

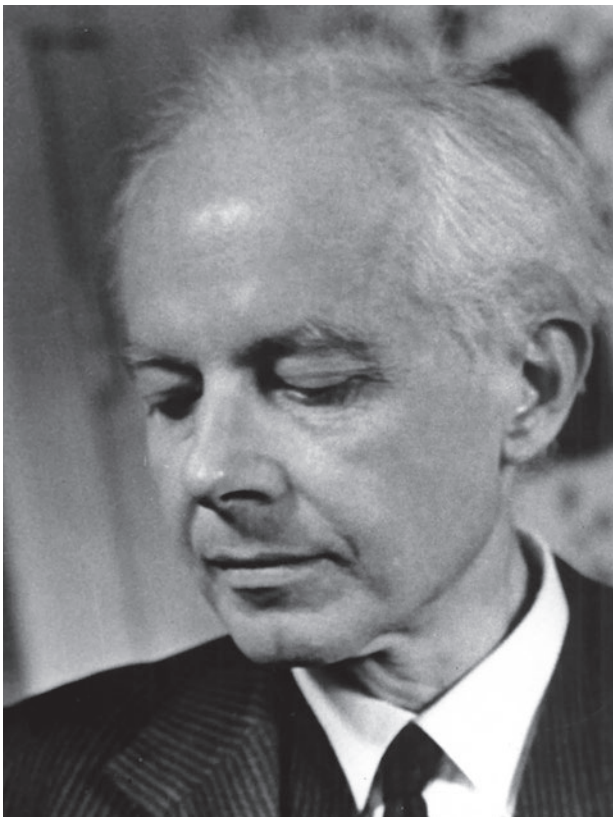
A nemzetközi sikerektől a Concertóig

Bartók és a zenekar (3. rész)



Gombos László

Az 1920-as évek közepén új fejezet kezdődött a nemzetközi zeneéletben: néhány év leforgása alatt ezek helyett már százazrek találkozhattak Bartók művészetével, és a magyar mester ettől kezdve megkerülhetetlen tényezőnek számított a kortárs zene világában. Hírneve régen megelőzte, majd a sajtóhíradások mellett lassan jöttek a bemutatók is. Zongoradarabjait elsősorban ő maga játszotta, több helyütt kamarazenéje is megszólalt, a nagy áttörés azonban zenekari műveinek köszönhetően valósult meg.



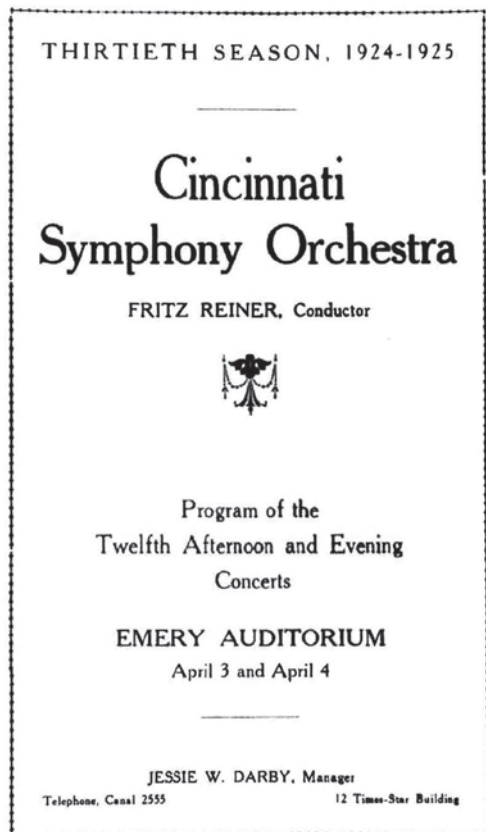
A zenekari alkotások többségét eleinte csak Magyarországon, némelyiket Bécsben adták elő. Inkább a kivételek közé tartoznak az olyan események, mint amikor 1904 februárjában Richter János szólaltatta meg Manchesterben a *Kossuth szimfóniát*, 1909 januárjában Berlinben Bartók dirigálta el a II. szvit scherzóját, Hubay Jenő pedig 1911 és 1913 nyarán Ostendében, illetve 1911 decemberében Rómában vezényelte az I. szvitet. A világháború egy időre megakasztotta a Bartók-művek terjesztését, zenekari muzsikája hamarosan mégis eljutott a tengerentúlra: 1919. április 11-én és 12-én a modern zene neves kísérletező személyisége, Edgard Varèse vezényelte a New York-i Cargenie Hallban a *Két*

képet (op. 10). Szimbolikus jelentőségű, hogy az újonnan felfedezett zeneszerző-karmester éppen „új zenekarra”, a New Symphony Orchestra bemutatkozó hangversenyén tűzte műsorra Bartók darabját.

Bartók nemzetközi megismertetésében meghatározó szerepet játszottak a külföldön működő magyar karmesterek. Szenkár Jenő 1922 májusában *A fából faragott királyfit* és *A kékszakállú herceg várát* mutatta be a frankfurti operaházban, és ez annak ellenére fontos pillanat volt Bartók recepciójában, hogy a produkció korántsem volt makulátlan. Amint a szerző 1924 decemberében a weimari premierek előkészítése során írta Ernst Latzkónak: „Frankfurtban igen szomorú tapasztalataim voltak: a zenekar makrancoskodott, a *Kékszakállú* megszemélyesítője annyira bizonytalan volt, hogy egész ütemeket improvizált; a *Fából faragott* koreográfiáját olyan táncosnő készítette, aki még a hangjegyeket sem ismerte stb.” Mégis, a további előadások alkalmával sokan közel kerültek Bartók zenéjéhez, és a színpadi művek hamarosan újabb városokban szólaltak meg: a táncjáték 1924. november 24-én Münchenben és december 12-én Lübeckben, majd 1925. április 2-án mindkét mű Weimarban. Közben Reiner Frigyes, Bartók egykori növendéke 1923-ban az I. szvitet, 1924-ben a II. szvitet, 1925-ben pedig a *Táncszvitet* és *A csodálatos mandarin* két jelenetét mutatta be Amerikában a Cincinnati Szimfonikus Zenekarral.

A Táncszvit sikersorozata

Bartók nemzetközi elismerésének igazi mérföldköve volt a *Táncszvit* 1925-ben kezdődő diadalútja. Az 1923-as budapesti ősbemutató fiaskóját követően a mű szinte gőzhengerként zúdult rá a művelt világra, lendületét még a kevésbé tökéletes előadások sem törhették meg. Bartók valóban divatos lett, de semmi esetre sem pusztán a közönség sznobizmusa miatt: a sikerek hátterében a zene átütő ereje és a művész géniuszának felismerése állt. A korrigált, frissen megjelent szólamanyagot a Badisches Landestheater zenekara használta először



A *Táncszvit* amerikai bemutatójának műsorfüzete, 1925. április 3–4.

1925. január 12-én Karlsruheban, majd három hónappal később az említett amerikai bemutató következett Reiner vezényletével. A legnagyobb hatást talán a május 19-i előadás keltette a prágai Smetana teremben, az Új Zene Nemzetközi Társasága ünnepi hete alkalmával. Bartók nem volt megelégedve Václav Talich és a Cseh Filharmónia teljesítményével: „»Nagy« siker, sokszori előhívás (persze megint magyarokat gyanúsítok ezzel), de hát így is jó. Ellenben sokat szenvedtem: rettenetesen komisz volt az előadás!!” A nemzetközi sajtó nagy számban megjelent képviselői azonban nem a hibákra koncentráltak, és a *Táncszvit*et az új zene egyik legnagyobb alkotásaként méltatták.

A következő két év előadásainak leltárát Bónis Ferenc készítette el: szinte hihetetlen, hogy mintegy hetven alkalmat számolhatott össze a tervezett, de elmaradt vagy későbbre halasztott hangversenyeken kívül. 1925-ben következett például Párizs, Cardiff, Salzburg, Koppenhága, Leningrád, Bréma és Chicago, 1926-ban New York, Manchester, Kassel, Bern és Dortmund, 1927-ben Braunschweig, Erfurt, Lemberg és ismét New York. Wilhelm Furtwängler 1925-ben Mannheimben és a Filharmonikusokkal Berlinben is műsorra tűzte, Talich Prága után eldirigálta Budapesten a Česká Filharmonie és Stockholmban a helyi zenekar élén, Hans Weisbach Barmenben, Reiner ismét Cincinnatiiban és New York-

ban. Telmányi Emil Göteborgban, Adrian Boult Birminghamban, Volkmar André Winterthurban, Clemens Krauss a Filharmóniai Társasággal Budapesten adta elő. A legendás karmesterek és zenekarok sorában olyan zenei nagyságok szerepeltek még, mint Pierre Monteux Amszterdamban a Concertgebouw-orkester élén, Henry J. Wood Londonban a New Queen's Hall Orchesterrel, Hermann Abendroth Kölnben a Gürzenich Orchesterrel, Serge Koussevitzky Bostonban saját Szimfonikusával és Ernest Ansermet Genfben és Lausanne-ban a Suisse Romande Zenekarral. Mindez önmagáért beszél: a közönség mellett a világ legkiválóbb zenészei szereztek életre szóló Bartók-élményeket e néhány év leforgása alatt!

„Mégis tudok hangszerelni!”

1925. október 15-én Bartók jelen volt a *Táncszvit* amszterdami előadásán, mivel ugyanazon az esten op. 1-es Rapszodiájának zongoraszólamát játszotta. Pierre Monteux vezényletével most végre elsőrangú előadásban hallhatta darabját. Hazatérve édesanyjának számolt be az eseményről: „A hollandiai út legszebb eseménye számomra mindenesetre az amszterdami Concertgebouw hangversenye volt. Az aztán nagyszerű zenekar! Vége – a budapesti rossz és a prágai még rosszabb előadás után – hallhattam a *Táncszvit*et úgy, ahogy annak hangzania kell. A dirigens, Pierre Monteux is kiváló volt, és amellet roppantul előzékeny. A próbák alkalmával folyton kérdezte, mit akarnék másképpen (tempót stb.). A kritika jól fogadta a *táncszvit*et, a publikumnak inkább a rapszódia tetszett [...]. (Itt Pesten az utolsó 6 esztendőben amit csak játszott tőlem zenekar, az mind fogyatékos, félig kidolgozott módon történt.) Persze, ott Amszterdamban van elég idő a próbákra: a *táncszvit*et pl. 5-ször próbálták. Az Univ. Edit. már úgy hirdeti, hogy 50-60 helyen fogják ezt a művet az idén játszani, de ebből még csak 40 teljesen biztos (t. i. ennyi helyre adtak el már tényleg az anyagot).” Az Universal Edition fél évvel későbbi elszámolása – és a komponistának járó jelentős összeg – számszerűsítve mutatta, hogy a kiadó reményei nem voltak légből kapottak: 1925 utolsó két hónapjában csupán a zsebpartitúrából 365 példányt adtak el, ami kortárs zenekari mű esetében kivételes teljesítmény.

Egy hónappal az amszterdami előadás és napra pontosan két évvel az ősbemutató után Bartók megérte, hogy Budapesten is kiváló előadásban hallja a *Táncszvit*et. 1925. november 19-én Václav Talich szólaltatta meg a Zeneakadémián a Cseh Filharmónia koncertjén, és mindenki megbizonyosodhatott róla, hogy Bartók elsőrangú mestere a hangszerelésnek. A koncerten az a ritka eset történt, hogy a közönség lelkesedése miatt – a zeneszerző hatszori kihívását követően – a teljes művet meg kellett ismételni. A jelenlévő Molnár Antal így emlékezett a hangversenyre: „Szintén az idő tájt volt, hogy

Talich a prágai filharmonikusokkal előadta nálunk a »Táncszvit«-et; Bartók humoros mosolygás közben mondom: tanulságos ez az ellenpróba, mert a pesti előadások nyomán már-már hajlandó volt elhinni, hogy nem ért a hangszereléshez, most aztán látja: mégis csak konyít hozzá!”

Hasonló megerősítést kapott Bartók 18 évvel később, amikor – öt évvel a mű befejezését és négy évvel az ösbe-mutatót követően – először hallotta zenekarral a Hegedű-versenyt (1937–1938) New Yorkban, Tossy Spivakovsky előadásában. 1943. december 17-én Wilhelmine Creel-nek írott levelében megjegyezte: „Az előadás valóban kitűnő volt [...], a hangszerelés hibátlannak bizonyult.”

A siker mint inspiráció – a Falun kamarazenekari változata

Nem feledhetjük, hogy Bartók, a zongoraművész és zeneszerző egyúttal ember is volt, a maga kételyeivel és komplexusaival, magánéleti örömeivel és problémáival, amelyek mind visszahatottak művészi tevékenységére. Csak találgathatjuk, hogy egyes időszakokban, például a *Táncszvit* 1923 augusztusi befejezésétől 1926 tavaszáig miért nem akart vagy miért nem tudott komponálni. E majdnem három év során (A *csodálatos mandarin* hangszerelése mellett) csupán egyetlen művet fejezett be, a *Falun* című szlovák népdalsorozatot énekhangra és zongorára, amelyet nem adatott elő, és kiadójának sem küldött el. Az időközben elért páratlan sikerek ugyanakkor nemcsak jóleső érzéssel töltötték el, hanem alkotóként is inspirálták, és – amint utaltunk rá: a zseni is ember – talán kissé túlzottan is arra ösztönözték, hogy ne törődjön az előadási nehézségekkel. Amikor 1926 februárjában a New York-i Zeneszerző Szövetség művet rendelt tőle, ő a *Falun* három utolsó tételét dolgozta át négy vagy nyolc női hangra és kamarazenekarra. A szélső tételeket újabb versszakokkal és közjátékokkal bővítette, és a nagyobb, 16 játékosból álló együttes alkalmazásával még inkább ki tudta emelni a kontraszthatásokat, a *Bölcsődal* című lassú tételben pedig kivételes költői magaslakat hódított meg a fúvósokkal enyhén megerősített vonósok misztikus hangszíneivel. Bartók azonban kevésbé számolt az előadók képességeivel (vagy lustaságával): életműve egyik legkomplikáltabb, ritmikailag különösen izgalmas, bár korántsem előadhatatlan partitúrájának megszólaltatására sajnos máig ritkán akad vállalkozó.

Bartók, a lejátszhatatlan? (I. zongoraverseny)

A húszas évek közepére Bartóknak, a zongorista-zeneszerzőnek égető szüksége volt egy olyan reprezentatív versenyműre, amellyel Európa- és Amerika-szerte szerepelhetett, hiszen mindaddig a fiatalkori Rapszódia (op. 1) volt az egyetlen ilyen típusú darabja. Az 1926 augusztusa és novembere között komponált I. zongora-

versenyt ő maga mutatta be 1927. július 1-én az Új Zene Nemzetközi Társaságának frankfurti ünnepségén, Wilhelm Furtwängler vezényletével. Ezt néhány év leforgása alatt több tucatnyi előadás követte, például Prágában és Bécsben Strasser István, Kölnben Hermann Abendroth, Varsóban Grzegorz Fitelberg, Londonban Henry Wood, Berlinben Erich Kleiber, Párizsban Nicolas Slonimsky, Bostonban Serge Koussevitzky, Budapesten Dohnányi és Leningrádban Aleszandr Gauk vezényletével, de mindezek sok kívánnivalót hagytak maguk után, sok bosszúságot okozva a komponistának.

Bartók igazán csak Reiner Frigyes amerikai, Pierre Monteux amszterdami és Franz Jung erfurti előadásával lehetett elégedett. 1928 októberében írta Reinernek: „Zongorakonzertemet hazaérkeztem óta jó egypárszor játszottam; a legkülönbözőbb előadásokban és legkülönbözőbb fogadtatásokban részesült! A pesti előadás pesti körülményekhez képest elég gondos volt (de a rézfúvók sehogysem bírtak kellő erőt kifejteni); a berlini – Kleiber alatt – nagyon »svungos« volt, de a zenekarban bizony számos baleset történt. Olyan precíz, mint a cincinnati-i, olyan fölényes persze egyik sem volt az európaiak közül. Jövő héten Amszterdamban kerül előadásra...”

Amint maga Bartók is elismerte, a fő probléma a mű előadási nehézségeiben rejlett. A New York-i Filharmonikusok egyszerűen nem tudták határidőre megtanulni a darabot, így a tervezett amerikai bemutató helyett 1927. december 22-én a Rapszodiát kellett műsorra tűzni a Carnegie Hallban (Mengelberg arra hivatkozott, hogy hibás a partitúra, Reiner február 13-án azonban mégis sikerre vitte a zongoraversenyt ugyanitt, saját zenekarával, a Cincinnati Symphony Orchestrával). Hasonló eset történt 1929-ben Leningrádban is, ahol Bartóknak a meghirdetett időpontban szólóestet kellett adnia, hogy a zenekar néhány további próbát tarthasson. A darab valamennyire is elfogadható előadása ugyanis csak egy kiváló, teljes mértékben felkészült zenekar és egy elsőrangú szólista tökéletes együttműködése révén valósulhat meg, olyan feszült koncentráció mellett, amelynek legkisebb megbomlása esetén is felborul az összhang, és a produkció szétesik.

Bartók saját képességeihez és elveihez mérte a zenekarral, egyenrangúnak tekintett partnerével szemben támasztott igényeit. Még az együttes térbeli elrendezését is precízen megtervezte, hogy új *concerto grosso*-eszméje jobban érvényesüljön, és hogy a zenészek számára is világosabb legyen az elképzelése: a zongoristát félkörben az ütősök veszik körül (a zongora ezúttal szinte ütőhangszerként szerepel), távolabb pedig három tömbben a fafúvók és kürtök, a trombiták és harsonák, valamint a vonósok helyezkednek el. A ritmika és a motorikus mozgások elsődlegességét hirdető nyitótételben a vonósok csak alárendelt szerephez jutnak, a lassú tételben a fafúvók-kürtök és a zongora-ütők csoportjának dialógusa uralkodik, és csak a fináléban szólal meg a teljes szimfonikus zenekar tutti-hangzása.

Az „ellendarab”, a II. zongoraverseny

Az I. zongoraverseny előadásainak keserű tapasztalatai arra sarkallták Bartókot, hogy a mű kiváltására egy második versenyművet írjon, hiszen nem elriasztani, hanem megnyerni szeretne volna a zenészeket és a közönséget egyaránt. Erre utalt az utóbbi darabról tett nyilatkozatában, kiemelve a két mű hasonló vonásait is: „Első zongoraversenymet 1926-ban írtam. Ez a mű szándékom ellenére kissé – sőt mondhatni nagyon – nehézre sikeredett mind a zenekar, mind a közönség számára. Néhány év múlva, 1930–31-ben ezért akartam megírni 2. zongoraversenymben az elsőnek mintegy ellendarabját: olyan művet, amely a zenekar számára kevésbé nehéz, tematikus anyagai pedig tetszetősebbek. Ez a szándék magyarázza utóbbi versenymű legtöbb témájának népszerűbb és könnyedebb jellegét. [...] Az első tétel zenekara fúvós és ütőhangszerekből áll; az adagióé (szordinált) vonós hangszerekből és üstdobokból; a scherzo vonós hangszereken és a fúvós és ütőhangszerek egy csoportján szólal meg, s csak a III. tétel veszi igénybe a teljes zenekart. Megjegyzem még, hogy két zongoraversenymnek egyikét sem zenekarral kísért zongorára, hanem zongorára és zenekarra írtam; szólólistának és együttesnek teljesen egyenrangú szerepet szántam mindkettőben.”

Großer Musikvereins-Saal
Mittwoch, den 7. Juni 1933
8 Uhr abends

**BUDAPESTER
KONZERT-ORCHESTER**

Dirigent: **OTTO KLEMPERER**
Solist: **Béla Bartók**

Programm:

- Bach — Weiner** Orgeltocatta und Fuge C-dur
(für großes Orchester)
- Béla Bartók** Klavierkonzert Nr. 2
Allegro
Adagio — Prestissimo — Adagio
Allegro
Zum ersten Mal in Wien
Am Klavier: **Der Komponist**
- Richard Strauß** Till Eulenspiegels lustige Streiche

— Pause —

- Beethoven** Sinfonie Nr. 5 C-moll
Allegro con brio
Andante con moto
Scherzo
Allegro

Klavier: Bösendorfer

Wagner Druck, Wien II

A II. zongoraverseny bécsi előadásának műsortalpa, 1933. jún. 7.

Bartók itt nem említette azt a nyilvánvaló hatást, amelyet Sztravinszkij zenéje gyakorolt mindkét zongoraversenyére, és amely a zenei anyagok hasonlósága, a barokkos toccata-mozgások és a szólamok szövémódja mellett a hangszerelés tekintetében is oly szembeűnő. 1926-ban, közvetlenül az első darab komponálása előtt hallotta Budapesten az orosz mester fúvósokra és zongorára írt versenyművét (1924), amelyben a vonósok közül csak a nagybőgő, az ütőskarból a timpani szerepel. Amíg Bartók az I. zongoraverseny nyitótételében első sorban a fúvósokat társította a szólóhangszerhez, a második darab *Tűzmadár*-idézettel induló első tételében már egyáltalán nem használt vonósokat, ami a műfajban különösen ritka megoldás. Az ezt követő *Adagio* hangszíneivel sohanemvolt csoda tárul fel a zenekar játékában. Kezdetben az éjszaka végtelen csendje ölt hangzó formát a szordinált vonósok kvintmeneteiben, majd a tétel középpontjában, a *Presto scherzóban* a természet felnagyított effektusai szólalnak meg: Bartók zenekarában a félelmetes dübörgések mellett az erdő suhogása és az éji madarak rikoltása is elnyeri helyét a hangversenydobogón.

Az új mű bemutatójára 1933. január 23-án került sor Frankfurtban. A zongoraszólamot ezúttal is a szerző játszotta, a Frankfurter Rádió Szimfonikus Zenekarát Hans Rosbaud vezényelte. Hamarosan előadta Bécsben is Otto Klempererrel, Londonban Adrian Boulttal és Henry Wooddal, Brüsszelben Franz Andréval, Stockholmban és Prágában Václav Talichhal, Budapesten és Lausanne-ban Ernest Ansermet-vel, Chicagóban Frederick Stockkal és Scheveningenben Carl Schurichttal.

Kapcsolat a zenekarral a 30-as években

Amint láttuk, már a II. zongoraverseny keletkezésekor fontos szempont volt Bartók számára, hogy amennyire lehetséges, könnyebben játszható és befogadható zenét komponáljon. Mindez az 1930-as évek általános tendenciájával is párhuzamba állítható: a komponisták az emberi közösség nagyobb csoportjait kívánták megszólítani, ahogy Sztravinszkij a *Zsoltárszimfóniában*, Schönberg a *Kol nidrében* vagy éppen maga Bartók a *Cantata profanában*. A sok személyes találkozás és együttjáték következtében megváltozott Bartóknak a zenekarhoz fűződő viszonya. Művészi elveinek megőrzése mellett egyre nagyobb hangsúlyt helyezett arra, hogy zenéje ne igényeljen irreálisan nagy erőfeszítést az előadóktól, akiktől olykor kiemelt figyelmet, odaadást és szeretetet kapott cserébe.

Amikor 1937. február 3-án Brüsszelben egy egész estére való műve hangzott el Franz André vezényletével (*Táncszvit*, II. zongoraverseny, *Falun*, a 2. hegedűrap-szódia zenekari változata, *Mandarin-szvit*), Albrecht Sándornak szóló beszámolójában még fogadalmat is tett a művészek érdekében: „Az volt a legnagyobb meglepetés számomra, hogy egészen elsőrangú zenekart ta-

láltam itt, nagyon jó karmesterrel. A zenekar olyan bámulatosan jól játszik lapról, hogy ilyet csak a londoni B.B.C.-nél tapasztaltam. A zenekar teljesítőképesége már abból is látszik, hogy ehhez a 1 1/2 órányi új zenéhez (és részben nagyon nehéz dolgokhoz) mindössze 10 órányi próbaidő állt rendelkezésükre és mégis majdnem egészen jól ment minden. A „Falun”-t tulajdonképpen még sose hallottam: szinte megrémültem, milyen rettenetesen nehéz ez a zenekar számára épp úgy, mint helyenként a kórus számára. Soha többet ilyen nehezet nem írok ensemble számára!”

Másnap édesanyjának kiemelten dicsérte az egyik hangszercsoport játékát: „Itt kitűnő zenekart és karmestert találtam: a fúvóhangszerek hangja valósággal cirógatja a fület.” Az ehhez hasonló benyomások minden bizonnyal az új művek komponálása során is inspirálták, mint ahogyan az 1932 februárjában megismert francia zenészek játéka évekkal később, a Hegedűverseny (1937–38), a Concerto két zongorára és zenekarra (1940) vagy a nagyzenekari Concerto (1943) hangszerelése idején is ott csenghetett a fülében. Az I. zongoraverseny előadásáról írta feleségének: „Egyvalami jó volt a párisi előadásban: a fafúvók. Ideálisan szólnak; fogalmunk sincs arról, milyen szépen tud egy fagott, klar. ob. és fuvola szólni. A zongorakoncert 2. tételének középrészét talán még sose hallottam ilyen szép hangzásban. Nem tudom, a hangszerek olyan kitűnőek, vagy a zenészek iskolázottsága olyan jó-e, vagy mind a két faktor eredményezte-e ezt a nagyszerű hangzást. Különben a fafúvók nem csak szép hangszínnel, hanem értelmesen is játszottak.”

Művész és mecénás

Az 1930-as évek második felében, a klasszikus remekművek keletkezése idején Bartók egy újfajta kapcsolat részese lett, amelynek érdekében jelentős kötöttségeket is hajlandó volt felvállalni. A zenekari művek közül a multimilliomos Paul Sachernek, a Bázeli Kamarazene- kar vezetőjének megrendelésére készült 1936-ban a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*, majd 1939-ben a *Divertimento*. Viszonyukat Bartók így jellemezte fiának, Bélának a svájci Saanenből írott levelében, 1939 augusztusában: „Valahogyan régi világbeli muzsikusként érzem magam, akit a mecénása vendégül hívott. Mert azt ugye tudod, hogy teljesen Sacherék vendégeként vagyok itten, mindenről ők gondoskodnak – távolból.”

Az említett kötöttségek közé tartozott, hogy a megrendelő együtteséhez alkalmazkodva le kellett mondania a fúvósokról, illetve hogy játéktechnikai téren figyelemmel kellett lennie a zenekar amatőr vagy fél-amatőr tagjaira. A *Zene...* tervezésének idején, 1936. június 27-én írta Sachernek: „És pedig húros és ütőhangszerekre (tehát a vonósokon kívül zongorára, celestára, hárfára, xylophonra és ütősökre) komponált műre gondolok; feltételezem, hogy ezek kezelése semmiféle nehézségbe

nem ütközik. Kényesebb azonban annak a kívánságnak a kielégítése, hogy a mű ne legyen túl nehéz. A technikai nehézségeket előreláthatólag sikerül majd elkerülni; nehezebb azonban a ritmikai nehézségek elkerülése. Ha az ember valami újat ír, már egymagában annak szokatlan volta is nehézséget jelent az előadók számára. Mindenesetre igyekezni fogok itt is minél könnyebben játszhatót írni. Végülis sohasem kimondottan azzal a szándékkal írok, hogy minél nehezebben előadható hozzak össze.”

Az együttműködés első eredményét a *Zene...* 1937. január 21-i bázeli ősbemutatója demonstrálta – ezt pedig a *Táncszvitéhez* hasonlítható nemzetközi sikorsorozat követte. Bartók a főpróba után írta feleségének: „dirigens, zenekar mind a legnagyobb szeretettel és odaadással dolgoztak velem; állítólag nagyon lelkesednek a műért (Én is!). Egy pár részlet szebben és meglepőbben hangzik, mint ahogyan elképzeltem. Nagyon különös hangzások vannak benne! [...] különösebb nehézségek nem voltak a zenekar számára – 25 próba talán azért kellett, mert a zenekar fele, bár zeneiskolát végzett, de mégis csak amatőr. A dirigens is jó; minden lehetőséget megtehet. Pl. hogy jó üstdobosa legyen, hát Zürichből hozott egyet ide, aki csakugyan jó. [...] Ilyen nagy gonddal dolgoznak itten, ha egyszer vállalkoznak valamire!”

„Különös hangzások” a zenekarban

A *Zene...*-nek az idézett levélben említett „különös hangzásai” közé tartoznak az olyan ritkán alkalmazott vonós játékmódok, mint például a fogólapra csapódó *pizzicato*, amely ütőhangszeres hatást kelt (Bartók a partitúrában egy felül vonallal bevágott körrel jelölte). Először a 2. tétel 116. ütemében jelenik meg a nagybögő szólamában, majd a 157. ütemtől az egész vonóskar alkalmazza a zongora szinkópált hangsúlyainak kiemelésére. Ugyanitt a *sul ponticello* effektus mellett nemcsak a vonóval, hanem a pengetve megszólaltatott hangok emlékezetes *glissandója* is megjelenik. A 3. tételben ezekhez csatlakoznak a xilofon gyorsuló-lassuló kopogásai, amelyek a formarészek határait jelölik ki. Amint Vikárus László megállapította: „Ezek a különleges eszközök sohasem kizárólag színelemként kapnak szerepet, hanem mindig dramaturgiai funkciót látnak el.”

A hangzási effektusok közé tartozik a zenekar térbeli elrendezése, középen a zongorát is magába foglaló ütőhangszerekkel, két oldalt pedig a kettéosztott vonóskaral. Utóbbi sztereofon lehetőségeit Bartók bőségesen kiaknáztta a második és negyedik tételben. Egy másik érdekességről az 1938. novemberi antwerpeni előadás közben tett említést hegedűs partnerének, Gertler Endrének, akivel a kulisszák mögül hallgatták meg a darabot. Gertler így emlékezett: „Előadás közben hol elégedettségét, hol elégedetlenségét adta tudtomra. Hirtelen megfogta a karomat és lelkesen figyelmeztetett: – Hallgassa most, ez itt a tenger és a hullámok zaja, a hangsor minden hangja egyszerre szól!”



Reiner Friggyessel Westportban, 1942-ben

Bartók a *Divertimentó*ban még erőteljesebben megkötötte a kezét azzal, hogy kizárólag vonószekart alkalmazott (Sacher visszaemlékezése szerint eleinte nem akart ebbe beleegyezni), a hangzások, játékmódok és a zenekar kezelésének bámulatos sokrétűsége azonban sokszorosan kárpótolja a hallgatót. A kettősfogások, a *divisik* és a sűrű tutti-szóló váltakozások óriási változatoságot biztosítanak a darabban, a második tétel gyakran apokaliptikus temetés-vízióként jellemzett közép-része pedig újabb effektusokkal gazdagította a zenekari írás tárházát. A mester e szívbemarkoló megnyilatkozásában a félelmetes hatású, visító trillák és a sűrűn felrakott kísérőszólamok nem is annyira az elmúlás fájdalomáról szólnak, mint inkább az egész emberiség fenyegetettségéről, amelyet a szeizmográf-érzékenységu komponista a világháború előestéjén megérezhetett. Bartók nem tudott részt venni az 1940. június 11-én Bázelen megtartott bemutatón. Csupán néhány hete érkezett haza Amerikából, és ősszel – a visszatérés reményében, de immár végleg – ismét elhagyta otthonát. Amint ekkor írta: „ugrás a bizonytalanságba a biztos elviselhetetlenből.”

Concerto – fény az alagút végén

Az amerikai évek körülményei, az utazások és hangversenyek fáradalmi nem kedveztek a komponálásnak, amelynek még inkább gátat szabott Bartók egészségének végzetes megrendülése. Az 1940–41-es évadban még tovább mélyítette ismeretségét az amerikai zenekarokkal, amint Clevelandben, Pittsburgh-ben és Chicagóban a II. zongoraversenyt játszotta, majd 1943. január 21-én és 22-én New Yorkban a *Concerto két zongorára és zenekarra* (1940) amerikai bemutatóján

működött közre feleségével, Dittával együtt. A Filharmonikusokat Reiner Frigyes vezényelte. Ez az utolsó zenekari fellépés egyben életének utolsó előadóművészi szereplése is volt. Kilátásait Bartók minden szempontból sötéten ítélte meg Wilhelmine Creelnek írott levelében: „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.”

1943 tavaszán némi fény csillant meg az alagút végén: Szigeti József közbenjárására a Bostoni Szimfonikusok vezetője, Serge Koussevitzky zenekari művet rendelt Bartóktól. Ez nemcsak anyagi értelemben jelentett mentőövet a számára, hanem a munkakedvét is meghozta. Egészségi állapota is javulni látszott, és augusztus

közepétől kevesebb mint két hónap alatt befejezte az öt tételes *Concertót*. Az 1944. decemberi ősbemutatóhoz készített ismertetésében Bartók a hangszerek alkalmazásával kapcsolatban is nyilatkozott: „E szimfónia-szerű zenekari műnek a címét az egyes hangszerek vagy hangzercsoportok koncertáló vagy szólisztikus jellegű kezelésmódja magyarázza. A »virtuóz« hangszerkezelés például az első tétel kidolgozásának fugatoszakaszaiban jelenik meg (rézfúvó hangszerek), vagy a zárótétel főtémájának »perpetuum mobile«-szerű futamaiban (vonósok) és különösen a második tételben, ahol a hangszerek mindig párosával jelennek meg egymást követően, briliáns passzázssokkal.”

A szerző életében utolsóként bemutatott zenekari mű világosabb, közérthetőbb stílusa szerves folytatása mindannak a változásnak, ami már a Hegedűversenyben csúcspontjához érkezett. Több fiatalkori kompozícióhoz hasonlóan ez is tele van önéletrajzi utalásokkal (a legismertebb a 4. tétel, az *Intermezzo interrotto* meséje az ifjú félbeszakított szerenádjáról, benne honvágya kifejezésével és a Lehár- és Sosztakovics-idézetten keresztül Hitler kigúnyolásával). Szerkezetével és a motívumok tételeken átnyúló alkalmazásával Bartók egészen első vállalt zenekari darabjáig, az I. szvitig tekintett vissza, a 2. tétel kisdobszólói pedig egykori Sztravinszkij-emlékeit (*Petruska*, *A katona története*) elevenítették fel. Bár egyes szakértők szerint a szigorúan ökonomikus felépítésű *Zene...* tökéletesebb alkotás, a *Concerto* sokak számára mégis kedvesebb. Ez talán annak köszönhető, hogy utóbbiban Bartók mindazt összefoglalta, amit életében és művészetében fontosnak érezhetett, és utolsó befejezett zenekari művében a legszélesebb közönséghez szóló, önvallomás-jellegű zenei testamentumát fogalmazta meg. ■