
KÉT ÍRÁS BARTÓK BÉLÁRÓL

I. TÁTRAI VILMOS BARTÓK BÉLA

Gazdag, színes emlék, hogy Bartók közvetlen munkatársaival muzsikálhattam. Eszem ágában sincs azt állítani, hogy a művek előadásának egyedül helyes vezérfonalát birtoklom. Bartók maga mondta egy kiváló előadás után, melynek próbáira nem tudott elmenni: – Úgy látszik, a jó muzsikusnak nincs szüksége a szerző tanácsaira.

Sajnos, ritkán volt ilyen meglelégedésre módja. Zenéje nemcsak tartalmilag, hanem hangszer-technikailag is olyan szokatlan feladatot rótt a kortárs előadóra – különösen a vonósokra –, hogy csak a szokásos kromatikus ujjrendek radikális modernizálása, új eszközök, új megoldások tették lehetővé az interpretációt. A klasszika, vagy a romantika ujjrendjeivel nem lehetett boldogulni. Ez a technikai gazdagodás, a Bartókért való küzdelem jótékonyan hatott a régi zene tökéletesebb megszólaltatására is. Mi sokat kaptunk örökölni elődeinktől, utódainknak még egyszerűbb lesz a dolguk, mert kipróbált eszköztár áll rendelkezésükre.

Felmerül a kérdés, hogyan kell Bartók műveit méltón megszólaltatni. Zenéjétől visszhangzó világunkban a túl romantikus és a túl száraz interpretáció két véglete között számtalan tendencia hallható. Tudjuk, hogy Bartók hátat fordított a romantikának. Azt már kevesen tudják, hogy pozsonyi gimnáziumi éveiben a leghatározottabb brahmsi melódia- és harmóniavilágban komponálta vonósnégyesét és zongorakvintettjét.

Bartók tehát Brahmszal indult. Zongorakvintettje, melyre később még visszatérek, fiatalkori koncertjeinek legsikeresebb műsorszám volt. Waldbauer Imre mesélte, hogy szegedi hangversenyükön, ahol a II. vonósnégyest és a zongorakvintettet játszották Bartók közreműködésével, az utóbbi mű frenetikus sikert aratott, a II. vonósnégyest viszont kifütyülték. Bartók a hangverseny után kijelentette, hogy a zongoraötöst többé nem engedi előadni. Így is történt. A kottaanyagról csak annyit lehetett tudni, hogy New Yorkban van a Bartók

Archívumban.

Különös véletlennek köszönhetem, hogy egy szegedi másodpéldány a birtokomba került. A szegedi konzervatórium kottatárát leltározták. Egy pesti kollegám végezte ezt a feladatot, aki munkája befejezése után lakásomra jött és letett egy zongoraötöst az asztalomra, mondván, hogy ez Bartók-mű, és tudja, hogy mi szívesen játszunk Bartókot. Sietve átnéztem a kottát. Akkor már eléggé ismertem Bartók életművét és az a meggyőződés alakult ki bennem, hogy ez a mű nem lehet az ő szerzeménye. A zongoraszólam helyenként Lisztre emlékeztetett. Belelapoztam a hegedűszólamba, az utolsó tétel vulgáris csárdás témával kezdődött. Csalódottan elcsomagoltam az egész anyagot abba a kottaszekrénybe, amely selejtes anyaggal volt tele. Évek múltak, megfeledkeztem a kottáról.

QUINTETTO

Andante rubato **BARTÓK Béla**

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Pianoforte

sostenuto poco a tempo

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Pianoforte

Egyszer nálunk vacsorázott Denijs Dille, a neves belga Bartók-kutató. Örömmel újságolta, hogy Bartók pozsonyi gimnazista éveiből származó műveket talált. Lehangoltan hozzátette, hogy a zongorakvintettet képtelen felkutatni. Tudja, hogy Amerikában van egy példány, de azt nem akarják neki kiadni. Akkor ötlött az eszembe a szegedi állítólagos Bartók-kvintett. Lázasan keresésbe kezdtem, és Dille elé tettem az anyagot. Láttam, hogy a kotta legtetetjén Király König Péter neve áll, aki a szegedi dóm orgonistája volt. Abban a pillanatban azt hittem, talán ez az ő műve, de akkor hogyan került a kotta jobb oldalára Bartók Béla neve? Nem maradt időm a tépelődésre. Dille nagyot kiáltott, örömeiben majdnem felborította az asztalt: –Ez a Bartók-kvintett! – jelentette ki diadalmasan. A kottát magával vitte. A kincskeresők izgalmaival hatoltunk a kompozícióba. Kis és nagy tévedések sorát hoztuk helyre. A zongoraszólamból három-négy taktus hiányzott. Kodály Zoltánt kértük meg a hiány pótlására.



Ifjabb Bartók Béla és Denijs Dille (Kertész Gyula felv.)

A pozsonyi vonósnégyest, a szonátát és a kvintettet először a Tudományos Akadémián mutattuk be, Dille kommentálásával. Később az egész anyagot a Zeneakadémia nagytermében is előadtuk, ahol Dille magyarul mondta el ismertető szövegét. A Bartók hanglemezzel való kiadás keretében természetesen a zongorakvintett is felvételre került. Dille minden próbán részt vett, ezért volt váratlan a felvételt megelőző napon tett bejelentése, miszerint Bartók fia nem engedélyezi a lemezre játszást. Nagyon sok munkát fektettünk a kvintett megtanulásába és büszkéek is voltunk arra, hogy az életművet egy ifjúkori szerzeménnyel gazdagíthatjuk. A letiltást nem értettük. Bartók jogvédőjéhez

fordultunk, akinek az volt az álláspontja, hogy senkinek sincs joga a zongoraötös felvételét megtiltani. Én azzal érveltem Bartók fiánál, hogy ha igaz is, hogy Bartók annak idején megtiltotta ennek a művének az előadását, ezt nem kell tiszteletben tartanunk, mert azóta az életmű diadalt aratott. A kvintett megható tanúságtétele annak, hogy honnét indult el. Azt mondtam, ha ma korai Mozart, vagy ismeretlen Beethoven darabot találna valaki, akkor közzé tenné, mint történeti kuriózumot. Miután a jogvédő megállapította, hogy semmi akadályt nem lehet a felvétel elé gördíteni, a darabot Szabó Csilla kiváló közreműködésével lemezre játszottuk.



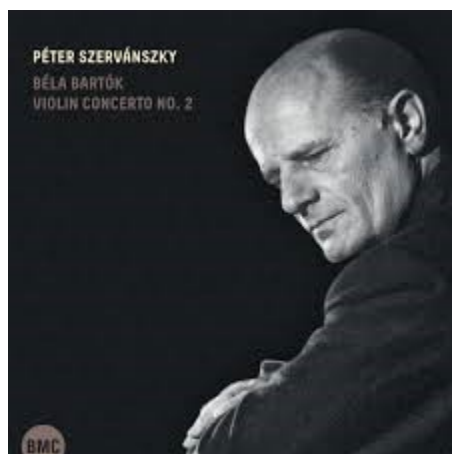
[Quintett for Piano and Strings DD 77: I. Andante - Allegro \(12:00\)](#)

[Quintett for Piano and Strings DD 77: II. Vivace \(Scherzando\) \(7:59\)](#)

[Quintett for Piano and Strings DD 77: III. Adagio \(10:45\)](#)

[Quintett for Piano and Strings DD 77: IV. Poco a poco piu vivace \(7:36\)](#)

*



Violin Concerto No. 2: II. Andante tranquillo – YouTube (10:06)

Hogy a bartóki zene spontán befogadása, vagy elutasítása mennyire alkati kérdés, arra két jelentős példát említek. Szervánszky Péter – a kiváló komponista testvére – jó barátom és kollegám mutatta be a hegedűversenyt. Először Kolozsvárott, majd Budapesten. Máig csoda számomra, a vele születtség csodája az a magától értetődő befogadóképesség, amellyel a hegedűversenyt az első naptól kezdve érezte. Joggal hangsúlyozhatom az első napot, mert jelen voltam, amikor elkezdte a tanulást. Nem röstellem bevallani, számomra sok epizód áttekinthetetlennek tűnt, miközben Szervánszky csalhatatlan ösztönnel mindent megérezett. Azóta számtalan interpretációt hallottam, köztük Székely Zoltánét, aki megindítóan puritán hegedüléssel Hollandiában vitte diadalra a remekművet, de legmélyebben Szervánszky Péter budapesti bemutatója él emlékezetemben.

Az elutasítók reprezentáns példája Weiner Leó. Nem vádolhatjuk hozzá nem értéssel, hiszen óriási elméleti tudású, kiváló zeneszerző volt, aki ráadásul generációkat nevelt a kulturált kamarazenélésre. Élete végéig tagadta Bartók zsenialitását.

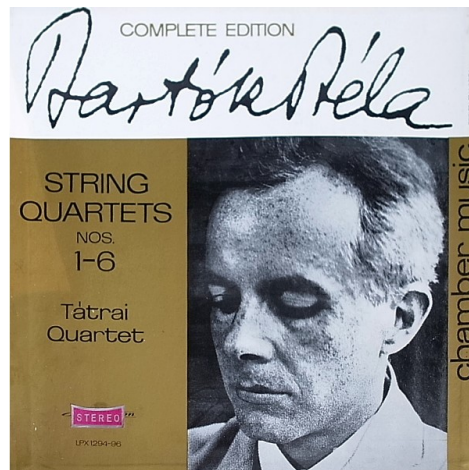
Nap mint nap találkozom zeneszerető emberekkel, akik röstelkedve vallják be, nem értik, nem szeretik Bartókot. Aztán hozzáteszik, hogy talán azért, mert zeneileg nem eléggé műveltek. E jó szándékú embereket szoktam Weiner példájával vigasztalni.

*

Korántsem akarom szimplifikálni a problémát e két végletes állásponttal. Úgy gondolom, minden muzsikusból, minden zenehallgató egyéni úton közeledhet Bartókhoz. Az út, az idő attól függően lesz hosszabb vagy rövidebb, ki milyen és mennyi jó interpretációt hallhat. Úgy tapasztaltam, hogy a közeledni akaróknál, mint nálam, ifjú koromban, egyszer biztosan eljön a felismerés órája. Nekem de Sabata gyújtott világosságot. Még a harmincas években történt. A Magyar képek-et dirigálta olyan magyarul, olyan szuggesztíven, hogy hevesen kezdett dobogni a szívem. A számunkra akkor még súlyos disszonanciákat jelentő harmóniákat kitisztította. Akkor, fiatal fejjel elhatároztam, hogy mindig a végére járok a bonyolult harmóniáknak. A Sabata-i alapélmény gyakran idéződött föl bennem. A Bartók Szemináriumokon bebizonyítottam, hogy a minuciózus tisztasággal játszott disszonanciák nem is olyan disszonánsak.

Bartók végtelen pontosságának egyik megnyilvánulása a metronómjelzések, időtartamok feszes meghatározása. Az élő zenei gyakorlat azt igazolja, hogy a tempó és a tartalom viszonya a döntő. A karakter és agogika nélküli gyors játék zeneileg értéktelen. Nekem mindenki gyanús, aki az átlagos allegrókat prestónak játssza. A sietés legtöbbször a mondanivaló hiányát takarja.

*



I. vonósnégyes II. tétel - részlet (0:29)

I. vonósnégyes III. tétel - részlet (0:50)

II. vonósnégyes: II. tétel (részlet) (0:59)

II. vonósnégyes: III. tétel (részlet) (0:48)

E nagyon régi igazság a bartóki interpretációra is vonatkozik. Az I. és a II. vonósnégyes ismert tempókorrekcióját Bartók azzal indokolta Gertler Endrénél, hogy rossz volt a metronómja. Ha valaki a régi kiadásból tanulja a II. kvartettet, fura helyzetbe kerül, mint az egyik erdélyi társaság, akiket megmosolyogtak a Bartók Szeminárium résztvevői a feltűnően lassú tempó miatt. Távol áll tőlem, hogy bárkit is lebeszéljek a tempójelzések tiszteletben tartásáról, de a döntő művészi feladat a relációk pontossága. Még csak annyit: Bartók saját gramofonfelvételei sem fedik az általa előírt metrumot! Egy olyan világban, amelyben még azt sem tudhatjuk, hogy mi lesz holnap, mindenfajta jövőbe tekintés, jóslás illuzórikus. Mégis kimondom, amíg lesz zeneművészet, lesz Bartók is. Talán sohasem lesz igazán népszerű. Sohasem lesz vigasztaló, gondúzó zene. Sohasem lesz házimuzsika. Csak azokhoz jut el, akik magas fokon értik és érzik a régebbi zeneirodalmat is. Drámai élete nem oldódott fel az

elismerés és tisztelet övezte öregkor légkörében. Törékeny teste időnek előtte összeomlott, de halhatatlan szelleme kozmikus sugárként mutat a jövőbe. Nem érte meg az életmű diadalát. Ránk hagyta a bizonyítás, a megvalósítás örömét. Az utánunk jövőknek már könnyebb dolguk lesz.



Tátrai Vilmos (Kispest, 1912. október 7. – Budapest, 1999. február 2.) Kossuth-díjas (1958) hegedűművész. Tanulmányait Kladviko Vilmosnál, Szerémi Gusztávnál, Waldbauer Imrénél, Rados Dezsőnél és Lajtha Lászlónál végezte (MÁVAG Zeneiskola, Nemzeti Zenede, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola). 1927 és 1931 között Fricsay Richárd honvédszenekarában játszott, majd színházi zenekaroknál és a Budapesti Hangversenyzenekarnál volt állásban. 1936–1937 között a Buenos Aires-i Rádiózenekar koncertmestere volt, 1940-ben Törökországban dolgozott, miközben 1940–1944 között a Székesfővárosi Zenekar, majd két évig a Rádiózenekar (1945–1946) hangversenymestere volt. 1946-tól 1978-ig (a „Ferencsik-korszak” alatt), az Állami Hangversenyzenekar koncertmestere volt. Többnyire e zenekar tagjaiból szervezte meg az 1957-ben a Magyar Kamarazenekart, amelynek szintén több mint harminc évig vezetője volt. 1946. október 8-án lépett először közönség elé a Tátrai Vonósnégyessel, akkor Rényi Albert (2. hegedű), Iványi József (mélyhegedű) és Dénes Vera (gordonka) társaságában. Ezzel az együttesel 1948-ban megnyerte a budapesti nemzetközi Bartók-kvartettverseny első díját, amely nagy nemzetközi elismerést is kiváltott. Később Szűcs Mihály, Konrád György, Várkonyi István és Banda Ede is tagja volt az együttesnek. 1971-től haláláig tanított a Zeneakadémia hegedű tanszakán.

II.

ZOLTAI DÉNES „BARTÓK NEM ALKUSZIK” Adalék a Bartók-recepció történetéhez



Zoltai Dénes (Gyula, 1928. március 6. – Budapest, 2008. szeptember 21.) esztéta, filozófus, egyetemi tanár.

1. Vitányi Iván nemrég közreadott írása (Bartók Béla a XXI. század Magyarországn. Élet és Irodalom 2003. július 18.) nagyívű művelődéstörténeti esszé, vallomásos önéletrajzi betétekkel. Felrajzolva Bartók hazai fogadtatásának fő vonalát, felvillantva a magyar baloldali értelmiség vitákban alakuló Bartók-képének néhány továbbgondolásra érdemes vonását, írójá engem, nemzedéktársát külön is megtisztel, amikor közös ifjúkorunkra emlékszik és emlékeztet. Ifjúkorunkra: benne a bartóki zene paradigmaticusságáról folytatott, meg-megújuló párbeszédünkre. „A hatvanas évek elején ifjú zenekritikusként erről tárgyaltunk, írtunk. Dühített, hogy Adorno csak Stravinskyt és Schönberget fogadja el autentikusnak, amikor mi Bartókot is annak véljük, sőt talán éppen őt tarjuk a legnagyobbbnak, a szintézis megteremtőjének.” Néhány mostanában kezem ügyébe került adattal szeretném viszonzni – approbálni és kiegészíteni – Vitányi Iván írását, ezt a 21. századi olvasóknak szánt memorandumot.



Vitányi Iván (Debrecen, 1925. július 3.) szociológus, esztéta, politikus, országgyűlési képviselő

2. Melyek a hazai Bartók-recepció fő szakaszai? Vázlatában Vitányi az általunk ténylegesen megélt történelemre összpontosítja figyelmét. A bartóki zene kulturális honfoglalásáról, a kezdetektől a harmincas évekig tartó legendás hőskorról minékünk igencsak közvetett tapasztalataink vannak – nyomasztó tapasztalatok. Bartók itthoni fogadtatására hosszú időn át a régi Magyarország, a magát kereszténynek és nemzetinek mondó, műveltnek tudó, a szomszédos népekkel szemben kultúrfölényét emlegető magyar középosztály ízléskonzervativizmusa nyomta rá a bélyegét. Ismertük ezt a középosztályt és ízlését; beleszülettünk, benne nevelkedtünk. A hazai „új zenével” kapcsolatos alapattitűdje kezdetektől fogva az elutasítás volt: az érthetetlen moderntől való – más korokban és régiókban sem ismeretlen – ódzkodás, amit jól kiegészített a „parasztos”, az „oláhos”, újkeletű szóval az "idegenszívű" iránti zsigeri ellenszenv. Bartók mellé a kezdet kezdetén csak egy viszonylag kis zeneértő csoport állt, jórészt koncertlátogató értelmiségiek és lelkes Ady-hívők; elméleti támogatást ez a kis csoport a tízes évek polgári radikálisaitól, az ellenzéki mozgalmak elkötelezettjeitől kapott. Visszaemlékezések egész sora tanúsítja: az ellenzéki szellemű literátusok esküdtek Adyra és rendszerint Bartókra is. Aki „értette” a Proletár fiú versét meg a Fekete zongorát, az a sajátjának érezhette a Tizenöt parasztdalt és az Allegro barbarót is.

3. A harmincas években a recepciótörténet új szakasza kezdődik. Megújul mindenekelőtt maga az alkotóműhely: a magyar hallgatóközönség az érett Bartók olyan remekműveivel ismerkedhet meg, mint az I. és a II. zongoraverseny, a III., a IV., és az V. vonósnégyes, a Cantata profana, a Zene. Szélesen kibontakozik, és fogalommá válik az „új zene” magyar iskolája, a Bartók és Kodály nevével fémjelzett magyar „folklorizmus” – a terminus itt

elsősorban azt a zeneszerzői irányzatot kívánja jelölni, amely sajátos szintézisbe olvasztja a tonalitást még nem ismerő, például pentaton sorokon nyugvó ősi népdalt és a tonalitáson túli, akár tizenkétfokú sorokkal operáló zenei anyagot és annak „racionalizáló” szerkesztésmódját, az ősit és a gyökeresen újat. Markáns elméleti irányzattá formálódik a felkészült zenekritikai-zenetörténeti háttérrel is.

Vitányi nem feledkezik meg a zenén túlmutató fejleményekről sem. Jól mondja: „Számunkra Bartók nem csak zeneszerző volt, hanem világkép, zászló, Németh László szavával: modell. A magyar nemzet felemelkedésének olyan modellje, amelyben egyazon szellemben újul meg a magas kultúra és az egész társadalom közös kreatív kultúrája; küzdelmes, de szerves egységbe foglalva a hagyomány megtartó erejét és a legmodernebb fejlődés kihívásait. Sokan voltak, akik ezt egyetemes hitvallásként, programként fogták fel.”

A Bartók-recepció ezen összképén belül mindamellett el nem hanyagolható színárnyalat az a másik, „urbánus” gyökerű irányzat, amely Bartókban a modern világ disszonanciáinak szépítetlen kifejezését kereste, egy gyökeresen új harmónia- és formavilág megteremtőjét tisztelte – az európai „új zene” Stravinskyhoz és Schönberghez mérhető világnagyságát. Mi tartotta vissza Bartók ifjú híveit ettől a modernségtől? Alighanem csupán szkepszisük azzal a ritkán kimondott előfeltevéssel szemben, hogy két Bartók létezik: egy „radikálisan modern” és egy „folklorista”, s hogy csak az egyikre lehet fenntartás nélkül igent mondani. Úgy vélték, hogy a kettéosztott Bartók nem zászló, pontosabban: a következetesen végigvitt felezés híveinek kezében nem Bartók a zászló. Ez a két táborra osztás mindenestre inkább hajszálrepedésnek tűnt. De mögötte felsejlett egy mélyebb szakadék: a népi-urbánus ellentét. Nagyító alá kellene tennünk a hazai Bartók-fogadtatásnak ezt a hajszálrepedését. Vitányi Iván írásának címe – Bartók Béla a XXI. század Magyarországon - az egykorvált vita mélyebb gyökereinek feltárására kötelez.



Jemnitz Sándor (Budapest, 1890. augusztus 9. – Balatonföldvár, 1963. augusztus 8.)
zeneszerző, karmester, esztéta, zenekritikus.

4. Jemnitz Sándor, a Schönberg-tanítvány zeneszerző és zeneíró a húszas évek derekától negyedszázadon át a Népszava zenekritikusa volt, de konok modernista is: rendszeresen publikált írásokat az „új zenével” rokonszenvező német nyelvű folyóiratokban, így a tekintélyes bécsi Anbruchban vagy a Die Musikban. Egyetértek Vitányi egyik, vele kapcsolatos megjegyzésével: a szociáldemokrata kritikus a nyugati avantgárd követője volt. Ám ez a megállapítás túl sommás; Jemnitz azzal is beírta nevét a magyar művelődéstörténetbe, hogy Bartók zenéjének lelkes tisztelője és a maga módján népszerűsítője is volt. Ugyanakkor a Bartók és Kodály nevéhez kapcsolt magyar folklorista mozgalomról nem titkolt ellenérzésekkel beszélt; Kodály legtöbb művét pedig – így a Psalmus hungaricust impresszionista „moderáltsága” okán, a Háryt és a Székely fonót a népdaltematikához való közvetlen kötődése miatt – éppenséggel az „új zene” szellemével ellentétes regresszió megnyilvánulásának tartotta és elvetette. Indulat-fűtötte érveit nem lehet pusztán a személyes sértettség vagy kirekesztettség számlájára írni. Mögöttük sajátos elméleti meggyőződés rejtezik, amely bizonyára összefügg egyfajta baloldali ezoterizmussal, a Schönberg-iskola elvi népdal-ellenességével.

50. születésnapján így ír Kodályról: „Mi a népdalművészet szempontjainak alkalmazásában ellentétes véleménnyel vagyunk Kodállal [...] Igaz, hogy a legnagyobb zeneszerzők is gyakran és meglepő eredménnyel használtak föl jellegzetes népdalmotívumokat, de ezeket maradéktalanul beolvasztották műveikbe. Nálunk ellentétes az irányzat; nem az ő művük torkollik bele a népdalba, hanem ellenkezőleg: a népdal torkollik bele az ő művükbe.”

(Népszava, 1932. december 16.) Ez a meggyőződés akarva-akaratlan árnyékot kell, hogy vessen Bartók népzene-feldolgozásaira is.

Találomra egy példa: 1930 elején Jemnitz a következő szavakkal jellemzi Bartók Húsz magyar népdalát, bemutatója alkalmából: „Bartók új népdalátiratai szinte kibékítették a hallgatót ezzel a magában problematikus, felemás műfajjal. /.../ Bartók nem akar kevesebbet, mint Bach és az előtte és vele egy időben élt nagy zeneszerzők: homogén keretbe akarja foglalni a népdalt, át akarja hidalni a népies dallam és a műfeldolgozás között tátongó szakadékot, e két elem stiláris kettősségét.” Szemmel látható, hogy Jemnitz véleménye szerint a "homogén keret", amelybe a nagy zeneszerző a népdaltematikát foglalja, csak Bartóknál létezik. Következésképpen a Bartók-Kodály-iskola egysége üres látszat. „Bartók ott a legnagyobb, ahol eltávolodik a népdalátiratok művészileg veszedelmes légkörétől s e népdalanyaggal szemben elvontabb álláspontot foglal el”, ez a Bartók azután „a megalkuvást, meghátrálást nem ismerő előharcos példaadó szerepében áll előttünk.” Az utóbbi sorok abból az írásból származnak, amellyel Jemnitz Sándor az ötvenéves Bartókot köszöntötte, a maga módján: konok következetességgel, a születésnapon a hűvös hallgatásba burkolódzó hivatalos Magyarország ellenében. A köszöntés nemcsak a Népszavában jelent meg; német nyelvű változatát a zenekritikus az Anbruchban is közreadta, a folyóirat 1931. májusi számában.



Theodor Wiesengrund Adorno (Frankfurt am Main, 1903. szeptember 11. – Visp (Wallis kanton, Svájc), 1969. augusztus 6.) német filozófus, zeneesztéta, a marxizmushoz közel álló frankfurti iskola képviselője.

Az Anbruch főszerkesztője ekkoriban Theodor Wiesengrund-Adorno volt: a Bartók művészi fejlődését már a húszas évek elejétől rokonszenvvel figyelő zenefilozófus, aki még a hatvanas években is büszkén emlegette: „valószínűleg

a legelsők egyike vagyok, aki Németországban felismerte Bartók zeneszerzői alkatának sajátosságát: már 1921-ben vagy 1922-ben lelkes hangú cikkben méltattam I. Hegedű-zongoraszonátáját.”

Béla Bartók - Violin Sonata No. 1 [With scor] (33:30)

James Ehnes (Violin), Andrew Armstrong (Piano) Sonata for Violin and Piano No. 1, op. 21 (BB. 84),

00:00 – I. Allegro appassionato

12:29 – II. Adagio

23:52 – III. Allegro

Adorno Jemnitz személyes barátja és munkatársa volt. Együtműködésük ténye vitathatatlan, hazai kiadványokban, elsősorban a Breuer János által kiadott kis kötetben (Th. W. Adorno: Írások a magyar zenéről. Budapest, 1984.) jól dokumentált; ám bizonyos pontokon még feltáratlan. Erre ismét egyetlen példát: Adorno zenekritikusi pályája csúcán, 1929-ben vette át a tekintélyes avantgardista zenei szemle, a bécsi Anbruch szerkesztését; a folyóiratot kiadó Universal-Edition vezetői számára készített nagy terjedelmű, koncepciós feljegyzésében fontosnak tartotta megjegyezni, hogy „az új zenén belül mutatkozó reakcióval” foglalkozó passzusokat a magyar Jemnitz Sándorral együtműködve dolgozta ki.

Tisztázásra vár ennek az együtműködésnek a jellege és a tartalma. Annál is inkább, mivel egy másik, csak nemrég publikált Adorno-kézirat szerint e „reakció” kritikájának középpontjába a „stabilizált zenét” kell állítani, amely Európa és Amerika fejlett országaiban neoklasszicizmusként, az elmaradott országokban folklórizmusként jelentkezik. A Stravinsky nevéhez kapcsolt neoklasszicizmus ilyesfajta kategorikus bírálatának Jemnitz kritikáiban semmi nyoma. Mármint, ami Bartókot és az iránta „jég hideg közönnyel” viseltető magyar hivatalosság kultúrpolitikáját illeti az ötvenedik születésnap megünneplésével kapcsolatban, erre Adorno is felfigyelt és a Frankfurter Zeitung hasábjain így reagált: „A magyar Bartókkal ötvenedik születésnapján mostohán bánt hazája. Csodálkozni lehetne ezen: hiszen intencióját tekintve Bartók zenéje nemzeti, messzemenően folklorisztikus, amit egyébként helyesel a fasiszta politika: nem illeszkedik az európai zene racionalizálódásának folyamatába.”

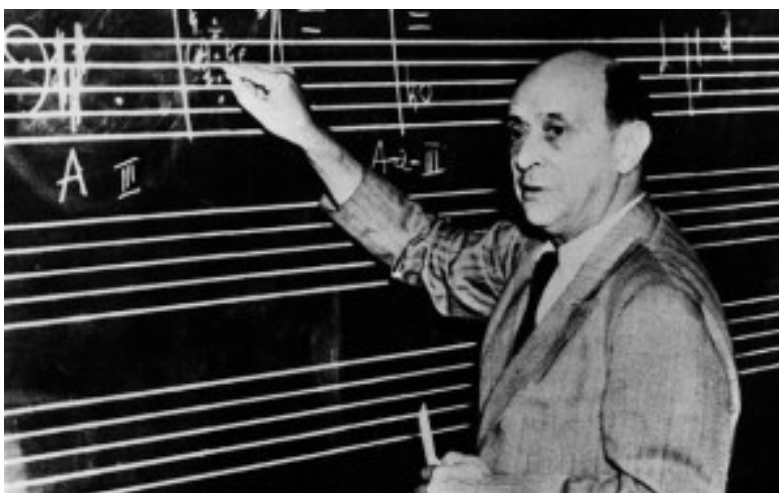


Max Weber (teljes nevén: Emil Maximilian Weber; Erfurt, 1864. április 21. – München, 1920. június 14.) német közgazdász, szociológus. Karl Marx és Émile Durkheim mellett a modern szociológia alapító atyja.

Ezt a folyamatot Adorno Max Weber nyomán körvonalazta; eszerint a hangrendszerek történeti racionalizálódása a dúr-moll-tonalitás felbomlásán át a schönbergi tizenkétfokú komponálásmód kialakulásához vezet. „Ha ez a zene (Bartók zenéje) abban a régióban, az ottani nacionalista politikai vonzalmak ellenére sem részesül elismerésben, akkor ez a folklorisztikus jelleg kettős értelmét bizonyítja. Mert míg a középszerű, mérsékelt folklór a szülőföldet dicsőítve annak természetadta egyszerűségét-együgyűségét igazolja, és az emberekbe beleülteti a szerves egymáshoz-kapcsoltság mint népi lényeg tudatát, addig egy másik, komoly és radikális folklór a zenei anyag mélyrétegeibe hatol, ahol az ilyen egység és egyszerűség-együgyűség nem maradhat fenn, hanem felbomlik és széthull.” E komoly és radikális folklórt a disszociáció, a bomlási és újraegyesülési folyamat hatalma tartja életben, és teszi az új zene formaelemévé, főként Stravinskynál és (Adorno szerint pusztán technikailag) Bartóknál is. „Ebből a valóban archaikus, forradalmi folklórból él valami Bartókban, aki ezért kellemetlen. Politikailag is az. Nemcsak a konzervatív tösgyökeresség folklórizmusa létezik, hanem egy másik is, amely a gyarmati elnyomás ellen lázad.” (Zenei aforizmák. Frankfurter Zeitung, 1931, okt. 17.)

Semmi kétség: a húszas évek végén, a harmincas évek elején, a gazdasági világválságnak és az európai fasiszmus előtörésének éveiben Adorno politikailag is közel állt a szociáldemokrata irányban elkötelezett magyar barátjához. A „naiv, népi” és a „forradalmi” népdal megkülönböztetése, a hivatalos Magyarország fasisztának minősítése – ami 1933 előtt még csak az olasz és a spanyol politikai fejleményekre való reflektálást jelenti –, ezt valószínűsíti. Az

eszmék közösségére enged következtetni az is, hogy a radikális rendszerkritika Jemnitznél csakúgy, mint Adornónál egyfajta magába zárkózással és elit-öntudattal párosul. A kortárs „új zenén” belül mindketten a Schönberg-iskolát tekintik az igazán hiteles, társadalmi igazságtartalmat kifejező irányzatnak, bár a hitelességnek ezt a kritériumát csak Adorno tudja valóban markánsan, filozófiailag és szociológiailag megfogalmazni. 1932-ben már így: „Itt és most a zene csak azt teheti, hogy saját struktúrájában ábrázolja a társadalmi antinómiákat, amelyek izolációját okozták. Annál jobb lesz, minél mélyebben tudja saját alakjában megformálni amaz ellentmondások hatalmát és társadalmi legyőzésük szükségszerűségét. Annál tisztább lesz, minél inkább saját formanyelvének antinómiáiban mondja ki a társadalmi állapot nyomorúságát, és a szenvedés rejtjeles írásában a megváltoztatásra szólít fel.”



Arnold Schönberg, teljes nevén Arnold Franz Walter Schönberg, más írásmóddal Schoenberg (Ausztria, Bécs, 1874. szeptember 13. – USA, Los Angeles, 1951. július 13.) osztrák zeneszerző, a dodekafónia és a szerIALIZMUS technikájának megalkotója. Tanárként is a század legnagyobb hatású egyéniségei közé tartozott.

Ezt teszi Schönberg és iskolája: csak saját formatörvényeinek engedelmeskedő, saját lábán álló „ablaktalan monásszá” alakítja a zenei művet, monásszá, amely – ebben Leibniztől eltérően – nem az eleve adott harmóniát, hanem a történetileg létrejött modern disszonanciát, a társadalmi antinómiákat jeleníti meg. És a harmincas évek elején Adorno e mércével méri a magyarországi új zene addigi teljesítményét is. „Bartók radikális folklórizmusa a partikuláris anyag racionális megkonstruálásában bámulatosan hozzá hasonul a Schönberg-iskolához. Bartók azonban teljességgel egyedülálló jelenség az objektivizmus területén; korábbi munkatársa, Kodály a valódi folklórt már valamiféle osztatlan népi élet romantikus ábrándképévé hamisítja, amely a régieskedő melodika és az

érzékiesen puha posztimpresszionista összhangzatiság kontrasztja révén önmagát denunciólja.”



Bartók Béla 1940. október 8-án tartotta meg búcsúhangversenyét a Zeneakadémián, aztán néhány nap múlva feleségével együtt elhagyta az országot. Nehéz körülmények között, sok utazás után érkeztek meg New Yorkba,

5. Adorno egy évvel a hitleri hatalomátvétel után, 1934-ben kényszerült a náci Németország elhagyására. Angliai, majd amerikai emigrációja idején felhagyott a napi zenekritika-írással, ám folytatta összefoglaló zenei esszéinek sorát, előkészítve hazatérése után, 1948-ban lezárt első zeneesztétikai főművét, Az új zene filozófiáját. Még Amerikában találkozhatott - személyesen is - Bartókkal, aki végül is antifasiszta meggyőződése parancsszavára hallgatva hagyta el a háborúba sodródó Európát. A magyar komponista 1940-ben érkezett az Egyesült Államokba, hogy ott 1945-ben bekövetkezett haláláig nagyszabású művek egész sorával, köztük a zenekari Concertóval (1943), a Hegedű szólószonátával (1944) teljesítse be kései alkotó korszakát. Adorno ezekről a művekről Bartók életében sem szóban, sem írásban nem nyilvánított véleményt, jóllehet állítólag közvetlenül halála előtt maga Bartók kérte, hogy írjon bevezetőt a VI. vonósnégyeshez. A háború után viszont egész sor írásában ad magyarázatot erre a beszédes hallgatásra. Ezt teszi már Az új zene filozófiájának nagy bevezető tanulmányában. Mottója egy Hegel-idézet: „a művészetben nem pusztán kellemes vagy hasznos játékkal van dolgunk, hanem az igazság kifejtésével”. Az új zene stíláriis sokféleségének ténye Adorno szerint nem feledtetheti el velünk a hegeli tétel időszerűségét. Schönberg szavával: ma egyedül a középút nem vezet Rómába. Mármint, ha az új zene következetesen végiggondolt filozófiájában Schönberg a forradalom, és Stravinsky a restauráció, akkor Bartók csupán egyfajta reprezentatív középút: a két véglet kibékítése. Olyan szintézis, amely a

kompromisszum szülötte; ezért sem vezethet a Hegel által követelt művészeti életigazsághoz.

Másutt kevésbé doktriner a szintézis-igény filozófiai levezetése, de a végső következtetés ugyanaz: kései, „moderált” műveivel Bartók elhatárolódott saját forradalmár múltjától. Adorno 1964 májusában két előadást tartott a brémai rádióban, az ismert Brecht-írás címét parafrázálva: Nehézségek címmel. Nehézségek - tudniillik a komponálásnál és az új zene befogadásánál, vagyis az igazság zenei kimondásánál és meghallásánál. Ezek gyökere mármost a következő: „A zenei anyag és a zenei technika objektív állapota külön útra tért, elvált [...] a szubjektív termelőerőktől, tehát a zeneszerzők reagálásának formájától [...] Az egyik oldalon emberek hódítják meg a világűrt, másfelől ugyanők esztelen-érthetetlen módon visszafejlődnek, infantilissá válnak. [...]

Már Schönberg, Stravinsky, Bartók generációjában - őket igaztalanul a modernség klasszikusainak nevezik - is akadtak zeneszerzők, akiknek saját reakciómódjuk nem nőtt fel innovációjukhoz, és ezért lefékeztek önmagukat. Hadd nevezzem nevén az egyik legnagyobb és leginkább integer tehetséget: Bartók Bélát. Eszünkbe ne jusson olyan gondolat, hogy igazodott volna a piachoz, vagy hogy a közönség kedvéért vizet öntött volna borába. Bartók egyszer egy New York-i városi rádióadó számára készített interjúban azt mondta nekem, hogy nem képes megszabadulni a tonalitástól; ez természetes is olyan művésznél, aki, mint ő is, a népzeneben gyökerezik. Nekem elhihetik, hogy Bartókot, aki a fasizmus elleni tiltakozásul emigrációba és nyomorba ment, nem fertőzte meg semmiféle vér- és talajideológia. Ám származásának és hagyományának kényszere alatt – ez végül is erősebbnek bizonyult tulajdon produktív zenei teljesítményénél –, elvesztette kapcsolatát mindazzal, amit legmerészebb alkotásaiban, tudniillik a két hegedű-zongoraszonátában megalkotott.”

6. Jemnitz nem tudta követni barátját és egykori munkatársát az új zene filozófiája felé vezető úton, sőt úgy tűnik, nem is akarta. Bartók az ő számára mindvégig a modern zene vezércsillaga. Adornóval való megismerkedése idején éppenséggel az új zene hármas csillagképéről írt: „Bartók, Schönberg és Stravinsky, írja 1926-ban, egy budapesti Stravinsky-koncert alkalmából, „korunk triásza, e három reprezentatív lángelméje elválaszthatatlanul összetartozik, mert szorosan kiegészíti egymást. [...] A három királyt egy csillag vezérelte [...] mindhármukat egyformán sarkallta korunk hő vágya, az

expresszió. [...] Bartók Béla, Arnold Schönberg és Igor Stravinsky az eurázsiai szintézis három prófétalelkű előharcosa.” (Népszava, 1926, március 19.) Történetfilozófiai konstrukciója elfogadásához, a „stabilizált zene” radikális kritikájához Adorno a Jemnitzcel való legszorosabb együttműködés idején sem tudta megnyerni magyar kollégáját, s ez még kevésbé sikerülhetett 1933, a hitleri hatalomátvétel után, a náci terjeszkedés idején. Mi több: a völkischnek nevezett „népi” eszmék előnyomulása Jemnitzet a baloldali ezoterizmus részleges felülvizsgálatára készítette. A harmincas évek második felétől kezdve zenei publicisztikájában, napi zenekritikájában érezhetően elhalkul a magyar folklórizmus elítélésének hangja, s megszűnik a Kodály-ellenes hiperkritika is. Figyelemre méltó jelenség, hogy a hangsúlyváltás éppen azon a ponton válik érezhetővé, ahol az adornói zeneesztétika kiváltképp engesztelhetetlen volt és maradt: a "pedagógiai zene", az ifjúsági zenemozgalom, a zenei nevelés Kodály által szorgalmazott reformja területén. A Népszava kritikusa természetesen mindig is rokonszenvező figyelemmel tudósított a munkáskórusok szerepléséről. De Molnár Antal úttörő Kodály-könyvét recenzeálva Jemnitz az egy évtizeddel korábban még ócsárolt Psalmus szerzőjéről már úgy beszél, mint a zenei nevelés tiszteletet parancsoló megújítójáról, mi több: a maga történetiségében felfogott nép helyzetével számot vető zenepolitikusról. Amikor pedig a Magyar Kultúrában egy névtelen cikkíró – egyébként a magyar szélsőjobboldal vádját újrafogalmazva – tiltakozik az ellen, hogy Bartók és Kodály „destruktív” zenéje helyet kapjon az iskolai énekkarok hangversenyein, Jemnitz Bartók és Kodály védelmében szólal fel: „Jó helyen tapogat Bangha Béla lapja, amikor a maga szempontjából tiltakozik az ellen, hogy a gyermekkórusok a Bartók-Kodály-népzene gyűjtés eredményeit énekeljék. Jól mondja a maga nézőpontjából, hogy az, ami Bartók zenéje körül ma történik, a gyermeklélek tudatos vagy öntudatlan befolyásolása. A különbség csak az kettőnk álláspontja között, hogy mi ezt a befolyásolást nemcsak kívánatosnak, hanem szükségesnek is tartjuk.” (Népszava, 1937. július 15.) Amikor pedig a névtelen cikkíró viszontválaszában a náci párthimnust, a Horst Wessel-dalt állította szembe a „destruktív” Kodály-kórusokkal, Jemnitz korrigálta a magyar folklórizmus elutasításában testet öltő doktriner álláspontját.

7. Recepciótörténeti áttekintésében Vitányi Iván részletesen és tanulságosan foglalkozik a Bartók-kép 1945 utáni változásaival. Az adatokban gazdag és mégis tömör összegzésnek csupán egyetlen pontjára szeretnék reflektálni, arra a kitérőre, amely Lukács György habozására utal: a század legjelentékenyebb

marxista gondolkodója, nemzedékünk első számú filozófus-esztéta tanítómestere élete végéig tartózkodott attól, hogy szavát hallassa a Bartók körüli hazai és nemzetközi vitákban. Vitányi szerint ez a hallgatás Lukács népiesség-felfogásának és avantgard-kritikájának gyengéivel függ össze; végül is „nem tudott róla [Bartókról]érdemlegesen mondani”. Én másként látom a dolgot; Lukács, a rendszeres koncertlátogató nem tartotta magát igazán felkészült zeneértőnek. A lényegyet tekintve egyetértek viszont e kitérő legfőbb megállapításával: „amikor [a hatvanas-hetvenes években] Bartókot rehabilitálni akartuk, voltaképpen nemcsak Adorno vonatkozásában tettük ezt, hanem saját iskolánk és saját mesterünk vonatkozásában is, a népiesség és a modernitás bartóki szintézisének külön jelentőséget, egyfajta csúcsteljesítményt tulajdonítva.” Így igaz: mi nemcsak egymással, hanem mesterünkkel is állandó párbeszédet folytattunk, s ez az egyébként Lukács által szorgalmazott és irányított diskurzus újra és újra beletorkollott a Bartók-jelenség megvitatásába. Hosszú élete legvégén - talán e beszélgetéseknek is köszönhetően – Lukács úgy döntött, hogy megtöri a hallgatást, s a Szabolcsi Bence segítségével végigelemzett nagy Bartók-műveket beilleszti kései esztétikájának, Az esztétikum sajátosságának gondolatrendszerébe. Aki e kísérlet eredményességére vagy eredménytelenségére kíváncsi, az olvassa el Lukács utolsó autorizált tanulmányát (Bartók Béla. Halálának 25. évfordulójára. Nagyvilág, 1970. 9. o.) Szemben azokkal, köztük a magyar filozófus egyik leghíresebb német vitapartnerével, Adornóval, akik Bartók zenéjét a megvetett folklórizmus kategóriájába sorolva kompromisszumokat emlegettek, Lukács a legújabbkori magyar társadalomfejlődés sajátosságából indult ki, hogy tisztázza Bartók helyét a modern világkultúrában. A tanulmány a Cantata profanát tartja a hazai modernség paradigmaticus művének; Bartók művének lényegi magva az elidegenedett világ elleni meg nem alkuvó lázadás, amely zeneileg a „meghatározatlan tárgyiasság” közegében kap megfogalmazást.

A Bartók-recepció máig vitatott kérdéséről szólva talán nem haszontalan itt a magyar filozófus legutolsó írásának végszavait idézni: „A magyar nép, amely kultúrájában még korántsem oldotta meg a »hatalom védte bensőség« és az igazi emberi tiltakozás nagy dilemmáit, Csokonai, Petőfi, Ady és József Attila megértő továbbfejlesztése mellett csak Bartókra támaszkodva találhatja meg nemzeti fejlődésének igazán haladó útját. Ámde Bartókhoz csak akkor viszonyulhat a magyar kultúra méltó módon, ha majd a kérdésre, melyet a történelem szakadatlanul felvet, erre a kérdésre: mi a magyar, nem a régi módokon felelget, vagyis nem szépíti még a leghitványabb történelmi

kompromisszumokat is a magyar nép helyeslendő tulajdonságaivá, hanem lesz bátorsága, lesz társadalmi és erkölcsi alapja így felelni: Bartók a mi nagy világtörténelmi lehetőségünk az igazi magyar kultúrához vezető úton.” Bartók nem alkuszik: ez volt az idős Lukács érdemleges mondanivalója a Cantata profana komponistájáról.



* (XVI. évfolyam 4. szám - 2006. április) c. folyóirat szíves engedélyével.

Az illusztrációkat a másodközlések számára szerkesztette a PARLANDO. (A Szerk.megj.)