

A bartóki iróniáról

A bartóki esztétikum „szervező közepében“ jelentős szerep jutott az iróniának. Az iróniát mint formaelvet nemcsak Bartók léthelyzete, de az akkori világ-állapot is megkövetelte. Pontosban ráillik erre a korra Hegel megállapítása, miszerint nem az egyén ironizál a világ, hanem a világ az egyén felett¹: Bartók „keserű tréfái“, „pokoli nevetései“ csupán visszhangjai a világ zajának, az elszabadult elemek romboló dörgéseinek. Bár az ironikus attitűd és lelki érzékenység fiatal korától jellemezte², műveiben az ironikus formáló elv csak fokozatosan nyert életet.

Az irónia mint gondolkodói-művészi magatartásforma sokáig lappangva jelentkezett a bartóki zenében — rendszerint a pozitív és negatív értékek összekötő kapcsaként: a groteszk és a transzcendens, az ideális és a torz, a tragikus és a komikus pólusainak feszítávján. Máshol részletesen elemeztük Bartók zenéjében a szép és a rút harcát³. Ez a harc a szembeállítással kezdődött: ideális és torz a *Két portréban*. Itt a döntést a folytatás jelentette: az út az ideálistól a torz felé. Később ez a döntés a szép és rút, az ideális és a torz konfrontációból fakadó döntés lesz. A *fábóli faragott királyfiban* az állítás—tagadás dialektikája még az ideális uralmát feltételezi: a próbára tett királykisasszony bátorsága jutalmául *viszanyeri* a királyfi szerelmét. A *Cantata profana* groteszk metamorfózisában azonban már a torz dominanciája lappang. A visszavonhatatlanság tragikumai a szarvas-létben kérelhetetlenül jelzi: ennek így kellett történnie. De a torz és ideális átcsapásos dialektikája itt még nem igényli az ironikus hangot; az irónia még nem közvetít a pólusok között, még játékosan egyszerű és közvetlenségében meglepő, akár a szókratészi irónia, amelyet Friedrich Schlegel így jellemez: „A szókratészi irónia az egyetlen, valóban szándékolatlan és mégis józanul megfontolt elváltoztatás. Egyképp lehetetlen a kimódolása és az elárulása. Aki nem képes rá, annak számára a legnagyobb színvallás után is talány marad. Senkit nem téveszt meg ez az irónia, csupán azokat, akik megtévesztésnek hiszik, és vagy örvendeznek a pompás móka láttán, mellyel az egész világot bolonddá teszük itt, vagy mérgesek lesznek, ha rájönnek, hogy itt őket is be akarták csapni. Minden merő komolyság és minden merő tréfa ebben az iróniában, minden a legőszintebben nyílt, minden mélységesen elváltoztatott. Az életművészet érzékének és a tudományos szellemnek egyesüléséből fakad, a tökéletes természetfilozófia és a tökéletes művészet-filozófia találkozásából. A teljes közlés feltétlensége és feltételezhettsége, lehetlensége és szükségességének közti feloldhatatlan harc érzését kelti. Valamennyi licencia közül a legszabadabb, mert általa mindenben túteszi magát az ember; és mégis a legtörvényesebb is egyben, mert feltétlenül szükségszerű. Igen jó jel, ha a harmonikus lapály emberei nem tudják, hová tegyék ezt az állandó önpáródiát, hol hisznek, hol hitüket veszítik, míg a végén beleszédülnek s épp a komolyságot tartják tréfának, a tréfát komolynak.“⁴ Ez a jellemzés akaratlanul is jelzi, mennyire közel van a szókratészi irónia dinamikája a *démonikus* ambivalens erőteréhez, amelyet már Goethe így írt le: „Nem volt isteni, mert értelmetlennek látszott; nem volt emberi, mert nem volt esze; nem volt ördögi, mert játékon volt; nem volt angyali, mert gyakran árult el kárörömöt. Hasonlított a véletlenre, mert nem vallott következményre; hasonlított a gondviseléshez, mert összefüggésre mutatott. Úgy látszott, ami nekünk határt szab, számára áthatolhatatlan; úgy látszott, önkényesen bánik létezésünk szükséges elemeivel; összezsugorította az időt s kitágította a teret. Úgy látszott, csak a lehetetlenben leli kedvét, s a lehetségest megvetéssel taszítja el.“⁵

A sajátosan bartóki irónia kifejlődését programszerűen határozza meg a világállapotból fakadó bartóki léthelyzet ellentmondásainak kiéleződése a fasizáló Európában. Eleinte még nagyon árnyaltan, de már kivehetően jelentkezik a vidám vagy pangroteszk helyét elfoglaló, elkomorodó „éjszaka zenéje“.

Már az *V. vonósnégyesben*, 1934-ben az éjszakai látomásokat (II., IV. tétel) „keserű tréfákkal“ teleszított finálé követi — korántsem oldásként: „a zárótétel, az első ikerpárja. Valóban felidéz a nyitótétel témaanyagát és hangulatvilágát, sőt kontrapunktikus szerkesztését is. Annál meghökkentőbb a tételbe beleszótt két epizód szalonosan könnyed tánczene-töredéke, majd közömbösen nyekergő kintornarészlete. Mindkettő — akárcsak Schönberg *II. vonósnégyesének* »O du lieber

Augustin—idézete — az olcsó, kispolgári izlést, a kor részvétlen közönyét tükrözi, mint groteszk ellentétet az emberiség sorsáért aggódó művész küzdelmeivel, vágyálmaival szemben.⁶⁶ Zenei magyarázatát Kárpáti János adja meg: „Mint Bartóknál általában, a visszatérés megrövidül. [A finálé reprízéről van szó — A. I.] Így a kettős főtéma ismétlés nélkül jelenik meg, az első téma csak lefelé irányuló, a második téma csak felfelé irányuló formájában tér vissza. A mellék-téma funkciójú cluster-anyag és a zárófunkciójú tetrachord-kontrapunktika közé azonban most különös mozzanat ékelődik. Banális dallam szólal meg A-dúrban a második hegedűn, a többi hangszer pedig sztereotip I—V harmóniákkal kíséri. Mire a dallam felér felső záróhangjára, ugyanez a dallam megszólal félhanggal feljebb, B-dúrba csúsztatva. Közben azonban a kísérő akkordok megmaradnak A-dúrban. A »hamis« verkli-effektust eredményező bitonalitás arra mutat, hogy Bartók egyik keserű tréfájával van dolgunk. Mozart »Falusi muzikusok« szex-tettje (*Dorfmusikanten-sextett*) jut eszünkbe, vagy Stravinsky vásári funkciótörlesztése a *Petruskában*.⁶⁷ Túl azonban ezeken az asszociációkon, mélyebbre is beleláthatunk Bartók szellemébe, ha alkotásait folytonosságukban is megvizsgáljuk.

A bartóki alkotókedv elsötétedése egybeesik Európa rémitő árnyának közvetlen előrevetülésével: a II. világháború előzele már 1939 elején súlyosan megüli Bartók lelkét. Szubjektív tényezők is közrejátszanak, édesanyja betegsége és halála. Majd a kulmináció: a II. világháború kitörése. Levelei hűségeen őrzik Bartók lelki vívódásait.⁶⁸ Fő dilemmája: itthon maradás vagy a szabadon vállalt emigráció; — a döntés még várat magára, de a lehetséges következmények már ironikusan tükröződnek a *Divertimentóban*, és különösen a *VI. vonósnygyesben*.

A *Divertimentó* a *Concerto* lelki előfutárának is tekinthetjük. Mint majd ott, itt is a középtétel a legmegrendítőbb: „A lassú tétel emlékezetet a legkevésbé a hajdani szórakoztató muzsikák műfajára. A magány sötét látomásait jeleníti meg a bartóki »éjszaka zenék« megrendítő hangján.⁶⁹ Bár itt ezt a meghökölést, miként Ady jellemzi a Párizsba beköszöntő ősz, a még gyengéd-játékos, lapidáris első tétel és a népdalutánzérzést, cigányos jókedvet árasztó harmadik tétel ellen-súlyozza.

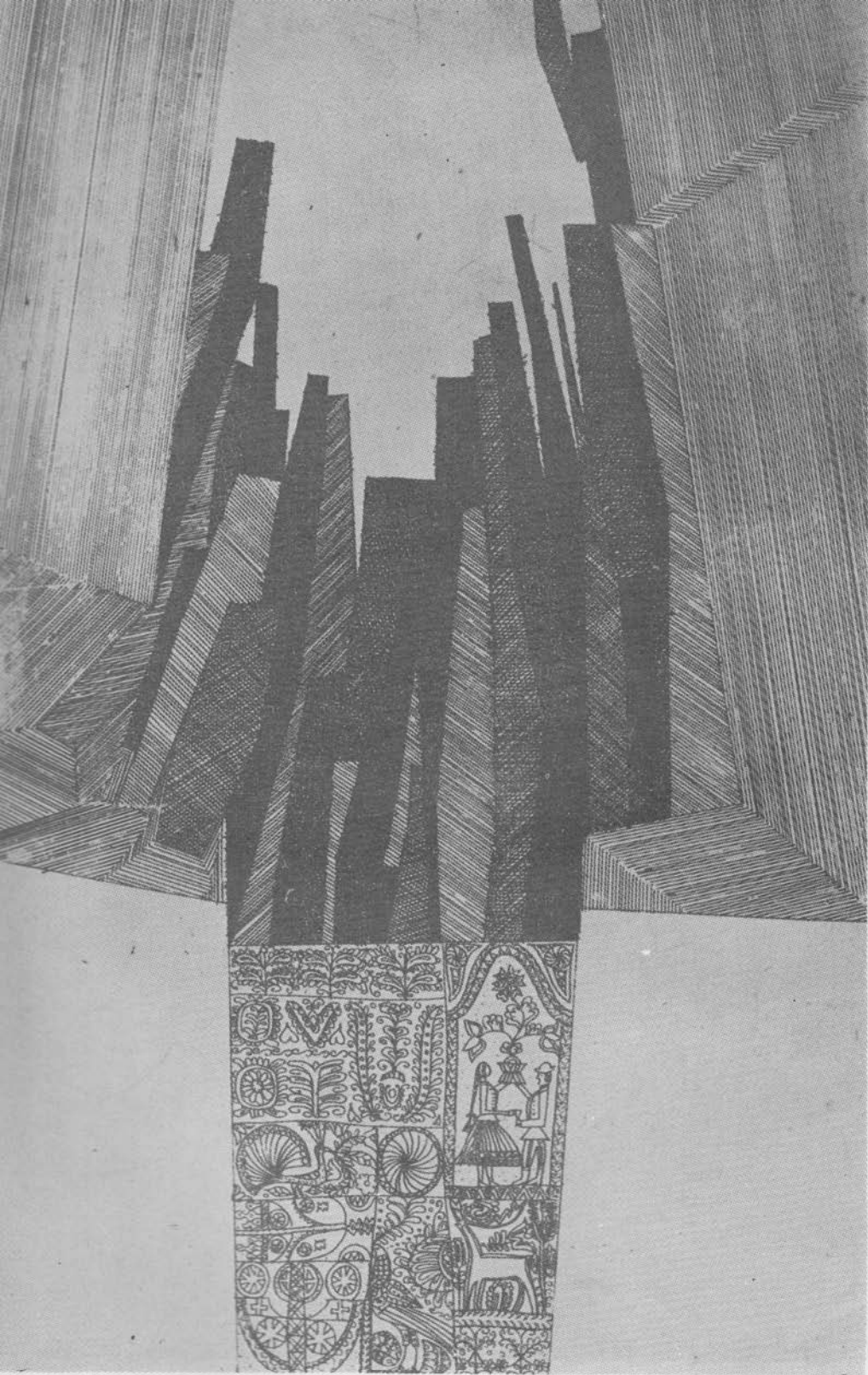
Komorságában sokkal egységesebb a *VI. vonósnygyes* mondanivalója, amely az ironikus hangot most már végérvényesen formaelvve emeli. A levelek itt is hűen tükrözik a Bartók világlátásában bekövetkezett új mozzamatokat.⁷⁰ És rendelkezésünkre állnak Kárpáti János és Ujjfalussy József idevonatkozó elemzései és kutatásai is. „A leveleknél is fontosabb információkat köszönhetünk azonban azoknak a vázlatoknak, amelyeket a new-yorki Bartók-Archívumban őriznek — írja Kárpáti János. — Ezek a vázlatok nemcsak egy-két részlet megszületését mutatják meg, hanem bepillantást engednek a mű koncepciójának a kialakulásába és a mű legfontosabb tematikus anyagának kicsiszolásába. Ami a koncepciót illeti: ezekből a vázlatokból derült ki, hogy Bartók a művet eredetileg gyors, népi karakterű fináléval akarta befejezni. A másik felbecsülhetetlen értékű adat pedig az, hogy a ritornell-téma, mely valamennyi tétel elején áll és végül önálló tétellel növekszik, sok átmeneti megoldáson keresztül nyerte el végső alakját. [...] A téma nem egyszerűen jobb és jobb alakot nyert, hanem jelentősége is megnőtt, és végül olyan fontos, olyan lényeges lett, hogy kiszorította az eredetileg gyors finálét. Vagyis: a vázlatokból nyert két alapvető információ végül is összefügg, mert egyazon alkotói törekvés megnyilvánulása. Hogy a kompozíció komponálás alatti megváltozásának oka kizárólag a zenei szerkesztésben rejlik, vagy a külső események késztették Bartókot a gyors népi karakterű finálé elhagyására — ma már aligha eldönthető. Mindenesetre az átalakulás mindkettővel együtt magyarázható: egyrészt a sokáig csiszolt monológdallam mindjobban előtérbe került, és sokágú összefüggérendszerbe fonódott a tételek egyéb anyagával; másrészt ebben fogalmazódott meg minden más zenei anyagnál hívebben és őszintébben a szerző elborító rezignáció és kétség.⁷¹

A harmadik tétel ironiája már összekötő kapocsként kontrasztáló ironia, önmagán belül is és a zárótételhez viszonyítva is: „A Buletta a keserű ironia vidámságával játssza meg a táncos gondtalanságot, trió szakaszának nemes költészete azonban már nem tréfál, hanem őszinte áhítatot sugallva idézi fel újból az első tétel tematikáját.⁷² „A mű folyamán azonban — állapítja meg Kárpáti János — egy szívbemarkoló induló és egy pokoli kacajú burlesk után az egyre növekvő kétség és szorongás vált uralkodóvá. Ezt a mindent elborító új élményvilágot csak mesterségesen, előzménytelenül és öncsonkító módon lehetett volna népi fináléban feloldani. Ezért itt a negyedik tételben a szomorú ritornell kiteljesedése során igazi feloldás már nincs, csak a feloldás emlékezete, nosztalgikus reminiscencia.⁷³ A mű végkicsengése borús, fájdalmas, lemondó. A bartóki témák genezise, csiszolása hűen tükrözi szerzőjük hangulati állapotát is, és a mű zenei kivitelezését,



KÁDÁR F. TIBOR: BARTÓK BÉLA
(A KORUNK GALÉRIA ANYAGÁBÓL)

ARTS AND CULTURE IN HUNGARY



CSEH GUSZTÁV: IN MEMORIAM BARTOK

a kivitelezés találgatásait, kísérletezéseit például a magányos állapot kísérő, hosszú tartamát, rátelepedettségét.

A VI. vonósnégyes fontos állomás a bartóki életmű alakulásában: az utolsó európai, hazai mű és az első amerikai megjelenés: 1941-ben mutatták be New Yorkban. De fontos az ironikus attitűd alakulásában is. Burlettája és főleg a tételt övező magányos dallam ezt a nevetést már perdöntően ironikusnak mutatja be, ha maga a nevetés rejtettebb is, mint majd az ebből a szempontból is kulminatív szerepet játszó *Concertóban*.

Az ironikus szerkezet lényegéhez tartozik, hogy értékelési pontja (viszonyítási mezője) meghatározatlan akkor is (nagyobb mértékben), ha a viszonyítási tér a kompozíción belül marad, akkor is (kisebb mértékben), ha azon kívül esik.¹⁴

Az V. vonósnégyesig inkább az eljövendő ironikus szerkesztés pólusaival találkozunk az említett érték kategória-párok változatos összevetésében (szép—rút, ideális—torz, groteszk—transzcendens); ideig az irónia szervező teréről csak elvontan beszélhetünk: a pólusok között véljük nyomokban felfedezni. Ugyanakkor viszonyítási terét, bár melósukon kívül, de konkrétan megtalálhatjuk a szövegek, programok vagy tételcímek mutatóiban. Röviden: preironikus szakasznak jelölhetjük ezt az alkotói korszakot, amelyben az eljövendő iróniák belső szervező tere már megvan (bár elvontan), és viszonyítási mezőnye különösen konkrét (bár még kivüleső). Ez utóbbi nélkül nem beszélhetnénk még nyomokban sem iróniáról. (L. pl. *Magyar képek* [1931] tételjelöléseit: 1. Este a székyeknél [ideális], 2. Medvetánc [groteszk], 3. Melódia [ideális], 4. Kicsit ázottan [groteszk], 5. Ürögi kanásztánc [ideális], melyek a pólusok között már kiérezhetővé teszik az ironikus „előhangot“.)

Az V. vonósnégyesben a finálé önmagán belül válik ironikussá; ez a belső szervezettség a látszatra epizód témák és epizód részek „beépüléseiből“ következik; azért látszatra, mert itt minden a már ismert azonos témák különbözően variált felhasználásából következik. Itt még a kicsengés elég csendes: „csak“ a közízlést üti pofon — ahogyan Majakovszkij mondaná.

Az azonoson belül megjelenő különböző zenei iróniájára már Thomas Mann is ráértett a *Doktor Faustus*ban, Adrian Leverkühn (képzeltbeli) kantatájában; az *Apokalipsis cum figuris*ban. Itt azonban fordított az irónia viszonyítási tere: előbb a pokoli röhej hallatszik, s csak azután következik a jegesen hideg égbeli zene. „Az első részt lezáró pokolhatótának ellenpárja a csodálatos gyermekkorús, amely — a zenekar egy részének kivételével — a második részt indítja: ez pedig a szférák kozmikus zenéjének egy darabja, jeges, kristálytisza, üvegesen átlátszó, fanyarul diszsonáns ugyan, de — mondhatnám — földöntúli, megközelíthetetlenül, idegenszerűen bájos, és szívünket reménytelen sóvárgással tölti el. És akinek van füle a hallásra és szeme a látásra, világosan felismeri, hogy ez a tétel, amely még a vonakodókat is megnyerte, meghatotta, elragadta — ez a tétel zenei anyagában a sátáni hahota ismétlődése. [...] A szférák zenéjében nincs egyetlen hang sem, amelynek szigorúan vett megfelelője ne fordulna elő a sátáni hahotában.“¹⁵

A *Divertimentóban* vidám tételek övezik a lassú, magányos, sőtét tónusú középtételt, amely árnyékot vet előre is, hátra is, de ebbe a megkettőző árnyékba még nem sápad bele az egész mű egyetemes hangvétele, az irónia még rejtett marad; a VI. vonósnégyesben azonban éppen fordítva, középre kerül a Burletta (III. tétel), és nevetése „pokoli kacajjá“ fokozódik, de nem elsősorban az önmagában történő belső fejlődésből fakadóan, hanem az előtte és utána rágyűrűző szigorúan árva, magányos tónusú tételek (I., II., V.) rá- és visszahatásában. Persze szerkezetében mindhárom mű iróniáelvé azonos: kétszeresen zárt iróniák, mert viszonyítási terük belső tér, amely ráhelyezkedik szervező mezőjükre a koncentrikus körök törvénye szerint, és mert e viszonyítási tér belsősége ellenére sem felfejtett, még nem elég konkrét; csak a kontrasztszintek kiéleződöttségei igazítanak el a magányos-éjszakai és a keserű-vidám alternatíváiban. Hozzátehetjük: az irónia kétszeres zártága csak annyiban teszi megkülönböztethetővé ezt a második szakaszt a preironikus elsőtől, hogy az egymásra következő tételek mondanivalója sokkal szubjektívebb, mint az első szakaszban említett művéké, ami a magányos hangulatú tételek szerkesztését illeti, és sokkal epizodikusabb az azonoság és különbség zenei dialektikájában — ami eleget tesz a „mást mondok, mint gondolok“ ironikus alapszabály iratlan törvényének. Ennél többet csak a nyitott irónia hoz majd a *Concertóban*, ahol is eléri kulminációs pontját.

Az európai utolsó mű — a VI. vonósnégyes — a rezignáció érzelmi tükré. Amerikai bemutatásával Bartók szava elnémul egy időre. (Ismeretes, hogy az emigráció első éveiben képtelen volt komponálni.) A hallgatás csöndejé azonban drámai csönd; ő maga az elhallgattatás tényével azonosítja. Ezt írja Wilhelmine Creelnek: „zeneszerzői pályafutásom úgyszólván befejeződött: műveimnek, quasi

bojkottálása a vezető zenekarok részéről tovább folyik, sem régi, sem új műveket nem játszanak. Ez nagy szégyen — természetesen nem nekem.¹⁶ Mindehhez hozzá kell számítani betegségéből és pénztelenségéből fakadó amúgy is borús kedélyét.

1943 tavasza hozza meg a viszonylagos gyógyulást is, a relatív anyagi stabilizációt is: a szanatóriumban gyógyuló Bartókot Kuszevickij, a bostoni szimfonikusok karmestere látogatja meg, és zenekari műkonzeplására kéri fel tekintélyes tiszteletdíj ellenében. A fordulat bekövetkezett. Erről így ír Pásztory Ditta: „Nagy öröm számomra, hogy Bélában mozognak tervek, zenevégyak, kompozíciók — új remény, amit így véletlenül, látszólag mellékesen meg lehet tudni. — Egy biztos: megszűnt Bélában ez a beállítottság: »semmi körülmények között nem írok új művet soha...« Ennek több mint három éve [...]»¹⁷

Ebben a hangulatban születik meg a *Concerto* gondolata: „A *Concerto* tulajdonképpen egy kortársunk vallomása mindarról, ami e nemzedék sorsának életében történt, annak döntő konfliktusát jelentette.¹⁸

V. vonósnegyes — *Concerto*: ebben a nagyfeszültségű ívben valósítja meg Bartók a zenei irónia egyik legszebb, legmeggyőzőbb, leghatásosabb példáját. A *Concerto* iróniájának világállapotára ráillik Lukács György iróniaelemzése *A regény elméletéből*. „Lukács teljes mértékben elfogadta a »kultúra tragédiájának« szimmeli elemzését — írja Veres András. — [...] s mintegy a szimmeli diagnózis szimptomájaként vette számba az iróniát mint a modern kor »adekvát« műfajának, a regénynek »normatív érzületét«, alapvető magatartását. [...] Lukács szerint az ironikus magatartás tulajdonképpen a modern »isten nélkülivé« vált és prózáivá süllyedt kor kényszerű művészi megnyilvánulása, amelyben kifejeződik a világ üressége, »iránynélkülisége«; az eszmény után vágyakozó ember szembenállása ezzel a világgal, és egyúttal az is, hogy a szembenállás, a harc reménytelen: nemcsak azért, mert a világ hatalmasabb, hanem azért is, mert az ember meghasonlott. A lukácsi értelmezés az intellektuális tehetetlenséget már szinte kötelező érvényűnek mutatja.¹⁹ De adjuk át a szót magának Lukácsnak: „A költő iróniája az isten nélküli korok negatív misztikája: *docta ignorantia* az értelemmel szemben [...] az irónia mint a végig vitt szubjektivitás önmegszüntetése a legmagasabb rendű szabadság, amely egy isten nélküli világban elérhető [...] az irónia, amely a bensőség kálváriájában kell hogy keresse a neki megfelelő világot, de sohasem találhatja meg, egyúttal megformálja a teremtő isten kárörömét is a kudarc felett.²⁰ Majd mint formateremtő elvet így határozza meg az iróniát: „Az irónia mint a regényforma konstituense a normatív költői szubjektum belső meghasadását jelenti, egyrészt egy bensőségként jelentkező szubjektivitásra, amely idegen hatalmi komplexusokkal áll szemben, és igyekszik az idegen világra saját vágyakozásának tartalmait rákényszeríteni, másrészt pedig egy olyan szubjektivitásra, amely felismeri az egymástól idegen szubjektum- és objektum-világ elvontságát, következképpen korlátozottságát, ezt a két világot a maguk — létezésük szükségszerűségei és feltételei gyanánt felfogott — határai között érti meg, és ezzel a felismeréssel meghagyja ugyan a világ kettősségét, ugyanakkor az egymástól lényegük szerint idegen elemek kölcsönös feltételezettségi viszonyában mégis egységes világot lát és formál meg. Ez az egység azonban merőben formális; a belső és a külső világ idegensége és ellenséges viszonya nem szűnt meg.²¹

A *Concerto* szerkezete azonban nem követi végig a lukácsi diagnózis minden mozzanatát, és még kevésbé teszi ezt az egész bartóki életmű... A szembenállás reménytelenségét cáfolja a *Concerto*-finálé életigenlő hangulata, amit a VI. vonósnegyes struktúrája a lemondás jegyében még nem bírt el, de ami itt már jelzi az utolsó művek bölcs derűjét, a bensőséges harmóniától sugárzó III. zongoraversenyt, „a géniusz megbékülését a világgal“ — ahogyan Ujfalussy jellemzi.

A *Concerto* még 1943-ban elkészül, de csak egy év múlva mutatják be. Bartók a művet így jellemezte: „A mű általános hangulata — a tréfás második tételtől eltekintve — fokozatos átmenetet képvisel az első tétel komolyságától és a harmadik gyászos, sirató-énekétől a zárótétel életigenlőségig.²² A mű belső feszültségét mindenekelőtt éles programszerűsége teszi azzá, ami: nyílt iróniává, amely majd a negyedik tételben csúcsoad ki. „Alig van még egy műve Bartóknak — állapítja meg Ujfalussy József —, amely elejétől a végéig annyira nyíltan programmatikus, szinte cselekményes volna, mint a *Concerto*. Igaz, közben is emlékeztetett rá, hogy szimfonikus iskolája Richard Strauss, Liszt és Berlioz történelmi láncolatával kapcsolódott Beethoven szimfóniáinak dramaturgiájához. Legutóbb akár a *Divertimento* lassú tétele is, szorongó utalás volt a közvetlenül fenyegető háború nyomorúságára.²³ Ez a szorongás a VI. vonósnegyesben lemondó rezignáltságba váltott át, ami a *Sirató* gyászhangulatává fokozódik a *Concerto* harmadik tételében, és csap majd át nyílt iróniába a negyedik tétel „megszakított“ intermezzójá-

ban. Mint látni fogjuk, ez a tétel rendkívüli erősségű iróniát hordoz, de amelynek még a *Concerto* keretén belül enyhül az éle (a fináléban), és megszabja a bartóki létezésből fakadó érzelmi magatartás vektorának irányulását a megbékélés nagy szintézise felé az utolsó művekben. Maradjunk azonban most a *Concertó*-nál. „A *Concerto* — idézzük Ujfalussyt — egyenesen nyílt színpadra állítja a szerző gondolatmenetét. Helyt-helyt megnyit ugyan egy-egy ajtót-ablakot. A *kékszakállú herceg várának*, »Az éjszaka zenéje«-nek magánosságára és bevillant a cselekmények mögötti belső színpadra. Ilyen legmélyebb rétege a műnek a 3. tétel magja (szerkezetileg is a mű centruma) a benne felhangzó, szívettépő siratóének (maga Bartók is így nevezi ismertetőjében). Zömében mégis »nyitott színen« játszódik, első elhangzása óta szinte csábítja a rendezők és koreográfusok képzeletét különösen vizuális, szinte filmszerű scherzo tétéleivel.“²⁴ Nyílt programszerűségében szinte kulcskompozíciónak nevezhetjük, hasonlóan például Simone de Beauvoir életrajz-regényeihez vagy akár a *Doktor Faustus* hatalmas regény-tablójához.

A *Concerto* ironikus szerkesztése, az eddigiekhez hasonlóan, szintén belülről gyűrűző szerkesztés. Az *előtt* és az *után* dialektikájában hat itt is a *belső*: a negyedik tétel: „A *Concerto* programja valóban itt a legillusztratívabb »intermezzo interrotto« — félbeszakított intermezzo a címe. Egy szerelmes ad benne szerenádöt imádottjának, de legőszintébb vallomásában egy kuplét füttyülő részeg, garázda banda zavarja meg vad röhejjel. A megzavart szerenád zenei ötlete, még az összeütköző zenei karakterek rondószzerű rétegződése is, Debussy prelűdjeinek első fűzetéből eredhet. Bartók sajátos, többértelmű idézettechnikája azonban egészen új tartalommal tölti meg. A szerenád hangjaiban a két háború közötti idő egyik népszerű dalának, a »Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarorszáგ« dallamának nyomaira ismerünk. A triviális vurstlizene pedig, amely félbeszakítja, Lehár *Vig özvegyének* egyik frivol kuplédjára emlékeztet. »Az orfeum tanyám...« — éneklé benne Danilovics Danilo, az operett hőse. Lehetséges volna, hogy még a kuplé szövegének folytatása is Bartók eszébe jutott, amikor dallamát idézte? »A hazaszeretetlen szerelmünk többet ér« — lelkesedik néhány sorral alább a vígkedélyű operethős a név szerint felsorolt orfeumlányokért. Annyi bizonyos, hogy Bartók már egy ifjúkori levelében felháborodottan, a sekélyes-idegenes zenei ízlés példaként emlegette a *Vig özvegyet*.“²⁵ Nos, a szerkezet a legmagasabb fokon tudatos, lényegi mozzanata a megszakítás. Maga Bartók írja: „A negyedik tétel szerkezete is láncszzerű; itt három téma követi egymást. Ez alkotja a tétel magvát, amelyet kialakulatlan motívumok ködös szövete keretez. A tétel tematikus anyagának nagyobbik része az első tétel bevezetéséből való. A negyedik tétel »Intermezzo interrotto« (»Félbeszakított közjáték«) — formáját betűkkel a következőképpen jelölhetjük: ABA-félbeszakítás-BA.“²⁶

A dallamok programvezéreltségét már ismertettük. Ezzel a vezéreltséggel a zene „meghatározatlan tárgyiasságának“ (Lukács) viszonylagos konkrétságában Bartók odáig megy, hogy a „látszatra egységes művet“ ő maga robbantja szét, felfedve az irónia belső élet azáltal, hogy — mint a tétel címében is jelzi — megszakítja a zenei folyamat eredeti vonulatát: intermezzo interrotto. E nélkül a megszakítás nélkül az irónia rejtett maradna, kiérezhetősége problematikussá válna. Szép hídyszerkezetben hallanók ugyan a felsorakozó szerenád témákat (A, B), amelyeknek sóvárgó hangulatai azonban az annyira fontos gúny leleplező élet elkerülnek.

A
B A B
A A

Bartók maga említi a harmadik témát is (C), amely éppen a megszakítás zenei hordozója, az „Orfeum-betét“ témája — boros-bornírt-garázda hangulatával — és persze, robbant.

A C
B inter- B
A rotto A

A nevetés — amely korántsem *kinevetés* a *satíra* hullámhosszán, hanem a *kinevetésre* ítélt világ részesének önmarcangoló, ironikus felnevetése, még pontosabban a garázda, kacagó felnevetésnek szubjektív átértelmezése — sajátos módon állítja be a visszatérő, eredetileg nemesnek vélt dallamokat; kiderül róluk, hogy más sugalltak már első intonációjuktól, mint amik. Kiderül, hogy a népies hangulatú hemiton pentaton dallam bihari intonációja (A), a melodikus dűrba kristályosított kuruc dallamokra emlékeztető slágermelódia (B) mindent jelentenek, csak azt nem, amit mondanak, hogy ti, szép, hogy gyönyörű az akkori haza. És a sóvárgó

hangulatot idéző dallamokat elnyomja az Orfeum-betét leleplező vallomása (C), miszerint „e hölgyikék szerelme a hazaszeretetnél többet ér”; ezt a vallomást tetézi a rezeken felhördülő sátnáni rühej.

A bartóki fogalmazás tudatosságát igazolja a Sosztakovics-idézet is, az idegen betolakodók motívuma: „A komolyra fordított, mélységesen lírai szerenádhang idézete világosan jelzi a tétel jelképes utalását Magyarországra. A brutális éji támadók dallamát pedig Sosztakovics polkaváltozatában a szovjet zeneszerző egyik szimfóniájából idézi Bartók, ahol ugyancsak az idegen betolakodók hangjaként szólal meg. Méghozzá a két dallamban egymás megfordítására ismerünk.”²⁷ Valóságos intonációs program ez mindazok számára, akiknek van fülük, hogy meghallják! Az ironikus tudatosság mellett szól az a tény is, hogy a már megidézett dallamok is az ironikus beállítás feltételeit hordozzák magukon. Mert Bartók Magyarország-nosztalgijára idézhetett volna más betétet is, mint az operettsláger (B), például a *Hazám, hazám* ariát a *Bánk bánból*... De ezzel a fordulattal végképp a rezignáció iróniamentes szintjére esett volna az egész tétel, sőt maga a teljes mű is: azt mondta volna, amit gondolt, megszüntette mindenféle ironikus premiszását. Persze, a *Concerto* korántsem mentes a nosztalgia mozzanataitól, sőt; a mű centruma, a *Sírató* hordozza a gyászos honvágy zenei intonációját. De a negyedik tétel szervező *ráhatásában* ez a nosztalgia is átértelmeződik, és ironikusan erősödik fel, hogy majd a tagadás tagadásaként oldódjon meg a fináléban: „Bartók vallomása, amelyet Sándor György zongoraművész elbeszéléséből idéz Fricsay Ferenc, megerősíti, hogy már előbb is jó nyomon jártunk: a *Concerto* szerzőjének gondolatai valóban Magyarország szomorú sorsa, német elnyomása körül forogtak. Más megoldást itt sem tud elképzelni, mint »a népek testvérré válását« az utolsó tétel nagy táncablójában, a variációs középrész nemzetközi felvonulásában.”²⁸ Így „mentődik át” a szó közvetlen és átvitt értelmében is a VI. *vonósnygyes* tervezett fináléja a *Concerto* zárótételként. Az európai utolsó mű ironikus hangsúlyokkal tetézett lemondó rezignáció volt, ezt a hangulatot idézi meg a *Concerto* harmadik tétele (*Sírató*), majd gúnyolja ki pokoli hahotával a negyedik tétel (*Intermezzo interrotto*), és „megszüntette felemeli” (Hegel) a finálé, perspektívát nyitva a meg-békélő mester utolsó művei felé.

Az ironikus szerkesztés tökéletességét jellemzi a formai gazdagság egysége is: „A nagy gazdagság hallatán alig vesszük észre, hogy Bartók ezt a változatosságot *Concerto*ájában — híven vonósnygyesei kompozíciós elvéhez — szigorú témaegységéből varázsolja elő: a mű szinte minden fontosabb zenei témája egyetlen motívumsírából kerekedik.”²⁹ De minden dallam jelentéssel terhelt. „A legtanulságosabb mégis az, ahogyan a *Concerto* szerzője a népszerű dallamokat önmaguknál jóval súlyosabb jelentés hordozóivá karakterizálja.”³⁰ A szerkesztés tökéletessége mellett szól az a kompozíciós tény is, hogy az irónia szervező közepével — koncentrikus köreivel — egybeesik a viszonyításmező alakzata is. Itt minden dallam intonációs bensőségében hordozza mondanivalóját: programvezéreltsége szinte immanens. Ezt az immanenciát transzcendálja Bartók a negyedik tétel pokoli kacagásával, amely — szintén belülről — felnyitja az ironikus attitűd minden fájó zsilipjét, és a síró-nevető irónia így mindenki számára *sui generis* zeneileg válik érthetővé, hiszen az intonációs program *zenei* megértése a síró-sóvárgó dallamok elsőprő kinevetése, majd a záró néppünnevény olyan zenei szimbólumsort képez, amelynek minden láncszemét, akár a Kékszakállú palotájának minden ajtaját, sorra megnyitja a negyedik tétel láncszerkezete minden avatott hallgató előtt.

Az irónia teljes felnyitása egyben az ellenséges hatalmak leleplezése is: meztelen valóságukban mutatkoznak meg a modern idők démonjai, Bartók zenéje megtanít nem félni tőlük, sőt lebirásukra készlet.

A bartóki irónia ékesen bizonyítja, miként már Goethénél láttuk, az irónia közvetlen szomszédságát a *démonikus*sall: a szép látszatában mutatkozó rosszat leplezi le úgy, hogy nemcsak elrejtja az elutasítást az elfogadás gesztusa mögé, nemcsak állítás formájában fejezi ki a tagadást, hanem az alkotás Nagy Mágusaként dantei erővel Ellene fegyverét vissza-ráfördítve int: *finita la commedia*, és felnevetve felébreszti a világot hagymázos bűvöletéből.

JEGYZETEK

1. Lásd az *irónia* címszót Veres András tollából a *Világirodalmi Lexikon* V. kötetében. Bp., 1977. 375—380. — Vö. még Veres András: *Az irónia mint érték-szerkezet*. Magyar Filozófiai Szemle, 1976. 4:633—650.
2. Bartók Vecsey Ferenchez írott leveléből idézünk (Pozsony, 1907. január 5.): „En persze azóta rég belátam, hogy mekkora ostobaság a népdalgyűjtés. Meg-

ismervén a buta parasztot, átláttam, hogy képtelen bármiféle műalkotásra, s hogy mégis a magyar nemes-dzsentrinek van igazsága, ha lenézi a sárga földig. Ebből pedig az következik, hogy szánva és bánva, hogy eddig elpocsékoltam 700 K-nyi részt az államszegélyből, a még megmaradt 300-t ünnepélyes felirattal, melyben megtérésemről szónokolok, visszaszolgáltatom a magas minisztériumnak. Ez az egyik. A másik pedig az, hogy 900 darabból álló eddigi gyűjtésemet — mint bűnös hajlamomnak kores fattyát — egy — a zeneakadémia udvarán felállított máglyán — szőrcsuhába öltözve, vezeklőkhöz illően, el fogom égetni.“ Az ironikus hangra Demény János — a levél közlője — is felfigyelt: „Bartók levelének [...] tréfalkozásai eléggé sok keserűséggel telítődnek, mindenesetre ezek adják meg levelének egészen sajátos egyedülálló karakterét.“ Lásd *Magyar Zene*, 1980. 2:189—197.

3. Vö. *A szép és a csúf harca Bartók Béla zenéjében*. Lásd Angi István: *Zene és esztétika*. Buk., 1975. 15—24.
4. Fr. Schlegel: *Kritikai töredékek* 108. Lásd A. W. Schlegel—Fr. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Bp., 1980. 231—232.
5. Idézi Lukács György. Lásd *A regény elmélete*. Bp., 1975. 539.
6. Pándi Marianne: *Hangversenykalauz, III. Kamaraművek*. Bp., 1976. 352.
7. Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Bp., 1976. 248.
8. Például levele fiához Saanenből (1939. augusztus 18.). Lásd *Levelek I. Össze gyűjtötte és sajtó alá rendezte Demény János*. Bp., 1948. 132—133. Idézi Kárpáti János is említett művében, 249.
9. Pándi Marianne: *I. m.*, I. *Zenekari művek*, 366—367.
10. Bartók levele Székely Zoltánnéhoz Budapestről, 1939. január 10. Lásd *Bartók Béla levelei III*. Bp., 1955. 436—437.; hivatkozik rá Kárpáti János is, *i. m.* 251.
11. Kárpáti János: *I. m.* 250.
12. Pándi Marianne: *I. m.* III. 354.
13. Kárpáti János: *I. m.* 271.
14. Lásd Veres András idézett írását a *Világirodalmi Lexikon*ból.
15. Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Bp., 1967. 472—473.
16. Idézi Ujfalussy József *Bartók Béla* című munkájában. Bp., 1970. 432.
17. Idézi Ujfalussy József: *I. m.* 432—433.
18. Pándi Marianne: *I. m.* I. 367.
19. Veres András idézett írása a *Világirodalmi Lexikon*ból.
20. Lukács György: *I. m.* 542., 544.
21. *I. m.* 529—530.
22. Bartók Béla: *A Concertóról*. Lásd Bartók Béla *Össze gyűjtött írásai I.* Közre adja Szöllőssy András. Bp., 1966. 790.
23. Ujfalussy József: *I. m.* 436.
24. *Uo.*
25. *I. m.* 437.
26. Bartók Béla *Össze gyűjtött írásai I.* 790.
27. Ujfalussy József: *I. m.* 438. — Valóban, a Sosztakovics VII., „Leningrád“-szimfóniája első tételében exponált, a betolakodókat szimbolizáló dallam inspirálhatta Bartókot az éji támadók epizódjának megírására; Sosztakovicsnál a dallam a porosz himnusz idézeteként jelenik meg. Ezt a művet nyilván ismerhette Bartók, mert 1942-ben New Yorkban is bemutatták.
28. Ujfalussy József: *I. m.* 436—437.
29. *I. m.* 438.
30. *Uo.*



Kozma Erzsébet faliszőnyege