

Ez a különbség nem a hitelességben rejlik, miként esetleg gondolhatnánk. A hagyomány folyamatos jelenléte a darabok előadásának, megvalósításának fokozatos változását, romlását is jelenti. Egy Mozart-mű mai bécsi előadása összehasonlíthatatlanul más, mint a szerző életében volt. Mozart esetében éppolyan nehéz kideríteni a múltat, mint Monteverdiében, de a nehézség máshol rejlik. Ha Mozarthoz nyúlunk, javítanunk és igazítanunk kell – nem szabad egyszerűen visszatérnünk a múlt technikaihoz és stílusához, hanem újakat kell találnunk. Olyanokat, amelyek jobban illenek a mai hangversenytér-mekhez, hangszerekhez és érzékenységekhez, mint azok, amelyekkel a XIX. századi stílushagyományok terhelték meg Mozart zenéjét. Monteverdi esetében viszont a korabeli dokumentumok alapján kell kialakítanunk egy előadási stílust, mintha csak egy asszír várost tárnánk föl a földből. Vajon a XXII. században Beethoven és Chopint ki kell-e majd ásni, vagy elég lesz csak tapintatosan helyreállítani?

CHARLES ROSEN

Fordította: Szenthe Antónia

MESTER- EMBEREK VAGY MESTEREK?

Norman Lebrecht igen sajátos műfajban szerzett magának hírnevet. *Zenei közíró*, ami annyit jelent, hogy kevésbé zenekritikával foglalkozik, mint inkább a zene közéletével, illetve a zene piacával. A zene világról nagyon sokat tud, mert évtizedekig a londoni *Daily Telegraph* zenekritikusaként dolgozott, és megismerte e világ szinte összes jelentős kortárs szereplőjét. A téma pedig hálás, hiszen a hagyományos művészi értékekre hivatkozva mindig lehet epésen értékelni a komolyzene piacának működését.

■ Norman Lebrecht: *Maestro! A karmestermítosz*. Fordította Borbás Mária. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001. 576 old., 2800 Ft

Lebrecht első magyarul megjelent könyve (*Művészek és menedzserek, avagy rekviem a komolyzenéért*. Európa, Bp., 2000) címében hordozza azt a kettősséget, sőt mondhatjuk, prekoncepciót, amelyek most már a második könyvét szenteli. A *Művészek és menedzserek...* több száz évet megy vissza annak bizonyítására, hogy a zeneművészet üzletté válása már a Napóleon utáni években elkezdődött, amikor a főúri mecénatúra hirtelen visszaszorulása miatt a muzikusoknak maguknak kellett megszervezniük koncertjeiket, illetve gondoskodniuk állandó és jól fizető közönségről. Ettől kezdve azután, szól Lebrecht tézise, a művészeti folyamatosan hátrálni kényszerül az üzlettel és a menedzserekkel szemben. Az eredmény pedig: egyre romló igényesség és művészi színvonal egyre nagyobb pénzügyi tétek mellett.

Lebrecht előző könyvét nem lehet megkerülni „karmesterekönyve” bemutatása előtt, bár az első elolvasása nem szükséges a második megértéséhez. Persze hogy nem baj – Lebrecht szerint sem –, ha a pénzhez, a vállalkozáshoz és a joghoz nem értő művészeketől az ezekben otthonos menedzserek veszik át a szervezési feladatokat. Akkor fenyeget vagy már van is válság, ha a szigorúan csak a művészekre tartozó szakmai döntések is az üzletemberek kezébe kerülnek. Mindkét könyvben az az alapkérdés, hogy krízis van-e, vagy csak mélyreható átalakulás. Lebrecht véleménye mindkét esetben, más-más tények alapján és jócskán más árnyalatokkal az, hogy nemcsak válság van, hanem a komolyzene hagyományos művészetjellege is végveszélybe került.

Második könyve szerint ebben részben a karmester a ludas, akiről csaknem azt jelenti ki, hogy a komolyzene sajátos fejlődési tévútjának a terméke, és valójában szükség sem lenne rá. Ez a provokatív tézis később enyhébb formát kap a könyvben, alapja azonban végig megmarad. Szükség van-e tehát a karmesterre?

Lebrecht szerint attól függ. A *karmestereknek* biztosan jól jön, hogy a nemzetközi kereslet magas irántuk, és a sztádirigensek nem szűk köre

ma már a kiemelkedő előadóművészeknél is sokkal többet keres. A *zenészek* talán elvannak karmesterek nélkül, de a betanulás kétségtelenül könnyebb karmester irányításával, és abban feltétlenül igaza van a szerzőnek, hogy csak a legkiválóbb zenekarok tudnak igazán igényesen játszani karmester nélkül is. Lebrecht ezzel kapcsolatban nagyon szemléletes anekdotát idéz: „Jellemző a Bécsi Filharmonikusokra egyik zenészük válasza egy barátjának, aki megkérdezte, mit vezényel aznap este a vendégmaestro. »Nem tudom, mit vezényel. Mi a *Pastorale*-t játszunk.«” (302. old.)

A *közönség* nagy része – Lebrecht sok helyen csak utal rá, de a világért sem mondja ki, hogy a műveletlenebb része – rajong a karmesterért, akiben sokszor egyfajta apa- vagy vezérfigurát lát, akit csodálhat, de függenie mégsem kell tőle hosszabb ideig. És a zene? Vajon kell-e a *zenének* karmester?

A könyvből ezt valójában nem tudjuk meg. Lebrecht műve élvezetes, sok, a fenténél gyakran még jobb anekdotával fűszerezett *szereptörténet*, amelyet áthat a zene tisztaságáért, az élmény hamisítatlan voltaért érzett aggodalom, és a félelem attól, hogy a komolyzene üzletté válik, ami megöli a művészi tartalmat. Ezt a véleményt azonban – megfelelő bizonyítékok hiányában – nem tudja következetesen képviselni (valójában talán ő sem teljesen hisz benne), és ezért néha kiesik védőangyali szerepéből. Erich Kleiberről például megírja, hogy ő volt az, aki „bebizonyította, hogy a Covent Garden [...] meg tud valósítani egy kitűnő *Rózsalo*vatgot és *Wozzecket* – megfelelő karmester keze alatt” (252. old.). Tehát mégsem fölösleges a jó karmester? Nem következetes a hanglemezipar elutasításában sem: látszólag egyetért a hangfelvételeket szélsőségesen elutasító Sergiu Celibidachével (361. old.), több más helyen (például Carlos Kleiberrel kapcsolatban a 365. oldalon) viszont elismeri egyes lemezfelvételek egyszeri és kiemelkedő művészi értékét.

A könyv elolvasása a zenétől – és a menedzseléstől ugyancsak – nagyon távoli gondolatok juttathat az olvasó

eszébe. Ez nem más, mint a Popper-féle cáfolhatósági tétel a tudományelméletből. Ha áttemelhetnénk ezt a tételt nem a zenekritika, hanem a zene-gazdaságtan-zeneszociológia világába, és ennek megfelelően át is fogalmazhatnánk, akkor körülbelül ahhoz a nyers és fésületlen tézishez jutnánk, hogy a zene világának főszereplőiről szóló könyv akkor érdemelheti meg alapos figyelmünket, ha gazdag tényanyaggal támogat minket abban, hogy elutasítsuk következtetéseit. A tényanyag valóban bő és tanulságos, a következtetések pedig – bár a szerző egyiket-másikat eléggé ingadozva képviseli – méltók a vitára. Minthogy Lebrecht egyiket sem szögezi le zárt és precíz formában, próbáljuk meg saját használatunkra, a szerző stílusának megfelelően kissé provokatív formában megfogalmazni őket.

1. A karmesterek tulajdonképpen Beethoven süketségének köszönhető foglalkozásuk kialakulását, de jó fél évszázaddal később Hans von Bülow volt az első modern dirigens.

2. A XX. század elejétől a vezető karmesterek zenekarvezetők helyett egyre inkább intézményvezetőkké, a világ nagy zenekari pedig önálló stratégiájú, vezetőikkel csak átmenetileg együtt élni tudó szervezetekké váltak.

3. A diktatorikus politikai rendszerek kedveztek annak, hogy több hírneves dirigensben uralkodói hajlamok fejlődjenek ki. Ez vagy a diktatúrákkal szembeni ellenállásuk, vagy kollaboráns magatartásuk kibontakozásával történt, és erősen közrejátszott abban, hogy a karmester egyre jobban háttérbe szorította a szólólistát.

4. Herbert von Karajan működése a többi diktatorikus karmesterhez képest is különösen súlyos és tartós károkat okozott a komolyzene művelőinek és kedvelőinek.

5. A színvonalas komolyzene élvezetének költségei – különösen az élőzenét illetően – jelentős részben a karmesteri honoráriumok robbanása miatt nőttek meg.

6. A nagy karmester-egyénségek eltávozása után a szakma csúcsain is csak tehetséges, de az eredeti művészi alkatot nélkülöző iparosok maradnak.

A felsorolt és kissé önkényesen kiválogatott tézisekből kibontakozó összkép a komolyzene apokalipszisát vetíti előre. Pontosan úgy, ahogy ezt Lebrecht előző könyve tette kissé más, de a mostanihoz közeli szemzőgből. A felsorolt „tézisek” többsége mögött valójában a komolyzene populárisvá válásától és üzleti jellege felülkerekedésétől való félelem áll.

Esztétikai értelemben mindez kétségtelenül nagy baj. Csakhogy arra is gondolnunk kell, hogy a valóban nívós komolyzenei „termékek” iránti vásárlóerő a modern piaczgazdaságokban nem jöhet sem az uralkodóktól vagy a főrendektől, sem – miként valaha a Szovjetunióban vagy az NDK-ban – a kulturális értékek tisztelését fitogtató kormányzatoktól. A piacnak kell döntenie arról, hogy el kívánja-e tartani a zeneművészeket. S noha a fejlett ipari országokban e piac keresleti oldalán a kifinomult ízlés valóban erősen befolyásolja a fogyasztói döntéseket, ezek a döntések nem születhetnek a különben is gyakran szubjektív művészi értékszempontok alapján. Hogy mai pesti kifejezéssel éljünk: a hangverseny-látogatót is „meg kell venni” ahhoz, hogy a komolyzenei kínálat valóban megbízható és tartós fogyasztójává váljék.

Még egy pillanatra ne tegyük félre a menedzsment-szlenget a komolyzene piacával kapcsolatban. A komolyzenei „kapacitás”, például a nagyzenekar létrehozása, befektetői döntés, amely munkahelyeket teremt, de a befektető, illetve a tulajdonos felelőssége is, hogy ezek a munkahelyek hosszabb távon is fennmaradjanak. Ha a kapacitás már nem tartható fenn pusztán a művészi értékek alapján, mert az ízlés megváltozott, esetleg az igényes közönség vásárlóereje megcsappant, akkor drámai döntési alternatíva következik: vagy csökkenteni kell a kapacitást (azaz elbocsátani a zenészek egy részét, és ezzel már rövid távon kockáztatni a zenekar hírnevét), vagy a tömegizlésnek kell engedményeket tenni (ez pedig hosszabb távra jelent esztétikai kockázatot). A két veszély bármelyikét pedig csak úgy lehet megelőzni, ha megpróbálnak előre alkalmazkodni az ízlés várható változásához. Megint jaj a művészi értékeknek?

Nem feltétlenül. A nagy karmester ugyanis maga is alakíthatja a zenei közízlést, talán ki is jelölheti fejlődési irányait. Ha valóban annyira kulcsfigura (vagy azzá vált) a komolyzene fejlődésében, ahogy Lebrecht gondolja, akkor a jövő is rajta áll vagy bukik. Vagy lehet, hogy a nyolcvanas–kilencvenes években letűnt nagy karmesternemzedék rossz fejlődési irányt szabott, utódaik pedig már nem eléggé erősek a változtatáshoz?

Nézzük tehát a felismerni vélt tézisekből kirajzolódó folyamatot.

1. Beethoven korában szokás volt, hogy az új műveket a szerzők vezényletével mutassák be (együttalben is állt a karmesteri szakma), de a zeneszerző már harmincas évei közepe felől nehezen tudott eleget tenni karmesteri kötelezettségeinek. Egyre romló hallása tette szükségessé, hogy műveit mások mutassák be, és a karmester foglalkozása így vált külön a zeneszerzőétől. Ezt a látványos fordulatot Lebrecht nem értékeli túl, hiszen nem sokkal később megírja, hogy a XIX. századi karmesterek még sokáig nem tudtak a zeneszerzők egyenrangú partnerévé válni. Elsőként csak Liszt Ferenc szerencsétlen sorsú veje, Wagner szerelmi vetély- és egyben zenei alkotótársa, Hans von Bülow volt képes erre. Noha mindig kockázatos dolog, ha lassú folyamatokat pillanatokkal helyettesítünk, Lebrechtnek igaza lehet abban, hogy a *Trisztán és Izolda* 1865. június 10-i bemutatóján „született meg a vezénylés mestersége” (34. old.). Ezen az estén Bülow partitúra nélkül vezényelte végig a négyórás előadást, Wagner pedig kijelentette, hogy szerzői „elgondolásainak minden árnyalata belé ivódott” (mármint a karmesterbe).

Ha valóban Bülow-val jött létre a modern vezénylés mestersége, akkor a szakma talán a másfél évszázados kort sem éri meg. Bülow még zenekarokat teremtett és nevelt, időtálló remekművek egész sorát mutatta be, és láthatatlan kézjegye valószínűleg rajta is maradt számos darabon. A könyv függelékében közölt rövid karmester-életrajzokból látni lehet, hogy egyre kevesebb eredeti bemutató fűződik a későbbi karmesterek nevéhez.

A szakma minőségi hanyatlásának tézise nem feltétlenül fogadható el, alapos átalakulása azonban kétségtelen. Oka lehet, hogy a karmestereknek ma már menedzseri követelményekkel is szembe kell nézniük, ahogy Lebrecht is beszél erről, de oka lehet, hogy egyre jobban távolodunk az időben a klasszikus zenétől. Az interpretáció pedig mind önkényesebbé válhat azáltal, hogy az alkotások keletkezésének és eredeti előadásának körülményei lassan elsüllyednek a múltban. Ezt az érvet nem cáfolja meg feltétlenül a klasszikus (vagy preklasszikus) zene reneszánsza sem, hiszen nemigen tudjuk, hogyan is játszották valamikor.

2. A zenekarok méretének megnövekedése kétségtelenül Wagnerral, illetve hű követőjével, Brucknerral kezdődött meg, de az előadói apparátust a szerzői szándékoktól függetlenül is meg kellett növelni a közönség és az előadótermek bővülése miatt. A Wagner utáni évek magyar származású ikercsillagai, Nikisch Arthur és Richter János – mindkettő egyszerre nagy Wagner- és Brahms-karmester – még viszonylag erősen alkalmazkodtak a zenekarokhoz (Nikisch volt az első „utazó karmester”), és nem próbálták átvenni felettük a totális irányítást. Mahler viszont már önálló egyéniség volt, aki hatalomra törekedett, és nemcsak zenekart akart vezetni, hanem intézményt is. Menedzseri képességeit először a budapesti Operaházban próbálta ki, s noha az intézményt rövid idő alatt nyereségessé tette, összekülönbözött a magyar művészeti vezetéssel, és három év múlva távoznia kellett. Elképzeléseit a bécsi Staatsoperben valósította meg. Amint Lebrecht írja, ő teremtette meg a modern operajátászás mércéjét, de később Bécsben is összetűzésbe került a főhatósággal, és egy hirtelen támadt pénzügyi hiány miatt távoznia kellett.

Mahler volt az első zsmnok-karmester, aki a minőség érdekében valóságos terrorizálta zenészeit. Viselkedési példáját Toscanini, majd Karajan követte, azok a nagy dirigensek, akik Lebrecht szerint legfőképpen felelősek a klasszikus művek önkényes, a közönséget félrevezető, majd pedig torz hagyományt teremtő értel-

mezéséért. Különösen Karajan volt az, aki bizonyíthatóan nagy üzletté és Lebrecht szerint túlfizetett divatszakká tette a vezénylést.

Azonban máshogyan is fogalmazhatunk: Karajan volt az, akinek sikerült a csoda: ő tudta *drága tömegáruvá* tenni a klasszikus zenét – természetesen a fejlett világ nagy vásárlóerejű és magas fokon polgárosodott országaiban. Talán az ő érdeme az az észrevétlen fordulat, hogy az elvont *zene* és a konkrét *közönség* szolgálatának egyensúlya megbillent az utóbbi javára. Ahogy a gazdaságban valamikor az ötvenes-hatvanas években végbement (Forbes Burnham kifejezésével) a „menedzseri forradalom”, nem sokkal később ugyanez történt egyik határvidéken, a klasszikus zenei élmény „előállításában és fogyasztásában”. Ehhez azonban kellett a történelem nem kívánt segítsége is.

3. A nagy karmesterek súlyos emberi gyengeségein (Bülow pipogyaságától kezdve Bruno Walter farizeus magatartásán és Beecham alamuszóságán át egészen Böhm vagy Karajan erősen túlzott politikai alkalmazkodóképességéig) Lebrecht gyakran és szívesen élcelődik, és meglehetősen sok történetet szentel a zenészek életét pokollá tevő diktatórikus karmestereknek. Mintha nem tudná, hogy a zsenialitás is csak viszonylag ritkán bontakozik ki tökéletes egyéniségekben.

Más dolog persze a szűkebb közösség számára elviselhetetlen vagy káros magatartás, és mint más a részleges vagy teljes azonosulás az ember- és civilizációellenes hatalmi rendszerekkel. Egyes nagy karmesterek szégyenletes politikai kitérői azonban aligha adhatnak valóban elfogadható magyarázatot esetleges művészi tévútjaikra. Sőt: különösen kockázatos és visszás, ha a művészi megítélés kritériumait a „politikai korrektség” gyakran megfoghatatlan követelményeivel próbáljuk összemérni.

A könyvben elsősorban Karajannal történik ez. Pályafutásának negyvenes évekbeli sötét oldalait, majd pedig a hatvanas évektől kibontakozó szakmai egyeduralmát és „olajsejki” allűrjeit Lebrecht valószínűleg megbízhatóan ábrázolja. Aligha hihető

azonban, hogy a valaha náci karmester valóban a XX. század zenetörténetének, pontosabban zenefejlődésének egyik legnagyobb kártevője lett volna.

4. Karajan visszaélt privilegizált helyzetével a Berliini Filharmonikusok és a Salzburgi Ünnepi Játékok élén, hogy kirekessze vélt vagy valódi versenytársait a piacról, de valószínűleg túlzás azt állítani az osztrák karmesterről – még közvetve is –, hogy Salzburgot „a mohóság és a korrupció szinonimájává” tette (184. old.).

A Karajanról szóló részletekben a nemegyszer megalapozott, de összességében mégis meglehetősen szubjektív megítélés igen erősen befolyásolja az olvasó összbenyomását a könyvről. Nagyon fog tetszeni annak, aki egyetért a szerzővel, miszerint – s most két, egymásból nem feltétlenül következő állítás következik –, a) a komolyzene XX. századi kommercializálódása tragikus és visszafordíthatatlan folyamat; b) e folyamat elindítása vagy felgyorsítása Karajan bűne.

Lebrecht sajnos egybemosza a személyes és a művészi ellenszenvet. A kettő közül az elsőt megértjük, a másodikat viszont aligha fogadja el, aki hallotta például Karajan 1980-as *Falstaff*-, 1966–1970 közötti Ring-, 1970-es *Mesterdalnokok*- vagy 1982-es *Turandot*-felvételét.

5. A komolyzene élvezetének robbanásszerű drágulása egyáltalán nem varrható néhány sátáninak tekintett alak nyakába. Valójában itt látszik meg, hogy Lebrecht úgy ír egy szakmáról, ahogy – különösen a volt szocialista országokban – műszaki emberek készítettek gazdasági elemzéseket iparágakról. A zenekedvelő közgazdász hajlamos arra, hogy ezt a területet is a piaci folyamatok alapján ítélje meg. S ha így tesz, akkor kénytelen alapjaiban elutasítani Lebrecht diagnózisát. Annak ellenére, hogy bizonyos tüneteket illetően nem vitatkozhat vele.

Az elmúlt évtizedekben az egész világgazdaságban meg lehetett figyelni, hogy az úgynevezett szellemítőke-igényes iparágak (például a gyógyszeripar vagy a repülőgépipar) növekvő mértékben oligopolizálódtak. Ennek oka

elsősorban a kutatásfejlesztési költségek gyors növekedése volt, mert az egyes piaci szereplők egyre kevésbé tudták külön-külön fedezni ezeket a költségeket. Ugyanakkor tény, hogy a kutatási-fejlesztési költségek magasán tartását a szellemi tulajdon egyre szigorodó védelme is segítette. E szigorításokra viszont azért volt szükség, mert fenn kellett tartani a kutatás-fejlesztés erős anyagi ösztönzését.

A komolyzenei, illetve a hanglemmez-ipar ugyanilyen szellemi-tulajdon-igényes terület, ahol szintén egyfajta kutatás-fejlesztés folyik a korábban elért eredmények folyamatos meghaladásával. Ezt pedig maga a verseny kényszeríti ki az egyre erősödő anyagi ösztönzőkön keresztül. A Lebrecht által kipécézett „kommercializálódás” nem más, mint az „iparág” alkalmazkodása egyrészt a piaci struktúra átalakulásához, másrészt a (fejlett országok-beli) közönség vásárlóerejének növekedéséhez. Ez a vásárlóerő-növekedés pedig különösen nagyban tűnik, ha arra gondolunk, hogy a valóban minőségi komolyzenei kínálat a vásárlóerőnél sokkal lassabban bővül.

Magyarországon a hatvanas évek végén (amikor a Beatles-tagokat loyagga ütötték) beszédtema volt, milyen gyorsan nyílt ki az olló a néhány év alatt kiemelkedő könnyű- és a hosszú évtizedek munkájával befutott komolyzenei sztárok jövedelme között. A Karajan által kiharcolt komolyzenei gázsinnövekedés részben feltétlenül ezt a torz folyamatot korrigálta. A folyamat azonban érthető volt: a könnyűzenei előadók hamarabb tudták érvényesíteni érdekeiket a hangversenyszervezőkkel és a lemezkiadókkal szemben, mint a komolyzenei sztárok.

Elképzeltető, hogy a komolyzenében Karajan volt – mint Fischer a sakkozásban – az első olyan igazán magasan jegyzett világnagyság (bár jogalmondhatnánk kvázi-monopolhelyzetű piaci szereplőt is), aki a saját érdekei védelmében társai számára is ki akarta és ki tudta harcolni a piac keresleti oldala által elfogadott legmagasabb honoráriumokat. A sakkozásban ez az erős érdekérvényesítő képesség feltétlenül felgyorsította a tehetségek felszínre kerülését és érvé-

nyesülését. Ez együtt járt a szakmai színvonal látványos növekedésével, de az új szakmai elit egyre zártabbá vált, és a gyors anyagi felemelkedés hirtelen jött lehetősége a játékot is kommercializálta. A komolyzenében nem pontosan ugyanez történt.

6. Lebrecht szerint a nagy karmester-egyéniségek eltávoztása után a szakma csúcsain is csak tehetséges, de az eredeti művészi alkatot nélkülöző iparosok maradtak. Ezt az állítást nem értékelhetjük az „iparos” fogalmának tisztázása nélkül. A művészek vagy művészetközeli elemzők általában még a jól megalapozott rutinmunkát is lesajnálva használják a kifejezést. A modern gazdaság viszont nem működhet azok nélkül, akik akár a különleges tehetséget kívánó alkotómunkához is megteremtik a szervezési és pénzügyi háttérrel, és azok nélkül sem, akik valamelyes szervezési és pénzügyi készség birtokában próbálnak egyensúlyt teremteni a művészi igényesség és a fogyasztó kiszolgálása között.

Az „iparosok” megjelenése a komolyzene csúcsain pusztán esztétikai szempontból talán csapás vagy tragédia, de tudomásul kell vennünk, hogy természetes következménye a kiemelkedő művészek korábinál sokkal jobb pénzügyi elismerésének. A művész a honoráriumok robbanásáért cserébe kénytelen volt elfogadni, hogy többé nem kényszerítheti rá saját ízlését a hallgatóira úgy, mint azelőtt. A magas művészet iránti tömegérdeklődés és a vásárlóerő bővülése lefelé, az alacsonyabb jövedelmű csoportok felé terjesztette ki a komolyzene közönségét, ezzel pedig a közönségen belül megnőtt a hagyománytisztelő, az eredetiséggel szemben óvatosabb hallgatók aránya.

Ma már a lemezgyárak és a hangversenyszervezők sem kísérletezhetnek nagy pénzügyi rizikó nélkül, ugyanakkor a „nagy nevek” felépítése nekik is kockázat: most már aligha érdekelt bárki is abban, hogy újabb honoráriumrobbanás következze be. A komolyzenei piac ugyanis szintén oligopolizálódott, és a versenygazdaságtanának újabb irodalma bőven tárgyalja a piacfelosztó szövetségekből való kilépésért járó büntetés módjait.

Lebrecht könyve a zeneértőknek szól, és nagyon sok fontos és hasznos információt oszt meg velük. Eközben azonban gazdasági és piaci folyamatokat minősít e folyamatok megértése, sőt elfogadása nélkül. A kép korrigálásához érdemes látni az érem másik oldalát is, és elfogadni, hogy a magas művészet is új kor-szakba lépett. Az élvezet ettől még ugyanakkora maradhat, amekkora régebben volt, csak talán több zeneértőnek kell beérmie CD-felvételekkel, ha valóban kiemelkedő muzsikusként nyújtotta élményre vágyik. Ehhez persze tudnia kell, hogy sok CD-felvétel sohasem hangzott el abban a formában, ahogy lemezre került.

Hogy hiteles-e vagy sem az ilyen hangzásélmény, az hosszas esztétikai viták témája lehet – ez pedig visszavezet oda, hogy milyen áldozatot kíván, ha a magas művészetet, az értékeinek megőrzésével ugyan, ám mégis a fizetőképes tömegigény számára próbálják elérhetővé tenni. Ez nem ugyanaz, mintha „fogyaszthatóvá tételt” mondtunk volna.