

EREDETISÉG ÉS EGYÉNISÉG ENESCU ÉS BARTÓK MŰVEIBEN

Enescu éppoly kevésbé „újromantikus“, mint amilyen kevésbé „újklasszikus“. Éppen ez a szintetizáló képesség (akárcsak előadóművészetében) — a látszólag kibékíthetetlen elemek egyéni módú egyesítése — egyike művészetének koordinátáinak. Ehhez hozzájárulnak a sajátos, egyéni elemek, amelyek nagyrészt szoros összefüggésben vannak mindazzal, ami Enescu lényében román volt, a népének zenéjéhez fűződő élő kapcsolatával. „Klasszikus“, „romantikus“ elemeket egyaránt egybeötvöztött, teljesen új stílusban. Enescu látszatra kevésbé volt „újító“, jobban kötődött a hagyományokhoz, mint sok kortársa: lényegében azonban — radikális és végletes állásfoglalás nélkül, elkerülve a heves „szakítást“, amely gyakran valami régihez, „már elmondott“-hoz vezet vissza (mint olykor az újklasszikusoknál) — *Enescu messzebb jutott*, mint kortársainak legtöbbször, mégpedig három fő irányban, amely a hegedűszonáta „új“ irányzata szempontjából döntő volt: 1. a hegedű *kolorisztikus* forrásainak elmélyült felhasználása, belefoglalásuk a lényeges kifejezési eszközök sorába; 2. a hegedű *dallama* alárendeltségének meghaladása a harmónia-alappal szemben; 3. a *nemzeti jelleg* behatolása a hegedűszonáta szférájába. Mindezek a vonások megvoltak a II. szonátában, s meglepő módon már 1900 előtt megelőzték azokat a tendenciákat, amelyek a XX. század első évtizedeiben született legrepresentatívabb szonátákban nyilvánultak meg. E vonások azonban a III., „román népi jellegű“, op. 25-ös szonátában érték el a fejlettség tetőfokát; amint a megnevezés is jelöli — a nemzeti jelleg itt uralkodóvá válik, s befátyolozva magával hordja a többit, vagy — ha pontosabban fogalmazzunk — egységet alkot velük. Ezt a csodálatos zene-művet áttanulmányozva fedezzük fel, hogy a román népi jelleg, a dal- és a harmónia közötti antinómia megoldása és a hegedű kolorisztikus forrásainak mély kifejezésű, teljes felhasználása miképpen egyesül kétségtelenül *új, személyes* stílusban, amely azonban nem demonstratív, külsőséges, s ennek következtében csodálatos módon kapcsolja össze a régi, évszázados hagyományt korunk zenéjének leghaladóbb törekvéseivel.

A fentebb említett tényezők közül a nemzeti jelleg az, amely nehezebben hatolt be a szonáta és általában a kamarazene szférájába. A „nemzeti iskolák“, amelyek különösen a múlt század közepétől kezdve indultak virágzásnak, erejüket eleinte — s ez természetes volt — kevésbé szigorú, hálásabb és a „couleur locale“ számára hozzáférhetőbb műfajokon próbálták ki, az operán, a szimfonikus költeményen, általában a vokális és hangszeres zenén. Beszédes bizonyítékok: az „ötök“ csoportjának, amely annyi remekművel gazdagította a szimfonikus és vokális zeneirodalmat, szinte semmilyen hozzájárulása nem volt a szonáta területén. Csajkovszkij csak két zongoraszonátát írt; Rubinstein zongorára és hegedűre írt szonátái a műfaj sikerült romantikus példái, de alig jellemzők az adott iskolára,

akárcsak Rachmaninov, Grecsanyinov, Ippolitov-Ivanov és mások hegedűre írt szonátái a XIX. század végéről vagy a XX. század elejéről (csak később, 1940 után születnek meg Prokofjev csodálatos hegedűszonátái, amelyek a műfaj legjelentősebb korabeli alkotásai közé tartoznak). A skandináv iskolának köszönhető szonáták közül (Niels Gade, Karl Nielsen, Tor Aulin, Svendsen, Sinding, Sibelius) csupán Edvard Grieg szonátái nőnek határozottan a német romantika hatása fölé, és az „északi“ friss líraiság áramát hozzák magukkal. Karol Szymanovski szonátái a francia impresszionizmus felé közelednek; Smetana és Dvořák szonátáin Mendelssohn, illetve Brahms nyoma sokkal nagyobb mértékben rajta van, mint orkesztrális vagy színpadi zeneműveiken. Csupán Leoš Janáček hegedűszonátájában (1914) — ebben az élénk ritmusú és rapszodikus kantilénákkal átszőtt műben, amely a szerzőre jellemző hajlamnak megfelelően a kiejtett szó hanghordozásából származó motívumokat tartalmaz, s általában improvizációs jellegű — találta meg a cseh zene erőfeszítéseinek megfelelőjét vokális és szimfonikus téren.

Hasonló — sőt még nagyobb — a jelentősége a magyar zenében Bartók Béla hegedűre és zongorára írt két szonátájának, amelyek 1921—22-ben keletkeztek. A „román népi jellegű“ előtti összes szonáták közül ezek hatoltak a legmélyebbre az „új“ törekvések irányában, s nem csodálkozhatunk azon, hogy e művek között észrevehető kapcsolatot lehet megállapítani. (Jegyezzük meg, hogy első ízben Enescu adta elő Bukarestben Bartók II. szonátáját a szerzővel együtt, amikor a nagy magyar muzsikus 1924 októberében hazánkat meglátogatta; kétségtelen tehát, hogy jól ismerte ezeket a szonátákat.) De éppen ezért a közöttük levő különbségek is nyilvánvalók.

Bartók, Enescuhoz hasonlóan, felhasználta két szonátájában hazája népzenejét: aszimmetrikus, szeszélyes, állandóan változó metrikába foglalt ritmusokat; a népi „stilust“, emelkedő vagy eső (néha pentaton) hangsorokkal, mind a dallamvezetésben, mind pedig a harmonikus rétegződésben, amely kibővíti a tonalitást; dallamrészleteket ismétel, vagy ellenkezőleg, rövidített, kihagyásos, váratlan kifejezéssel él. Akárcsak Enescu, Bartók is izzig-vérig melodistának bizonyul; a sok ellenpontozott rész mellett a hegedűszólamnak általában élénk, határozott a vonalvezetése, mint valamely freskóé, a zongora labilisabb, helyenként „impresszionisztikusabb“ írásmódjával ellentétben (megjegyzendő az is, hogy az I. szonata második — adagio — tétele patetikus dallam, szólóhegedűre). Ugyanakkor a hegedűt addig nem tapasztalt merészséggel és ötletességgel kezeli, szokatlan dinamikai, kifejezési, hangzás- és színbeli árnyalatokat igényel tőle, amelyek jórészt a népzeneből eredeztethetők (különösen az I. szonata „pasztorál“ befejezésében). Mindezen elemek ellenére Bartók érdesen polikróm, néha ijesztő disztonanciákkal és zörejekkel átszőtt zenét ír; ez ennek a zenének egyik újabb „kísérleti“ vonása, amelyet a későbbi zongoraszonátákban majd meghalad (különösen a két zongorára és ütőhangszerekre írt szonátában), elsősorban pedig az 1944-ben született remek szólószonátában, amely tisztult, lekerekített, a teljes egyensúly állapotába jutott művészetéről vall. De nem kevésbé igaz, hogy az 1921—22-es két szonata, egyenlenségei ellenére, nemcsak a fejlődés fontos „dokumentumát“, határkövét jelképezi, hanem telítve van a Bartók zenéjére jellemző erővel, a kifejezés koncentrált, patetikus és felkavaró intenzitásával.

Innen származnak azonban az eltérések is Enescu zenéjétől — például a III. szonátától, amelyhez oly sok közös szál fűzi Bartók szonátaát. A magyar zeneszerző természeténél fogva olyan újító volt, aki radikális megoldásokra hajlott (a két szonáta által jelzett korszakban éppenséggel a „kísérletezés“ felé), *expresszionista* volt, aki arra törekedett, hogy a belső állapotoknak, a képeknek és érzéseknek minél élesebb, szaggatott megfogalmazású, meglepő átmenetekkel ellátott, szakadékos kontrasztú kifejezést adjon; a forma szempontjából pedig a *klasszikus képletek* szenvedélyes híve volt, amelyekbe igyekezett belefoglalni zenéjének olyannyira új ihletét és anyagát (innen származik e különben is feszültséggel telített zene belső többlet-feszültsége). De mindezek a jellegzetességek, bár első látásra meglepő perspektívában, Bartókot úgy mutatják be, mint a *nyugati hagyományok* követőjét; nem hiába hasonlították Beethovenhez (aki-nél megtaláljuk ugyanazt a drámaiságot, az ihlet széles áradása és a hibátlan felépítés közötti feszültséget, a formák határozott következetességét: igaz, hogy nagyobb, uralkodó egyensúllyal). Bartók — érettsége korszakában, az újromantikus és impresszionista kezdetek után — hazája és a szomszédos népek hamisítatlan folklórából indul ki, amelyet jobban, alaposabban ismer, mint bárki más (sokkal alaposabban, mint Enescu, akit a körülmények távol tartottak az ilyen kutatástól), s amelyet tiszta, romlatlan formában tárt az egész emberiség elé. Folklórtevékenysége döntő jelentőségű — többek között a román nép számára is. Saját alkotásaiban, különösen a XX. század második évtizedétől kezdve, Bartók széleskörűen asszimilálta ezt a folklórt, *saját zenei nyelvének anyagává* tette. Ez „radikalizmusának“ egyik vonása: Bartók addig szokatlan mértékben fejezte ki önmagát a „legeredetibb“ népdal ritmusai, dallamformái, vokális vagy hangszeres eljárásai által; saját zenéjének szubsztanciájává lényegítette a népdalt, a különböző (különösen Duna-medencei) népek zenéjének amalgámjából és saját ihletéből „imaginárius folklórt“ hozott létre.

Valóban imaginárius, nemcsak azért, mert szintézist jelent, hanem különösen azért, mivel a műveket, felépítésüket és kifejezésbeli jelentőségüket tekintve olyan szellem hatja át, amely már nem a tulajdonképeni folklór sajátja, hanem a klasszikus, főleg német jellegű hagyományokat követő zeneművészeté. Két koordináta döntő fontosságú ebben az értelemben. Először Bartók zenéjének tartalma, kifejezés módja: a kifejezésnek az a végső intenzitása, az a hevedés és éles áthatóerő, amely Bartókot az ellentmondásoktól, a belső harcoktól és a kegyetlen realitásoktól szenvedő emberiség tragikumának nagy megszólaltatójává teszi — ez az expresszionista törekvés már nem fedi a népdal visszafogottabb, egyszerűbb stílusát, amelyet saját érzéseinek szemérme hat át, s amely a fájdalom és a reménytelenség kifejezésére nem kevésbé meggyőző, de nem olyan heves, nyomató hangszínyeket talál (igaz, hogy ezek a vonások főleg a román folklórra jellemzők; de a magyar folklórban is uralkodnak — amint éppen a Bartók által gyűjtött példákban érzékelhető, bár nyilvánvalóan vannak kivételek). Mindenesetre a tipikusan expresszionista képek, mint például a groteszk, a borzalom, a hallucináció képei, az atmoszféra és a belső hangulat gyors „szintváltásai“ — amelyek gyakoriak Bartók zenéjében — teljesen idegenek a folklórtól.

A másik koordináta a felépítés, a zenei architektonika. Bartók olyan hagyományos típusú pontossággal és formális logikával építi fel zeneműveit, amelyért bármely „újklasszikus“ megirigyelhetné. Csupán zenéjének „mikrokozmoszában“, a motívumok strukturálásában jutnak előtérbe a folklór-jellegű elemek (ritmus-, dallam-, harmónia-elemek). Már a „nagy“ témák felépítésében a klasszikus-nyugati típusú szimmetria érződik. Még nyilvánvalóbb a helyzet a tulajdonképpeni formák esetében. Bartók előnyben részesíti a szigorú formákat — fuga, kánon, chaconne —, különösen pedig a klasszikus formákat: rondó, szonáta, a részleges tematikai kidolgozásokat, a motívumok vagy motívum-részletek „áttűnését“ vagy újrakombinálását, világos ismétlésekkel, az alkotórészek jól ismert szimmetriájával. Íme, miért merjük kimondani a — hazárdnak tűnő — megfogalmazást, hogy Bartók a délkelet-európai eredetű, tiszta népi jellegű zenei anyagot a nyugati zene szellemében használja fel, mind a kifejezőmód, mind a formaépítés tekintetében. Ebből a rendkívül eredeti és mesteri kölcsönkapcsolásból olyan mű született, amely a nyugati zenéhez szokott hallgató számára eredeti, meglepően új anyagot hoz, ez azonban az általa ismert koordináták közé épül.

Azért időztem el oly hosszasan a Bartók stílusának nagy vonalokban történő meghatározására irányuló kísérletnél, mert ez rendkívül értékes segítséget jelent Enescu zenéje szimmetrikusan ellentétes vonásainak meghatározásában. A két nagy zeneszerző alkotótevékenységének közelsége kétségtelen, amint kezdettől fogva állítottuk és bizonyítottuk. Azonos humanista hit, azonos magasztos felfogás művészetük szerepéről, azonos őszinte hazaszeretet köti őket össze, hiányzik belőlük a szűk, kicsinyes egocentrizmusú sovinizmus minden nyoma; a két zeneszerző tisztelte és szerette egymást, s a közöttük kialakult kapcsolatok — mint például a fentebb említett — természetesen megtermékenyítők voltak. Hegedűre és zongorára írt szonátáik előbb említett közös vonásai igazolják esztétikai álláspontjuk alapvető rokonságát. De mint bármely esetben, amikor két erőteljes és eredeti személyiségről van szó, az ő esetükben sem beszélhetünk sem utánzásról, sem azonosságról.

Enescu teljes egészében „népi jellegben“ fogant III. szonátájában, amely tehát művei sorában legközelebb áll a bartóki nyelvhez, más típusú, kevésbé hiteles, kevésbé „tisztá“ folklór-típusból indul ki: a cigányzenéből, amelyet Kodály és Bartók általában kizárt érdeklődési köréből, ugyanis hibrid-, „kompromisszum“-jellegűnek tartották, aminek a nyomai Liszt művében is fellelhetők. Ez a folklór egyetlen formája, amelyet közelebről megismert — különösen gyermekkor első éveiben, majd a Moldvában töltött vakációk idején, később pedig szórványosan a városi cigányzenészek útján (Enescu a III. szonátát megelőző időszakban külön lejegyzett magának néhány cigánynótát). De anélkül, hogy mélyrehatóan és rendszeresen megismerte volna a népzene, anélkül, hogy felhasználhatta volna anyagát, Enescu csodálatos intuícióval sejtette meg e zene *szellemét*: mélységes *összhang* van a román népzene és Enescu zenei stílusa között. Ezt az összhangot felfedhetjük, ha ugyanazokat az alapvető koordinátákat követjük figyelemmel — egyrészt a zene *tartalmát*, *expresszív értelmét*, másrészt általános struktúráját, *architektúráját*.

Enescu nem volt expresszionista: ritkák azok a pillanatok, amikor a kifejezés szélső határaihoz ér — tragikus felkiáltás, groteszk grimasz —,

ezek csupán kivételek: a harmadik szimfónia, a kamara-szimfónia, az *Oedipus* részletei. Általában azonban Enescu zenéjének kedvelt kifejezési regiszterét az érzelmek szemérmessége, a diszkrét líraiság, a nagyfokú mértéktartás, az árnyalatok finom érzéke — végső soron egyetlen érzés túlsúlya — jellemzi, amiben már előbb felismertük az enescui „alapállást”: a vágyat, a nosztalgiát. Ezek a vonások teljesen megfelelnek amazoknak, melyeket a népzeneben fellelünk — különösen a román népzeneben. A III. szonátában e vonások a legjellegzetesebbekké, a „legtisztábbakká” válnak.

Ez az expresszív környezet hű megfelelőjére talál Enescu *építésmódjában*. Már a II. szonátában felkeltette a figyelmünket az a „különleges” mód, ahogyan sok zenestrukturái problémát megold: a dallamos és folyamatos típusú kidolgozás, részletekre osztás és megszakítások nélkül, a különböző témák közötti „ozmózis”, vagyis szerves kölcsönhatás által elért ciklikusság, valamint a klasszikus zenétől idegen, eredeti mód, ahogyan a II. tételt elnyújtott, dojnyszerű dallamával strukturálja — és természetesen koronázásként a nagy szerkezet személyes jellegű és valamelyest szabad kezelése: a szonáta-, lied-, rondó-forma. De nincsenek-e rokonságban ezek az elemek a népzene szerkesztési módjával? (A II. tétel esetében ez nyilvánvaló az intonációk sokfélesége folytán.) A III. szonátában ez a jelleg szembeszökővé válik, és általánossá lesz, a szerkesztés egyik „alapelve”. A szonáta nemcsak az alkotóelemek, az intonációk eredete szerint *román népi jellegű*, hanem inkább összstruktúrája s ama mód alapján, ahogyan a témák fejlődnek, alakulnak, s az egész zenei mű nagy keretében egymáshoz illeszkednek. Enescu tehát, látszólag kevésbé eredeti anyagból kiindulva, a népzene koncepciójának inkább megfelelő szellemben alkotott, mint Bartók a szonáták esetében. S bár kevésbé radikális és szándékaiban jobban tiszteli a hagyományokat, lényegében új világot teremtett.

Szervátiusz Tíbor szoborterve

