

BENEDIKTE BRINCKER OG JENS BRINCKER

I nationens tjeneste

*National musik er dårlig.
God musik er national.*

Studiet af nationer og nationalisme blomstrede op i midten af det tyvende århundrede. På baggrund af afkolonialiseringen og fremkomsten af nye stater i Afrika og Asien i 1950'erne og 1960'erne blev studiet udviklet af teoretikere fra flere discipliner, for eksempel sociologi og statskundskab, og har siden da været karakteriseret ved en mangfoldighed af discipliner.¹ Denne mangfoldighed af discipliner kommer til udtryk dels i de teoretiske tilganges relativt høje grad af tværfaglighed dels i brugen af kildemateriale, som strækker sig fra historiske kildestudier til arkitektur- og kunsthistorie. Også musikhistorien har været anvendt som kildemateriale i studiet af nationer og nationalisme.² Dog er musikken ikke blevet inddraget i samme grad som for eksempel arkitekturen og kunsten ganske givet af den årsag, at den kan forekomme mindre umiddelbart tilgængelig. Det er en skam. Musik og i særdeleshed musikhistorisk skrivning udgør et væsentligt bidrag til studiet af nationer og nationalisme både som kildemateriale og som en mulig perspektivering og problematisering af eksisterende teoretiske debatter. Det vil denne artikel redegøre for ved at studere Bartók og Stravinsky og sammenholde disse studier med væsentlige debatter inden for teorier om nationer og nationalisme.

Ligesom studiet af nationer og nationalisme kun i mindre grad har beskæftiget sig med musik, har musikvidenskaben været forbeholden over for at overveje nationalismens mulige rolle og betydning – en tendens som kendetegner mange af de humanistiske og samfundsvidenskabelige fag efter 1945. Mens der findes mange historiske fremstillinger af musik og musikliv i et land, en region eller en lokalitet, har den videnskabelige musikhistorie i Adlers forstand³ i høj grad annekteret første halvdel af ovenstående (apokryffe) sentens og behandlet musikalsk nationalisme under rubrikken "nationale skoler" som afvigelser fra en universel norm. Det nationale blev til det partikulære, og det blev forbundet med æstetisk mindre prestigebetonede genrer som symfoniske digte, rapsodier eller suite af danse og karakterstykker af ungarsk, slavisk, norsk eller lignende perifer proveniens fra den lette ende af koncertsalsrepertoiret og salonmusikken.

Dette skyldes andet og mere end almindeligt kultursnobberi: Adlerskolens videnskabeliggørelse af musikforskningen i begyndelsen af 1900-tallet tog udgangspunkt i

1 Anthony D. Smith: *Nationalism and Modernism*, London 1998, s. 17.

2 Harry White & Michael Murphy (eds.): *Musical Construction of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork 2001.

3 Dvs. videnskabeliggørelsen af musikforskningen gennem ikke mindst stilanalytiske metoder.

Hanslicks ideer om det absolutte musikværk og mundede med formanlysen som sit vigtigste redskab ud i et stillbegreb, som i sin selvforståelse var universel, dvs. 'klassisk' og hævet over nationale forskelle. Palestrina-stilen var ikke italiensk, men klassisk vokal-polyfoni, Bach-stilen var kulminationen af det lineære kontrapunkt, og wienerklassiken markerede den symfoniske stils højdepunkt.

Vidnesbyrdene herom er talrige – også i vor egen tid hvor standardværker som Allens *Philosophies of Music History* konstaterer, at det er en demokratisk dyd ikke at beskæftige sig med national musikhistorie: "The histories of national musical life and the music of one's own area have tended to become neglected in a democratic country ... and overstressed under dictatorships".⁴ Lang der i sit tusind sider store og indflydelsesrige hovedværk *Music in Western Civilization* ofrer seks sider på "Nationalism in Music" under rubrikken "Peripheries of Nineteenth-Century Music", opstiller en modsætning mellem "World art" og "National art" og fastslår, at: "World art, culture in general, is the great concert of the peoples' souls; every coarsely national tone will create a dissonance until it is attuned to the universal spirit." Hvilket fører til at: "Art which is concerned with the specific problems of one single nation can [not] represent universal values ..." og til en fordømmelse af de lån af nationale elementer, som angiveligt universelle komponister 'fra Haydn til Brahms' benytter sig af i nogle af deres værker: "It is evident that the utilization of national music in such a manner will never result in significant masterpieces, for the foreign elements have the function merely of spices."⁵

Det springende punkt i Langs argumentation er postulatet om en "World art" – en "verdensmusik" om man vil – der forener alle folkeslags sjæle i harmoni. Denne utopi lod sig fremføre i 1941, da Lang udgav *Music in Western Civilization*, men i en efterkrigstid præget af afkolonialisering og globalisering, af kold krig og et ungdomsoprør med egne idealer om musikalske genrer og udtryksformer, lod den sig ikke opretholde. Først og fremmest amerikansk musikvidenskab begyndte at opfatte den 'universelle' musik som et nationalt, nærmere betegnet tysk, fænomen, hvilket kom eksplicit til udtryk i 1951-udgaven af *Harvard Dictionary of Music*, hvor det om de nationale bevægelser i slutningen af 1800-tallet hedder, at: "The National movement started, and must be understood, as a reaction against the supremacy of German music" hvorfor "Nationalism, therefore, was actually an affair of the "peripheral" nations, for which it proved, in most cases, the first opportunity to advance into the center of the musical scene."⁶ Europæisk musikvidenskab var lidt længere om at fatte signalerne. Det er karakteristisk at såvel *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1961) som *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) har opslag om nationalhymner, men ikke om nationalisme; og at Dahlhaus i 1974 nok kunne slå til lyd for, at musikalsk nationalisme bør studeres i sammenhæng med politisk nationalisme inden for rammerne af en strukturhistorie, men dog fremhævede, at det nationale element i det 19. århundredes musik i højere grad hænger sammen med musikkens politiske og sociologiske funktion end med musikken selv. "Erst im 20. Jahrhundert, bei Bartók und Stravinsky, ging die Vermittlung

4 Dwight Allen Warren: *Philosophies of Music History*, New York 1962, s. xxi.

5 Paul Henry Lang: *Music in Western Civilization*, New York 1941, s. 938f og 942.

6 Willy Apel (ed.): *Harvard Dictionary of Music*, (7. udg.) Cambridge, Mass. 1951, s. 479.

zwischen Folklore einerseits und einer nach Neuheit suchenden artifizielle Musik anderseits von der Rhythmik und von der Melodik aus."⁷

Til gengæld kan det virke som om ikke mindst amerikansk musikvidenskab i slutningen af det 20. og i det begyndende 21. århundrede har annekteret den sidste del af det indledningsvis anførte epigram og har søgt at fremdrage nationale elementer i *den* musik, der tidligere i kraft af sine æstetiske kvaliteter blev ophøjet som universel. Richard Taruskins monumentale værk om Stravinsky og den russiske tradition⁸ eller hans fyldige artikel 'Nationalism' i 2001-udgaven af *The New Grove* er iøjnefaldende eksempler herpå. Og begrebet 'konstruktion' som nøgleord til forståelse af den nationalisme, der karakteriserer (dele af) det 19. og 20. århundredes musik, dukker op i titlen på den nyeste antologi om emnet: Harry Whites og Michael Murphys *Musical Constructions of Nationalism*.

Teoretiske tilgange

Ordet konstruktion bruges meget inden for studiet af nationer og nationalisme, men det tillægges meget forskellige betydninger. Dette kommer klart til udtryk i en sammenligning af Eric Hobsbawms og Anthony D. Smiths forfatterskaber. I en sådan sammenligning er fokus ikke blot på to nationalismeforskere men også på to repræsentanter for vidt forskellige teoretiske tilgange til nationer og nationalisme. Eric Hobsbawm argumenterer, at nationer og nationalisme er konstruktioner.⁹ Han tager sit udgangspunkt i den marxistiske tradition. Her anses nationer og nationalisme for at være tæt forbundet med det borgerlige samfund. De er produkter af den borgerlige ideologi. Dette standpunkt indebærer to for studiet af nationer og nationalisme yderst vigtige elementer. Først og fremmest er nationen ifølge Hobsbawm udelukkende et moderne¹⁰ fænomen, idet den anskues som en særlig organiseringsform, som knytter sig og er begrænset til den moderne produktionsform. Ydermere er nationen ifølge Hobsbawm en konstruktion, som ikke har nogen 'essens'. Eftersom Hobsbawm betragter nationen som knyttet og begrænset til den moderne periode, er han yderst skeptisk overfor ideen om, at nationen kan have rødder tilbage i præmoderne fællesskaber, som videreføres i den moderne nation. I hans perspektiv er nationen snarere et resultat af en for magthavernes side bevidst konstruktion – forstået som fabrikation – der blandt andet involverer opfindelsen af traditioner.¹¹

7 Carl Dahlhaus: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Bd. 7) München 1974, s. 86. En engelsk oversættelse, *Between Romanticism and Modernism*, udkom i 1980, jf. den efterfølgende debat med indlæg af bl.a. James Hepokoski: 'The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources' og Celia Applegate: 'How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century' i *19th-Century Music* XIV (1991) s. 221-46 og XXI (1998) s. 274-96.

8 Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Berkeley 1996.

9 Eric Hobsbawm: *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge 1990.

10 Dvs. post-1780, jf. titlen på Hobsbawm 1990.

11 Eric Hobsbawm & Terence Ranger (eds.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

Opfundne traditioner er særlig kendetegnende for perioden 1870 til 1914. I denne periode var oprettelsen af nationale institutioner og i særdeleshed folkeskoler, masseproduktion af nationale monumenter og introduktion af nationale offentlige ceremonier meget omsiggribende.¹² Opfundne traditioner antager ifølge Hobsbawm to former. I det første tilfælde er der tale om en fuldkommen konstruktion. I det andet tilfælde bygger en given opfundne tradition på genopdagede historiske begivenheder, som fortolkes i et nationalt perspektiv og dermed indplaceres i en national kontekst. I begge tilfælde er der tale om, at en politisk elite konfronteret med voldsomme politiske, sociale og økonomiske forandringer manipulerer for at opnå eller bevare kontrollen over masserne. Midlet er de opfundne traditioner, som angiver kontinuitet mellem samtid og en passende fortid, om end denne kontinuitet er en illusion. Det følger, at når nationen dekonstrueres, går den op i røg, idet den står og falder med de opfundne traditioner og dermed den antagede kontinuitet, som ligger til grund for den. Det leder Hobsbawm til at konkludere: "Finally, I cannot but add that no serious historian of nations and nationalism can be a committed political nationalist. ... Nationalism requires too much belief in what is patently not so."¹³ Denne konklusion er ikke uinteressant for studiet af musikhistorie. Den rejser spørgsmålet, om tesen vedrørende opfundne traditioner kan overføres til musikforskningen og dermed, om begrebet 'national musik' kan betragtes som udtryk for den form for konstruktivisme, som ifølge Hobsbawm ligger til grund for mange nationale institutioner etc. Det spørgsmål er særdeles relevant i forbindelse med inddragelsen af folkemusik i moderne nationale kompositioner. Kan man her tale om en angivelse af kontinuitet mellem samtid og en passende fortid? Og er en sådan angivelse af kontinuitet inden for musik udtryk for en eller flere elites bevidste konstruktion – forstået som fabrikation – af nationen?

Imidlertid må Hobsbawms tese om opfundne traditioner og hans sidestilling af ordet konstruktion med fabrikation sammenholdes med Anthony D. Smiths fortolkning af ordet konstruktion. Hermed bevæger vi os fra en konstruktivistisk tilgang til en etnosymbolistisk tilgang. I modsætning til Hobsbawm mener Smith ikke, at nationen udelukkende er et moderne fænomen. Tværtimod bygger nationen på etniske fællesskaber, som har rødder tilbage i den præmoderne periode.¹⁴ På den baggrund understreger Smith vigtigheden af at anlægge et udvidet historisk perspektiv på nationer og nationalisme, som strækker sig ud over den moderne periode. Kun ved at anlægge et sådan perspektiv kan en fyldestgørende forståelse af nationen og dens betydning opnås. I dette udvidede historiske perspektiv spiller myter og symboler, som har deres oprindelse i præmoderne etniske fællesskaber, en særlig vigtig rolle, fordi de videreføres og indgår i den moderne nation. Det følger, at nationen ifølge Smith har en form for 'essens' og ikke alene er en konstruktion, sådan som Hobsbawm argumenterer. Dog er der ikke tale om en statisk og uforanderlig essens, idet Smith medgiver, at symbolerne og myterne tilpasses i udviklingen fra præmoderne etnisk fællesskab til moderne nation.

12 *Ibid.* s. 271.

13 Hobsbawm 1990, s. 10.

14 Anthony D. Smith: *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford 1986.

Smith afviser ikke, at en vis grad af konstruktion finder sted i udviklingen af den moderne nation. Men i hans perspektiv er der ikke tale om konstruktion forstået som fabrikation. Symboler og myter danner rammen for den moderne nations konstruktion. Således konstrueres nationen ikke ud af det rene ingenting. Den konstrueres med udgangspunkt i eksisterende materiale og i særdeleshed med basis i eksisterende symboler og myter.¹⁵ Der er med andre ord i Smiths perspektiv grænser for opfindsomheden. Med Smiths perspektiv på konstruktionen af nationen som betinget opnår vi et ganske andet syn på brugen af folkemusik i moderne nationale kompositioner. Hvor det i Hobsbawms perspektiv blev et spørgsmål om angivelse af kontinuitet mellem samtid og en passende fortid, fremstår anvendelse af folkemusik i moderne komposition i Smiths perspektiv som et udtryk for præmoderne etniske fællesskabers betydning for udviklingen af den moderne nation. Disse to konkurrerende perspektiver på nationens konstruktion og musikkens rolle deri vil blive diskuteret med udgangspunkt i Bartók og Stravinsky.

Et af problemerne inden for studiet af nationer og nationalisme er således, at brugen af ordet konstruktion varierer ganske betragteligt og tillægges forskellige betydninger. Endvidere rejser ideen om nationens konstruktion spørgsmålet: hvem konstruerer? I Hobsbawms udlægning af nationens konstruktion spiller politiske eliter en afgørende rolle. De formulerer og udbreder nationalisme betragtet som en ideologi med det formål at nationalisere masserne. I denne proces opstår nationen. Smith er tilbøjelig til at tildele intellektuelle og kunstnere en relativ større betydning, hvilket ikke overrasker, når det sammenholdes med hans vægtning af kulturelle faktorer i nationers og nationalismes opståen. Imidlertid afføder spørgsmålet om, hvem der konstruerer nationen, yderligere problemer. Først og fremmest opstår spørgsmålet om, hvorvidt det er samtiden eller eftertiden som tilskriver en given gruppe eller et individ særlig stor betydning for nationens og nationalismens fremkomst? Med andre ord, var disse grupper og individer nationalister i egne og samtidens øjne? eller er det snarere en rolle, de tildeles retrospektivt? Hvis eftertiden vurderes at spille en vigtig rolle bliver nationalismeforskerens stilling af afgørende betydning. *In extremis* risikerer vedkommende forsker i sin iver efter at afdække nationalistiske elementer i historien selv at bidrage til nationens og nationalismens konstruktion. Man reproducerer det felt, man forestiller sig blot at undersøge. Denne problematik er vigtig at holde sig for øje i en analyse af musikkens rolle i nationens konstruktion.

Bartók og den ungarske nationalisme

“Ich halte mich für ungarischen Komponisten.” Dette citat fra et brev, som Béla Bartók skrev 10. januar 1931 til den rumænske etnograf Octavian Beu,¹⁶ er et blandt mangfoldige eksempler på udsagn, der har skabt billedet af Bartók som national komponist. Det falder tilsyneladende ubesværet i forlængelse af den nationale bekendelse, som Bartók

15 Anthony D. Smith: ‘Gastronomy or Geology? The role of Nationalism in the reconstruction of Nations’ i *Nations and Nationalism*, Vol. 1, No. 1 (1995) s. 3-23.

16 Benze Szabolcsi (ed.): *Béla Bartók. Weg und Werk*, München og Kassel 1972, s. 261.

skrev 28 år tidligere i et brev til sin moder, hvor han kritiserede hende for at tale tysk i stedet for ungarsk og understregede sit eget sindelag: "Ich meinerseits werde auf allen Gebieten meines Lebens immer und in jeder Weise nur einem Zwecke dienen: dem Wohle der ungarischen Nation und des ungarischen Vaterlandes."¹⁷ Således blev Bartóks nationalisme også opfattet og udlagt som en konstant faktor i hans liv af ungarsk musikforskning efter Bartóks død – ikke mindst af Bence Szabolcsi og kredsen omkring ham (Lendvai, Ujfalussy). Denne opfattelse var i overensstemmelse med den officielle ungarske ideologi i årene op til Sovjetunionens sammenbrud omkring 1990, og bedre i overensstemmelse hermed end de dele af Bartóks musik, som det ungarske styre fandt det nødvendigt at undgå, fordi de ikke stemte med billedet af Bartók som folklorist, men kunne forlede unge komponister til 'formalistiske' fejltagelser.¹⁸

Heri ligger en antydning af en modsætning mellem Bartóks musik og opfattelsen af ham som nationalist, og denne modsætning bliver udtalt, når man læser videre i brevet til Octavian Beu: For det første er Bartóks udsagn om at være en "ungarsk komponist" intet absolut postulat, men en reaktion på adressatens ønske om at opfatte ham som en rumænsk komponist med henvisning til de mange rumænske folkemelodier, som Bartók benytter i sine værker. Bartók bemærker hertil, at han i så fald med lige så stor ret kunne kaldes en slovakisk komponist og altså en komponist med tre nationaliteter. For det andet drager Bartók en bemærkelsesværdig konklusion heraf:

Eigentlich kann man mein kompositorisches Schaffen, eben weil es aus dieser 3-fachen (ungar., rumän., slowak.) Quelle entspringt, als eine Verkörperung jener Integritäts-Idee betrachten, die heute in Ungarn so sehr betont wird. ... Meine eigentliche Idee aber, deren ich mir – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewusst bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Diese Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen ... Infolge meiner – sagen wir geographischen – Lage ist mir die ungarische Quelle am nächsten, daher der ungarische Einfluss am stärksten. Ob nun mein Stil – ungeachtet der verschiedenen Quellen – einen ungarischen Charakter hat (und daraus kommt es ja an), müssen andere beurteilen, nicht ich.¹⁹

"Die Verbrüderung der Völker" står her i 1931 som det overordnede, ideelle og etiske, formål med Bartóks musik og ikke den ungarske nation og det ungarske fædreland, der i 1903 er målet for hans stræben. Bartóks ungarske nationalisme har ændret sig til en overbevisning, der næppe kan kaldes universel i den forstand, at den anser nationerne for at være partikulære i forhold til et højere, almenmenneskeligt fællesskab; men måske bør kaldes inter-national, fordi den tager udgangspunkt i det nationale og fremholder nationernes forbrødring som et efterstræbelsesværdigt ideal. En tanke der i begyndelsen af 1930'erne måtte virke utopisk og som Bartók i sit brev til Octavian Beu

17 Szabolcsi 1972, s. 226.

18 Jf. Richard Taruskins artikel 'Nationalism' i Stanley Sadie (ed): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. London 2001, Vol. 17, s. 702.

19 Szabolcsi 1972, s. 262f, brevet er skrevet på tysk og gengivet som i originalen.

da også advarer adressaten mod at offentliggøre – “sowas ist ja nichts für die rumänische Presse”. Men en tanke der nu et halvt århundrede efter Bartóks død måske er ved at finde sin virkeliggørelse. Og en tanke der er kommet til Bartók i takt med, at han har fundet sig selv som komponist, dvs. har sit udspring i æstetiske overvejelser.

Bartóks udvikling fra en ungdommelig chauvinistisk komponist, der anerkendte sigøjnermusikens pele-mele af *czardas*, *verbunkos* og *magyar nota* som et autentisk udtryk for ungarsk nationalfølelse og havde Liszt og Richard Strauss som sine kompositoriske forbilleder, til en moden og moderne komponist, der med videnskabelig grundighed udforskede den genuine bondemusik på Balkan og i Nordafrika og lagde de melodiformer og rytmer, som han fandt *der*, til grund for en (med Dahlhaus ord) “nach Neuheit suchenden artifizielle Musik”, er velkendt og beskrevet. Det er ikke mindst moderne amerikansk musikforsknings fortjeneste at have påvist, hvordan hans nationalisme ændrer sig i takt med hans stilistiske udvikling og bringer ham på konfliktkurs med den officielle ungarske nationalisme.²⁰

Det er en udvikling som ikke forløber glat og organisk, jf. Szabolskis fortolkning, men som er krisefyldt og medfører karakteristiske ‘huller’ i Bartóks kompositoriske virke: Perioder hvor han ikke komponerer, men koncentrerer sig om andre opgaver som klaverlærer og koncertpianist eller som musiketnolog. Bartóks møde med den *oprindelige* ungarske bondemusik og hans samarbejde med Zoltán Kodály om udforskningen af den og inspirationen fra den vesteuropæiske moderne musik – først Debussy, siden Schönberg – er vigtige faser i denne udvikling, der fører til, at han gennemskuer den officielle og udbredte opfattelse af sigøjnermusikken som værende den ungarske nationalmusik som en konstruktion, der skyldes den magyarske magtelite og tjener dennes politiske formål.²¹ Med Hobsbawm kan man sige, at Bartók dekonstruerer den ungarske nationalismes musikalske emblem og når til den konklusion, at ingen (seriøs) komponist kan være nationalist. Spørgsmålet bliver så: Hvad kan en seriøs komponist da være? Her vælger Bartók ikke den umiddelbare løsning: Den internationale (læs: fransktyske) modernisme, men søger et nyt og autentisk musikalsk udtryk for en ungarsk identitet, som han kan kombinere med kompositionsteknikker, han selv udvikler inspireret af moderne kolleger – foruden de nævnte Debussy og Schönberg også Stravinsky.

I brevet til Octavian Beu fra 1931 angiver han disse kilder som ungarske, rumænske og slovakiske. Dvs. dialekter af folkemusik eller bondemusik (som han selv foretrak at kalde det) fra forskellige dele af det ungarske storrige, der eksisterede fra den ungarske uafhængighedskrig 1848-49 og *Ausgleich*-kompromisset 1867 (hvor en del af det rumænske Transsylvanien tilfaldt Ungarn) og frem til 1. verdenskrig og *Trianon*-traktaten i 1920, hvor Ungarn mistede omkring 70% af sit territorium og sin befolkning.²² I dette storrige hvor de etniske magyarere udgjorde mindre end 50% af befolkningen, var rumænere, tyskere, slovakker, kroater, serbere og talrige andre etniske mindretal i praksis

20 Jf. Judit Frigyesi: ‘Béla Bartók and the Concept of Nation and Volk in Modern Hungary’, *Musical Quarterly* 78 (1994), s. 255-287 og *Béla Bartók and the Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley 1998, samt David Cooper: ‘Béla Bartók and the Question of Race Purity in Music’ i White and Murphy 2001, s. 16.

21 Frigyesi 1994.

22 Cooper 2001, s. 16f.

berøvet almindelige rettigheder, fordi kun den befolkning der havde ungarsk som modersmål blev anerkendt som borgere, og ungarsk blev indført som eneste officielle sprog i administration, retsvæsen og undervisning. Det er i dette perspektiv, at vi skal læse Bartóks kritik af sin moder for at tale tysk i stedet for ungarsk i brevet fra 1903. Og det var som en reaktion mod denne – snævre og chauvinistiske – ungarske nationalisme og som udtryk for idealet om “die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader”, at han i 1923 komponerede sin *Danse suite*, hvor:

The thematic material of all the movements is an imitation of peasant music. The aim of the whole work was to put together a kind of idealized peasant music – you could say an invented peasant music – in such a way that the individual movements of the work should introduce particular types of music. – Peasant music of all nationalities served as a model: Magyar [= Hungarian], Wallachian [= Rumanian], Slovak, and even Arabic. In fact, here and there is even a hybrid from these species. Thus, for example, the melody of the first subject of the first movement [iflg. de senere Harvard-forelæsninger Bartóks første kromatiske melodi] is reminiscent of primitive Arabic peasant music, whereas its rhythm is of East European folk music.²³

Her møder vi igen konstruktionen men nu med et andet formål og på et nyt grundlag. Formålet er et sandt internationalt nationernes fællesskab, som Bartók så virkeliggjort i Folkeforbundet, i hvis permanente komite for litteratur og kunst han arbejdede sammen med bl.a. Thomas Mann og Karel Kapek. Det bragte ham i konflikt med admiral Horthys højre-nationalistiske styre i Ungarn, der især efter regeringen Bethlens afgang i 1931 og dannelsen af det Hitler-inspirerede *National Socialistiske Ungarske Arbejder Parti* med dets krav om udelukkelse af alle ikke “turansk-ariske” elementer fra vigtige stillinger nærmede sig Nazi-Tyskland, hvis antisemitiske racelove det annekterede i 1938.²⁴ Og det gjorde ham til en respekteret, men isoleret skikkelse i Ungarn i årene op mod hans emigration til USA i 1940.

Grundlaget for Bartóks konstruktion af et musikalsk udtryk adskiller sig dramatisk fra det sigøjner-idiom, som var den accepterede ungarske nationaltone, men som Bartók anså for at være falsk:

That this Hungarian popular art music, incorrectly called Gypsy music, has more value than [similar] foreign trash is perhaps a matter of pride for us, but when it is held up as something superior to so-called ‘light music’ ... we must raise our voices in solemn protest ...²⁵

Hos Bartók er der tale om en konstruktion, der søger et autentisk grundlag i den videnskabeligt udforskede bondemusik fra forskellige etniske fællesskaber med rødder tilbage i den præmoderne periode, og som gennem stiliseringen af disse kilder og deres

23 Et udeladt afsnit fra en ungarsk forelæsning (1931) citeret fra László Somfai: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley 1996, s. 17f.

24 Cooper 2001, s. 17f.

25 Citeret fra Frigyesi 1994, s. 271.

musikalske udarbejdelse med tidssvarende kompositionstekniske midler søger at skabe en original og organisk sammenhængende musikalsk form. Vi er her tæt på Anthony D. Smiths etnosymbolistiske tilgang til nationalisme; men den nation, som Bartók havde *in mente*, var ikke admiral Horthys racerene turansk-ariske stat. Derimod et multietnisk Ungarn, der forsvandt med *Trianon*-traktaten i 1920, og som for Bartók tog skikkelse af et folkeslagenes forbund, der forenede Øst- og Vesteuropa.

Bartók var bevidst om, at han stod ganske alene med sine idealer. Blandt komponister var det først og fremmest i sin mangeårige ven og musiknologiske kollega Zoltán Kodálys og i Stravinskys 'russiske' værker fra årene frem til ca. 1920, at han kunne genkende sine idealer. Ikke mindst Stravinskys 'spottesange' *Pribaoutki*, hvortil han skrev partituret af, og som han diskuterede sammen med Schönbergs atonalitet i en ofte citeret artikel om folkemusikkens indflydelse på den nutidige kunstmusik til det tyske tidsskrift *Melos* fra 1920,²⁶ var med til at befæste Bartóks indtryk af Stravinsky som hans største samtidige komponistkollega. Det gør det naturligt i nærværende sammenhæng at diskutere Stravinskys 'russiske' værker og deres forhold til nationalismeteorierne.

Stravinsky og den turanske nationalisme

"Kære Stravinsky, De er en stor kunstner! Prøv af al Deres magt at blive en stor russisk kunstner!"²⁷ Set i forhold til Stravinskys livsforløb og hans tredobbelte russisk-fransk-amerikanske statsborgerskab fik dette råd fra Debussy kun ringe indflydelse. Det har sine indlysende ydre årsager: Den russiske nationalitet, som Debussy rådede Stravinsky til at holde fast ved i 1915, bukkede to år senere under for revolutionen og blev erstattet af eller omdefinert til en sovjet-loyalitet, som aristokraten Stravinsky ikke havde noget til overs for. Der skulle gå næsten et halvt århundrede fra 1. verdenskrigs udbrud til 1962, hvor han ikke besøgte sit fødeland.

Men det var ikke kun ydre politiske omstændigheder der afskar Stravinskys russiske rødder. Han gjorde i sine talrige skrifter og efter 1920 i sin musik også en dyd ud af at nedtone sin russiske nationalitet og fremstå som international eller universel kunstner. Det går som en rød tråd gennem hans skrifter – den tidlige franske selvbiografi udgivet 1935-36, Harvard-forelæsningsne udgivet som *Musikalsk poetik* 1946 og de mange samtaler med Robert Craft fra Stravinskys senere år. Og det præger hans musik, der efter 1920 tager udgangspunkt i en vesteuropæisk klassisk tradition (med den Tjajkovskij-inspirerede ballet *Feens kys* og *Salmesymfonien* som de væsentlige undtagelser) eller efter 1951 tilegner sig en Schönberg-inspireret tolvtoneteknik.

Det er først den nyeste tids især amerikanske musikforskning, som har rokket ved dette billede begyndende med Arthur Bergers påvisning i 1963 af den – bl.a. hos Rimskij-Korsakov karakteristiske – octatone skala som det tonale grundlag for balletten *Les Noces* og kulminerende med Richard Taruskins påvisninger af russiske skalaformer (octatone og diatoniske) og melodilån som et stilkonstituerende træk i Stravinskys 'russiske' vær-

26 Somfai 1996, s. 14 og 23.

27 Brev fra Debussy til Stravinsky af 24. oktober 1915, citeret fra Taruskin 1996, s. 846.

ker frem til 1920'ernes neoklassik. Det har aktualiseret spørgsmålet om Stravinskys nationalisme i de første næsten 40 år af hans liv, hvor en række af hans mest spillede og indflydelsesrige værker (de tre revolutionerende, tidlige balletter *Ildfuglen*, *Petruska*, *Sacre* og lidt senere værker som *Historien om en soldat*, *Les Noces* eller *Blæsersymfonierne*) blev skrevet. Hvordan gik Stravinskys vej fra den russiske nationale skole, han voksede op i hos Rimskij-Korsakov, til den vesteuropæisk-amerikanske internationalisme, som han påberåbte sig i det sidste næsten halve århundrede af sit liv?

Taruskin analyserer dette problem i sin værk-biografi 1996 og gør det til et hovedtema i kapitlet "Stravinsky and the Subhuman" i bogen *Defining Russia Musically* fra 1997.²⁸ Ifølge ham går Stravinskys vej fra en russisk nationalisme til internationalisme eller måske snarere til en postuleret universalisme gennem en særlig "euroasiatisk" eller "turansk" nationalisme, der med rod i russiske emigrantkredse i årene efter revolutionen skulle udøve en afgørende indflydelse på Stravinskys politiske og filosofiske tanker og på hans musik i de år, hvor han levede i eksil i Schweiz under 1. verdenskrig. Der er grund til at opholde sig lidt nærmere ved den sidstnævnte af disse to nationalitetsbetegnelser, "turansk", for vi har truffet den tidligere i nærværende sammenhæng: Nemlig i forbindelse med Bartóks (og andre ungarske intellektuelles) protest imod det *National Socialistiske Ungarske Arbejder Partis* krav om udelukkelse af alle ikke "turansk-arske" elementer fra vigtige stillinger i 1930'erne. Turan, der er et "lavtliggende slettelandskab i Centralasien øst for Det Kaspiske Hav",²⁹ blev i russiske emigrantkredse betragtet som den russiske kulturs og nations vugge og blev omgærdet med en nationalisme med racistiske over- og undertoner, der dels bar ved til det antisemitiske bål (heraf den turansk-arske alliance i det ungarske nazipartis program), dels stod i modsætning til en vestlig, romansk-germansk indflydelse, som siden tsar Peter den Stores tid ansås for at være en væsentlig årsag til det forfald, der kulminerede med den marxistiske revolution og magt-overtagelse i Rusland 1917.

De karaktertræk, som udmærker den turanske mentalitet eller 'race' om man vil, skulle ifølge Taruskins kilder (først og fremmest Fyrst Nikolai Sergejevich Trobetskoy og religionsforskeren Lev Platonovich Karsavin) bestå i en særlig kollektiv bevidsthed, som hænger sammen med en éndimensional tænkemåde og en kultur, hvor det private, det offentlige og det religiøse er integreret i så høj grad, at såvel statens styre som det enkelte menneskes adfærd udspringer af og afspejler en overordnet, ortodoks-kristen livs-holdning, der på forhånd sikrer et harmonisk – med Karsavins udtryk 'symfonisk' – samfundsliv. Taruskin ser denne kollektive bevidsthed udtrykt i *Sacres* menneskeoffer, hvor den udvalgte piges dødedans accepteres som kulminationen på et ritual uden tanke for eller medlidenhed med hendes individuelle lidelser og skæbne. Han betragter Stravinskys valg og anvendelse af russiske bryllupsritualer i *Les Noces* som et højdepunkt i komponistens 'turanske' stil, og montagen af kontrasterende formler med nøje udtænkte indbyrdes temporelationer i *Blæsersymfonierne* som den musikalske realisering af Karsavins utopi om et 'symfonisk' samfund.

28 Richard Taruskin: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton 1997.

29 *Den Store Danske Encyklopædi*, bd. 19, s. 322.

Det er intet opbyggeligt selskab, Taruskin anbringer Stravinsky i, og de konsekvenser Taruskin drager af det med hensyn til Stravinskys manifesterede (om end i erindringslitteraturen undertrykte) antisemitisme, hans tidlige begejstring for Mussolinis fascistiske styre i Italien og hans dokumenterede forsøg på at få sin musik anerkendt som arisk frem for som *entartet* i Nazi-Tyskland, kaster truende slagskygger over både komponisten og livsværket. I nærværende sammenhæng er det dog vigtigt at holde sig for øje, at det ikke er diskussionen af Stravinskys turanske nationalisme og dens konsekvenser for Stravinskys livssyn, der er Taruskins egentlige ærinde med Stravinsky-kapitlet i den russiske bog. Den turanske nationalisme bruges af Taruskin som et argument imod den opfattelse, at Stravinskys musik er 'absolut', dvs. uafhængig af ekstramusikalske indflydelser, og dermed immun over for smitte af reaktionært eller racistisk tankegods. En opfattelse der falder udmærket i tråd med det faktum, at Stravinsky i hele sit vesteuropæiske og amerikanske liv hævdede musikkens autonomi i så høj grad, at han nogle gange påberåbte sig en objektiv, 'mekanisk' og udtryksløs, udførelsen af sine værker. Heroverfor hævder Taruskin, at netop Stravinsky – i kraft af sin turanske nationalisme – bliver kronvidne imod en musikvidenskabelig tendens og trang til udelukkende at beskæftige sig med musikken selv og at se bort fra eller undertrykke de påvirkninger af ikke-musikalsk art og de intentioner, som prægede komponisten. Derved gør musikvidenskaben ifølge Taruskin musikværkerne hygiejniske og ufarlige og berøver dem en væsentlig dimension, hvor den i stedet burde forfølge de ekstra-musikalske påvirkninger og intentioner helt ind i det musikalske materiale og dets kompositionstekniske udformninger, dvs. se musikværket som resultatet af et samspil mellem indre-musikalske, stilistiske og kompositionstekniske forhold og den fysiske og sociale virkelighed, som er komponistens.

Som det allerede vil være fremgået af de indledende bemærkninger til denne artikel, hersker der ingen grundlæggende uoverensstemmelser mellem Taruskins og nærværende forfatteres opfattelse af musikvidenskabens forpligtelser, og dette er ikke stedet at gå ind på en nøjere videnskabsteoretisk drøftelse af nuancer mellem Taruskins version af amerikansk *New Musicology* og den lokale variant af en Dahlhausk strukturhistorie, der udgør det musikhistorieteoretiske grundlag for nærværende artikel. Det afgørende her er spørgsmålet om nationalisme, og i den sammenhæng er Taruskins teori om en turansk nationalisme i Stravinskys 'russiske' værker fra sidste del af 1910-årene noget nær et skoleeksempel på den konstruktion af nationalisme, som Hobsbawm er talsmand for. Det ligger allerede i det faktum, at teorien om en turansk nationalisme er udsprunget af lingvistiske studier af et formodet tyrkisk ur-sprog, som fører til ideer om en særlig tyrkisk folkepsykologi, som udstrækkes til alle turaner og altså ophøjes til en ur-russisk type:

The typical Turk does not like to become enmeshed in subtleties or intricate details. He prefers to operate with basic, clearly perceptible forms, and to group these forms in clear and simple patterns. ... The Turk loves symmetry, clarity, and stable equilibrium. But he loves it as a given, not as a requirement ... Once having come to a believe in a certain worldview, having turned it into a subconscious

law defining his behavior, or into a universal system, and having achieved in this way a condition of stable equilibrium on a clear foundation, the Turk rests content and holds fast to his beliefs. ... Consciousness of belonging not only to the Aryan, but to the Turanian psychological type is indispensable for every Russian, who aspires to personal and national self-realization.³⁰

Denne turanske psykologi angives at komme til udtryk i en folkemusik karakteriseret af en anhemiotisk (halvtoneløs) pentaton melodik og en 'kvadratisk' metrik med regulære metriske enheder, der er multipla af to tælleenheder. Der er intet videnskabeligt bevis for og ingen folkløse som kan dokumentere disse påstande, og Taruskin konkluderer sin diskussion af fyrst Trubetskoy's musiketnologiske synspunkter med at konstatere, at: "Any ethnomusicologist reading [Trubetskoy's redegørelse for den turanske folkemusik] would surely point out, between the giggles, that they are pure folklore in their own right, the work of an amateur with a pressing agenda."³¹ Der findes ingen oprindelig turansk musik eller musikalsk stil. Spørgsmålet er derfor, om en sådan bliver konstrueret af Stravinsky, som Taruskin hævder: "He, and he alone, composed genuine "Turanian" music, for among composers he, and he alone, shared Prince Trubetskoy's, and Suvchinsky's and Karsavin's cultural agenda."³² Eller om den turanske nationale musik først har set dagens lys med Taruskins videnskabelige værker og er konstrueret af disses forfatter?

Taruskin argumenterer på to leder for Stravinskys turanisme. For det første forsøger han ud fra biografiske omstændigheder at sandsynliggøre, at Stravinsky kendte til og kunne være påvirket af de teorier, som cirkulerede i emigrantkredse. For det andet prøver han ud fra en stilistisk vurdering af Stravinskys *Les Noces* at finde kompositionstekniske og æsteriske karakteristika, der peger i retning af eller kan fortolkes som udtryk for en turansk ideologi.

Den biografiske argumentation er ingen enkel sag, for Stravinsky omtaler ikke den turanske nationalisme eller ophavsmændene til den i sine biografiske værker eller breve. Taruskin bygger i hovedsagen sin argumentation på to elementer:

Dels på Stravinskys anvendelse af en art kyrillisk kalligrafi i dedikationseksemplaret af en af sangene i *Berceuses du chat* (1915). Det viser Stravinskys interesse for gamle russiske skrifttyper, men det kan ikke uden videre tjene som evidens for hans interesse for eller overbevisning om en turansk ideologi i den ovenfor af Fyrst Trubetskoy beskrevne form. Man kan godt skrive med runer uden at være tilhænger af asatroen, eller med gotiske bogstaver uden at være det, som værre er.

Dels finder Taruskin et *missing link* mellem de turanske teorier og Stravinsky i form af et familieband, der knytter den før omtalte Lev Platonovich Karsavin til kredsen om Stravinsky og Diaghilev: Nemlig Karsavins søster Tamara Platonova Karsavina, der overtog Ildfuglens parti fra Anna Pavlova ved premieren på *Ildfuglen* og dansede ballerinaens

30 Fyrst N.S. Trubetskoy: 'O turanskom elemente v russkoy kul'ture', citeret fra Taruskin 1997, s. 397 og 399.

31 Taruskin 1997, s. 407.

32 Taruskin 1997, s. 409.

parti i *Petruska*.³³ Ligesom sin bror kendte hun Stravinsky fra barnsben af, da de var vokset op i samme ejendomskompleks i St. Petersburg, og bekendtskabet blev genopfrisket i de tre uger, hvor Stravinsky færdiggjorde partituret til *Petruska* og slappede af med sightseeing i Rom sammen med bl.a. den russiske maler Serov og med Tamara Karvasina og dennes mand. Stravinsky vender tilbage til dette ophold både i sine erindringer³⁴ og i samtalerne med Craft;³⁵ men uden at omtale hverken Tamara Karvasina eller hendes bror og dennes turanske ideer.

Derimod er der ingen tvivl om, at Stravinsky spillede en rolle for de nationalistiske emigrantkredse i bl.a. Paris, hvilket fremgår af omtaler af hans musik i deres tidsskrifter, men omtalerne her er væsentligt senere, fra midten af 1920'erne, og kan højst bruges som et holdepunkt for en turansk reception af Stravinskys musik. Ikke som argument for en turansk påvirkning af Stravinsky før 1920.

Hvis den biografiske forbindelse med Stravinsky og fortalerne for en turansk nationalisme således er svag, er den stilistiske forbindelse som Taruskin etablerer mellem Stravinskys musik og den turanske ideologi til gengæld problematisk. Udgangspunktet er her den indledende klagesang fra *les Nocés*, der består af et ornamenteret tretoners motiv som ledsager den rituelle klipning af brudens lange fletninger under bryllupsforberedelserne. Tretone motivet med tonerne *h-d-e* har intervalsammensætningen lille terts, stor sekund, og det kan som følge deraf udledes af en anhemitonisk pentaton skala – altså den skalatype, som Fyrst Trubetskoy i sine musiketnologiske fantasier tillægger en særlig turansk proveniens. Dette er dog ikke Taruskins pointe. Han udleder motivet af en af Stravinskys mest benyttede vendinger: En symmetrisk tonekonstellation på fire toner med intervalrelationerne stor sekund, lille sekund, stor sekund (f.eks. *h-cis-d-e*), der både kan fungere som en motivcelle og som et fragment af en diatonisk skala (f.eks. *h-mol* eller *h-dorisk*) eller af en faldende octaton skala (*e-d-cis-h-b-as-g-f*).

Med overbevisende analytisk skarpsind påviser Taruskin, hvordan samtlige melodiske og harmoniske elementer i *Les Nocés* kan relateres til en octaton skala, der kan anskues som fire små tertser forbundet af sekunder (*e-d-cis-h-b-as-g-f*), og til en diatonisk skala, der transponeres til den octatone skalas fire (ovenfor fremhævede) terts-trin. Den octatone skala danner derved en tonal og harmonisk grundstruktur for hele værket, hvilket kommer til udtryk i det melodiske materiale i de fire afsnit, der referer til en eller flere transpositioner af den diatoniske skala.³⁶ Taruskin ser i dette netværk af skalaer et: "... all-encompassing hierarchically structured musical universe. All Russian (or Turanian) folk songs have a potential place on its diatonic surface, as all Russians have a potential place in Eurasian [i.e.: turansk] society. That surface, in turn, encompasses all possible diatonic scales, hence not just Russian, but all oral musical cultures, and gives them all

33 Stephen Walsh: *Igor Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France 1882-1934*, London 1999, s. 141 og 161.

34 Igor Stravinsky: *Mit livs historie*. Oversat fra *Chroniques de ma vie* (1935-36/1962) af Carl Johan Elmquist, København 1969, s. 36.

35 Igor Stravinsky & Robert Craft: *Expositions and Developments*, London 1962, s. 25.

36 Den ultrakorte redegørelse for hovedprincipperne yder selvsagt ikke Taruskin retfærdighed, jf. hans analyser af *Les Nocés* i Taruskin 1997, s. 425-448, og kapitlet "The Turanian Pinnacle" i Taruskin 1996, s. 1319-1443.

an ideal potential ordering that, in its symmetrical apportionment of an octatonic background, is fundamentally opposed to the asymmetrical, fifth-related pan-romanogermanic norm. Never before had a musical utopia been so expressly modeled on a social utopia."³⁷

Ved at opfatte den octatone baggrundstruktur, der harmoniserer og kontrollerer de melodiske begivenheder i forgrunden af musikken, som metafor for den kollektive bevidsthed, som integrerer den private, den offentlige og den religiøse sfære og dermed garanterer et 'symfonisk' samfundsliv, tolker Taruskin Stravinskys værk som "symbols of ideally harmonized existence [which] lend [*Les Noces*] both its incomparably compelling aesthetic integrity and its ominously compelling political allure."³⁸

Konklusion

Der hersker ingen tvivl om, at den ideelle harmoniske eksistens, som Taruskin tillægger "frygtindgydende uimodståelig politisk tiltrækningskraft" i ovenstående citat er udtryk for en konstruktion i den forstand, som her tidligere er blevet associeret med Hobsbawms teorier om nationalisme. Til gengæld må der herske tvivl om, hvem der konstruerer. Er det Stravinsky, som gennem sin tonale disposition af stoffet i *Les Noces* og sin (angivelige) inspiration fra halv-fascistiske emigrantkredse konstruerer et musikalsk udtryk for en politisk utopi og dermed medvirker til at virkeliggøre denne utopi æstetisk og emotionelt? Eller er det Taruskin der gennem sin tolkning af Stravinskys tonalitet og kompositionsteknik gør en forklaringsmodel (den turanske forbindelse) til en musikvidenskabelig realitet i sine værker?

Vurderingen må afhænge af den styrke, hvormed Taruskins tolkning udelukker andre tolkninger af Stravinskys kompositionsteknik. Er Taruskins tolkning så definitiv, som den fremtræder i hans bøger? Eller kan man forestille sig andre, konkurrerende og lige så velargumenterede tolkninger? Svaret skal ikke søges i Stravinskys musik, men i Bartóks. De musikalske elementer, som Taruskin påpeger som konstituerende for Stravinskys turanske stil – de små symmetriske motivceller og modale skalaer som transponeres eller 'roteres' gennem tertstrinnene i en octaton skala – er nemlig også hovedingredienser i Bartóks modne værker som påpeget i de analyser af Bartóks tonalitet, der tager udgangspunkt i Bartóks opdagelse og anvendelse af bondemusikkens diatoniske skalaer eller modi og kombinerer disse med (i Ernö Lendvais tilfælde) den dur-mol tonale funktionsharmonik,³⁹ eller (i Elliott Antokoletz tilfælde) med den octatone skala.⁴⁰

37 Taruskin 1997, s. 448. Taruskins udlægning af Stravinskys "ideal potential ordering" der omfatter "all oral musical cultures" ligger bemærkelsesværdig tæt ved Langs 55 år tidligere bemærkning om "the great concert of the people's souls" (jf. note 5) der karakteriserer verdenskunsten. Men der er en pointe i, at det snarere er i den "pan-romanogermanske" norm med dennes asymmetriske kvintskalaer og harmoniske funktioner end i den octatone skalas symmetrier og funktionsløse harmonik, at Lang ser sine musikalske utopier indløst.

38 Taruskin 1997, s. 448.

39 Jf. Ernö Lendvai: *Béla Bartók. An Analysis of his Music*, London 1971, eller: 'Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks' i Szabolcsi 1972, s. 105-52.

40 Jf. Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley 1984. Taruskin kender selvfølgelig Antokoletz' Bartók analyser og refererer til dem to

Dermed være ikke sagt at Bartóks og Stravinskys musik er eller lyder ens. Det være langt fra. Men der er nogle grundlæggende strukturelle overensstemmelser mellem de konsekvenser, som Bartók og Stravinsky hver med sit udgangspunkt valgte at drage af dur-mol harmonikkens sammenbrud omkring århundredeskiftet og den udfordring, som Schönbergs atonalitet var for alle samtidige komponister. De valgte begge at holde fast ved tonaliteten (i modsætning til Schönberg og hans skole) og de gennemførte begge at etablere et tonalt grundlag, der sikrede at de kunne anvende alle den kromatiske skalas 12 toner i æstetisk og kompositionsteknisk moderne musikalske helheder. Ønsket om at formulere en ny musikalsk stil, der dels besidder de udtryksmuligheder, som dissonansens emanciperings og frigørelsen fra den multiplikative rytmiks spændetrøje har åbnet muligheder for, dels gennem en forankring i folke- eller bondemusik sikrer en melodisk udfoldelse og umiddelbar opfattelighed er fælles for Bartók og Stravinsky i hans 'russiske' værker op til 1920.⁴¹ Dette ønske er utvivlsomt en årsag til, at Bartók har erkendt og anerkendt en beslægtet ånd i Stravinsky, hvis teknik han studerede på den klassiske måde ved at skrive partituret til *Pribaoutki* af i hånden – det værk hvis harmonik Taruskin kalder for "Turanian through and through".⁴² Men som det vil være fremgået tidligere, er det næppe de "turanske kvaliteter" endsige disses politiske implikationer, der har fascineret Bartók. Derimod en tonal og harmonisk struktur, der muliggør *die Vermittlung zwischen Folklore einerseits und einer nach Neuheit suchenden artistische Musik anderseits*,⁴³ og som har bekræftet ham i hans egne bestræbelser på at finde et kunstnerisk udtryk for ideen om *die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Diese Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen ...*⁴⁴

Alligevel er det vanskeligt at vurdere nationalismen i Bartóks og Stravinskys værker ens. Nok er der i begge tilfælde tale om konstruktioner af såvel ideologisk som æstetisk art. Men Bartóks konstruktion er rodfæstet i en musikalsk folkekultur, som Bartók gennem lange og videnskabeligt grundige musiketnologiske studier har tilegnet sig "som et modersmål". Han konstruerer på grundlag af et eksisterende materiale, hvis symboliske funktion han har tilegnet sig gennem studier af bondesangen og dens plads i bondekulturen. Tanken om en folkeslagenes forbrødring var ikke udgangspunkt for Bartóks musikalske bestræbelser, men tværtimod et resultat af en erkendelse, som er udsprunget

gange (Taruskin 1996, s. 940n og s. 1419) hvor han i begge tilfælde distancerer sine egne analyser fra de fænomener hos Bartók (og Berg) som bl.a. Antokoletz påpeger. I førstnævnte tilfælde drejer det sig om *Sacre*-akkorden der er kongruent med intervalstrukturer, som bl.a. Antokoletz har påpeget hos Bartók. Herom hedder det: "In the present historical discussion, ... it was deemed preferable not to combine the "Rite Chord" with its inversion to produce a hypothetical symmetrical source chord ...". I sidstnævnte tilfælde hvor det drejer sig om analysen af *Les Noces* konstaterer Taruskin: "a rare instance in Stravinsky of the kind of play with simultaneously unfolding "interval cycles" such as Perle and Antokoletz have identified in the works of Berg and Bartók."

41 I Stravinskys tilfælde drejer dette sig selvsagt ikke om turansk folkemusik, men om melodier af vekslende – ofte russisk, men også f.eks. østrigsk eller fransk – proveniens der f.eks. benyttes i *Petruska*, jf. analyserne i Taruskin 1996.

42 Taruskin 1996, s. 1170.

43 Jf. note 7.

44 Jf. note 19.

af hans beskæftigelse med bøndernes kultur og musik. I den teoretiske sammenhæng kan Bartók med andre ord eksemplificere Smiths opfattelse af nationalismen.

Stravinskys konstruktion hviler derimod – i Taruskins fortolkning – på en turansk mytologi, der i sig selv er en konstruktion, opfundet af russiske emigranter som et politisk modtræk imod Sovjetstyret og et forsøg på at skabe en russisk identitet i landflygtighed. Her er tale om en konstruktion i dobbelt forstand: En æstetisk konstruktion der tager udgangspunkt i en ideologisk konstruktion, og dermed om et produkt, som – bevidst eller ubevidst – beforder et revanchistisk formål. Med andre ord en illustration af Hobsbawms opfattelse af nationalismen. Det springende punkt ligger her i spørgsmålet "bevidst eller ubevidst?". Er det Stravinskys revanchistiske intention, som Taruskin afslører gennem sin musikalske analyse? Eller er de politiske konsekvenser, som Taruskin drager af sine analyser, igen en konstruktion – nu i tredje potens – hvor han tillægger Stravinsky nationalistiske motiver, som kun lader sig eftervise gennem den musikalske strukturanalyse?

Det, der gør Taruskins tolkning problematisk, er altså ikke i så høj grad, at han beskylder Stravinsky for at være reaktionær og finder reaktionære træk i hans musik. Adorno gjorde som bekendt det samme et halvt århundrede tidligere (om end på et analytisk mindre udfoldet grundlag),⁴⁵ og mange andre har luftet lignende synspunkter. Taruskins problem ligger i, at han påviser Stravinskys turanske reaktion i en tonal struktur, der er så abstrakt, at den kan tjene som grundlag for forskellige, og indbyrdes modstridende, musikalske udtryk eller udsagn hos Bartók og Stravinsky. Ved at forankre sin tolkning i en grundlæggende struktur baseret på sammenfletningen af diatoniske og octatone skalaer og tillægge disse et konkret udtryk handler Taruskin i realiteten analogt med de talrige musikforskere, der engang med udgangspunkt i dodekafoniens 'unatur' postulerede tolvtonemusikkens degenererede og kulturfjendske virkning. Uanset at Schönbergs tolvtonesystem historisk kunne tjene som det strukturelle grundlag for værker så forskellige som Schönbergs, Bergs og Weberns – for ikke at tale om Stravinskys serielle værker efter 1951.

Derfor peger indiciene på, at det er Taruskin, og ikke Stravinsky, der har paterniteten til den turanske nationalisme i Stravinskys musik.

45 I kapitlet "Strawinsky und die Restauration" i *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1949.