

# Zenei textológia

BÓNIS FERENC: HÓDOLAT BARTÓKNAK ÉS KODÁLYNAK

A Tiszatáj 1960-ban, majd 1965-ben újra, közreadott egy „elfelejtett Bartók-önéletrajzot”. Erről – ugyancsak a Tiszatájban, 1966-ban – Bónis Ferenc szövegkritikai és életrajzi adatok fölsorakoztatásával bebizonyította, hogy – bármi jószándékkal született, de – hamisítvány. Mégpedig a Bartókkal kötetre való interjút készítő újságírónak, zenekritikusnak, a most 89 éves Kristóf Károlynak kompilációja.

Bónis Ferencnek, a kiváló zenetörténésznek és jeles zenei ismeretterjesztőnek új könyvében ez a jellegzetesen textológiai tanulmánya is olvasható *Egy hamisított Bartók-önéletrajz* címmel. S mintegy rá rímel a következő dolgozat: *Egy hamisítatlan Kodály-írás*.

Gyanúm, hogy ez a leleményes ellentét a gyökere a tanulmánykötet szerkezetének, annak, hogy nem különíti el egymástól (mint Breuer János 1978-ban megjelent *Bartók*

és Kodály című kötetében) a két zeneszerzőről szóló frásokat, hanem (akár Szabolcsi Bencének az éppen Bónistól gondozott, 1987-ben kiadott *Kodályról és Bartókról* című könyvében) egyetlen fonalon közli írásait. Szabolcsi könyvében ezt Bónis azzal okolja meg, hogy lehetetlen lett volna külön Bartók- és külön Kodály-fejezet összeállítása, hiszen Szabolcsi maga igen gyakran egyszerre szól kettejükéről (491. l.).

Ezt elmondhatjuk Bónis tanulmánykötetéről is, amelynek címe a francia példák (a különféle *Hommage à-k*) nyomán hódol (a szabadabb és szerényebb magyar fordítás szerint inkább tiszteleg) a két nagy magyar lángész művésze és tudománya előtt. A tanulmánykötetnek időben első írása (*Idézetek Bartók zenéjében*) 1963-ban született, az utolsó (*Bartók Táncszvitjének születése*) először e kötetben jelent meg.

Könyvében Bónis Bartók és Kodály néhány nagy művének keletkezéstörténetét, forrásvidéküket tárja föl. Mivel zenei alkotásaik jórésze szöveges, egyszerre elemzi a nyelvi és a zenei anyagot. Ez különösen Kodály esetében gyümölcsöző, hiszen ő bölcsészetet is hallgatott, doktori értekezése is a magyar népdal strófászerkezetéről, tehát szövegtudományból készült, s ennek hatása egész életművében érezhető. Maga mondta, hogy a *Psalmus Hungaricus* meg sem született volna, ha ifjan nem tanulmányozza a Régi Magyar Költők Tárát, nem akad rá Kecskeméti Vég Mihály veretes, megragadó zoltárátköltésére (141). Bónis kötetnyitó tanulmányában (*A szó Kodály életművében*) a zeneszerzőnek a kórusművek szövegválasztásában, átdolgozásában meglepetéskeltő különleges szakértelmét és gondosságát méltatja.

A már említett „hamisítatlan” Kodály-írás szintén kompiláció, akár Bartóké, de kicsoda különbség: ha ketten csinálják ugyanazt, nem ugyanaz. Az 1960-ban induló *Studia Musicologia* című folyóirat beköszöntőjét Kodály fölhatalmazásával és utólagos jóváhagyásával Szabolcsi Bence szerkesztette egybe Kodály korábbi műveiből. Hozzáértése, ma divatos szóval: empátiája tette lehetővé, hogy „hamisítatlan” Kodály-írást teremtsen, mely méltán került be a Mesternek *Visszatekintés* címmel megjelent összegyűjtött műveibe.

A kötet legterjedelmesebb, legjelentősebb Kodály-tanulmánya a *Psalmus Hungaricus* keletkezéstörténete. Pest, Buda, Óbuda egyesülésének fél évszázados ünnepére a székesfőváros – máig megmagyarázatlanul – a forradalmak idején kompromittálódott, de vitathatatlanul legnagyobb három zeneművészt, Dohnányi Ernőt, Bartók Bélát és Kodály Zoltánt bírta meg, hogy zenei alkotásaikkal emeljék a jubileum fényét. Az 1923. november 19-ei ünnepélyen hangzott el Dohnányi *Ünnepi nyitánya*, Bartók *Táncszvitje* és Kodály *55. zoltára* (140–141). Ez utóbbi egy év múlva kapta végleges címét. Ahogyan Tóth Aladár a Nyugatban rögzítette: a nyomtatott partitúrának címlapjára azt fogják rányomtatni: „*Psalmus Hungaricus*. Magyar zoltár. A magyar zoltár” (208).

Bónis maga is a régi magyar irodalom kiváló bűvárának bizonyul, amint fölkeres és összeveti az 55. zoltár hajdani fordításait, latolgatja Kodály lehetséges forrásait, szövegkialakításának eszmei és prozódiai – mind verstani, mind zenei – okait. Pl. Vég Mihály azt írta: „Az ellenségtől mert én igen félek.” Kodály leleménye, a hibátlan rím kedvéért: *tartok* (160). Bencédi Székely István, Heltai Gáspár, Kecskeméti Vég Mihály, Károlyi Gáspár, Szenci Molnár Albert zoltárváltozatait a könyvbe ragasztott mellékleteken betűhű szövegközlésben párhuzamosan tanulmányozhatjuk. Bónis hangsúlyozza, hogy a Vég Mihály énekét közreadó Szilády Áron már észrevette a 16. századi zoltáros „kettős látásmódját”: azt, hogy a biblia szavait a maga korára vonatkoztatta. S ezt

folytatta Kodály „hármasszövegével”: ő a biblia szavaival és Vég Mihály panaszaival szintén a maga koráról, a háborútól, két forradalomtól, ellenforradalomtól sanyargatott magyarság sorsáról vallott.

A szöveg születése után a zenemű alkotástörténetét elemzi végig Bónis Ferenc. Ide én – szakértelem híján – nem követhetem, csak azt méltányolhatom, amint a *Psalmus* kéziratának egybevetésével – akár az irodalmi textológia művelője – vázolja föl a mű keletkezéstörténetét. Itt is sok tanulságos megfigyelése van. Pl. az, hogy a végső változatról Kodály – mondanivalójának hangsúlyozása végett – elhagyta a tenorszólót.

A *Magyar zsoltár* fogadtatása páratlanul egyhangúan kedvező volt. Még a konzervatív Haraszi Emil is zseniálisnak nevezte alkotóját, mondván, hogy e műve a magyar muzsika legelső nagyságai közé emeli. Merész volt kijelenteni: „A nemzet, mely három olyan géniust mondhat magáénak, mint Dohnányi, Bartók és Kodály, verhetetlen” (202).

A *Psalmus* utóéletéről is tanulságos adatokat rögzít a szerző. A vajdasági református magyarok már 1939-ben fölvtették énekeskönyvükbe Kodály melódiáját; 1948-ban a magyarországi református egyház is. A zeneszerző e megtiszteltetést azzal köszönte meg, hogy orgonakíséretet írt e dallamhoz (187).

De az is a mű utóéletéhez tartozik, hogy a hitleri Németország zenetudománya el akarta orozni Kodálytól a *Psalmust*. Egy névtelen cikkíró 1941-ben a *Psalmus* breslau-i (wroclawi) bemutatója előtt a helyi lapban azt a képtelen állítást tette közzé, hogy a *Psalmus* „szerzője” Michel Vehe Domonkos-rendi szerzetes; Kodály csak afféle „földolgozója”. Kodály válaszában pontról pontra megcáfolta a nagy fantáziával kitalált rágalmat. Bizonyította, hogy Michel Vehe egyáltalán nem volt zeneszerző, s Vég Mihály szövegéhez sem lehetett semmi köze. „A *Psalmus Hungaricusnak* – úgymond – egyetlen üteme sem alapul régi német vagy bármilyen régi dallamon; a teljes mű, első hangjától az utolsóig a magam egyéni leleménye” (217).

A tanulmánykötet Bartókról szóló második felében ugyancsak a legterjedelmesebb és legfontosabb dolgozat, amely a *Táncszvit* keletkezéstörténetét tárja föl. A módszer hasonló: az életrajzi és társadalmi háttér részletes fölvázolásával kezdődik. A mű Lukács György apjának, szegedi Lukács Józsefnek vendégszerető Gellért-hegyi villájában született, több más zeneművel és *A magyar népdal* című könyvével együtt. Érdekes a *Táncszvit* zenei összetevőiről Bartók vallomása: „a népdalok nehezen engednek engem nyugatra; hiába minden, kelet felé húznak” (223).

Ezt érezte meg a század nagy tekintélyű esztétája, Theodor Adorno, amikor a *Táncszvit* prágai bemutatóját követő általános elismerésbe a partitúra kiadása után ünneprontón szösz bele. Ő éppen a mű modernségével elégedetlen. Bónis teljes és hiteles fordításában először olvashatjuk ezt a furcsa kritikát, amely új fejezetet nyitott a Bartók-zene fogadtatásának történetében: ettől kezdve nemcsak konzervatív oldalról bírálták Bartók »érthetetlen modernségét«, hanem a modern zene hadállásaiból is fölróják »érthetetlen megalkuvását« (235).

Szintén érdekes textológiai eredmény, amint Bónis követi Bartók folyamatos javításait a *Táncszvit* kottáin. Nemcsak az első kiadásba csúszott sok rossz metronóm-számot javított ki. Ebben elismerte saját hibáját: föltételezése szerint rossz volt a metronóm, amellyel dolgozott. Bartók rendkívül kényes volt műveinek tempójára. „Ez a metronomizálás – mondta róla Ferencsik János – mondhatni, mániája volt Bartóknak.” A *Táncszvit* dirigálásáról azt mondta neki: ha tizenöt percnél hosszabb volt, akkor nem

volt jó (239). Utoljára a zeneszerző 1945-ben Amerikában Sándor György hangversenyére változtatott a *Táncszvit* partitúráján. Sajnos, kéziratát a zongoraművész elajándékozta, így ma hozzáférhetetlen a kutatás számára (248).

A *Táncszvit* belső világról írva veti föl Bónis a népzene kétféle alkalmazásának elméleti szempontból is tanulságos kérdését. Leegyszerűsítő az a szemlélet, amely azt sugallja, hogy akár Kodály, akár Bartók zenéjében a népzene csak mint népdalföldolgozás jut szerephez. Ez csak az egyik lehetőség: a népdalidézet Muszorgszkij művét jellemzi. Ám a műzenére tett népzenei hatás másik, bonyolultabb s talán művészibb formája – erre pedig Sztravinszkij a jellegzetes példa – a népdalutánezet: a zeneszerző maga kitalálta parasztdallamot (imitációt) illeszt művébe. Bartók életművében ennek klasszikus példája *Este a székeleyknél* című zongoradarabja. A másik éppen a *Táncszvit*. Ezekben olyan dallamokat alkot, amelyek a népzene törvényszerűségei szerint vannak kitalálva, de egyetlen ismert népdalt sem követnek hangról hangra.

S Bartók ehhez nem csak magyar parasztdalt vett figyelembe. Alkotásairól valló leveleiből idéz Bónis annak bizonyítására, hogy Bartókban tudatos volt az egyetemes népzenei ilyen alkalmazása. Amikor Octavian Beu őt román zeneszerzőnek minősítette, Bartók – udvariasan bár, de – visszautasította. Magyar zeneszerzőnek tartom magamat – írta neki. Ugyanazon alapon, ahogy Beu románnak, már szlováknak vagy spanyolnak is minősíthetné. „Az én zeneszerzői munkásságom – hirdette Bartók –, épp mert e három (magyar, román és szlovák) forrásból fakad, voltaképpen annak az integritás-gondolatnak megtestesüléseként fogható fel, melyet ma Magyarországon annyira hangoztatnak.” Miután azonban elhatárolta magától a meddő irredentizmust, így folytatta: „Az én igazi vezéreszmém azonban, amelynek, mióta csak mint zeneszerző magamra találtam, tökéletesen tudatában vagyok: a népek testvérré válásának eszméje, a testvérré válásé, minden háborúság és viszály ellenére. Ezt az eszmét igyekszem – amennyire erőmtől telik – szolgálni zenémben; ezért nem vonom ki magam semmiféle hatás alól, eredjen az szlovák, román, arab vagy bármiféle más forrásból. Csak tiszta, friss és egészséges legyen az a forrás!”

Akár Kodálynak, Bartóknak is volt vitája a német zenetudománnyal. Heinrich Möller *Das Lied der Völker (A népek dala)* című sorozatában 1928-ban *Ungarische Volkslieder (Magyar népdalok)* címmel is kiadott egy kötetet. Ez fölháborította Bartókot, mert Möller tudomást sem vett a korszerű magyar népzene-kutatás eredményeiről, és népdalnak tekintette a 19. század népies dalait, a cigányzenekaroktól híressé tett magyarnótáit is. Fölvett ugyan Bartóktól is két korai népdalföldolgozást, de ez a magyar zeneszerző számára ekkor már inkább sértés volt, mint megtiszteltetés. Ráadásul Möller kötetének bevezetőjében névtelenül ugyan, de bírálta Bartókot, éppen azért, amit az ő és Kodály munkássága óta vívmánynak tartunk: a népies műzene és a hamisítatlan népzene éles elválasztásáért.

Erre írta Bartók híres tanulmányát *Cigányzene? Magyar zene?* címmel. Ezt olvasta föl a Magyar Néprajzi Társaságban 1931-ben, és ezt akarta németül megjelentetni annak a kiadónak, a Schott Verlagnak folyóiratában, amely Möller sorozatát is megjelentette. Természetes, hogy ezt a szerkesztő, Alfred Einstein, a neves Mozart-kutató, nem közhelhetné. Annál kevésbé, mert zsidó lévén ekkor már kitette volna magát a nacionalista támadásoknak. (Aminthogy 1933-ban így is távoznia kellett a lap éléről és hazájából is.) Végül Bartók véleménye csak erősen megcsonkítva, önálló tanulmány helyett kritikaként jelenhetett meg. De Bartók a teljes szöveget is közölte az *Ungarische Jahrbücher*-ben (63).

Nemcsak a zenei, hanem mindenfajta, így az irodalmi alkotás számára is tanulságos az *Idézetek Bartók zenéjében* című tanulmány. Lisztről szólva Bartók kifejtette, hogy minden zeneszerző, a legnagyobb is, bizonyos már meglevőből indul ki. Az egyik fajta alkotó, az újító típus, ebből jut el olyan új helyekre, amelyek alig emlékeztetnek a kiindulópontra; a másik, az összefoglaló típus, az előtte megvoltakat fejlesztette ki addig soha nem látott és el nem képzelt egységgé (93).

Bartókban, mutat rá Bónis, e két típus egyesült. Fölhasználta elődeinek egy-egy motívumát, de sajátosan egyénivé gyúrta. Bónis sorra mutatja ki Bartók műveiben Liszt, Brahms, Richard Strauss, Haydn, Wagner, Bach, Beethoven, Debussy, Ravel, Sztravinszkij „idézeit”. Ezek éppen olyanok, mint költőink verseiben az elődök műveire utaló sorok, olykor szabad, olykor szó szerinti idézetek. Ahogyan például Juhász Gyula felelt 1919-ben Vörösmartynak ama reményére, hogy „Lesz még egyszer ünnep a világon”, kételkedő sóhajjal: „Hol az az ünnep, én már nem remélem...” (*A vén cigánynak.*) Így felelt Bartók az *Allegro barbaro* címével is és Ravelt idéző kezdőmotívumával is annak a francia kritikusának, aki valamelyik művét barbárnak minősítette. Tudatosan vállalta „barbárságát” (107).

Az I. szvit második tételeből az ismert népies műdal, a *Kék nefelejcs* stilizált idézete hangzik ki. A múlt század kedvelt nótaszerzőjének, Szentirmay Elemérnek *Ucca, ucca* kezdetű dala több Bartók-műben is föl-föltűnik. A *Concertóban* két különös idézet is hallható. Az egyik a harmincas évek népszerű operett-dala, Vincze Zsigmond szerzeménye, a *Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország*. Utána fölhangzik Lehár Ferenc *Víg özvegy* című operettjéből *Danilo dala*. Ez azonban, mutat rá Bónis, nem közvetlen átvétel, hanem Sosztakovics közvetítésével került Bartók művébe. Az orosz muzsikusz *Leningrádi szimfóniájában* ezzel az idézettel a német csapatok közeledését akarta érzékeltetni.

Végül is, veti föl Bónis, változtat-e a sok idézet azon a képen, melyet Bartókról mint századunk egyik *legegényibb* zeneszerzőjéről alkottunk? Bartókkal válaszol, ő pedig Sztravinszkij szavaival. Nyilván egyetért vele, amikor azt a véleményét tolmácsolja, hogy neki joga van bármilyen eredetű zenei anyagot fölhasználni: „amit ő egyszer alkalmasnak ítélt arra, hogy felhasználjon, az ennek a felhasználásnak következtében az ő szellemi tulajdona lett”. „Hogy a feldolgozott tárgy, illetve téma eredetének kérdése művészi szempontból teljesen másodrangú, abban föltétlenül igaza van Stravinskynak – mondja Bartók. – Fontossága ennek csupán az oknyomozó zene-tudomány szempontjából van.” Továbbá: „nem az a fontos, hogy milyen származású témát dolgozzunk fel, hanem az, hogy hogyan dolgozzuk fel azt. Ebben a »hogyan«-ban rejlik a művész tudásának, formáló és kifejező erejének, egyéniségének a megnyilatkozása” (115).

Ez tökéletesen egybevág azzal, amit az irodalmi alkotásról is elmondhatunk. „Je prends mon bien où je le trouve” – azaz onnan veszem a tárgyat, ahol találom, fogalmazta meg Molière a 17. században az eredetiség, az egyéni lelemény viszonylagosságának elvét, és Shakespeare-től napjainkig a világirodalom motívumvándorlásainak szemtanúi és élvezői vagyunk, hiszen az ismert, „örök emberi” helyzetek (mint Odüsszeusz óta a fogságból hazatérő férjé) mindig újabb és újabb változatokban megírva gyönyörködtetnek, lepnek meg új meg új megoldásaikkal. (*Püski, 1992.*)