilag meghatározott műalkotással:

A bachi zene társadalmi tartalmának deszifrázását feltehetőleg az jelentené, ha a tematikusan adott munkák motivikus munka szubjektív reflexiója általi felbontását összefüggésbe hoznánk a munkafolyamat ama változásaival, amelyeket ebben a korban a manufaktúra idézett elő, s amelynek lényege a régi kézműves-tevékenységnek kis részműveletekre való felbontása. Ha ez az anyagi termelés racionálissá válását eredményezte, akkor Bach

11 Adorno: *Bach, megvédve híveitől*, 195.

12 Uott, 195., 201.

13 Uott, 204–205.: Bachnak nem az úgynevezett stílusszakértők uzurpációja szolgált igazságot, hanem egyes-egyedül a komponálás leghaladottabb állapota, amely Bach feltárulkozó műve állapotával konvergál. A Schönberg és Anton von Webern által készített néhány hangszerelés [...], nos, ezek az instrumentációk a Bachhoz való tudati viszony modelljei, amely viszony megfelelne Bach zenei igazsága állapotának. A hagyományos Bach talán valóban interpretálhatatlanná vált. Ebben az esetben öröksége arra a komponálásra száll rá, amely hű marad hozzá [...]” Ld. még: Max Paddison: „Authenticity and failure in Adorno’s aesthetics of music”. In: Max Paddison (ed.): *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 198–221.

[...] elsőként kristályosította ki a racionálisan konstruált mű, a természet feletti esztétikai uralom eszméjét.¹⁴

Amit a posztmodern kritika kifejezetten elutasít, mégpedig éppen magával Bach-hal kapcsolatban, az Adorno kijelentésének kizárólagossága. Adorno javaslata, a „társadalmi tartalom deszifrózása” olyan viszonyt feltételez a manufaktúra és a „racionálisan konstruált mű” között, amit elhomályosít a nézet, hogy a zenemű (mint autonóm tárgy) az 1800 utáni német idealizmus szellemi találmánya. Ahogy a műfogalom teret nyert – szól az érvelés –, a funkciója az volt, hogy létrejöjjön egy zenei múzeum, s ebben egy olyan kompozíciós gyakorlat kezekedett a kulturális szuverenitásért, amely a 18. század szempontjából érdektelen volt. Ezzel szemben „a társadalmi tartalom” egy másfajta „deszifrózása”, amely ugyancsak Adorno esszéjéből indult ki, valóban létfontosságú volt a posztmodern zenetudomány vállalkozása számára a legkorábbi Bach-reprezentációk idején. Susan McClary párját ritkítóan provokatív (és sokszor briliáns) tanulmánya, a *Szentségtörés a Bach-évben politikáról beszélni* 1987-ben jelent meg (két évvel az 1985-ös tricentenáriumi megemlékezések után).¹⁵ A cikk provokatív kijelentései (különösen, amelyek Bach zenéjét a „társadalmi diskurzus” megnyilvánulásaként kezelték) ösztönzően hatottak az ezután kialakuló kritikai diskurzusra, amely az európai művészi zenét elnyomó és társadalmilag konstruált kánonként kezelte és támadta kulturális hegemoniáját. E tekintetben McClary dekonstruktív törekvései egyenetlenek (az 5. brandenburgi verseny első tételének gondolatébresztő és nagyívű értelmezése mellett ott találjuk a *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140 nyegle, hogy ne mondjam: spekulatív interpretációját), de megvan bennük a harci riadó megfújásához szükséges erő és iránymutatás, és a posztmodern zenetudomány a megfelelő hangerővel reagált is rájuk. A tanulmány megjelenése után Bach már nem volt többé ugyanaz, mint korábban.¹⁶

McClary munkája más okból is fontos – nevezetesen azért, mert Bach dekonstrukcióját összekapcsolja egy tágabb programmal, amely a teljes nyugati kánon még általánosabb dekonstrukcióját célozza. Ebben a tekintetben túl kellett lépni Adorno érvelésén is:

Adorno még az autonóm német kánonon belül és annak a nevében cselekszik, mert továbbra is azt tekinti az igazság letéteményesének. A nyugati kultúra Adorno által végzett

14 Uott, 199.; a kiemelés tőlem.

15 Susan McClary: „The blasphemy of talking politics during Bach year”. In: Richard Leppert and Susan McClary (eds.): *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 13–62.

16 Noha McClary tanulmánya az elmúlt harminc évben, úgy látszik, alig gyakorolt közvetlen (vagy egyáltalán bármilyen) hatást a szűkebb értelemben vett Bach-kutatásra, a vár megostromlásának gesztusa ennek ellenére elsődleges mozgatórugója volt az Új Zenetudomány fejlődésének. A tanulmány kritikai hangvételének nyersesége végső soron sokkal kisebb jelentőségű, mint az általános gondolatmenet eredetisége, különösképpen, hogy a zenére a társadalmi és politikai diskurzus egy fajtájaként tekint.

felboncolása, illetve a beletörődés stratégiai álláspontja, amit Adorno képvisel, együtt keves választási lehetőséget és szűk mozgásteret hagynak a második világháború utáni művészeknek, különösen azoknak (a nőknek és a feketéknek, egyáltalán: a nem-németeknek), akiket Adorno következetesen elzárt a kulturális termelés lehetőségétől. Amikor Bachról beszél, egyfelől arra törekszik, hogy kompozíciós tevékenységét társadalmi kontextusba helyezze, másfelől viszont arra, hogy zenéjének autonóm igazságtartalma kedvéért kiragadja őt a társadalmi recepció méltatlan közegéből.¹⁷

Bár McClary gondolatmenete sem mentes a logikai hibáktól (például, hogy elszántan arra törekszik, hogy „Bachot sajátítsuk ki saját céljainkra”, miközben Adornót ugyanezért bírálja), esszéje nemcsak hozzájárult a posztmodernizmus fejlődéséhez, de maradandó értéke túl is mutat rajta. Ez az érték abban áll, hogy McClary azonosít egy komplex zenei diskurzust, amelynek társadalmi rejtjelei, ha egyszer dekódoltuk (vagy „deszifróztuk”) őket, megerősítik, nem pedig lehántják Bach egyedi műveinek történeti integritását, tekintet nélkül arra a mai jelentésre, amelyet a szerző tulajdonít nekik.¹⁸ Bár megbocsátható, ha valaki nem így gondolja, de én nem látom bizonyítékát annak, hogy a McClary által felvázolt Bach-kép része lenne a kompozíciók mint zeneművek intencionális működésének tagadása.

Ezt a tagadást Lydia Goehr bájos tömörséggel fogalmazta meg a következő kiállításban: „Bachnak nem állt szándékában, hogy zeneműveket komponáljon.”¹⁹ Csaknem huszonöt évvel azután, hogy ez az állítás stratégiai revizionizmusként helyet kapott a *Zeneművek képzeletbeli múzeuma* (1992) című könyvében, immár nem szükséges (ha az volt egyáltalán) elhallgatni aényt, hogy Goehr nagyobb szabású célja az volt, hogy a zenei autonómia fogalmát leválassza a nyugati zene-történetben elfoglalt univerzális státuszáról, és a 19. században helyezze el. Nem hajtunk jelentős hasznot azzal sem, ha elismerjük, hogy az áthagyományozódás eszközeként ez az autonómia tovább él (főként azokban a még mindig meglévő elképzelésekben, amelyek a „műhöz való hűségről” szólnak, a művet pedig szövegként fogják fel), de nem tűnik hasznosnak az sem, ha a Bach-kutatásra és -előadói gyakorlatra hivatkozunk, ahol az autonómiaeszmé különös tisztasággal él tovább. Nyitva marad azonban a kérdés, hogy az univerzális elvek Goehr által véghez vitt, nagy hatású dekonstrukciója milyen mértékben hoz létre új ortodoxiát a régi helyén (mindenekelőtt a *Werktreue* eszméjét illetően, amelyet Goehr mindent átható, olykor káros ideológiaként tárgyal, amely egyrészt eltorzítja a történelmet, másrészt elősegíti, hogy a kánon részévé vált művek az árufetisizmus tárgyaivá váljanak). Sok egyéb mellett Goehr érvelése nemcsak a francia forradalom előtti zenei termelés szociológiájának témáját hozza a felszínre (vagyis azt, hogy a zeneszerzők függő viszonyban álltak a mindenkori politikai és kulturális hatalommal), ha-

17 Uott, 60.

18 Ld. különösen McClary fejtegetését a zeneszerző Bach periferikus helyzetéről, és az ebből fakadó stílári „elhajlások” társadalmi irányultságáról. Uott, 19–21.

19 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992, 8. Goehr így folytatja: „Csupán modern nézőpontból – egy Bach számára ismeretlen nézőpontból – mondhatjuk, hogy ez szándékában állt”.

nem a létrejött művek pusztá tömegére is hivatkozik, s ebben látja annak a konceptuális imperializmusnak a bizonyítékát, amely visszamenőlegesen (és anakronisztikusan) az abszolút műalkotás szerves idealizmusát társítja ehhez a folyamathoz:

Elképzelhetetlen, hogy [1800 előtt] bármely zeneszerzőnek lett volna ideje arra, hogy minden alkalomra új és eredeti zenét komponáljon; a gyakorlatban a legtöbbször olyan zenét írtak, amely minőségét és jellegét tekintve megfelelő volt. [...] Az az elképzelés, hogy a zenészek nagy számú egyedi művet komponáltak, természetesen félrevezető. Számos kompozíciójuk zenei anyaga jelentős átfedéseket és ismétléseket tartalmazott. [...] A kölcsönzés általános gyakorlata voltaképpen a nyelv általános használatára emlékeztet, amelyben egyetlen adott kifejezés sem tekinthető egyedinek vagy egy szerző szellemi tulajdonának. A zenészek jóformán annyiszor mondhatták ugyanazt, ahányszor csak akarták.²⁰

Goehr érvelésével az a probléma, hogy a zene létrehozásának egy olyan általános elméletét körvonalazza (s ez nem idegen a „racionálisan konstruált mű” adornói fogalmától), amelyet már Bach kései műveinek pusztá egzisztenciális ereje is alapvetően kérdőjelez meg (hogy további példákat ne is említsünk).²¹ Azért igen nehéz ennek a problémának a megoldása, mert Goehr mintha amiatt akarná megfosztani Bachot az autonómiájától – kimondottan a bachi műfogalom fejlődése kapcsán –, hogy ezzel szolgáltatson muníciót egy amúgy erőteljes és meggyőző megkülönböztetés számára (amellyel a zene státusza és létrehozása szempontjából elválasztja egymástól az 1800 előtti és utáni időszakot). A *Zene-művek képzeletbeli múzeuma* lapjain kibontakozó Bach-kép mögött olyannyira erős az az elképzelés, hogy az autonómia fogalma a német romantika találmánya (Goehr monográfiája egyebek mellett ebben is a posztmodern zenetudomány klasszikus inspirációjának tekinthető), hogy Bach műveinek jelentőségét és szemantikai jelentését nem képes másnak tekinteni, mint egy olyan gyakorlat megnyilvánulásának, amelyre nézve az autonómia kérdése tökéletesen irreleváns. Ha szinte valamennyi 1800 előtt írt zenét alkalmi jellegűnek tekintünk, akkor ebből magától értődő módon következik egy olyan történelmi perspektíva, amelyből nézve a h-moll miséhez hasonló művek csupán a német idealizmus történelmi erejénél fogva tehetnek szert autonómiára, vagy az olyan romantikus elképzeléseknek köszönhetően, mint a művek „organikus egysége”. Bach kései művei a legjobb esetben is csak az általános szabályt erősítő kivételek lesznek (és nem

20 Uott, 182–183.

21 Ilyen módon Goehr gondolatmenete „a műfogalom nélküli zenei alkotásról” (könyve hetedik fejezetének címét idézve) elveszíti hivatkozási alapját, szembeállítva Bachnak a komponáláshoz (és a zenei műfajokhoz) fűződő szisztematikus és kimerítő viszonyával, amely olyan művekben nyilvánul meg, mint a *Wohltemperiertes Klavier*, a *Musikalisches Opfer*, A *fuga művészete*, a h-moll mise stb., hogy olyan korábbi gyűjteményeket, mint az *Orgel-Büchlein*, ne is említsünk, amelyeket nyilvánvaló és inherens autonómia jellemez, függetlenül attól, hogy az autonómiának ezt a fogalmát a 19. században „találták fel”. Ugyanakkor a korrektség megköveteli, hogy leszögezzük: az autonómia fogalmának feltalálását Goehr inkább történeti eseményként, mintsem filozófiai felismerésként mutatja be.

látom bizonyítékát annak, hogy Goehr akár csak ezzel is egyetértene). Ami viszont azt jelenti, hogy fogalmi úr tátong a mai Bach-kutatás immanens alapgon-dolata és a kánon szuverenitásának Goehr-féle dekonstrukciója között: előbbi következetesen megerősíti a bachi zenei diskurzus autonómiáját, leginkább abban, ahogy Bach az általános műfaji prototípusokat szisztematikusan használja és kimeríti; utóbbinak ugyanakkor meghatározó aspektusa a német romantikát illető erőteljes kritika. Ez a fogalmi úr aztán akaratlanul is problematikusá teszi azt a nehezen megragadható viszonyt, amely Bachot a történelmi elbeszéléshez fűzi. Ha így van, akkor a törésvonal igencsak mély. Az alázatos Capellmeister, akinek a kompozíciós tevékenységét „rendkívüli mértékben korlátozták”²² a kötelezettségei, igen nehéz összeegyeztetni a *Máté-passió*, a *Wohltemperiertes Klavier* és a *Musikalisches Opfer* szerzőjével, hogy három olyan művet említsek, amelyek, finoman szólva, sok mindent alátámasztanak, de azt biztosan nem, hogy szerző-jüket bármi is „rendkívüli mértékben korlátozta” volna.

Az, ahogy Goehr foglalkozik Bachhal (és ábrázolja őt), nyilvánvalóan egy ma-gasabb célt szolgál: szeretné történelmi keretbe helyezni és lebontani a zenei műal-kotás fogalmát, amelyre a zene befogadásának és gyakorlatának univerzális szabá-lyozójaként tekint. Goehr könyve természetesen a zenei gyakorlat elvét is felsza-badítja a műfogalom hegemoniája alól, továbbá ezzel összefüggésben kivonja a nyugati zene tekintélyének hatóköréből, amelyet a kulturális imperializmus egyik formájának tart. Goehr Bach-értelmezése, úgy tűnik, messzemenően befolyásolta Richard Taruskin az ilyen irányú vállalkozásaiban, amikor a historicizmust explic-it módon gonosz szereplőként azonosította a *The Oxford History of Western Music* kötetében körvonalazott történelmi elbeszélésben, amelyet a német romantika szelleme és presztízse ellenében épített fel.²³ Bár egy korábbi írásomban behatób-ban tárgyaltam Taruskin (zene)történelmi felfogását, a jelen cikkben kizárólag azzal foglalkozom, hogy miként ábrázolja Bachot. Taruskin szerint az önféjű Capellmeister a történelmi elbeszélés részét képezi mint tapasztalati igazság, a német idealiz-mus géniusza ugyanakkor a német zene felsőbbrendűségi mítoszának része, amely-ben Bach játssza a főszerepet.²⁴ Taruskin aztán ezt a mítoszt dekonstruálja (és egé-szen odáig jut, hogy egy rendkívül kemény kritika részeként azért ítéli el a késői modernizmus és formalizmus szuverenitását az amerikai művészi zenében, mert

22 Goehr: *The Imaginary Museum*, 178.

23 Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2005. Ld. Vol. I., xxii. skk., ahol ez a narratíva a zenetörténet-írás német modelljeiben megtestesülő kanonizált tekintély alól felszabadított, írásbeli hagyomány „kikérdezéseként” jelenik meg.

24 Uott, I., 235.: „A Bach körül kialakult mítosz szerint művei egyedülálló minőséggel bírnak, ami zené-jét a történelem folyamatok fölé emeli, és időtlen mércévé avatja: ez a valaha írt legnagyobb zene, és (ami ideológiai szempontból lényegesen fontosabb) a legnagyobb zene, amit valaha írni lehetett. [...] [Szükségessé vált annak indoklása, hogy] Bach miként tett szert arra a kiemelkedő státuszra, amelyet egy visszahozhatatlan, mitikus aranykor legfőbb képviselőjeként és a germán zenei „fő-sodor” kiindulópontjaként élvezhetett”. Ld. még: Harry White: „The Rules of Engagement. Richard Taruskin and the History of Western Music”, *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 2. (2006–2007), 21–49.

az „megköveteli minden érintett emberi lény – zeneszerző, előadó és hallgató – elnyomását, sőt megalázását”),²⁵ ám ennek a nézetnek is megvoltak az előzményei, mégpedig, mint látni fogjuk, egy végső soron nem kevésbé szigorú Bach-képben. Amely egyébként nem kevésbé problematikus. A kettős kényszer, hogy Bachot a történeti narratíva aktív szereplőjeként kezeljük, ugyanakkor a német zenei szuverenitás előhírnökének is tartsuk, azt hozza magával, hogy egyszerre kell ragaszkodnunk ahhoz, hogy apriori elismerjük Bach magától értődő mesterségbeli fölényét bizonyos műfajokban (különösen a hangszeres zene területén), és elfogadjuk azokat az ideológiai jelentéseket, amelyeket Taruskin a vokális műfajokhoz (az egyházi kantátákhoz és a passiókhoz) köt. Bachot „Janus-arcú” zeneszerzőnek nevezi Taruskin, s ez a jellemzés az általa alkotott kettős Bach-portréra is utal (a két ábrázolást Händel angol oratóriumainak áttekintése választja el egymástól Taruskin zenetörténetében, ami abban is segít, hogy a kantátákat és a passiókat élesebb megvilágításba helyezze).²⁶

Tekintettel arra, hogy Taruskin zenetörténete par excellence posztmodern szöveg, nem utolsó sorban amiatt, ahogy elutasítja és diagnosztizálja a német idealizmust mint a zeneszerző és a hallgató közti kölcsönös megállapodáson alapuló megértés végzetes megszüntetőjét (aminek valódi következményei majd csak a modernizmus felemelkedésével és a tonalitás összeomlásával válnak láthatóvá), a kettős Bach-portré strukturális jelentősége még nyilvánvalóbb.

A Bach hangszeres műveiről szóló áttekintés foglalja magában a Taruskin által felvázolt első portrét, és a kettő közül vitathatatlanul ez a megértőbb. A kiindulópont tudatos megválasztása önmagában is stratégiai jelentőségű húzás. Taruskin azzal kezdi, hogy összefoglalja Manfred F. Bukofzer rendkívül magabiztos leírását, amely szerint Bach életműve „a polifónia leszálló és a harmónia emelkedő görbéjének metszéspontjában helyezkedik el, ahol a vertikális és a horizontális erők tökéletes egyensúlyban vannak”, s ehhez Bukofzer hozzáteszi, hogy „a szembenálló erőknek ez az egymásba hatolása a zenetörténet során egyetlen egyszer valósult meg, és ennek az egyedülálló kegyelmi pillanatnak Bach a főszereplője”.²⁷ Bár Taruskin ezt a pillanatot Bach újrafelfedezésének idejére, vagyis a 19. század elejére helyezi át (és így Bukofzernak tulajdonítja „magának a zenetörténet mítoszának” a kinyilvánítását), menet közben levont következtetései (a repertoárral együtt, amelyet szemléltetésükre kiválaszt) némiképp váratlanul arról tanúskodnak, hogy lényegileg egyetért az idősebb történész értékelésével (amely 1947-ben jelent meg).²⁸

25 Uott, V., 62., ahol mindezt John Cage-nek „a zaj emancipálására” irányuló törekvéseire vonatkoztatta; szerinte Cage ezzel Schoenbergnek a diszsonancia emancipálását célzó „munkáját végezte be”.

26 Uott, I., 233–304. és 305–390. Händel operáinak közbevetett értékelése: 305–340.

27 Idézte: uott, I., 235. Bukofzernak a *Music in the Baroque Era* című könyvében (London and New York: Norton, 1947, 260–305.) található jellemzése Adorno különbségtételét tükrözi Bach kettős zeneszerzői identitásával kapcsolatban, egyik oldalon az „anakronizmussal” (vagyis a kontrapunkttal), másik oldalon a harmóniai-tonális funkcióval. Ezt a megkülönböztetést bizonyos fokig Taruskin is átveszi a hangszeres művek tárgyalása során. Ld. még a 67. lábjegyzetet.

28 Uott, I., 235.

A *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének h-moll fűgájáról szóló elemzés például az alábbi, jóindulatú engedményekre sarkallja Taruskint Bach eredetiségével és zsenialitásával kapcsolatban (ezeket ráadásul nem az organikus egység történeti konstrukciójaként, hanem a zeneszerzői nyelv állandó vonásaként tárgyalja):

Szerkezet és jelentés, „forma” és „tartalom” [ily módon] szétválaszthatatlanul összefonódik, lényegében szinonimává válik [...] [Bach művészete] a forma és a textúra tekintetében visszatekint, mégpedig már a saját korában is archaikusnak számító gyakorlatokra. A harmónia és tonalitás vezérelte forma szempontjából azonban kora élvonalába tartozik. Ez az élvonalbeli jelleg még ma is elhatol a hallgató tudatáig, és élénk reakciót vált ki belőle, miközben a kor összes többi lutheránus kántorának zenéje eltűnt a repertoárból.²⁹

Eddig tehát tulajdonképpen megelégedhetünk azzal a feltételezéssel, hogy Taruskin Bach-képe ugyanazokban a derűs színekben pompázik és ugyanazzal a magabiztossággal ragyog, mint a jóval korábbi (és ideológiai szempontból kevésbé tudatos) portrék. Továbbá, hogy jellemző rá a nézőpontoknak az a ritka szimultaneitása (tudniillik az egykori zene és a mai történetírás közötti szimultaneitás), amit a posztmodernizmus általában megvetéssel kezel.

A másik portré egészen más eset. Händel operáinak és oratóriumainak áttekintése előzi meg, s ennek során Taruskin előnyben részesíti (és helyesli) azt a nézetet, miszerint az operák és különösen az angol oratóriumok alapvető célja a „szórakoztatás”. Bár a terjedelmi korlátok nem engedik meg, hogy részletekbe menően vitatkozzam ezzel az értelmezéssel, bizonyos vonatkozásaival mégis foglalkoznom kell röviden, hogy érthetővé váljon a Händel napsugaras retorikája és Bach zenei lutheranizmusának „szinte a szó szoros értelmében émelyítő” önmarcangolása közötti megkülönböztetés, amelyhez Taruskin végső soron el kíván jutni.³⁰ Hogy ezt a kirívó kontrasztot megteremtse, Händel legkevésbé jellegzetes angol oratóriumai közül választ ki kettőt, hogy rajtuk demonstrálja a Händelre jellemző túláradó humort, illetve a világi kölcsönzések és a vallásos téma találkozását: Taruskin elbeszélése szerint a humor hajtja az *Izrael Egyiptomban* (HWV 54) dramaturgiáját, és a világi kölcsönzések uralták a *Messiás* (HWV 56) sietős keletkezéstörténetét. Részletesen foglalkozik az *Izrael Egyiptomban* szófestéseivel, hogy megmutassa: „ez a sok csodálatos és zeneileg korszakalkotó jelentőségű illusztráció tulajdonképpen – jórészt – nem több (és nem kevesebb), mint tréfa”.³¹ Értelmezését nem zavarja meg sem az, hogy a zeneszerző katasztrofák hosszú sorát ábrázolja, sem a borzalmas járványok, a félelmetes sötétség,

29 Uott, I., 255.

30 Ez az értékelés azzal a figyelemreméltó – bár nem teljesen tartható – paradoxonnal indul, amely szembeállítja Händel helyét a mai repertoárban (amelyet vallásos tárgyú vokális művek dominálnak) Bachéval, akinél az alapvető vallásos szellemet [...] nagyrészt világi hangszeres művek képviselik” (uott, I., 305.). A „szinte a szó szoros értelmében émelyítő” fordulat a BWV 13-as kantáta (*Meine Seufzer, meine Tränen*) egyik áriájának elemzésében fordul elő (I., 364.).

31 Uott, I., 321.

az egyiptomi elsőszülöttek lemészárlásának említése. Ehelyett „elismerően kuncogunk”, ha más miatt nem, hát azért, mert Händel képei együttérzően erősítik meg a „tiszteséges én”-t (mint a születőfélben lévő brit nacionalizmus kifejeződését) szemben a halálra kínzott, elpusztított, bűnös „másik”-kal. Taruskin számára az *Izrael Egyiptomban* célja elsősorban a kedélyes tréfalkozás – a darab ki kapcsolódás, amit az olasz opera unalmas körülményeskedésétől menekülő, keseredő polgárság számára hoztak létre.³²

Ha félretesszük is a fentiek ellen szóló bizonyítékok sokaságát (különös tekintettel a Händel egész pályájára jellemző érdeklődést a végzet tragikus következményei iránt, ami színpadi műveit és drámai oratóriumait áthatja), ez a radikálisan leegyszerűsített értelmezés egyértelműen megmutatja ideológiai szembenállását Händel szándékainak komolyságával, nem beszélve a kottapéldákról, amelyek időnként konkrétan ellentmondanak a Taruskin által kifejtett általános gondolatmenetnek.³³ Taruskin célja ugyanis az, hogy előkészítse a terepet Bach vokális műveinek sajátos értelmezéséhez, amelyet a zenei dikció szélsőségeségére alapoz, így szembe tudja állítani vele Händel kevésbé véglegesnek ható, gesztusokra épülő, szórakoztató célú műveit, amelyek annál vonzóbban emberinek és közvetlennek tűnnek fel. Taruskin *Messiás*-olvasata ugyanezt a célt szolgálja: nem tudunk meg semmit a mű ellentmondásos londoni fogadtatásáról (a dublini ősbemutató után): „Lehető legszentebb témája ellenére szórakoztató jellegű darabról van szó, zenéje a kikapcsolódni vágyó közönség mulattatását szolgálta, ha mégoly épületes módon is.”³⁴

Igaztalan lenne azt sugalmazni, hogy amikor a kantátákat a Händellel való megértő találkozásának fényében vizsgálja, Taruskin átsiklik Bach technikai és kifejezésbeli kifinomultsága fölött: éppen ellenkezőleg, a BWV 4-es, 61-es és 80-as kantáta részletes elemzése, és a belőlük levont kritikai-formai következtetések valójában lényegesen meggyőzőbbek, mint az őket megelőző, könnyedén odavetett ítéletek Händelre vonatkozóan. Ezeknek az értelmezéseknek a felfogató hatása

32 „Függetlenül attól, hogy magasztos vagy hátborzongató a téma, a járványok ábrázolása Händelnél mindig szórakoztató.” Uott, I, 321.

33 Taruskin 26-F kottapéldája (az *Izrael Egyiptomban* „He sent a thick darkness” szövegkezdetű tételének részlete) semleges értelmezést kap, amely felhívja ugyan a figyelmet a konkrét hangzás szokatlan („sohasem hallott”) színeire, de elfeledkezik arról, hogy ez a testetlen és nyugtalanító effektus hogyan viszonyul a sötétséghez, számos oratórium visszatérő momentumához (legnyilvánvalóbban a *Saul*, a *Sámson* és a *Jephtha* esetében). És akkor még nem szóltunk az *Izrael Egyiptomban* bemutatójának hűvös fogadtatásáról. Ez a fogadtatás bizonyára módosítja Taruskin jellemzését, aki szerint Händel az angol oratóriumot „alapjában kórusműfajként” találta fel. Uott, 316.

34 Uott, I, 336. Vessük össze ezt az értelmezést azzal az álnévvvel jegyzett beszámolóval, amelyet a londoni *Universal Spectator* közölt a *Messiás* angliai bemutatójáról 1743. március 19-én: „Hogyan fog az utókor szemében feltűnni, ha azt olvassa a történelemkönyvben, hogy ebben a korban Anglia népe az istentelenség és profanitás olyan fokára jutott, hogy eltűrték a legszentebb dolgoknak nyilvános szórakozás céljára való felhasználását?” Michael Marissen újabban meggyőzően érvel amellett, hogy a *Messiás* a protestáns antiszemizmusnak adott hangot, ami „botrányos módon” megerősíti „zsidóellenes” tartalmát. Ez aligha felel meg annak az ártatlan szórakozásnak és gyönyörűségnek, amit Taruskin értelmezése sugall. Ld. Michael Marissen: *Tainted Glory in Handel's Messiah*. New Haven and London: Yale University Press, 2014, 3.

azonban nem kevésbé lényeges Taruskin célja szempontjából: idézi Charles Burneynek a *General History of Music* elején tett megjegyzéseit („A zene ártatlan luxus, létezésünkhöz tulajdonképpen nincs rá szükség, de sokat javít rajta, és kielégülést jelent fülünk számára.”), és a zenének ugyanott olvasható meghatározását („a kellemes hangok egymásra következése és kombinációi által kiváltott élvezetek művészete”) úgy interpretálja, mint ami „tükrözi a 18. század szellemtörténetét, amikor a racionalista [...] eszmék rendszere, amit ma 'felvilágosodásnak' nevezünk, kiemelt helyzetbe került, végül dominanciára tett szert Európában”.³⁵ De bármilyen meglepőnek tűnik is ez a főlényes leegyszerűsítés, mindez csak bevezetésül szolgál egy sokkal provokatívabb kijelentéshez:

[A felvilágosodás eszméinek] jóval kevesebb közük van Bachhoz, és gyakorlatilag semmi közük sincs Bach egyházzenejéhez, amely egy felvilágosodás előtti – sőt, ha a szükség úgy hozta, erőszakosan felvilágosodásellenes – szellemiséget testesített meg. Ez a zene az igazságot, nem pedig a szépséget közvetítette, és az igazság, amelyet szolgált – Luther igazsága – gyakran keserű volt. Legmellbevágóbb műveinek némelyikét Bach azért írta, hogy meggyőzzön bennünket, mit meggyőzzön, hogy *kinyilatkoztassa*: a világ nem más, mint mocok és iszonyat, az ember elhagyatott, az élet szenvedés, az értelem pedig kelepce. [...] Amikor pedig zenéje kellemes, akkor célja rendszerint valamilyen tan vagy eszme súlykolása, esetleg a hízelgés. De Bach épp ily gyakran gyötörte meg a fület. Amikor témája nem az isteni szféra, hanem az emberi világ volt, akkor olyan zenét is tudott írni, amelynek merő, szándékos rútságát talán elérték néhányan (főként sokkal későbbi zeneszerzők, jóval Bach 19. századi nagy jelentőségű „újrafelfedezését” követően), de túlszárnyalni senki nem volt képes.³⁶

Még ha meghajtjuk is fejünket e vádaskodás forgószele előtt (a vihar csupán oldalakkal később ül el), nem kerülheti el figyelmünket a fenti kommentár szóhasználat, hiszen ereklyetartóként a kifejezéseket egy globális tekintéllyel rendelkező zenetörténet-könyv szentesíti. Egyrészt azért, mert Taruskin visszamenőleg a saját történelemszemléletét tulajdonítja Bachnak (miközben Bach szándékairól hallgat, azok értelmezését meghagyja az olvasónak), másrészt azért, mert saját esztétikai viszolygását a történész úgy állítja be, mintha az a zene embertelen és inherens tulajdonságából fakadna. A „merő, szándékos rútság” őseit végül az abszolút zene megvetendő apafigurájaként leplezi le (akinek romlottságát néhány oldallal később súlyosbítja a protonáci minősítéssel, hiszen „nekünk, akik emlékszünk a 20. századra, Bach kortársainál jóval több okunk van arra, hogy felsziszszjenjünk, amikor egy sivító német hang harsogja túl a józan eszt”),³⁷ tekintettel arra, hogy az abszolút zene „a legmagasabb rendű minden művészetek között, ahol a németek a lehető leghevesebben bizonygatták felsőbbrendűségüket”.³⁸ Mintha Dorian Gray portréját alkotná újra Taruskin (legalábbis a második Bach-

35 Idézi Taruskin: uott, I., 363. Érdemes ehhez hozzátenni, hogy Burney kijelentései kötetekkel felérő információval szolgálnak a zene angliai felfogásáról a kései 18., illetve a 19. században.

36 Uott, I, 363–364. Kiemelés az eredetiben.

37 Uott, I., 369.

38 Uott, I., 388.

képben): a német kultúra oromzatán a szórakoztatás lehetőségét elvető, az előadás emberi tényezőjét figyelmen kívül hagyó, a saját strukturális okosságába autisztikusan belemerülő zene borzasztó csúnyasága és furcsasága önnön felvilágosodásellenes eredetén felülemelkedve megfertőzi a nyugati kultúra teljes művészi zenéjét. Azzal, hogy szándékosan letér a népszerű szórakoztatás Burney által ünnevelt esztétikájának ragyogó és örömteli útjáról, Bach zenéje az elitizmus, az obskúrus vallásosság és a társadalmi összeomlás állandó sejtelmeként marad fenn.³⁹

A vég érzetével, amely áthatja Taruskin Bach-értelmezésének kontextusát, csak az általa Bachnak tulajdonított félrevezetés végzetes érzete vetekszik (Taruskin történeti szemlélete, máshol talán még világosabban, kifejezetten teleologikus). Azt a másodlagos kontextust, amelyben a szenvedélyes vádaskodás újra teret kaphat, a populáris zenekultúra emancipációja nyújtja (a populáris zene mintha Burney „szórakoztatás”-esztétikájának reinkarnációjaként tűnne fel itt), s Taruskin az utolsó kötet végén aztán megkongatja a vészharangot a német idealizmus fölött. Ez az emancipáció azoknak az autonóm jegyeknek az eltörlésével jár, amelyeknek a lebontásán oly hatékonyan dolgozik a posztmodernizmus (ezek között természetesen első helyen áll a zenemű fogalma, de tágabb értelemben ide tartozik az általános csendbe hanyatló átfogó műfaji modellek kulturális tekintélye és áthagyományozódása is). Emiatt tesz szert jelentőségre Agawu keserű javaslata, hogy a klasszikus zenét „hagyjuk meghalni”, hiszen kulturális tekintélyének semmivé foszlásával aligha éri meg életben tartani.⁴⁰ Mi mégis egy hitelét veszített és halálra ítélt hagyomány történetét szolgáljuk ki, egy olyan hagyományt, amelyre a „szimpátia Fehér dűrban” zenei ihletésű szóképét használta Philip Larkin, hogy kifejezze a benne rejlő önsajnálatot.⁴¹ Amikor az emlékművek hatalmas robajjal a földre hullanak, a posztmodern zenetudomány evangélistái lerántják a leplet a magaskultúra szánalmas programjáról, s megmutatják, hogy mi is valójában: antidemokratikus, elnyomó és önmagával foglalkozó merengés olyan értékrendek fölött,

39 Úgy fest, hogy Taruskin tulajdonképpen történészi küldetése részének tekinti az effajta értelmezéseket: „a felelős történetírásnak, amint ma a legtöbb történész elismeri, rendelkeznie kell a reflexivitás képességével – azzal, hogy a vizsgált entitásokon túl önmagával mint történeti entitással, továbbá saját potenciális kulturális és társadalmi befolyásával is foglalkozik”. Uott, I., 389.

40 Ld. Kofi Agawunak Lawrence Kramer *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995) című könyvéről írott recenzióját: *Music & Letters* 78/1. (February 1997), 127–129.; ide: 129. Agawu bírálja Kramert azért, mert olyan viszonyrendszert igyekszik létrehozni, amelyben „egy felbecsülhetetlen értékű zenei anyag túlélheti az őt tartalmazó kulturális rend felbomlását” (Kramer, 34.). Ha a „klasszikus zene” egy hitelét veszített értékrendet képvisel, mivégre hozunk létre egy másikat? Mi több: Agawu azáltal, hogy Kramer könyvét (egyértelműen ironikusan) megdicséri, mert „új irányokat mutat fel, amelyek elvezetnek a zenétől magától” (129.), a „posztmodern tudás” és a kánon viszonyának általános problémáját hangsúlyozza: „a [posztmodern] tudásalkotás alapját úgy fogalmazták újra, hogy fölöslegessé tegyék az analitikus részleteknek azt a többletmennyiségét, amelyet az elméletalapú elemzés létrehoz” (129.).

41 A „Sympathy in White Major” Philip Larkin költeménye, amely a következő kötetben jelent meg: *High Windows*. London: Faber and Faber, 1974. [Magyarul: Fodor András fordításában, in: uő: *Nácsi szél*. Budapest: Európa, 1980, 92.] Nem csupán a „szimfónia” szó „szimpátiára” való cserélésének van itt jelentősége, hanem a verssor „fehér” (és a WASP) kultúrára történő utalásának is.

amelyeket a 20. század jó részének európai történelme szégyenteljessé tett és érvénytelenített. Ha Bachot tartjuk a német zenei idealizmus tudatos kezdeményezőjének, vagyis egy olyan zenei gyakorlat elindítójaként tekintünk rá, amely nemcsak „antihumánus”, hanem benne rejlik az értetlenkedő megvetésre és érdektelenségre kárhozottat, obskúrus amerikai modernizmus jövője is, akkor minek bajlódjunk a zenéjével egyáltalán?

3. Az időtlen szellem

Az érzékelt rend nagyívű konstrukciói, ahogyan Danténál, egy Bachpassióban, Kant kritikáiban, Giotto freskóin vagy akár Kafka tömör paraboláiban találkozunk velük, s amelyeknek legkisebb szótagja is Isten iránti vágyakozással van telítve, lehet, hogy ma már a múltat jelentik.

George Steiner: *Errata. An Examined Life* (1997)

A türelmetlenség Bach zenei diskurzusának szélsőséges (sőt autonóm) természetével szemben már jóval azelőtt létezett, hogy passiói és egyes hangszeres művei beépültek volna a 19. században létrehozott német kánonba: a Scheibe-vita nem áll egyedül ebben a tekintetben. Az embernek úgy tűnik, mintha Bach folyamatos konfliktusban állt volna lipcsei munkaadóival, elégedetlensége nyomán pedig feljogosítva érezhetjük magunkat arra, hogy úgy tekintsünk a zenéjére, mint amit kifejezetten azzal a céllal komponált, hogy szembe menjen szinte minden normával, amely az alkalmazása idején érvényes volt. Kantátái túlságosan nehéznek bizonyultak a rendelkezésére álló előadók számára; hangszeres műveinek jelentős része vagy zavarba ejtően tiszteletlen volt a mintául szolgáló stilizált prototípusokkal szemben, vagy ijesztően mértéktelen a maga komplexitásával és a ciklikus minták módszeres halmozásával; az a hajlama pedig, hogy a végsőig kimerítse a számára fontos műfajokban rejlő lehetőségeket, ellentétben állt az általánosan elterjedt korabeli gyakorlattal, amely szerint akkor komponáltak valami újat, amikor alkalom adódott rá. Még lipcsei kompozícióinak egyedülálló pályáíve is, tudniillik, hogy a művek száma erőteljesen csökken, miközben arányaik és méreteik növekednek (miként azt a háromszáz kantáta és velük szemben a három vagy négy passió érzékelteti), olyan kompozíciós készletet előlegez meg, amely egyébként egészen a 19. század első évtizedeiig ismeretlen volt. És miként adhatnánk kielégítő magyarázatot az olyan művekre, mint *A fuga művészete* és a h-moll mise, amennyiben ezek szembeszökő módon szakítottak a kompozíció és az előadás közötti, amúgy magától értődő kapcsolattal, amely nemcsak Bach életében, de még a halála utáni évtizedekben is fennállt? Függetlenül attól, hogy az elmúlt két évszázad során a Bach-kutatásnak is megvolt a maga Leviatánja, ezek a problémák továbbra is makacsul ellenállnak a kielégítő megoldásnak.

Az, hogy Bach visszautasítja a kortársak elvárásainak való megfelelést, előrevetít egy hasonló súlyú nehézséget későbbi fogadtatástörténetével kapcsolatban. Nagyhatású hozzájárulása a nyugati kánon kialakulásához és lebontásához ha semmi mást nem is, ennyit mindenképpen bizonyít. Továbbá akár a zene-

művek intencionális autonómiáját tagadó történelemelmélet meghatározó szereplőjeként, akár a felsőbbrendűség elitista kultúráját hirdető kompozíciós gyakorlat mintapéldányaként tekintünk Bachra, posztmodern helyzete (finoman fogalmazva) rosszindulatúan viszonyul a műveknek tulajdonított implicit jelentőséghez, illetve a zenéjét boncasztalra helyező aprólékos vizsgálatokhoz. „Az önjelölt posztmodern szerzők legkártékonyabb szenteskedései közé tartozik az a feltételezés, hogy a modernitásban minden szükségszerűen arra törekszik, hogy az engedelmes, elszigetelt alattvalót szabályozza, folytonosan egy új Auschwitz peremén egyensúlyozva”, jegyzi meg John Butt *Bach's Dialogue with Modernity (Bach párbeszéde a modernitással)* című könyve bevezetőjében. „Amit mintha elfelejtettek volna – folytatja –, az az a tény, hogy számos művészi alkotás, sokszor még azok is, amelyeket a kánon legszerveesebb részének tartunk, ellenállást és szembehelyezkedő karaktert testesít meg, és jóval szemléletesebben jeleníti meg a modernitásban rejlő komplex feszültségeket, mint megannyi elméleti általánosítás.”⁴² Ebből a szempontból Butt könyve a történeti emlékezet és a kritika egymásmellettségének sajátos kulturális formáját testesíti meg, amely a modernitást a 16. századtól a 20. század közepéig fennálló, kettős fogalomként értelmezi. A passiók részletes elemzése révén ugyanakkor Butt olyan nézőpontot kínál, amely szembe megy a posztmodern diskurzus előírásaival. Azok alapján a zeneművek alapján helyezi vissza Bachot a zenetörténetbe, amelyeknek „a múlt tapasztalata nyújt szilárd alapzatot”, mégis „valamiképpen a jövő felé irányulnak”.⁴³ Egy pillanatra érdemes elgondolkodni, hogy mit is takar itt a „valamiképpen”. Butt a következőket írja:

Abból, hogy a művészet kontextusában a szubjektív kialakulására hatással van a kommunikáció és a közvetítettség, az következik, hogy az individuális szerzőség fogalma függ mindazok kollektív akaratától (vagy legalábbis egyetértésétől), akik a megkomponált művet befogadják. A zenemű erősebb barokk fogalma tehát az alkotó zeneszerző erősebb fogalmát is feltételezi, ugyanakkor ez éppúgy egybeesik az abszolutizmus felívelésével, mint azzal, hogy az egyes szubjektumok alapvető szerepet játszanak a jóváhagyás folyamatában.⁴⁴

A Goehrrel és Taruskinnal szemben fennálló zenetudományi véleménykülönbség elég világos. Ami elsősorban talán kevésbé nyilvánvaló, az az, hogy egy efféle érvelés milyen mértékben függ azoktól a szellemtörténeti értelmezésektől, amelyek jórészt mellőzik a zenetudományi fejtegetéseket (kivéve, amikor egy-egy konkrét zenei elemzést támasztanak alá vagy erősítenek meg), ehelyett más diszciplínákat részesítenek előnyben (olyanokat, mint a kultúraelmélet, az esztétika, az ismeretelmélet, a felvilágosodás filozófiája, az irodalomkritika, a vallástörténet, a zeneszociológia, a kritikai életrajzírás, a szemiotika és természete-

42 Butt: *Bach's Dialogue*, 20–21.

43 Uott, 17.

44 Uott, 51.

sen a modernitástörténet).⁴⁵ Tekintettel arra, hogy Butt kivételesen felkészült a Bach-kutatás terén, ez az eszközkészlet még hatékonyabban állítható a Bach zenéje által lehetővé tett „modernitáskritika” szolgálatába. A passiók tehát, újjáalakítva, immár nem önmagukban álló művekként tűnnek fel, amelyeket újra egy képzeletbeli (és sokak számára hitelét vesztett) kánon részévé tettek, hanem egyedi résztvevőivé válnak a premodern és modern elemek között zajló diskurzusnak, amelyek Bach egyedülállóan kifejező technikai és formai merészségével vívják ki figyelmünket. Eredeti, és széles szakirodalmi alapokon nyugvó gondolatmenete során Butt azt veti fel, hogy Bach zeneszerzői szubjektivitásának (amely „megingathatatlanul” kapcsolódott mélyen rétegzett zenész identitásához) meghatározó részét képezte a „szükséges mesterségesség, ami a 17. századi progresszív gondolkodás homlokterében állt”.⁴⁶ Bach zenei intellektusa – különösen mint olyan emberi művek létrehozója, amelyek úgy alakítják és érik el a tudatosság módozatait, ahogyan az a „természet” (vagy „Isten”) pusztá elfogadása révén nem lehetséges – közvetít az észak-német lutheránus kultúra múlt ideje és a jelenkor lehetőséget teremtő válaszreakciója között.

Végző soron az effajta passiózenék nehezen képzelhetők el egy céltudatos, alkotói tekintéllyel rendelkező zeneszerző alakja nélkül. [...] Bármennyire is úgy gondolhatta Bach, hogy spirituális és történeti igazságokat ábrázol, illetve valamiképpen [megint csak] a hívők kialakuló öntudatát, mindezeket valójában ő teremtette meg az ábrázolás révén; [...] zenéje talán egy olyan folyamat mechanizmusa vagy lenyomata, amely az ő világában éppúgy mindennapos, mint a miénkben.⁴⁷

Bármennyire csábító lenne is, hogy a jelen cikkben szereplő evangéliumi metaforát kiterjesszük (vagy megváltoztassuk), és azt sugalljuk, hogy Butt az „egyetlen igaz Bachot” mutatja meg a posztmodernizmus eretnekeinek ellenében, hasznosabb, ha elismerjük, hogy kötete jelentős mértékben szolgáltat érveket amellet, hogy a zenei szubjektum lényegét tekintve individuális, jogosultságát pedig az intelligens (és tájékozott) hallgatóság befogadói közössége teremti meg. Nehéz más következtetésre jutni, miután Butt rendkívüli erőfeszítéseket tesz, hogy Bach közvetítői stratégiáit a modernitás olyan elveihez kösse, amelyek a műalkotás médiuma révén lépnek túl a történelmen (ilyen a szerzőség, a megfigyelő szubjektum és a képzelet mint a stilsztikai individualizmus legitimitása). Ezekből a nézőpontokból kétségbevonhatatlan a passiók egzisztenciális autoritása. Ezt a kétoldalú értelmezést nem írhatja felül semmilyen olvasat –

45 Ez a zenén kívüli vizsgálódás különösen jellemző Butt könyvének bevezetésére és első fejezetére, ahol a zenei diskurzus szempontjából külsőnek számító, elsődleges és másodlagos (kritikai) források elmélyült tanulmányozása drámaian átformálja maguknak a passióknak a közvetítő jellegű vonásait.

46 Uott, 63.

47 Uott, 96. Butt ezt az érvet a „Zeneszerző születik” cím alatt fejti ki: „Érzékeljük egy speciális zenei szellem működését a zeneszerzés Istentől adott szabályainak pusztá követésén túl. Lehet, hogy céltudatos zenészi elhivatottságát Bach Luther *Bibliájának* megértésére alapozta, de a figyelmét felkeltő zenei objektumok, úgy fest, hamarosan – még pontosabban – konkrét szubjektumként határozzák meg őt.” (95.)

még az sem, amely a szöveg és a hangok viszonyát a racionális diskurzus elleni merényletnek tekinti Bachnál.

Butt tudatában van a közvetítő szubjektum és az olvasó közötti kétoldalú szerződésnek (amelyhez kontextusként azt társítja, hogy Bach a politikai és vallási abszolutizmus támogatója volt),⁴⁸ ebből pedig mintha az következne, hogy a szöveg (vagyis a zenemű) ki van szolgáltatva (vagy alá van rendelve) a befogadásának. Álláspontjának nyomatékosításául merész stratégiához folyamodik: a *Máté-passió* nyitókórusának, illetve a *János-passió*ban a zsidókhöz társított zenei anyagnak két-féle értelmezését kínálja, egy „szövegű” és egy „gyanakvó” olvasatot (bár az utóbbi modelljét bölcsen nem nevesíti, az előbbivel kapcsolatban megnevezi Christoph Wolffot). Egy rövid részlet a második, „gyanakvó” értelmezésből önmagáért beszél:

Mégis, rejlik valami különös szépség ezekben a mélységesen erőszakos kórusokban. Bach úgy konstruálja meg őket, hogy lényegileg autonóm zenei struktúrák lesznek, függetlenül a rendkívül erőszakos affektusuktól. [...] A konkrét fizikai erőszak legtöbbször „lokális” és az adott történelmi helyzet függvénye (egyes esetekben akár meg is bocsátható, amikor a lehetetlen körülmények kényszerítik ki), ezzel szemben az autonóm zenei struktúrákba szublimált erőszak maradandó szépségre tesz szert: erre pedig semmilyen körülmények között nem adható felmentés. Végül pedig ez a művészetté formált erőszak annak a szélsőséges erőszaknak lesz az analógiája, amelyet a modern világban a zsidókkal szemben alkalmaztak. Az esztétikai elkötelezettség a szenttelen autonómia érzetét és az emberi cselekvés szféráinak szétválasztását vonja maga után, ami lehetővé teszi az erőszak soha nem látott, ipari mértékben való alkalmazását; olyasvalami ez, ami re számos holokauszttanulmány meggyőzően rávilágított.⁴⁹

Nem számít provokációnak, ha ezt az idézetet a posztmodern diskurzus (de legalábbis a Bachról szóló posztmodern diskurzus) meggyőző szimulációjának tekintjük, de a belőle levont következtetés sem kevésbé jelentős: „Az ember eltűnődik, hogy a hermeneutikai értelmezések vajon nem csak az olyan zenékkal volnának-e kibékülve, amelyek elég egyszerűek ahhoz, hogy semmiféle hermeneutikai következtetést ne lehessen levonni belőlük.”⁵⁰ Ugyanarról van (illetve volna) itt szó, amit Burney-nél láttunk, aki elutasította Bach zenéjének „minden üres művészkedését és elmeszüleményét”, csakhogy ezúttal a kérdés morális

48 Ez az érv azon a gondolaton alapul, hogy a zeneszerző aktív szerepet játszik a jóváhagyás folyamatában, vagyis (politikai és művészi szempontból) jóváhagyja az általa megcélzott közönség abszolutizmusát. Butt e tekintetben Ulrich Siegelének a Bach politikai rokonszenveire irányuló kutatásaira hivatkozik, többek között ezekre a művekre: „Bach and the Domestic Politics of Electoral Saxony”. In: John Butt (ed.): *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 17–34., és „Bachs politisches Profil oder Wo bleibt die Musik”. In: Konrad Küster (ed.): *Bach Handbuch*. Kassel: Bärenreiter, 1999, 5–30. A zeneszerzőnek mint szubjektumnak, illetve a zeneszerző szubjektivitásának rendkívül kifinomult és elkötelezett értelmezését (e két fogalom megint csak Adorno 1951-es esszéjére emlékeztet) így a Bach-kutatás hagyományosabb módszereihez történő visszanyúlás erősíti meg.

49 Butt: *Bach's Dialogue*, 158–159.

50 Uott, 159.

alapon merül fel, mégpedig (amint láttuk) teljesen plauzibilis módon. Ugyanakkor még egy ilyen szélsőséges érvelés sem lenne lehetséges a mű közvetítő jelenléte nélkül. Amit maga Butt közvetít, az azon az elképzelésen alapszik, hogy a szöveg szuverén (szövegen értve itt a *János-* és a *Máté-passió* zenéjét), ez a szuverén szöveg azonban nem valamilyen rögzített jelentés gyűjtőedénye, hanem olyan szemantikai kód, amely nem érthető meg anélkül, hogy tekintetbe ne vennénk a Bach kompozíciós technikája és „az élő előadás tapasztalata” között fennálló viszonyt.⁵¹ A két passió fűgáinak Butt-féle értelmezését például az a dialektikus kapcsolat határozza meg, amely (Bach fejében) a zenei ötleteket exponenciálisan kibontó, kombinatív kompozíciós technika és az adott pillanat drámai szituációja között fennáll (például, hogy a fűgák nemegyszer hirtelen robbannak ki, és a bennük megjelenő ellenpont sűrűsége ellentétben áll időtartamuk rövidségével és sürgető természetével). Még azokon a helyeken is, ahol a fűgaszerkesztés retorikai eszközként jelenik meg, és közvetlenül reagál a szöveg jelentésére (mint a *János-passió* „Wir haben ein Gesetz” szövegkezdetű tételében), Bach felforgatja a fűga diskurzusának absztrakt értelmét (logikus irányát, formai szerkezetét) annak érdekében, hogy megmutassa a szöveg mögött rejlő konfliktust a törvényhez való ragaszkodás, illetve a törvény könyörtelen érvényesítésének végzetes következményei között.⁵²

Az ehhez hasonló helyek Butt-féle részletes elemzése egyetlen célt szolgál, mégpedig a következő állítás alátámasztását: „Olyan zenéről van szó, [...] [amely] dialektikus jellege miatt – sőt, mivel evangelizációs céljának megfelelően nemcsak megindítani kívánja a hallgatót, hanem meg is kívánja változtatni őt – képes eloldani magát történelmi horgonyaitól, így a tág értelemben vett fogadtatástörténetben bármennyi szerepet magára ölthet.”⁵³ Ehhez a következtetéshez a zenemű és a zeneszerző alkotó személyiségének olyan fogalmára van szükség, amely nem kapcsolódik a posztmodern kritika által lerombolt kanonikus szuverenitáshoz. Ezzel együtt nem lehet nem észrevenni, hogy Butt a posztmodern kritikát követően fogalmazza meg álláspontját, hogy könyve visszaszolgálja a zeneszerzőnek és műveinek azt a történelmi jelenlétet, amely szemben áll ezzel a kritikával. Ez utóbbi értelemben tehát a kötet a posztmodernizmus kritikájának is tekinthető.⁵⁴

51 Uott, 251.

52 Uott, 263–266. Butt értelmezésében meghatározó szerepet játszik, hogy a „Wir haben ein Gesetz” tételben Bach „kimeríti” a permutációs fűgában rejlő lehetőségeket, ami kapcsolatba hozható a törvényhez való belátás nélküli, túlzott ragaszkodásban rejlő inherens feszültséggel.

53 Uott, 292. Ennek a következtetésnek az a szándéka, hogy kiemelje Bach zenei diskurzusának autonómiáját, de – jöllehet más célból – utal Taruskin felfogására is, aki Bach zenéjét a reveláció eszközeinek tartja.

54 Könyvének utószavában Butt megjegyzi, hogy „az Új Zenetudomány legszenvedélyesebb harci kiáltásainak egyike azt a lázadást próbálta tüzelni, amelynek célpontja ’maga a zene’ volt. [...] Megpróbálok itt egy árnyaltabb modellt kialakítani azáltal, hogy felvetem: ’maga a zene’ igenis képes arra, hogy kiváltson bizonyosfajta reakciókat, legalábbis a modernitás tágabb viszonyai között” (uott, 296).

Megtagadhatjuk Bachtól a műfogalomra épülő zenei gyakorlat autonómiáját, tekinthetjük a felvilágosodásellenes racionalitás dogmatikus alakjának, ráoszthatjuk a végső soron embertelen zenei és kulturális abszolutizmus atyafigurájának szerepét, vagy újraalkothatjuk olyan művek zeneszerzőjeként, amelyek szenvedélyes párbeszédet folytatnak saját világuk és a miénk között, de akárhogy forgatjuk, azt alighanem joggal állíthatjuk, hogy a nyugati zenekultúra fogadtatását (és áthagyományozódását) övező válság meghatározó alakjaként a jelentősége megmarad. Mindeközben annak, aki akár csak legalább felületes érdeklődést mutat effajta kérdések iránt, minden bizonnyal feltűnt, hogy az „időtlen szellem remekeinek”, amelyek közé Bach jónéhány kompozíciója is tartozik, ma globális a jelenlétük, jól lehet az őket életre hívó kulturális tényezők és meggyőződések már nagyrészt a múltba veszttek, amivel természetesen John Butt is tisztában van.⁵⁵ „A klasszikus zene és a posztmodern tudás” közötti konfliktus (hogy egy kölcsönvett kifejezéssel éljek) világosan megmutatkozik abban a szembenállásban, amelyben egyfelől az általam itt tárgyalt Bach-értelmezések kapnak szerepet, másfelől az ezeket kiegészítő (ugyancsak kortársi) tudományos recepció, mely magától értetődőnek tekintti Bach zenéjének egzisztenciális tekintélyét.

Nem akarom azt sugallni, hogy a mai Bach-kutatás közömbös volna a fogadtatástörténet mint értelmes konstrukció iránt: ellenkezőleg, érdeklődésének rendkívüli sokoldalúsága és sokszínűsége az elmúlt harminc év során jelentős mértékben alakított azon, ahogy „magáról a zenéről”, vagy a zenei kifejezés kontextuális meghatározottságáról gondolkozunk. És mégis, a mai Bach-kutatás két olyan támponton nyugszik, amelyet a posztmodern kritika lényegében leselejtezett. Az egyik Bach zenei képzeletének transzcendens autonómiája, amelynek köszönhetően művei túléltek, hogy a német romantikus idealizmus (puszta) kitálációjaként dekonstruálják őket (miként láttuk, Bach transzcendens autonómiáját – Adorno szavaival – a kortársaitól elválasztó „fényévnyi távolság” határozza meg). A másik az európai zenekultúra erkölcsi és esztétikai értékében való hit, szemben a politikai barbársággal, válsággal és összeomlással. A Bach-kutatás mélyén cantus firmusként végig ott zeng az az elképzelés, hogy általában a zenei műalkotások, konkrétan pedig a Bach-művek történeti integritással rendelkeznek. A Bach-művek integritásába vetett hit a különböző társterületekre való tekintés ellenére is általánosan érvényes, függetlenül attól, hogy a vizsgált téma Bach antiszemitizmusa, a lutheránus teológia hatása zenei elképzeléseire vagy strukturális gondolkodásának kapcsolatai a modernitással (hogy három újabb

55 „A legérdekesebb az lenne – írja Butt –, ha figyelembe vennénk a Bach zenéje iránti érdeklődésnek azt a rendkívüli felvirágzását, amely a Távol-Keleten, mindenekelőtt Japánban, Koreában és Kínában figyelhető meg [...]. Ha létezik empirikus bizonyíték, amely alátámasztja az általam felvetett kapcsolatokat a nyugati „klasszikus” kánon és a modernitás imperatívusza között, akkor azt itt biztosan meg lehetne találni” (uott, 295). Az „időtlen szellem remekei” fordulat ismét Yeats-tól, *The Tower* (A Torony) című kötet (1928) *Sailing to Byzantium* (Hajózás Byzantiumba) című verséből származik (Jékely Zoltán fordításában). Yeats szembeállítja a természet rendíthetetlen előrehaladását a képzeteknek és az intellektusnak a kifejezésben rejlő igényével.

példát említsek).⁵⁶ Minél intenzívebben mélyül el a kutatás a megfelelő történeti kontextusban, annál érthetőbbnek tűnik számunkra a zene.

Kézenfekvő példája ennek a progresszív megismerésnek a 2013-as *Exploring Bach's B-minor Mass* (Bach h-moll miséjének felfedezése) című tanulmánykötet,⁵⁷ amely a közreműködő szerzők jóvoltából félreérthetetlenül igazolja a h-moll mise (BWV 232) történeti integritását, mégpedig nem kívánatos egységként, hanem empirikus tényként: filológiai, numerikus és proporcionális elemzései, stílustanulmányai és dokumentumvizsgálatai mind erre a célra irányulnak, bármi mást tárnak is fel közben. Újra meg újra visszajutunk a h-moll mise mint önmagában álló szöveg egyedi entitásához, bármily bizonytalan is az eredete, bármilyen kivételesek is bonyolult és rétegzett kapcsolódásai Bach kortársainak műveéhez. Amikor Ulrich Siegele a h-moll mise formai felépítéséről szóló nagyszerű tanulmányának végén megjegyzi, hogy „az ütemszámok egyértelműen bizonyítják: Bach a h-moll misét egységes egészként tervezte meg; valóban egyetlen műként gondolta el”, akkor a teljes kötet nevében szól.⁵⁸ Bármily megingathatlannak tűnnek is számomra Siegele bizonyítékai (amelyeket tovább erősít Ruth Tatlownek ugyancsak a kötetben publikált tanulmánya a h-moll mise arányairól), ezek a bizonyítékok erősen összezavarják a háború utáni Bach-recepció néhány alapvető aspektusát. A zavart egyrészt az okozza, hogy némiképp elbátortalanító, amikor ilyesféle bizonyítékokra azután találnak rá, hogy évtizedeken át éppen ellenkező irányban indultak szörszálhasogatón aprólékos vizsgálatok,⁵⁹ másrészt az, hogy a h-moll mise forrásai (mindenekelőtt az autográf) iránt tanúsított tudományos figyelem eredményeit meg kell különböztetnünk a közvetítés dialektikájának azoktól a gyakorlataitól, amelyeket olyan briliáns módon végeztek el más Bach-kutatók (többek között Karol Berger, Eric Chafe és, természetesen John Butt), amikor arra törekedtek, hogy megértsék és elismerjék Bach zenéjének autonómiáját mint a történetileg tájékozott kritika megbízható alapelvét.

56 Az itt említett témák (sorrendben) a következő írásokkal kapcsolatosak: Michael Marissen: *Lutheranism, Anti-Judaism and Bach's St John Passion*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1998; Tanya Kevorkian: *Baroque Piety. Religion, Society and Music in Leipzig, 1650–1750*. Aldershot: Ashgate Publishing 2007; Karol Berger: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007. Butt mindhárom művel kiemelten foglalkozik.

57 Yo Tomita–Robin A. Leaver–Jan Smaczny (eds.): *Exploring Bach's B-minor Mass*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

58 Ld. Ulrich Siegele: „Some observations on the formal design of Bach's B-minor Mass”. In: *Exploring Bach's B-minor Mass*, 107–124., ide: 124. Ld. a kötetről írott saját beszámolómat is: *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 10. (2014–15), 47–56.

59 Ez az irányzat az új Bach-összkiadással és a mű négy összefüggő, de különálló kompozícióként való, Friedrich Smend által 1954-ben publikált értelmezésével vette kezdetét (ld. Uwe Wolf idevágó megjegyzéseit a *Bach h-moll miséjének felfedezése* 166. oldalán). Az a szellemi utazás, amely a h-moll mise kompozíciós egységének Smend-féle elutasításától Richard Taruskin minősítésén át, miszerint a mű egy Bach halála után kreált „fehér elefánt” (Taruskin: *The Oxford History I.*, 375–376.), a mű intencionális kompozíciós egységének ebben a kötetben olvasható megerősítéseig vezet, élénken illusztrálja az ellentétet a *Bach h-moll miséjének felfedezése* és posztmodern előzményei között.

Ha az empirikus kutatás arra az eredményre jut, hogy a h-moll mise autonóm zenemű, akkor miért ne akarnánk Bach más műveit is újraértékelni ezeknek az eredményeknek a fényében?⁶⁰ És miért ne fontolnánk meg újra e zene képzeletbeli autonómiájának és a tekintély általánosabb zenei diskurzusának viszonyát, amelybe Bach kompozíciós stratégiái nyilvánvalóan beletartoznak?

4. Hosszú hallgatás után

A modern mozgalom profetikus elitizmusát kíméletlenül azonosítják a karizmatikus mester parancsoló kézmozdulatával.

Frederic Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991)

Az a zenetudomány, amely elősegíti a műfogalom jelenlétét és körforgását – nem konstrukcióként vagy kánonalkotó tényezőként, hanem a romantika felvirágzása előtti érvényes megfontolásként –, ki van téve az azonnali kudarc és a szándékos túlzás veszélyének.⁶¹ Ugyanakkor hozzátehetjük, hogy az a zenetudomány, amely mindent megtesz azért, hogy szabályozó erőként lépjen fel a kiváltságos (és ezért sokakat kizáró) művészet képzeletbeli múzeumának létrehozása során, előbb vagy utóbb a kánon polemikus kritikáját fogja képviselni, ahogy azt McClary, Goehr és Taruskin tanúsítja. A specializált Bach-kutatás ezeket a szélsőségeket vagy nem veszi komolyan, vagy pedig átlép fölöttük, még akkor is, ha kétségkívül létezik kapcsolat a *Máté-passió*hoz vagy a h-moll miséhez hasonló művek kétféle megközelítése között: akár a képzeletbeli múzeum fő látnivalóiként, akár a tömegével keletkező kritikai kommentárok, forrástanulmányok, elemzések és a közmondásosan bibliai szemléletű exegézisek tekintélyt parancsoló forrásaiként tekintünk rájuk. Bach intellektuális szuverenitása nyilvánvalóan megmarad (vagy tovább növekszik) ezekben az ügyletekben, különösen, amikor zenéje a történelmi elbeszélés döntő mintázatainak, illetve változásainak kifejezőjévé válik, vagy amikor radikális nézőpontváltásokat teremt a kánonon belül.

60 Ruth Tatlow közelmúltban kiadott monográfiája, a *Bach's Numbers. Compositional Proportions and Significance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015) nagyszerűen terjeszti ki az „arányos parallelizmus” elvét – amelyet a h-moll miséről szóló esszéjében fejtett ki – Bach több nyomtatott és kézíratos gyűjteményére, megmutatva, hogy a pontos arányok (például az egyes tételek ütemszámaié) tudatos és szisztematikus jellemzői Bach zeneszerzői technikájának. Az efféle egyszerű arányok (különösen az 1 : 1 arány) megerősítik Bach zeneműveinek autonóm jellegét, nem csupán maguknak az arányoknak a matematikai tökéletessége (és szellemi rezonanciája) tekintetében, hanem a zenemű mint empirikusan megragadható fogalom és mint hangzó forma tekintetében is, amely „nemcsak az utókor-nak, hanem az örökkévalóságnak is szól” (98.). Nehéz ennél meggyőzőbb érvet elképzelni annak cáfolatául, hogy „Bachnak nem állt szándékában, hogy zeneműveket komponáljon”.

61 Ebben a tekintetben figyelmet érdemel John Irving bölcs distinkciója a zeneművek különféle megközelítései között a *Cambridge History of Eighteenth-Century Music* számára az előadásról írt összefoglalásában (444–445.), amelyben elismeréssel ír Goehr „úttörő” tanulmányáról, egyszersmind azonban a 445. oldalon figyelmeztet arra, hogy a zene létrehozásának 18. századi formáit „nem szabad egy későbbi intellektualizáló kultúrához viszonyítanunk”.

A zenei múlt tudományos konstrukciói azonban nem jelentik többé a specialiták felségterületét, miként egykor. Különösen igaz ez a zenetudományi kutatás területén túli, legújabb Bach-recepcióra, amelyben a zene immanenciája gyakorlatilag semmiféle kulturális tekintéllyel nem rendelkezik többé. Tökéletes példa erre az, ahogy Tim Blanning ábrázolja Bachot *The Triumph of Music* (A zene diadala) című könyvében (amelynek tárgyát pontosabban írta volna le „A populáris kultúra diadala” cím). Ha eltekintünk Blanning általánosításaitól a *Máté-passió* 1736-os felújításának előadási körülményeivel kapcsolatban, a Bach- és Händel-művek bemutatónak összehasonlítása ellenállhatatlanul idézi fel az emberben Burney két évszázaddal korábbi Bach-értelmezését:

A *Máté-passió* és a *Messiás* sorsának eltérő alakulása nem annyira a partitúrák eltérő minőségével, mint inkább a Dublin–London kettős, illetve Lipcse között fennálló különbségekkel magyarázható. A 18. század közepén Dublin legalább háromszor akkora volt [...], mint Lipcse, London pedig több mint hússzor olyan népes. A két nagyváros nyilvános tere ennek megfelelően jóval kiterjedtebb volt. [...] Ez a mélyebb és szélesebb igény tette lehetővé, hogy Händel gazdagságra és hírnévre tegyen szert, és hatással volt az általa írt zenére is. Bach a hívők korlátozott köre számára komponált, akik elsősorban azért mentek el 1727 nagypéntekén a Tamás-templomba, hogy istentiszteleten vegyenek részt [...] [A *Messiás*] zenéje megfelel egy jó amatőr kórus képességeinek. Az „Ugorj be és énekel a *Messiást*” jellegű események mindennaposak, de az „Ugorj be és énekel a *Máté-passiót*” alkalmak igen ritkák, ha léteznek egyáltalán.⁶²

Két bekezdés elég Blanning számára ahhoz, hogy magyarázatot adjon Händel sikerére, amit a közönséggel hoz összefüggésbe (nem pedig „a partitúrák eltérő minőségével”), továbbá a *Messiás* tartós népszerűségére, amit azzal indokol, hogy Händel zenéje technikailag kevésbé megerőltető (Bachhal összehasonlítva). Aligha értelmezzük félre Blanningot, ha hozzátesszük, hogy megállapításai egy nagyobb szabású gondolatmenet alátámasztását célozzák: ez napjaink zenekultúrájának emancipációjáról szól, egy olyan kultúráéről, ahol „a tömegek vallása a [rock] zene, katedrális pedig a stadion”.⁶³ Minél egyszerűbb a stílus, annál népesebb a közönség. Minél nagyobb a piac, annál sikeresebb („gazdagabb és híresebb”) a zenész, és ez a 18. században éppúgy érvényes volt, mint ma. Csakhogy nem világos, ezekből a közhelyes következtetésekből miként vonhatók le komolyabb tanulságok Bach zenei diskurzusának természetét illetően, ha azt a kortársaiéval vetjük össze (nem is szólva Händelről). Erősnek tűnik a kísértés, hogy Bach érdekében kompenzáló elitizmust kiáltsunk. De ennek éppoly kevés értelme lenne, mint ha egyenlőségjelet tennénk az árucikké válás és a tartós jelentőség közé, ami veszélyes örvényként ott rejtőzik Blanning érvelése mélyén, amikor a tömegszórakoztatást az esztétikai emancipáció egy fajtájaként diag-

62 Tim Blanning: *The Triumph of Music. Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the Present*. London: Allen Lane, 2008, 84–85. Blanning valószínűleg nem gondolt arra az elterjedt német gyakorlatra, hogy a közönség a Bach-passiók előadásai során (különösen templomi helyszíneken) részt vesz a korálók éneklésében.

63 Uott, 319.

nosztizálja, s ez a perspektíva meglehetősen közel hozza őt Burney-hez és Taruskinhoz. Bármely eset áll is fenn (akár a szellemi elit rezervátumának részeként tekintünk Bachra, akár azt gondoljuk, hogy a népszerű kultúra fejlődése szempontjából irreleváns tényező), „a mester parancsoló kézmozdulata” mindkét esetben sokat veszít karizmájából.

És elveszíti történelmi jelentőségét is. Az 1985 utáni Bach-recepció idegközpontjában az autonómia, a kulturális jelentés és a történelmi jelentőség közötti egyre fokozódó konfliktus áll.⁶⁴ Minél élesebben érzékeljük Bach zenéjének szemantikai érthetőségét (nem utolsósorban az előadás révén), annál inkább elhalványulni látszik kulturális jelentősége, megadva magát a populáris kultúra retorikájának és túlcsoportulásának. Az „Ó Bach”-testamentum nem más, mint egyre távolodó jelzése egy olyan kultúrtörténetnek, amely legkésőbb 1945-re elveszítette jelentésének egyedülálló jellegét. Az „Új Bach”-testamentum jóval plurálisabb vállalkozás, térítőinek azonban szembe kell nézniük a rosszhiszeműség vádjával: hogy a kivételes (zenei) intelligencia melletti érvelést továbbra is tiltás sújtja.⁶⁵ Megtörténhet ugyanakkor, hogy egy olyan Bach-értelmezés, amely elfogadja annak lehetőségét, hogy az 1789 előtti európai zenei képzeteknek része volt a szolgálásról szóló általános diskurzus (erre a diskurzusra utal Tim Blanning, amikor a 18. századi zenészeket „rabszolgaként és szolgaként” jellemzi),⁶⁶ mégis megengedi a jelentés folyamatosságát (amely összekapcsolja például Bach rendíthetetlen autonómiáját és eltökélt ragaszkodását egy nem kevésbé jelentős autoritáskultúrához), hogy elfogadható alternatívát kínáljon azokkal a „vagy-vagy” értelmezésekkel szemben, amelyekkel cikkemben foglalkoztam. Tekintettel arra, hogy Bach egy kimondottan vallási esztétika szolgálatában „vegýtette a nemzeti stílusokat”,⁶⁷ az európai zene és a kulturális szolgaság nagyobb szabású kérdését eddig nem vizsgálták, pedig izgalmas volna megnézni, hogy miként jelenik meg benne a római katolikus abszolutizmus azoknak a műveknek a viszonylatában, amelyekben Bach a saját formai hatókörén túli területekre merészkedik. Zenéjének az utóbbi harminc évben tapasztalt drámai újjáalakításai ellenére még mindig esedékes annak vizsgálata, hogy milyen mértékben hagyatkozott másokra, például a kortársak képzelőerejére. Bach egyetlen műfajt sem talált fel pályafutása során (még ha számos műfajt az idegösszeroppanás szélére sodort is), amiből arra következtethetünk, hogy képzeletének természetét világosabban érthetnénk meg, ha megindulna a zeneszerzői gondolkodás kontextusának tudományos vizsgálata. Bár Bach gazdag képzeletvilágú autonómiáját már sokan és sokszor megerősítették, megkérdőjelezték, elhallgatták, elítélték vagy rehabilitálták (miként a jelen tanulmányban vizsgált

64 Ez a konfliktus, amelyben az egyik fél arra törekszik, hogy dekonstruálja Bachot, a német idealizmus ikonját, a másik fél ugyanakkor szerzői legitimitását és intencionalitását kívánja újjáéleszteni, egy szünet nélkül zajló kulturális háború megnyilvánulása.

65 Ha Bachot a kéretlen és diszkreditált kulturális imperializmus eszközeként tekintjük, akkor semmiféle részletes zenei elemzés nem menti meg zenéjét a vádtól, hogy „mocsokról és iszonyatról” szól.

66 „The Musician as Slave and Servant” a címe a *The Triumph of Music* nyitófejezetének.

67 Ez Bach teljesítményének Bukofzertől származó megfogalmazása (ld. a 27. lábjegyzetet).

írások sorozatában láttuk), a zenei kontextus felállítása még hátra van. Segítene élesebb megvilágításba helyezni Bach zenei képzeletének viselkedésmódját, ha tisztában lennénk azzal, hogy mely formai és műfaji konvencióktól függött, és miként forgatta fel azokat. Kritikai és történeti jelentőségű volna a késő barokk zenei képzelet elméletének kidolgozása, ha ez az elmélet tekintetbe venné azt a viszonyt, amely Bach kifejezésbeli autonómiája és a zeneszerzői szolgátság általános diskurzusa között fennáll, hiszen előbbinek utóbbi szolgáltatót táptalajt. E tekintetben a kulisszák mögött, hosszú hallgatás után, Bécs várakozik.⁶⁸

Malina János fordítása
Szakmailag lektorálta Fazekas Gergely

First published as: „Evangelists of the postmodern: Reconfigurations of Bach since 1985”, *Understanding Bach* 12. (2017), 85–107.

68 „hosszú hallgatás után”: megint Yeats, harmadszor és utoljára. „After long silence, it is right... /That we descant and yet again descant/Upon the supreme theme of Art and Song”. Az „After long silence” című vers 1928-ban, a *Words for Music Perhaps* című kötetben jelent meg. A jelen cikk összefüggésében arra a személyes ambícióra utal, hogy (egy később megírandó monográfiában) kontextualizáljam Bach zenei képzeletét kortársai (Fux és Händel) egyházi zenéjének összefüggésében.

ABSTRACT

HARRY WHITE

EVANGELISTS OF THE POSTMODERN

Reconfigurations of Bach since 1985

This essay in Bach reception history since 1985 examines the hitherto self-standing autonomy of the composer's musical works through a sequence of readings of Susan McClary, Lydia Goehr, Richard Taruskin and John Butt, in which Bach is respectively construed as a dogmatic agent of anti-Enlightenment rationality, denied the autonomy of a work-based practice, identified as the fountainhead of an ultimately inhumane musical and cultural absolutism, and reconstructed as a composer of works that passionately mediate between his world and ours. By analysing this reception history in detail, we can argue that Bach has been enlisted both to define and to dismantle the authority of the western canon. We can further indicate that his works are employed both to exemplify and to indict the hegemony of German musical culture, and likewise to reify and condemn the immanent relationship between musical art and Christian theism. To contrast the conventional reception of Bach with its postmodern reconfigurations is to affirm and to undermine the privileged relationship between word and tone in European art music, to validate and to interrogate the apolitical condition of art music, to consolidate and to dissolve the concept of composition as a stable entity in western music, and to extend and to impugn the claims of German musical idealism. As John Butt has shown, however, we can finally reinstate the autonomy of Bach's musical discourse as a sovereign engagement with modernity in the aftermath of a notably stringent postmodernism.

By contrast, the underlying assumptions of Bach's aesthetic autonomy which continue to inform specialised studies of the composer (and which generally disregard the postmodern critique examined in this essay) remain largely uninterrogated within this scholarly domain. It may yet transpire that a reading of Bach which concedes a general discourse of servitude in the European musical imagination before 1789 (a discourse intimated by Tim Blanning's characterisation of 'the musician as slave and servant' in the eighteenth century) will allow a continuity of meaning to arise between the compelling signatures of Bach's insistent autonomy and his resolute adherence to a no less significant culture of political, religious and musical authority.

Harry White is Professor of Music at University College Dublin and a Fellow of the Royal Irish Academy of Music. His publications include *Music and the Irish Literary Imagination* (2008), *The Encyclopaedia of Music in Ireland* (edited with Barra Boydell in 2013) and *The Musical Discourse of Servitude: Authority, Autonomy and the Work-Concept in Fux, Bach and Handel* (2020). He was elected to the Royal Irish Academy in 2006, the Academy of Europe in 2015 and the Croatian Academy of Sciences and Arts in 2018.