

A ROMANTIKUS BARTÓK

„A romantika szelleme győzött negyvennyolc szellemén” — Werfel híres „Verdi”-regényének elején, mint Dante poklának kapujában, ezzel a megsemmisítő mondatlall találkozunk.

Der Geist der Romantik hat über den Geist von Achtundvierzig gesiegt.... és később hozzát teszi: *diese Pest Europas hat die lebenswilligste Jugend besiegt, um heute noch zu herrschen.* „Európának ez a pestise legyőzte a legéletrevalóbb ifjúságot, hogy még ma is uralkodjék.”

Aligha akad tömörebb meghatározás, amely ennyire korszerűen fejezné ki — pszichológiai, szociológiai és történelmi értelemben egyaránt — a romantikának, e talán legbonyolultabb szellemi és stílusjelenségnek, „minden szent szövetségek cinkosának” lényegét.

És ami a legfontosabb: vele a magyar zene tragikus és diadalmas hőskorának, Liszt és Bartók teljes megértésének kulcsát kapjuk kézhez. A magyar zene romantikus mozgalma, a verbunkosok és csárdások heroikus ábrándjai, végül büfeledtető mákonya, a népies műdalok kultusza, Erkel és Mosonyi operái, Liszt rap-szódái — mindez együttvéve tragikus zenei hőskora a bukott forradalomnak, amivel a huszadik század elejének két fiatal magyar zeneművésze, Bartók és Kodály, mint egészséges ellenhatás, mint egy legodaadóbban életrevaló, felvilágosodott ifjúság szelleme, mint az élet dacos akarata, egzisztenciálisan szembeszegült.

A kor új megoldást sürgetett a társadalomban. „Fölszállott a páva a vármegye-házra” — Ady költői forradalma már nagy változások előhírnöke volt. Bartók és Kodály fellépésével ez az új megoldás jelentkezett a magyar zenében is. Kevesen hitték, hogy velük a magyar zene diadalmas hőskora érkezett el. Bartók és Kodály zeneszerzői modernsége, népzene gyűjtői munkássága — a romantikával szemben (a magyar zenei romantikával szemben különösen) valami egészen más irányzatot képviselt. A fiatal zeneszerzők elkeseredett ellenállást váltottak ki az idősebb nemzedék konzervatívjaiban.

Molnár Géza zenetudós, miután seregszemlét tart a magyar zene elméletének úttörői közt, magát Szénfy Gusztáv, Ponori Thewrewk Emil és Ábrányi Kornél életművének betetőzőjeként tartva számon, haragos kifakadással írja:

„De egyszerre csak megüti a fülünket egy hang. És ez a hang így szól: »Magyar zene nem volt, hanem lesz! Tulajdonképp nem lesz, hanem most kezdődik éppen. Csak tessék gondosan idefigyelni. Már csináljuk néhányan...!«”

„Akik pedig teoretizáltunk idáig a magyar zenén, dobjuk tűzbe minden írásunkat, mert mi szegények csak Liszt, Erkel, Doppler, Huber, Thern, Mosonyi, Mihalovich, Hubay, Szendy, Szabados, Buttykay műveit ismerhettük, tehát nem fekdütt előttünk komolyan számbavehető anyag...”

Ezt a zeneszerzőkre mondja.

A népdalgyűjtőkre pedig:

„...azt hallom — mindenki rosszul gyűjtött. Pálóczi Horváth, Ruzitska, Mátrai, Bartalus, Káldy, Kun és a többi magyar gyűjtő... Aki hitt bennük, rosszul járt. Becsapódott Schubert, Volkmann és Brahms is, akik rosszul hallották azt, amit magyar tematikának hallottak és becsapódott tízmillió magyar ember, aki eddig abban a hitben élt, hogy tudja mi a magyar.”

1911 tavaszán kesereg így a magyar nemzeti múlt zenei krónikása, mert Bartók és Kodály munkássága iszonyú ítélet volt a korabeli úri társadalom, a „nemzetfenntartó” osztályok felett. A két muzikus ekkor már jól ismert idehaza és külföldön egyaránt. 1906-tól népdalgyűjtő útjaik szaporodnak, kompozícióik nagy visszhangot keltenek mindenfelé. Kodály zenetudósi munkája a magyar zene szilárd alapjait veti meg, Bartók pedig mint zongoraművész tetézi sikereit merész zongoradarabok bemutatásával.

Bartók új művészete ezenkívül kivezető utat jelentett az európai zene kátyújából is, ahová a német utóromantika vitte el. 1907 nyarán Csik megyében talál reá a legrégebb (pentaton) magyar dallamokra, ugyanekkor a német szellem nyomása közepette a francia műzene friss áramlatai érik utol. E hatások kereszttüzében, ifjúsága belső viharzásaiban komponálja Bartók 1908 májusában, teljesen megújított művészetének első darabjait (*Tizenhégyszeg bagatell*, Op. 6.). Igazi pályafutása ekkor kezdődik.

Van azonban életútjának egy rövid, kezdeti szakasza, ahol, bár sikerült műveket alkot, de stílusában, eszmei mondanivalóiban, nemzeti tradícióiban, a történelmi időszerűség rövid káprázatában, a romantikus magyarság zenei nyelvén

beszél. 1903 és 1905 közt — 22–24 éves ekkor — mintha igazolná, betetőzné, megvalósítaná a nemzet legmélyebb vágyait, végre elérkezett a nagy magyar szimfonikus, akit mindenki vár!

Bartók romantikus korszakának műveit később a konzervatív kritika és közvélemény Bartók „modern” kompozíciói ellen játszotta ki. Tökéletességükre, egészségességükre, eszmei tisztaságukra, dallamosságukra hivatkozott, hogy ezzel is Bartók későbbi sajnálatos eltévedését húzza alá. Amíg küzdelem zajlott Bartók új, a zenetörténelemben fordulópontot jelentő művészetének jogaiba ültetéséért, addig a lelkes hívek sem fordódtak ennek a korai periódusnak alkotásaival. Tekintetüket a jövőbe vetették és egy-egy új Bartók-kompozíció bemutatásának feszültségei közepette az aktuális-jelenben éltek a kiváltságos keveseknek abban a felemelő érzésében, hogy e nagy zenei életmű keletkezésének történetét a szellem tiszta öntudatával élük át. Bartók halála után, életműve folytonos szilárdulásával, az esztétikai csatározások elültek, illetve magasabb szintre kerültek, a zenei romantika élő, folyondár volta nem veszélyeztette többé nagy művészetét. Az ellentéték romantikus és modern magyarság közt életüket vesztették, szintetikus gondolatok fogamzottak meg, sőt magának Bartóknak romantikus periódusa is, mint historikum felmerült. A hatvanas évek elején történelmi hangverseny is elhangozhatott, amelyen Bartók ifjúkori — részben csak egyszer-kétszer, részben soha elő nem adott — szimfonikus opuszai voltak műsoron.

Ezekről szólva, most már ellenállhatatlanul felmerül Bartók és a romantika viszonyának problematikája, felmerül a romantikus Bartók portréja, továbbá az a kérdés is, hogy vannak-e ennek a forradalmas, új zenének eddig figyelemre nem méltatott romantikus elemei, romantikus tendenciái, romantikus periódusai.

Foglalkozunk mindenekelőtt Bartók 1903 és 1905 közé eső műveivel, a par excellence romantikus Bartók kiemelkedő kompozícióival.

*

Bartók diákévei Pozsonyban a klasszikus mesterek mellett kiváltképpen Schumann és Brahms jegyében teltek. Wagnernek csak korai műveit ismerte. Kompozícióira ez üti bélyegét. Budapesten azonban, mint zeneakadémiai növendék, jótékony művészi válságba került, két évig nem komponált. Harmadik akadémiai esztendőjének közepén, pontosan 1902. február 12-én érte — Strauss Richárd *Also sprach Zarathustra* c. szimfonikus művének bemutatója alkalmából — az a megdöbbentető („villámcsapás” — mint ő nevezte), amely alkotói bátorságát eleméntárisan felélesztette. Tervezett szimfóniáját, amelynek egyes tételeit zenei körökben sikerrel zongorázta el, azonnal félbehagyta, hogy az új stílus elsajátítására összpontosítsa minden erejét. Strauss szimfonikus költeményei közül a *Heldenleben*-ről készített zongoraátíratával Bécsben is feltűnést keltett.

Strauss Richárd a wagneri zenedrámai nyelv szövetét mintázta és a Liszt Ferenc-i szimfonikus költemény típusát fejlesztette tovább. A fiatal Bartók ezt a merész, „kakofón” zenei nyelvet ekkortájt erősödő hazafias érzésének, izzó Habsburg-ellenességének szolgálatába állította: „Kossuth” c. szimfonikus költeményében ezen a nyelven mondta el az 1848-as magyar szabadságharc és az 1849-es bukás tragikus történetét, amelynek romantikus pátosza mellé, éles kontrasztként, az osztrák császári himnusz parodizálását helyezte el. A kompozíciót 1903 áprilisában már felvázolta, hangszerezését ugyanez év augusztus közepén fejezte be. Művészbarátainak előzetesen többször játszotta zongorán, a nagy Wagner-dirigens Richter János így fogadta el előadásra, egyetlen külföldi bemutatója Manchesterben volt, 1904. február 18-án. A kompozíció Bartók életében *egyetlen* hazai előadása megelőzte ezt: 1904. január 13-án zajlott le a Vigadóban, a magyar filharmonikusok előadásában, Kerner István vezényletével. A darabnak már a betanulása vihart kavart, osztrák származású fagottisták — az ő szólamaikban szerepelt a Gotterhalte karikírozása — sztrájkoltak, és mindenképpen szabotálni akarták az előadást. A szimfonikus költeményt azonban, középpontjában Kossuth romantizált alakjával, mégis bemutatták, és a hazafias közvéleményt a mű eszmei mondanivalója mélyesen megindította. Bartókban a nemzet — soha többé ennyire egységescs — felismerte szimfonikus dalkodát. Vezércikkek szóltak róla, megilletődéssel, hozsannával, reménykedéssel mondták ki nevét.

A kompozíció megformálása — ha szabad ezt így mondanunk — nem tökéletes, zenei nyelvezete is idegen, sok benne a bombasztikus elem, Bartók nem sorozta kiadásra érdemes alkotásai közé, tíz képből álló koncepciójának csak utolsó két pontját tartotta nyomdafestékre érdemesnek, zongorakivonat formájában. Mégis — művei időrendi jegyzékében egy szintén kéziratban maradt, hegedűre és zongorára írt Szonáta és egy Zongoratócs között — ez a kompozíció fejezi ki *eszmei* tökéletességben Bartók par excellence romantikus korszakát.

Három opus — köztük kettő kiadott és sokat előadott — szerepel még művei sorában, mielőtt a népdalgyűjtés mély búvárlására adta volna magát, ezért ezek a művek alkotják Bartók romantikus korszakának reprezentatív udvarát.

A „Rapszódia zongorára és zenekarra” c., 1904. novemberében befejezett, Op. 1. jelzésű kompozíció egyidejű Bartók új tájékozódásával, Liszt tragikus magyar hangvételeivel, majd késői — a maga korában teljesen félreismert — újító törekvéseivel. Erről az új tájékozódásról vall Bartók 1904 november 10-én megrendezett második pozsonyi hangversenyének műsora is, középpontjában Liszt *Funérailles*-ával. A „Spanyol rapszódia”-val nemrég briliáns sikereket arató Bartók itt már — predesztinált Liszt-játékosként — a „Sunt lacrymae rerum”, a „Sursum corda” Liszt-jéhez jut el, a „Haláltánc” víziói lebegnek szeme előtt. A „Rapszódia zongorára és zenekarra” Bartók tipikusan ifjúkori alkotása. Megformálásában tökéletes ugyan, de zenei nyelvezete a korabeli magyaros műzene elemeiből áll. Az ifjú zeneszerző patetikus komolysága azonban a konvencionális fordulatoknak izzó fényt, friss energiákat kölcsönöz. Bartók sohasem tagadta meg ezt a művét, sokáig előadási darabja maradt, hiszen 1926-ig — amikor I. zongoraversenyét megírta — nem is volt más versenyműve, amellyel mint *zongoraművész-zeneszerző* méltó formában, újító mesterként mutatkozhatott volna be hallgatósága előtt. Később, amikor új versenyműve bemutatásának sikere a zenekarok felületes előkészítése miatt veszélyben forgott (például 1927. december 22–23. New York), ennek az Op. 1. ifjúkori kompozíciónak „kellott” helyállnia a *modern* Bartókért. Ez persze nem sikerülhetett.

Az Op. 2. kompozíció helye sokáig üresen állt a művek jegyzékében, illetve egy kiadatlan, soha nem hallott, ismeretlen „Burlesz”-re utalt. Ennek a műnek variánsa, ha nem egészen azonos vele, az 1904-ből származó fantázia „Scherzo” zongorára és zenekarra, amelynek előadását 1905. március 15-re terveztek a budapesti filharmonikusok, de nem tudták megtanulni, ezért helyette Bartóknak egy 1902-ben írt zenekari „Scherzo”-ját adták ismét elő. (A korábbi Scherzónak — a tervezett, de elvetett szimfónia meghangszerelt tételének — első előadása még a „Kossuth”-bemutató forró légkörében, 1904. február 29-én volt az Operaházban, a Zeneakadémia zeneszerzői tagozatában végzett komponisták összeállított jótékony célú hangversenyén.) A soha elő nem adott „új” Scherzo végül 1961. szeptember 28-án került előadásra a Magyar Rádió történelmi hangversenyén, amikor a „Kossuth” szimfonikus költeményt és a félbemaradt szimfónia két rekonstruált tételét is előadták. A zenetörténeti munka Denijs Dille érdeme, a Scherzo zongorasólamát Tusa Erzsébet játszotta, a karmesteri pulpitust Lehel György foglalta el.

Ilyen 50–60 esztendőes késéssel történt bemutatókból egy szárguldo, önmagát soha be nem érő fejlődés meredek stációi bontakoznak ki, forgácsokban, szilánkokban, torzókban maradt művekkel, befejezetlenül. Egy művét azonban mégis a legnagyobb mérvű befejezettség és stiláris egység jellemzi. Az I. nagyzenekari (magyar) szvitre gondolunk.

Ez az Op. 3. számú kompozíció Bartók romantikus éveinek megkoronázása, költői mondanivalója formai koncepciójával tökéletes összhangba olvad és annyira befejezett mű, hogy egész korszakot zár le a magyar zene történetében. A költői forróság mindent felkapó forgószele, ami e kompozícióban végigsüvít, a fiatal Bartók művészegéniségének, zsenialitásának jele. Maga a kompozíció azonban a Strauss és Liszt szimfonikus effektusaival felépített stilizált magyarosság apoteózisa, tele idézetszerű részletekkel. (Ilyen idézetekre figyelmeztet Szabolcsi Bence és külön tanulmányban foglalkozott vele Bónis Ferenc.) Amikor tehát azt halljuk, az I. szvit második tételében a „Kék nefelejts” kezdetű közismert népies dal idézetei lappanganak és Fináléjában Erkel Ünnepi nyitányának diadalmas örömhanglejtéi vannak jelen, azt kell hinnünk, itt még sokkal több egyezés vár felismerésre, és Bartók kompozíciójában valójában a teljes romantikus műzenei magyarság vándortémáinak utolsó nagy körképe nyugszik előttünk. Ebben a művében Bartók még egyszer felidézi a romantikus magyarság heroikus álmait, és mintegy jelképesen az egész magyar zenei múlt örökösévé válik. Ekkor még magyar ruhát — zsinóros mentét és csokornyakkendőt — viselt, csizmában járt. Magyarsága tüntető jellegű volt, mélységes etikusságában is külsőséges formákban megnyilatkozó. Nemzete szolgálatát édesanyjához írt egyik levelében életének erre az egyetlen céljára felelküdt. Zenéjében is sok a görögtűz, hamvukba halt színes panorámák röppennek szét.

Az I. szvit bemutatói történelmi érdekességekben bővelkednek, Bartók sorsára és jellemére élesen rávilágító részletekkel.

Első előadása 1905. november 29-én zajlott le a Wiener Konzertverein hangversenyén; ekkor még négy tételből állt: I. Bevezető, II. Ugrós tánc, III. Mélázó (Intermezzo) és IV. Befejező (Finale) tételből. Ötrészes formáját később kapta meg,

az Andante rubato [ma a II.] tételt készítette utólag. A bécsi bemutató karmestere Ferdinand Löwe volt.

A Zeneakadémia új (mai Liszt Ferenc téri) palotájának felavatása alkalmával hangzott el az ekkor már öt tételből álló szvit részleges magyar bemutatója, 1907. május 15-én. A darab I., II. és V. tételét játszották. A II. tétel a szvit új részlete volt, benne — mint Molnár Antal később megírta — „már a Fából faragott királyfi jövődő szerzőjére mutat a titokzatos őszi szélzúgás”. Csáth Géza azt érezte ezen a bemutaton, hogy Bartók „végre határozott utat tört magának”. A karmester Kerner István volt.

A mű teljes előadását 1908. december 21-re tűzték műsorukra a magyar filharmonikusok, a bemutató azonban Kerner betegsége miatt elmaradt. Vagy talán az előkészület izgalmai döntötték volna ágynak? Bartók zenéjével szemben ugyanis a zenekari tagok konzervatív többsége makacs ellenállást tanúsított.

1909 március 1-én mutatta be a teljes szvitet az Akadémiai Zenekar, Hubay Jenő vezényletével. Akad zenekritikus, aki ekkor már balról támadja Bartókot. Szirt Lajos a szerző modern művei védelmében kifogásolja, hogy ebben a kompozíciójában „nem tud kiszabadulni a csárda képzetköréből”.

1915. november 9-én Bécsben és december 6-án Budapesten a magyar filharmonikusok Bartókot ismét az I. szvittel reprezentálják, műve ez alkalommal előadásra kerül, de csak három tételét játsszák. A vérig sértett Bartók tiltakozó levele „szimfóniaszerű” műve ilyen „megcsonkítása” ellen, hatalmas kordokumentum: „...rendkívüli hálára köteleznék, ha soha többé semmiféle művemet nem adnák elő” — írta a Budapesti Filharmonikus Társaság Igazgatóságának.

Hűsz esztendő múlva, 1935 végén, újabb — ezúttal nyílt — botrány robbant ki a kompozíció miatt. A Kisfaludy-Társaság Bartók I. szvitjét Greguss-éremmel jutalmazta, azzal az indokolással, hogy a közelmúltban (hat éven belül, 1929. október 27–28-án) teljes egészében előadták, tehát újonnan bemutatott kompozíció, amely — szemben Bartók II. zongoraversenyével — „értékes és szép” alkotás. Bartók nyílt levelében ingerülten utasította el a kitüntetést: „... És végül legyen szabad kijelentnem, hogy a Greguss-érmeket nem óhajtom elfogadni sem a jelenben, sem a jövőben, sem éltében, sem holtomban”.

Ez a legvilágítóbb példa, Bartók mennyire nem tűrte, hogy modern kompozícióival szemben romantikus műveit kijátsszák. Természetes azonban, hogy sikerült zeneműveit — eredjenek bár romantikus időszakból — nemhogy kiadatta, hanem revidálta, javíttatta is. I. szvitjét 1920-ban, II. szvitjét — 1905 és 1907 közt írt átmeneti művét — 1943-ban dolgozta át. — Korábbi időszakát az újító mester, a fiatal zseni érthető türelmetlensége jellemezte, 1909 tájt egyik hívének ezt írta: „Mégis csak elszomorító dolog, hogy olyan publikummal vagyok szemben, amelyik mikor a 14 bagatell és az I. suite közt kell választania, habozás nélkül az utóbbi után nyúl.”

Hygy Bartók kiváltképpi romantikus korszakáról teljes körűt kapjunk, említjük meg 1902-ben írt „Négy dal”-át, amelyet Pósa Lajos verseire, énekhangra és zongorára komponált. Ez a népies dalliteratúrához tartozó sorozat talán azért olyan rikító illusztráció Bartók romantikus korához, mert a legszembetűnőbben mutatja, mi hiányzik még ehhez a művészethez, hogy önálló legyen: a magyar népdal ismerete, a valóság felismerése, a teljes magyarság megismerése, a nép hangja az úri osztály silány művelődési anyaga helyett. A költészetben Pósatól Adyig, a zenében Dankótól Bartókig: ezek a nevek jelzik a tengerszint feletti magasságkülönbséget két évszázad magyarságának két világa között.

Tanulságos végül megemlíteni Bartók „Négy zongoradarab”-ját is (1. Tanulmány balkézre, 2. és 3.: I. és II. Ábránd, 4. Scherzo), amelyeket az 1903. év folyamán zeneakadémiai zongoratanárának (Thomán Istvánnak), Kodály későbbi életársának (Gruber Emmának), két nagyszentmiklósi leánynak („Emsynek és Irmynek”), továbbá a pozsonyi származású zongoraművésznek, zeneszerzőnek és karmesternek (Dohnányi Ernőnek) dedikált. Ezek a dedikációk — a személyek, akikhez szólnak — Bartók életének romantikus periódusát több aspektusból is megvilágítják.

Thomán tanár Bartók zeneakadémiai éveinek tanúja volt, ő tanította Dohnányit is, aki évekig Bartók példaképe volt. Zeneakadémiai éveit végeztével 1903 nyarán Bartók zongorárákat vett Dohnányitól. Világnézetében Dohnányi élete végéig „aulikus” maradt, bár életkora delén a forradalmak után, a legkritikusabb időben, kollegialitásának több tanújelét adta a félreállított Bartók iránt. Igazi barátság köztük mégsem fejlődhetett ki, Dohnányi sohasem értette a folklórt, sohasem szerette a magyar népzénet, egész életében romantikus zeneszerző maradt, az életre szóló művészbártság élményét és hasznát Bartók végül egy egészen más típusú művésztől, Kodálytól kapta meg. Gruber Emma asszony otthona a fiatal Bartók művészi fejlődésének határtalan perspektíváit nyitotta meg (Kodály barát-

sága, a magyar népdal megismerése, a romantika mámorából való teljes kijózanodás, a munka — mindez külön tanulmányt érdemel). A romantikus múlt azonban — teljes hangulati erejével — a két nagyszentmiklósi leánynak írt kompozícióból sugárzik, „Emsynek és Irmynak” szól az ajánlás, de itt csak Irmay a fontos személy. Egy 1905 nyarán Párizsból hozott intézett hosszú levelében Bartók ifjúságának teljes portréját megkapjuk, ahogy talán édesanyjának írt bensőséges leveleiből együttvéve sem.

Bartók romantikus korszakának műveiről adott vázlatos áttekintésünket ezzel be is fejeztük. Tanulmányunk keretébe több nem fér bele. Annál is inkább, mert van még modanivalónk. A fontos problémákhoz most jutottunk el.

Bartók egész életművének viszonyát a romantikához több szempontból is vizsgálhatjuk.

Kodály a korabeli népszerű magyar műzenéhez kapcsolódás bizonyos jegyeire figyelmeztet a „Szentirmaytól Bartókig” c. tanulmányában. Az „Utca, utca” kezdetű dalt Bartók, mivel a szerzőjét nem ismerte, valódi népdalként dolgozta fel a „Húsz magyar népdal” c. kiadványban. (Mint tudjuk, e füzet 10 dalát Bartók, másik 10 dalát Kodály dolgozta fel énekhangra, zongorakisérettel; ez a publikáció a két fiatal muzsikusközös manifesztuma volt a valódi magyar népdal jegyében, amelyet a hangversenyterembe, a világ koncertpódiumaira emeltek fel.) Az „Utca, utca” kezdetű dal sajátos tercismételgetése azonban szokatlan a magyar népdalokban. Később kiderült, szerzője Szentirmay Elemér. Bartók a füzet második kiadásából kihagyta ezt a dalt, de jellegzetes tercismételgetését zenéjében sokáig felhasználja. Hangsúlyozottan szerepel a II. vonósnegyes (1915–17), a Táncszvit (1923) és a II. zongoraverseny (1930–31) egyes tételeiben. Ez tehát egy, a romantikus zenei magyarságtól kölcsönzött elem Bartók modern kompozícióinak sorában. Szentirmay dalát a mai nemzedék már elfeledte, Bartók kortársai azonban emlékeztek reá. Ez a tercismételgetés is bizonyos magyaros hangulattal telttette előttük a Bartók-zenét. Nyilván sok ehhez hasonló elem lappang Bartók modern kompozícióiban.

Más értelemben, nem a múlt századbeli magyaros elemek boncolgatása, hanem a romantikus zeneirodalom karakterisztikumai alapján, maga Bartók is jellemezte így későbbi opuszát. Edwin von der Nüll a Bartók 1908 és 1926 közt írt zongoraműveiről szóló könyvében egy hozzá intézett Bartók-leveléből idéz (maga a levél sajnos elveszett), amelyben Bartók a „Két elégia” (Op. 8b.) c. művéről mondja, hogy az „»Rückfall« in den Schwulst der Romantik”. Tehát Bartók egy 1908 februárjában, sőt 1909 decemberében írt — már érett időszakában keletkezett — kompozícióját nevezte „romantikusnak”-nak, mivel az „visszaesett a romantika dagályába”. Ezen a nyomon tovább is mehetünk: a romantika dagályába való visszaesést érezhetjük Bartók 1915–16-ban írt „Öt dal” (Op. 15.) c. kompozíciójában is, sőt az ezt követő, 1916 februárja és áprilisa közt komponált öt Ady-dal sajátos összeállításának atmoszférája is a romantika kétségtelen jegyeit viseli magán. Az „Öt dal” (Op. 15.) hangulati körét az ismeretlen (részben ismert) költők versei is tetézték, talán ebben rejlik az egyik ok, amiért Bartók e kompozíciót nem érdemesítette kiadásra, mintegy magánügynek tekintette. De ilyen visszaesésnek — „Rückfall” in den Schwulst der Romantik — minősítették később Bartók 1943 és 1945 közt kibontakozott utolsó alkotó periódusát is, amit pedig Bartók — teljes joggal — nagyrabecsült.

Bartók az Egyesült Államokban töltött, élete utolsó öt esztendejének első felében nem komponált, néhány turnéját leszámítva, kizárólag folklórisztikus munkát fejtett ki (a Columbia Egyetem jugoszláv népzenei felvételeit dolgozta fel). Közben súlyos betegség (leukémia) támadta meg, vele az élettől való búcsú megrendítő időszak következett el. 1943 tavaszától azonban ennek ellenére, vagy éppen ezért, fel-támadt életosztőne utolsó erőfeszítésével lázas munkába fogott, újabb remekműveket komponált. Közülük kettő: a zenekari Concerto (1943) és a III. zongoraverseny (1945) Bartók halála után az avantgarde esztétika előtt visszautasításra talált. A vádat, hogy a súlyosan beteg Bartók e műveiben visszaesett a romantikába, a modern zenében elért vívmányait faképnél hagyta, feladta igazi önmagát, szélében-hosszában hangoztatták. A Concerto izzó honvágya és idevágó keserű, karikatúrisztikus idézetei az egykori „Kossuth” szimfónia költőjére emlékeztettek, mert visszavezettek a múltba, a modern Bartók mögé; a III. zongoraverseny Adagio religiozoja pedig súlyos konfliktusba keveredett az Allegro barbaro egykori modern Bartókjával, aki ezzel az ironikus című zongoradarabbal dobogott Európa színe elé. Ehhez hasonló visszaesések (in den Schwulst der Romantik!) leglátványosabbikat *korai* példáival éppen az avantgarde Sztravinszkij életműve szolgáltatja, nem meglepő tehát, ha *végül* Bartókra is vonatkoztatták. És valóban jogosultak lehetnének ilyen asszociációk, ha Bartók valamennyi idevágó kompozíciója lenne mérlegen. A Concerto és III. zongoraverseny közt azonban a Szólóhegedűszonáta (1944) egészen más típusú

alkotás; teljes modernsége elementáris erejével úgy ragadja magával környezetét, mint az 1928-ban írt nagy rapszodiákat az ugyanekkor alkotott IV. vonósnyéves mindenen átütő sugallmai.

Romantikusknak a szó leglázadóbb, forrongó, *beethoveni* értelmében Bartóknak inkább azt az első nagy alkotó periódusát nevezhetnénk, amely 1908 és 1925 közt a modern irányzatok úttörő vonulata mellett megőrzött valamit a természettel való egyévválás misztériumból és a csillagokkal társalgó ember magányából. Ezt a korszakot 1926 és 1939 közt a klasszikus leszűrtség egyre tisztultabb *bachi* nyugalma váltja fel és oldja fel, anélkül hogy a forradalmi eredményekről lemondana. Ahogy Fülep Lajos mondta: „Cézanne olyan új Giotto, aki már ismeri és felszívta magába Rafaelt és Michelangelót, Tiziant és Rubenst, Rembrandtot és Delacroix-t”; ezt a festészetre felállított tételt a zenére is átforgathatjuk: „Bartók olyan új Palestrina, aki már ismeri és felszívta magába Bachot és Beethoent, Liszt Ferencet és Strauss Richárdot, Debussyt és Muszorgszkijt, Schönberget és Sztravinszkijt.” Egészen pontosan: az 1908 és 1925 közt alkotó „romantikus” Bartókot is. Persze nem szabad felednünk, hogy ebbe a romantikába a zenei expresszionizmusnak is bele kell férnie, Bartók modern zenei nyelvének ekkor még erőteljes jellemzője ez az expresszivitás, műtörténészeinktől kölcsönzött terminológiával expresszív magyar naturalizmusnak is nevezhetnénk. Ebbe a romantikába sok mindennek kell beleférni: „A kékszakállú herceg vára” szimbolizmusa, „A fából faragott királyfi” mesevilága, „A csodálatos mandarin” fantasztkuma éppúgy helyet kap itt, mint Bartók későbbi klasszicizmusában az I. és II. zongoraverseny neoklasszicizmusa, a „Cantata profana” archaikuma, vagy a „Zene húros és ütős hangszerekre, celestával” szürrealizmusa. Mert a romantika fogalma határtalanul széles körű (ebben egyetérthetünk akár Szabó Dezsővel is, aki „A romantikus Ady” c. tanulmányában e fogalom definiálhatatlanságáról beszél). De mégis használatban van, mint bizonyos fikciók az életben és a világmindenségben. Az avantgarde irányzatok pedig nem jelenthetnek sokat, ha totalitásukban nem mutatkoznak meg. És megint egy képzőművészekről kölcsönzött hasonlat: Csontváry művészetéről mondták, hogy „gyakran úgy rémlik, mintha benne egységesen nyilatkozott volna meg sok olyan mai törekvés, melyet verejtékkel s fásasztó spekulációval gondolnak ki nagyon tehetséges részletmunkások...” Ez már Bartók modern pályafutása legkezdetén látszik: „Tizenégy bagatell”-je éles rézkarcaiban nyomban az avantgarde kellős közepében találta magát, valamennyiük gyeplőjével a markában. Így kell értelmeznünk Bartók „romantikus” életművét a maga teljességében, amely az irányzatosságok átfogalmazásához, tartalmi gazdagodásához is élvezet, éppen azért, mert kizárólagos uralomra — a teória rémuralmaig — egyik sem vergődhet fel, de mindegyik rész-jelentőséget nyer Bartók művészetének „obeliszkyszerű” rendjében...

Az irányzatok közt eddig az impresszionizmust nem említettük: Éppen azért, mert erről külön mondanivalónk van. Debussy művésze nemcsak egy túlfinomult kultúra ígézetével hódította meg az új magyar zene reprezentánsait, hanem példamutatásával is, ahogy legyűrte önmagában Brahmsot és Wagnert, ahogy a német zenei hegemonia alól felszabadult. Bartók ifjúkori harca a Habsburg-zsarnokság ellen formális küzdelem volt, éppen a dolgok lényegéig nem hatolt. Ez a harc azonban Debussy zenéjével újra napirendre került és ragyogó győzelmet hozott, a magyar műzenei törekvéseket latin érzékenységgel és napfényel itatta át. A magyar poézis és magyar piktúra felszabadulásának útja — gondoljunk Adyra és Rippl-Rónaira — párhuzamos a zenék történetével. Az impresszionizmus azonban, ahogy az a festészet történetéből világosan kitűnik, inkább végpontja a görög-római szépségideálon nyugvó „keresztény-germán” európai művelődésnek, semmint kezdete. Az impresszionizmus tehát a magyar kultúrában is csak az eszköz szerepét tölthette be, öncélú művelése a társadalom nihilizmusához vezet, pontosabban ennek meglétét leplezi le. Egy darabig azonban, a wagnerizmustól fertőzött Budapesten, a Brahms és Liszt stilizálta rapszodiák országában, ahol jó ideje — kultúra és magyarság — egyéb sem volt, az élet áramát jelentette, hosszú, mély, halálos álomból való ébredést. A magyar zene impresszionisztikus korszaka Kodály „Nyári esté”-jétől Bartók „Virágzás”-áig tart, 1906 és 1910 közt valódi *plein air* műveket hozott létre a zenében. De éppen Bartók „Két kép” (Op. 10.) c. műve — amely első tételével, a „Virágzás”-sal, az impresszionizmus minden hangulatával teljes — a második tételével vaskos flamand realizmust idéz. „A falu táncá”-ban mintha Brueghel lakodalmi élednének. A „Két kép” két tétele — lassú és friss —, mint formai megoldás kitűnő kontraszt, mint jelkép, szemléltető illusztráció Lukács György „Az utak elváltak” c. cikkéhez, amely a Nyugatról 1910. február 1-i számában jelent meg és a szubjektív, impresszionista életfelfogás első nagyszerű bírálata, egyúttal pedig a régi művészetek, a művészet, feltámadásának szükségességét hangoztatja az avantgarde irányzatokkal szemben. „Az igazán nagy impresszionisták annyiban nagyok igazán —

amennyiben nem impresszionisták” — mondja Lukács és valóban: ebben a magyar zenei impresszionisztikus időszakban, 1906 és 1910 közt is történt valami, ami több: megindult a magyar, szlovák, román népdalok gyűjtése teljes intenzitással. Az élet-rajzírók az impresszionizmus és a régi magyar népdal hatására egyszerre mutatnak reá, pedig a két tényező inkább kizárná egymást, együttes emlegetésük csak zavart okoz. Sokkal fontosabb mozzanat, hogy a francia poszt-impresszionizmus ekkor söpört végig a magyar művészvilágon, Gauguin festészetével, Gauguin példája — Tahiti — egyben a művészi szabadság ihlető példájává is vált. De immár nem a „menekülés” romantikus értelmében. És itt ismét Lukács György ezúttal „Gauguin”-ről írt cikke a Huszadik Század 1907. júniusi számában, ad pontos irányt; felel egy fontos kérdésre: „a mai művésznek az élethez való viszonya a kérdés”. E cikkében a fiatal Lukács azt mondja: Tahiti nem menekülés, hanem célhoz érés, a kísérletezés megszűnt. És felmerül a társadalmi változások szükségessége: „Minden művész keresi a maga Tahitijét — írja Lukács — és Gauguin kivéve senki sem találta meg és nem is találhatja meg addig, amíg úgy meg nem változik itt minden, hogy mindenki bárhová varázsolhatja imaginárius Tahitijét.” Bartók és Kodály népzene gyűjtő munkássága ilyen „magyar” Tahitiből érhető meg. Lukácsnak teljesen igaza van, de cikke kis kiegészítésre szorul: a modern Bartók is megtalálta a maga Tahitijét, nem mint menekülést (úri viharból), hanem mint célhoz érést, és avantgardizmus helyett: *realitást*.

Hátra van még az, hogy Bartók és a romantika viszonyát úgy vizsgáljuk meg, mint Bartók és Liszt viszonyát. Következik ez abból, hogy a romantika európai rangját a magyar Liszt Ferenc sokoldalú és markáns alakja teszi teljessé. Liszt Ferenc tehát nemzeti hagyomány. Hogyan kapcsolható ez Bartók művészetéhez?

Liszt és Bartók kapcsolata kétféle értelemben is fennforog. Először abban, hogy kettejük stílusán egyformán végigvonul az a „rapszodikusság”, amely a cigányok zenélésmódján át határozott nemzeti karaktert fejez ki és formájában monotematikus, erős variációs hajlammal és „lassú-friss” ellentétekben fogant dualizmussal. A romantikus Bartóknak annak idején e stílus megragadásáért nem kellett közvetlenül Liszthez folyamodnia; közös konvencionyelvből is meríthettek külön-külön. Bizonyos azonban, hogy Thomán ösztönzésére Bartók már korán megismerkedett komoly Liszt-opuszokkal is. 1901. október 21-én Liszt h-moll szonátájával tűnik fel egy zeneakadémiai nyilvános hangversenyen, mint félelmetes erejű zongoravirtuóz. Amikor 1904 őszén megismeri Liszt művészetének legkomolyabb, tragikusan magyar hangvételű darabjait, akkor írja meg „Rapszódia zongorára és zenekarra” c. kompozícióját, amelynek hangzásvilága ugyan jelentősen megváltozott idők folyamán, de alapeszméje a nagy rapszódiaokban (1928), a Triókontrasztokban (1938), sőt a III. zongoraversenyben (1945) is Bartók zenéjének éltető eleme maradt. Liszt és Bartók második kapcsolódása sokkal komolyabb, az újító Liszt intencióinak teljes jogaiba ültetéséről van szó. A késői Liszt-vázlatok, Liszt-torzók, Bartók művészetében a formai teljesség klasszikus keretében teljednek ki. Itt azonban már nem a romantikus Lisztről van szó, hanem az önmagán túljutott nagy művésztől, és Lukács György idézett gondolatát az impresszionistákról ide is vonatkoztathatjuk: „Az igazán nagy romantikusok annyiban nagyok igazán — amennyiben nem romantikusok.”

A romantikus zenei magyarság, mint irreálisakat kergető álom, amúgy sem volt életrevaló tünemény. Bármilyen túlzásnak hat Werfel híres „Verdi”-regényének kényes fogalmazása, amikor Európa pestisének nevezi a romantikát, annyi igaza feltétlenül van, hogy a világ minden rész-jelensége, amely elveszti helyét a világrend egészében, betegség. A romantika — ahogy örökbe kaptuk pszichológiai, szociológiai és történelmi értelemben — egy évszázad betegségének, az elárult forradalmaknak szemfedője. Évszázadunk nagy zenegéniusza, Bartók, sokféle értelemben lehetett romantikus, de egyféle értelemben, a dolgok lényegében, a *valóság* talaján állt. Élete obeliszkszerű rendjéről „Mikrokozmosz” c. zongorasorozata beszél. Híres, nevezetes ifjúkori művében azonban, a „Kossuth” szimfóniában, minden látszatok és augur auspiciumok ellenére — ne féljünk ezt kimondani — „a romantika szelleme győzött negyvennyolc szellemén”. Bartók erre a gyanútlan árulásra nagyon hamar rájött, műve eszmei csapdáit is messze elkerülte, és mélysége hallgatásba burkolózott egy hosszú életen át. Jellemének gyémánt keménysége sohasem engedett többé a látványos győzelmek csábító luxusának. Ennek köszönhetőek élete csodálatos művét és a felvilágosodott ifjúságnak azt a szabadságát, amelyhez az ő szelleme — minden szent szövetségek cinkosságai közepette — hozzájuttatta a nagy utókort és kis nemzetét.

„A romantikus Bartók” c. előadás 1965. július 27-én hangzott el az Esztergomban megrendezett Dunakanyar Művészeti Nyári Egyetem „Bartók Béla és a XX. század zenéje” című előadásorozatában.