

## Bartók egységes zenei világa

Ha a bartóki életmű stílárís egységét próbáljuk megvilágítani, akkor elsősorban azokat a nyelvi összetevőket kell számba vennünk, amelyek Bartók stílusának kialakulásában és kiteljesedésében strukturálisan és történetileg alapvető jelentőségűnek bizonyultak. E stílus kialakítása éppen a századunk elején fellépő zenei nyelvi válság időszakával esett egybe. A tonalitás válságának bartóki feloldása tette lehetővé a XX. század egyedülálló szintézisét jelentő bartóki zenei nyelv és egységes életmű létrejöttét.

A XIX. század végén és a századfordulón a késő romantika megbontotta a szilárd tonalitásérzetet, s a tonalitás kereteit a kromatika, a diszsonáns képleték és nemdiatonikus hangsorok egyre elterjedtebb alkalmazásával a végsőkig feszítette. A válságból kiutat kereső XX. századi irányzatok többek között aszerint is különböztek egymástól, hogy törekedtek-e a tonalitás valamilyen formában való megőrzésére, újjáértelmezésére vagy sem. Schönberg és követői a tonalitás teljes megsemmisítését a teljes tizenkétfokú hangkészlet állandó használatával és a régi tonális fordulatok elkerülésével próbálták elérni; a tonalitást megtagadva építették tovább a késő romantika zsúfolt kromatikáját. A tonalitás megőrzését, felrészítését pedig századunk szerzői többek között merészebb diszsonanciák tonális keretben való használatával, politonalitással, a zenei népnyelvhez való fordulással érték el. E neoklasszikus és folklórirányzatokat gyakran jellemző egyfajta tárgyilagosság, alkotói kivülállás és a schönbergi expresszionizmus végtelen subjektívizmusa az a két pólus, melyet századunk több nagy zeneszerzője a legkülönbözőbb módon próbált összhangba hozni. E szemszögből Alban Berg és Stravinsky részben kompromisszum megoldásai mellett a bartóki szintézis a legjelentősebb.

Bartók nem igyekezett kiiktatni zenéjéből a tizenkét hangban rejlő tonális összefüggéseket. E tizenkét hang ugyanis a hagyományos stílusok tizenkét hangja, a közöttük levő tonális viszonyok pedig objektív akusztikai és hallásfiziológiai jelenségeken alapulnak. Bartók egy olyan általános és átfogó tonális rendet alkotott, amelybe a hagyományos tonális viszonyok is beépülhettek. Új rendszerét, amely a tizenkét egyenrangú hangot jelentő homogén tizenkétfokúságban valósult meg, olyan újfajta összefüggések alkotják, melyek csirájukban már a romantikában fellelhetők, és egyre növekvő szerepükkel az új tizenkétfokúság irányába terelték a zenei nyelv fejlődését. A klasszikus tonalitás megtagadásával a schönbergi dodekafónia nyelvi szegényedést jelentett, a tizenkét hang állandó szerepeltetése monotoníát, zenei „információcsökkenést” eredményezett. E szándékos megtagadással ellentétben a tonalitás hagyományos formái éppen áltálal épülhettek be szervesen Bartók zenéjébe, hogy az ő tizenkétfokúsága nem volt egyéb, mint éppen e természetes formák áttételesebb és elvontabb rendszere. A homogén tizenkétfokúság létrehozta új kapcsolatokban a hagyományos zenei elemek jelentése felrészülhetett és újjáértelmeződhetett. A bartóki szintézis a temperált rendszernek a zenei anyag törvényszerűségei által irányított fejlődését a legtermészetesebb módon tetőzi be. Az új tonalitásfogalom visszahat a zenei nyelv egész fejlődéséről alkotott képünkre, jobban látjuk azokat az erővonalakat, melyek Bartók felé mutatnak. „Bartókból érthető meg Bach, és nem fordítva” — írta József Attila, Bartókról szóló tanulmánytervezetében.

Az egységes bartóki életmű lényeges összetevői az 1906-os évet követő esztendő műveiben kristályosodtak ki. A döntő hatást ebben a folyamatban a Debussyval és a népzenevel való találkozás jelentette. Jellegzetes példája e periódusnak a *Két kép* című zenekari kompozíció, melyre Debussy egészhangú skálája, a magyar népdalszerkezet és a bihari román népi melodika egyaránt erősen rányomta bélyegét. A francia impresszionizmus és a keleti folklór hatásának eredménye az a szintézis, melyben Bartók a keleti népzénet és a nyugati műzenei fejlődés vívmányait egy dialektikus zenei világképbe egyesítette. E dualizmus tette lehetővé Bartók számára a zenei őselemek újjáértelmezését, a modern hangrendszerbe való beépítését, a zenei anyag állandó alakváltozásain keresztül megvalósuló, egész életművére jellemző drámai metamorfózisokat. E minden vonatkozásban a természetben gyökerező egyetemes zenei kozmoszba a legkülönbözőbb hatások is szervesen épülhettek be anélkül, hogy zeneszerzői stílusában, látásmódjában erőszakos és gyökeres változásokat idéztek volna elő.

A tízes években és a húszas évek elején Bartók zenéje sok közös vonást mutatott Schönberg atonális törekvéseivel. S bár a tonalitást sosem tagadta meg, a tizenkéthangú komponálási módszerek hatása későbbi műveiben is nyomot követ-  
 hető. Az 1937-es *Hegedűverseny* például dodekafon technikával megkomponált és  
 feldolgozott témát tartalmaz. De ennél is lényegesebb az, hogy e szinte szeriális-  
 nak nevezhető szakasz hangsúlyozottan diatonikus, romantikus hangvételű kör-  
 nyezetben szólal meg. A kontraszt fő értelme nem két stílus külsőséges szembe-  
 állítása, hanem egyazon hangrendszeren belül két dallamépítő elv, a kromatika és  
 diatónia egymást kiegészítő ellentéte. E pregnáns szembeállításon alapul a *II. zongoraverseny* is. Ez utóbbi mű neobarokk vonásai nem párosulnak azzal a hűvös  
 tárgyilagossággal, mellyel Stravinskynál találkozunk. Az ellentétek játékában a  
 diatónia ősi, pentatonikus alakzatainak elementáris hatása, izzása megsokszorozó-  
 dik. A teljes tizenkétfokú rendszerbe való sokféle beágyazási lehetőség nagymér-  
 tékű jelentéstöbblettel gazdagítja a primitív, kevés hangú képleteket. Erre maga  
 Bartók is utalt egyik írásában: „minél primitívebb a dallam, annál különösebb  
 harmonizálást, illetve kíséretet kaphat.“ (*A parasztszene hatása az újabb műzenére*,  
 1931.) A tizenkétfokúság Bartóknál rendszerint nyolc-kilenc foknál többet nem tar-  
 talmazó hangsorok összegeként jön létre. Így — a dodekafon szerkesztésmóddal  
 ellentétben — egyszerre valósul meg a változatosság a homogén tizenkétfokúság-  
 ban, és a zenei befogadóképességhez mérten komplex zenei struktúra.

A harmincas évek derekán keletkezett művekkel érkezik el Bartók a csúcra  
 (*V. vonósnégyes; Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára; Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre*). E művek révén válik még nyilvánvalóbbá számunkra  
 az egész életmű egysége. Amint a népi hangvétel és a korabeli avantgarde eszkö-  
 zeinek használata nem jelent stílusterést vagy kompromisszumot az életműben,  
 ugyanúgy az egyszerűbb faktúrájú, könnyebben megközelíthető és nagyobb közön-  
 ségsikerre számító művek sem tekinthetők valamiféle művészi megalkuvásnak. E  
 művek sajátos arculatát többek között megrendelői igények és műfaji követelmé-  
 nyek alakították ki. E viszonylag könnyebb fajsúlyú darabok gyakran bonyolultabb  
 művekkel egyidőben keletkeztek. Ez a tény még jobban aláhúzza egymást ki-  
 egészítő jellegüket, rejtettebb közös vonásaikat. Az expresszionizmushoz legköze-  
 lebb álló két hegedű-zongoraszonáta és *A csodálatos mandarin* szomszédságában  
 keletkezett a *Táncszvit* és a szlovák népdalfeldolgozásokat tartalmazó *Falun* dal-  
 ciklus. A meglehetősen absztrakt *III.* és *IV. vonósnégyes* periódusából származik  
 a hangszeres népi anyagot feldolgozó két hegedűrapszódia. A műfaji és stílus-  
 különbségeknél is lényegesebbek közös vonásaik, elsősorban az őket átható nép-  
 zenei szellem. Maga Bartók nyilatkozta 1937-ben Denijs Dillének: „Az én vonós-  
 négyeseim dallamvilága lényegében nem különbözik a népdalokétól, csak épp  
 hogy a foglalatuk szigorúbb. Úgy kell ismerni a népi dallamot, ahogy mi ismerjük,  
 s akkor tagadhatatlanul a meglévő távolság sem akkora.“ A zene végső gyökerei-  
 hez való lehatolás tette lehetővé Bartók számára, hogy szerves egységbe foglalja,  
 elvontabb formába sűrítse és lényegítse át a különböző népzenei sajátosságait.

Utolsó alkotóperiódusában írott műveit — a *Divertimentót*, a *Concertót* és a  
*III. zongoraversenyt* — leszűrte, egyszerűbb és közvetlenebb kifejezésmód jel-  
 lemzi. E műveket is szervesen egészíti ki a halála előtti évben komponált *Hegedű*  
*szólószonáta*, melyben az utolsó alkotókorszak kiforrott stílusa korábbi művek  
 elvontságával és koncentráltságával párosul.



Bartók Jenő: Tér