

BARTÓK BÉLA ZENEI NYELVE

A következőkben azt szeretnénk bemutatni, mivel járult hozzá Bartók az új magyar zenei nyelv megteremtéséhez.

Az a tény, hogy korán, még gyermekként került a városba, meghatározó szerepű volt életének és zenei fejlődésének korai szakaszában. Akárcsak Liszt és Erkel, valamint kortársai is, a városi kávéházakban, szórakozóhelyeken a cigányzenekarok muzsikáját hallgatták. Ez természetesen érződik Bartók korai alkotásain. Azonban csakhamar felmerült fejében a gondolat: Miért lett oly hirtelen unalmas számára a lokálzene, a „népdal”? Bizonyos csömört keltett benne az addig ismert nótakincs. Talán a szerencse közrejátszása folytán, éppen ezidőtájt került ki Ratkóra. Láthatta és hallhatta az évszázados feudális-paraszti lét megnyilvánulásait.

„Őszintén bevallom, egészen 23 éves koromig azt hittem . . . csakis ez a fajta magyar népdal (a nóta) van a világon. Akkor azonban — 1904-ben — kezdtem ráunni erre a túllontúl ismert anyagra. Gondolkodóba estem: vajon csakugyan nincs-e több magyar népdal a világon? Vajon nem tudnak-e a falusi egyszerű emberek olyan nótákat, amiket mi városiak nem ismerünk. Egy véletlenül kínálkozó alkalmat felhasználva próbaképpen meghallgattam egy székely falusi lányt, Dósa Lidit. Lejegyeztem éneke nyomán egyszeriben 5—6 dalt, csupa teljesen ösmeretlen dalt, és ami még fontosabb, olyan dallamokat, amelyek teljesen elütöttek az ismert városi magyar nóta-típusoktól. Ez az első kísérlet határtalan lehetőségek felé mutatott utat: elhatároztam, hogy rálépek erre az útra, kellő előkészület után” — írja Bartók későbbi visszaemlékezéseiben.

Rálépett. Munkássága oly méreteket öltött, hogy visszagondolva, képtelenségnek tűnik: Hogyan is tudta mindazt véghezvinni, amit tett. Gyűjteni kezdte a Magyarországon élő nem magyar népek parasztzenejét, is, 1906-tól a szlovákokot, 1909-től a románt. Igaz, először azért — mondja —, mert „a magyar népdal tanulmányozásához elengedhetetlenül szükséges a szomszéd népek népdalanyagának mentől behatóbb ismerete”. De hónapok alatt túlnőtte a munka első célját. A magyar pa-

rasztságnál ősbibb körülmények között élő nemzetiségektől könnyebb is volt többet, értékesebbet gyűjteni. Maga az anyag csodálatos volt. Tudományos, zenei vonzalmakon túl Bartókban ez keltette az őszinte barátokó kedvet.

Magyar vonatkozású gyűjtései közben is az ősi anyagot kereste. Ez vonzotta 1907-ben Erdélybe, első magyar adatszolgáltatójának szülőföldjére. Ott, Csíkban „Romlott testem a bokorba” szöveggel találta meg azt az ötfokú, ereszkedő, szépséges régi dallamot, amely — felszállott a páva szöveggel — azóta az ősi magyar népzene jelképe lett. S ez az egészen régi az egyik tényező, amely feloldja Bartók másfél éves zeneszerzői görcsét. Ezen a nyolcszáz méter magas fennsíkon elővette a 2. szvitet, megírta a IV. tételt, és valamennyit meghangszerezte.

A parasztság zenéjének természetisége persze nem romantikus-lelki természetközelségből táplálkozik, nem biológiai, hanem történeti adottság: Kelet-Európában az elmaradottság konzerválta a folklórt, amiben Bartók egy közösségi életforma emlékét, megnyilvánulását látta. Ennek az életmódnak közösségi, nyelvszerű zenéje (az igazi népzene jellegzetesen kelet-európai meghatározás) faji zene, de ez inkább a zenei, s nem emberi fajra vonatkozik: az egységes dallamstílusokra, amelyeket egy-egy népközösség létrehoz. A stílusok, a paraszttzene léte a hagyományos paraszti termelési mód függvénye: a népzene hordozója és továbbítója a parasztság, mert ezt befolyásolja a legkevésbé a városi kultúra. Az igaz, közösségi-természeti népzeneét Bartók szigorúan elhatárolta a népies zenétől, a nótától — legfeljebb csak városi népzeneének hajlandó am azt 1930-tól elismerni.

„... Az a tény, hogy a gyűjtést magunknak kellett végeznünk, s hogy a melódiaanyaggal nem írott, vagy nyomtatott gyűjteményekben ismerkedtünk meg, elhatározóan fontos lett számunkra. Az írott vagy nyomtatott gyűjtemények melódiai általában holt anyagnak tekinthetők. Ezek alapján behatolni magának a népzeneének igazi, lüktető életébe, lehetetlenség.” Az eredeti életmódját élő parasztság minden terméke — ellentétben a romlott városi társadalom gyári limlomával — olyan teljességgel tűnik ki, ami valóban a természeti tárgyak tökélyére emlékeztet.

„Mi megérezttük a paraszttzene hatalmas erejét, annak legkomolyabb formáiban — azt az erőt, amellyel útnak lehet indítani és ki lehet fejleszteni egy olyan új zenei stílust, amelyet még legkönnyebb elemeiben is áthat ennek a tiszta forrásnak éltető ereje. Teljesen új perspektíva volt ez, mondhatnám új „Weltanschauung”. A kelet-európai muzsika, szigorúbban véve a paraszttzene iránti hódolatunk szinte új zenei vallásos hit volt. Úgy éreztük, hogy ez a paraszttzene a maga érintetlen alkotásaiban oly felülmúlhatatlan fokát mutatja a zenei tökéletességnek és a szépségnek, amelyet a klasszikusok nagy művein kívül sehol sem találhattunk (1944).”

Mindezen körülmények miatt a paraszttzene (akárcsak a zeneművészet klasszikus hagyománya) úgy lép a zeneszerző elé, mint maga a természet, a nagy polgári hagyományhoz hasonlatosan, a közösségi erő által

emberiesített természet: ... „Mi a természet nyomán alkotunk, mert a parasztzene természeti jelenség (1928). ... a tiszta népzene a magasabb műzenére való befolyás szempontjából éppúgy természeti jelenségnek tekintjük, mint a testek szemmel észlelhető tulajdonságait a képzőművészetre, vagy az élet jelenségeit a költőre nézve. ... Ha (a zenész) átadja magát az eleven népzene s minden olyan körülmény impressziójának, amelyek ennek az életnek előfeltételei, s ha tükrözteti műveiben ezeknek az impresszióknak a hatását, akkor elmondhatjuk róla, hogy az élet egy darabját rögzítette.”

Bartók igazából a szívében hordta a népdalok (1920) sorsát. Hosszú évtizedeken át dolgozott egy olyan rendszer megvalósításán, amely összefoglalja összes gyűjteményét. Az összegyűjtött több tízezer népdalt sajnos ma sem az általa megfogalmazott rendszerben találjuk a kiadott gyűjtemények között. Főművét nem lehet kiadni, mert olyan rendszert dolgozott ki, amelybe utólag, más stílusú dalokat nem lehet beilleszteni. Rendszere egyedül csak az általa gyűjtött dalokat és az azonos (későbbi gyűjtéseket) foglalhatja magába. Az azóta 100 000 fölé emelkedett magyar népdalok számára Kodály egy teljesen modern osztályzásrendszert dolgozott ki, amely sokkal tökéletesebb Bartókénál, s így Bartók főművét valószínűleg sohasem fogják kinyomtatni mint önálló gyűjteményt. Népdalgyűjteményei teljes egészében helyet kaptak Kodály rendszerében.

Magában véve ezek a tények — Bartók népdalgyűjtői tevékenysége — még nem elegendők ahhoz, hogy zeneszerzőként lépjen a világ élvonalába. Kezdeti alkotásaiban a liszti stílusnak nevezett kelepcebe esett, amelyből csak nótacsömöre következében tudott kievezni. De ezen túl is, fiatalkori műveiben tobzódtak a különféle elemek, amelyeket más szerzők műhelyéből ismerhetünk. Sokan és sokáig felrőtták, hogy stílusa hol straussos, hol wagneres, lisztes, franckos vagy brahmsos. Ezen most nem vitatkozunk, mert részben igazak is, mindamellett, hogy esetenként megszólaltatta olyan egyéni vonásait is a zenének, amelyekhez képest addig nem volt példa. Kétségtelen, ezek az alkotások nem voltak teljesen önállóak, de ebbe a hatáspaletta minden zeneszerző beleesett a maga korában. Itt inkább a jellemző bartóki csírákra kell összpontosítani, mintsem a hasonlatosságokra vadászni. Ezt az elvet követve építjük fel mi is a jellemző bartóki hangzás várát.

Zongoradarabjaiban sokféle zeneszerzői feladatot dolgozott fel, szinte rendszeresen. Különösen a legkorábbi sorozat, a 14 Bagatell száll szembe igen merészen stílusbeli és formai dogmákkal: odaveti a kesztyűt a jól épített zenei formáknak, a régi hangnemiségnek s a zsánerábrázolásnak. Ezekben új zongorastílus jelentkezik, a XIX. századi romantikus zongorazene túlradásának reakciójaként; a stílusmentes, minden lényeghez nem tartozó dekoratív elem közül szándékosan csak a legszükségesebb technikai eszközöket használja. Sem a parasztzene, sem Debussy hatása, sem a még mindig nyilvánvaló Liszt-inspiráció nem ad önmagában magyarázatot az új stílus egészére: az már Bartók önálló válasza az 1900-as évek kihívására.

Hogy nem kiérlelt a stílus és „nyitott” a forma: ez éppen a kapu, amelyen Bartók kilép a rá korábban olykor jellemző stíluskeverésből a senki földjére, s ott rátalál a XX. századi zene néhány alaplehetőségére. A legszembetűnőbb a kvarthangköz óriási térnyerése. A nem muzsikussal olvasó ennek újdonságát talán akkor sejtje meg, ha megtudja, hogy a kvart újrafelfedezése a század elején olyasmiről, mint a festészetben a perspektivikus látás feladása, az egységes szempontból látott látvány felbontása elemző módon egymás mellé helyezett elemekre.

A különböző vádakra és értetlen kritikákra, amelyek őt érték, egy alkalommal a következő igen sokatmondó néhány sort válaszolta: „Különös, hogy a zenében mindeddig csak lelkesedés, szeretet, bánat, legfeljebb elkeseredés szerepelt indító okul — vagyis csupán az ún. magasztos érzelmek. Míg a bosszú, torzrajz, szarkazmus csak a mi időnkben élnek vagy fogják élni világukat. Ezért talán az előbbi kor megnyilatkozó idealizmusával szemben, a mai zeneművészetet reálisnak lehetne nevezni, mint amely válogatás nélkül őszintén, igazán minden emberi érzelmet bevesz a kifejezhető sorába.”

1910 körül már annyira átmosta a Debussy-hatás, hogy felszabadult a programszerű irónia, a banalitást kihívó disszonanciák kényszere alól. Lírája kiáradt és megtanult újra „torzítás” nélkül látni. A zene tündöklő képszerűségétől lett a Kékszakállú herceg vára az egyik leggazdagabb Bartók-partitúra, s a legszebben hangzó is talán egészen a harmincas évekig.

A Kékszakállú herceg vára zenei képvilága körvonalasabb, mint a franciáké, szimbólumai — az ajtók zenei képei, a mély érzelmek hangja — mesebelien éles rajzúak. De mégis jelképek, szűzies és kifinomult egyidejűleg a zenei dramaturgia. A század eleji „absztrakció” a zenei szépség újrafelfedezett színértékei táplálják. Ideális és torz ellentétének helyét általánosabb kettősség: boldogság és tragikum sarkai foglalják el. Ezért a Kékszakállú kevésbé „modern” ugyan, de ettől olyan szeretetre méltó.

A stílus letisztulása a hangnem és összhangvilág területén is érezhető. Dús, természetesen, erőteljes, festői és logikus a zenekari és harmóniai nyelv. Bartók, bármily sok is a franciás hatás zenéjében, iskolája és hajlamai folytán továbbra is szorosra fűzött harmóniai folyamatokban, s nem foltokban gondolkodik, de az impresszionista élmény oldólag hat zenéjének vonalaira. A hangnemiséget tágasan, rugalmasan kezeli, mégis erősen ragaszkodik hozzá. Most alakítja ki azokat a jellegzetes akkordtípusokat és hangköz-szerkezeteket, amelyeket ettől fogva sajátosan bartókosnak hallunk. Egyre több eleméről látszik, hogy ösztönös vagy logikai úton a parasztzenéből vezette le.

Bartóknak nem kellett „visszatérnie” a klasszikához, hiszen közvetlen örökségként használta Beethoven gondolkodásának és formálásának alapelveit. Ez a közvetlen kötődés csökkentette az ő neoklasszicizmusában, új tárgyyszerűségében a frivolitással határos idézet jelleget, amit Kelet-Európa akkor is, azóta is a franciás neoklasszicizmus fő bűnének tekint.

A folklorista klasszikusok, Bartók és Kodály abból a szűzi komolyságból indultak, amellyel a népzene a világhoz, az emberi társadalomhoz és a természethez viszonyult.

Mégsem lehet azt mondani, hogy a neoklasszicizmussal érintkezve, Bartók művészetében semmi sem változott. S individualista-expresszionista időszaka lezárult a húszas évek elején. Technikai szempontból mind a történeti formák felidézése, mind a folklórhasználat az atonalitás visszatorzulásával járt. A barokkból és a paraszti hangszeres zenéből ötvözte össze a maga motorikus ritmusát. Nem semmisült meg azonban a zenei kifejezés. Az új tárgyiasság stilizált és objektív, azaz közösségi művészeti formákat keresett, közösségi típusokat és formalizált kifejezőmódokat, és megtalálni vélte azokat a paraszti népdalban.

A legszemélyesebb zsáner — az éjszakazene — a 4. kvartett magva. Ebben a tengelytételben a külvilágtól elszigetelt egyén szólal meg; Bartók kiváló zenei leleménnyel, a stilizált kelet-urópai vonós-monológ hiedeg, vibrato nélküli „antihumánus” akkordok láthatára előtt énekel, olyan tökélyel, ahogy csak a primitív népzeneben vagy a valódi klasszikában bomlottak ki a dallamok: ékitményesen, elvontan, mégis nyílt beszédyszerűséggel. A középrészben különös színek fénytörésébe (a vonóshangszerek hol normálisan, hol üveghangokon, hol a híd közelében idegenné stilizált, nazális tónusban, hol éppen fokozott expresszivitással játszanak) erdei-éjszakai mikrodallamokból lassú menet alakul ostinato akkordok kíséretében, s ez a menet egyben az elidegenedett világból a megtisztuláshoz is visz — mikor nyugodtan (trauquillo) visszatér az első rész. Tiszta kvarthangzásai a szorongó kiindulóhelyzet legyőzésének jelképeként nyugtatnak meg.

Hosszú idő után ismét énekelt magyar népdalhoz nyúlt a Húsz magyar népdalban (énekhangra-zongorára), a nyelvi és stílusbeli kifejezésnek azon a magaslátán, amely 1928 után művészetének minden műfajában s minden műben sajátja. Feldolgozásmódja lényegesen bonyolultabb, mint régebben, például a Nyolc magyar népdalban. Példái e tételek 1931-ben írt szavainak: „...mindenkor nagyon fontos, hogy az a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallam karakteréből, a dallamban nyíltan vagy burkoltan mutatkozó zenei sajátosságokból legyen levezethető, illetve hogy a dallam és minden hozzáadás elválaszthatatlan benyomását keltse.” S hogy burkoltan mi minden lappanghat a népi dallamban: „Bármilyen furcsán hangzik is, mégsem riadok vissza annak hangoztatásától, hogy minél primitívebb egy dallam, annál különösebb harmonizálást, illetve kíséretet kaphat. Vegyünk például olyan dallamot, amely csupán kétszomszédos fokon mozog (arab példák). Nyilvánvaló, hogy ez a két hangfok sokkal csekélyebb megkötöttséget jelent a kíséret kitalálásánál mintha, teszem azt, négy vagy még több hangfokon mozogna a dallam. Továbbá: a primitív dallamokban nincs semmi utalás hármashangzatok sztereotíp összekapcsolására. Ez a negatívum nem jelent mást mint bizonyos korlátok hiányát. A korlátok hiánya pedig nagyobb szabadságot nyújt annak, aki tud élni a szabadsággal. Ezeknek a

korlátoknak a hiánya engedi meg, hogy a dallamokat a legkülönbözőbb módon világítsuk meg, a legkülönbözőbb irányban levő hangnemek akkordjaival . . ." Az új népzenefeldolgozásai voltaképp a népzene és a korszerű-haladott zeneszerzői nyelv közös gyökerezését, egymásból való levezethetőségét nyilatkoztatják ki.

Bartók 1934 utáni éveiben a formák tartalmi ereje megdöbbenően teljes, a stílus önerejéből, diadalmas kiáradással születnek a klasszikus alkatú művek, mind a kamarazene, mind a szimfonizmus területén. A formák hordozta eszmevilág tökéletesen szervesnek hat ebben az időben. A folklór feloldódik a személyiségben és a minden oldalú egyensúly sugarasan euforikussá teszi a klasszikus Bartók-stílust.

Szándékától nyilván nem áll távol, hogy zenei anyagaiból könnyed formaívket boltozzon. Formái és típusai annyira érettek, hogy helyenként — így a Kontrasztokban — már-már csak jelzik önmagukat, mikrokozmoszszerűen. Az útnak e fázisában a klasszicizmus félre nem ismerhetően elvékonyítja az anyagot és belülről nagy átütőerejű fényforrásokkal világítja át. A gróteszk új forrása itt a jazz, a maga semleges, se dúr, se moll kettős terceivel. A Kontrasztok társasági és gróteszk, egyszerűsített szerzetű közegében különleges fénytörésbe kerülnek azok az elemek, amelyekre Bartók régóta személyes, üzenetszerű közléseit bírta.

Az új magyar zene hangrendszere a polimodalitás. Ez több, egyalapú diatonikus hangsor egymásra kopírozásából alakul ki, kromatikus tehát, de diatonikus alapokon. Kromatika a népzeneben is van. „Kromatikus népi dallamok és a magam kromatikus dallamai között a legfőbb különbség hangterjedelembeli. Előbbiek kizárólag öt, hat, legfeljebb hét félhangból állanak, s ennek megfelelően a rubintusuk körülbelül kvartnyi. Saját dallamaimban legalább nyolc félhang fordul elő, és néhány esetben oktávnyi vagy nagyobb ambitust töltenek ki . . . Hogy kimutasuk a lényegi különbséget atonalitás, politonalitás és plimodalitás között . . ., azt mondhatjuk, hogy az atonális zene egyáltalán nem kínál alaphangot, a politonális — állítólag — több alaphangot kínál, a polimodalitás azonban csak egyetlenegy. Ezért a mi zenénk — az új magyar műzenét értem ezen — mindig egyetlen alaphangra épül, részeiben csakúgy, mint egészében.”

Az egész bartóki életműben benne van tehát a népdal, méghozzá 3 fokon. Maga Bartók állapítja meg, hogy a népzene és műzene kapcsolata ennyiféle módon nyilvánul meg. Az első fokon a szerző eredeti népdaltémát szólaltat meg, kisebb-nagyobb műzenei foglalatban. Ez az egyéni szerzői foglalat sokféle jellegű, formájú lehet: hol egyszerű kíséret hangzik énekszó alatt, hol versszakról verszakra változó feldolgozás bontakozik ki; hol pedig elő-, utó- vagy közjáték gazdagítja a népi dallam megfogalmazását. Többtémás tétel, vagy többtételű ciklus is épülhet néptől hallott témákra.

A népzenei hatás második fokán a zeneszerző népdalszerű, de saját témákat talál ki. Más szóval: nemcsak a foglalat, a „műzenei többlet”

származik a szerzőtől, hanem az alapidallam is. Ennek az alkotásmódnak a legszebb és legismertebb példája az Este a székelyeknél című mű.

Az önálló variációképzés és a népdalszerű önálló tematika szinte észrevétlenül vezet a népzenei hatás harmadik fokához. Amikor a szerző egész stílusát, szellemét úgy hatja át a népzene, hogy közvetlen népdal-téma-átvétel és népdal-imitáció nélkül is ugyanaz a levegő árad a szerző műveiből, mint népe zenéjéből. „Azt lehet mondani ilyenkor — írja maga Bartók —, hogy a zeneszerző megtanulta a parasztok zenei nyelvét és rendelkezik vele oly tökéletes mértékben, amilyen tökéletes mértékben egy költő rendelkezik anyanyelvével.”

Rezime

Muzički jezik Bele Bartoka

Autor teksta analizira one glavne uticaje i okolnosti koji su bili od presudnog značaja u nastajanju specijalnog Bartokovog muzičkog jezika.

Od neospornog značaja je na tom planu bio njegov susret sa originalnom narodnom pesmom i njegov ogroman rad na sakupljanju i sistematizaciji ne samo mađarskih već i rumunskih, slovačkih, ukrajinskih, srpskih, bugarskih, arapskih i drugih narodnih pesama.

Autor ukazuje na to kako su se ove narodne pesme ugradile u ceo njegov opus i stvorili toliko specifičan bartokovski muzički jezik: specifičan sa tonalnog, sadržajnog, formalnog i stilskog aspekta.

Summary

Music Language of Bela Bartok

The author of this article analyses the major effects and circumstances which importantly contributed to the formation of Bartok's music language.

It's a fact that the most important moment was the meeting of folk songs and the great work of collecting them.

The author explains how they were adopted to the specific bartokian music language, specific from the aspect of tonality, essence, form and style.