

BOULEZ ÚJ BARTÓK-LEMEZE

*Bartók Béla: Négy zenekari darab. Op. 12 (Sz. 51)
Concerto for Orchestra (Sz. 116)
Chicago Symphony Orchestra.
Vezényel Pierre Boulez
DG 437 826-2*

Pierre Boulez újabban egyre-másra készít új lemezfelvételeket karmesteri repertoárjának régebbi darabjaiból – többnyire a Chicago Symphony Orchestrával Bartók zenéjének megszólaltatásához, különösen ideálisnak tűnhet ez a párosítás, hiszen az együttes képviselte hagyomány s a Boulez által mindig is megkövetelt pontosság miért is ne kapcsolódhatnak szervesen egymáshoz? És mégsem. A DG legújabb kiadványa számos elődjéhez hasonlóan adós marad a válasszal az egyik legsúlyosabb Bartók-kérdésre, hogy tudnillik feloldhatók-e egyáltalán a klasszikus értelemben vett nagyzenekari tradíció és a bartóki idiómák előadói megközelítése közötti ellentmondások? Lehetséges-e a zenekari kultúra mai állása szerint a szerző elképzeléseinek maradéktalanul megfelelő olvasata?

A válasz egyértelmű: igen. A kompromisszumokra csak kevésbé – a legtöbbször semmiképpen sem – hajló Bartók nyilván nem fordult volna időről időre a nagyzenekar felé, ha nem éri zenéje orkesztrális megvalósításának lehetőségeit. Igaz ugyan, hogy zenekari műveinek számaránya az életműhöz viszonyítva csekély (s azok többsége sem úgynevezett „repräsentatív” kompozíció), ám épp elég ahhoz, hogy a napnál világosabb legyen: Bartóknak igenis fontos volt, hogy zenéje nagyobb együtteseken is megszólaljon. És ez látszólag már maga egyfajta kompromisszum: hiszen tisztában kellett lennie, hogy stílári szemponthból a nagyzenekari játék kötöttségei komoly gátakat jelentenek. De vajon jelentenek-e valójában? Nem egyszerűen csak arról van szó, hogy a zenekaroknak sohasem volt és ma sincs lehetőségük igazán elmélyedni a Bartók-művekben a próbaidő rövidsége, a sztereotip karmesteri hozzáállás s ezernyi más, ez idő szerint csak romló feltétel miatt?

El lehet intézni persze az egész Bartók-

problematikát egy kézlegyintéssel, mint ahogy Stravinsky tette (az általa elmondottakból világosan kitűnik, hogy sem Bartók zenéjét, sem pedig tevékenységének lényegét nem ismerte alaposan), de ő legalább 1. soha életében nem játszott vagy vezényelt Bartók-műveket, 2. reális és nagyon is fogyasztható lehetőséget kínál. Aki viszont Bartókkal – előadói szinten – komolyabban akar foglalkozni, annak tudomásul kell vennie, hogy ez a zene igen nehéz. Nemcsak azért, mert sokrétűségénél fogva alapos és szerteágazó előtanulmányokat igényel, de azért is, mert az előadó felelőssége a Bartók kínálta interpretációs szabadsággal egyenesen arányos. Boulez, aki régebbi nyilatkozataival homlok egyenesen ellenkezően ítéli meg ma Bartók jelentőségét, kissé elkésett, hogy magáévá tegye azt a hatalmas konglomerátumot, amit kelet-európai népzene néven szokás emlegetni – ha ugyan valaha is svándékában állt. Márpedig enélkül leglelőbb Bartók Béla saját felvételeinek gyűjteménye marad az egyetlen forrás, amely némi alapul szolgálhat ennek a – tetszik, nem tetszik – folklorelmekkel sűrűn átszőtt, hihetetlenül bonyolult stílusnak előadói megmunkálásához. Pusztán a parlando-rubato előadásmódd, a sajátos – jelentős és kevésbé jelentős hangok közötti diszkrimináción alapuló – bartóki agogikarendszer zenekari megvalósítása nyilvánvalóan túlmegy azokon a kereteken, amelyeket a mai, túlságosan is rituálisnak nevezhető karmester-zenekar viszony lehetővé tesz. Márpedig ha senki nem veszi a háterságot, hogy ezeket a kereteket áttörje, akár áldozatok árán, Bartók legjelentősebb műveinek előadási tradíciója eltorzulhat, visszafordulhat a leírt kotta pontos megvalósításában maximált követelmények irányába. A huszadik századi modern szerzők közül bizonyosan Bartóktól – aki még magát a kottairást is kompromisszumnak érezte – áll a legtávolabb ez a fajta attitűd, amely az ötvenes-hatvanas években tucatjával termelt ki olyan Bartók-előadásokat, amelyek korunkban jószerével hallgathatatlanok.

Természetesen ez csak az érem egyik oldala. A „tisztogató” Bartók imázsával nagyon is megegyezők azok a vonások, amelyek Boulez előadó-művészetének fő jellemzői: a képlethetetlen ritmikus egzaktság, a mű egységé-

nek hangsúlyozása, a helyes arányérzék, tehát mindazon diszciplínák, amelyek az interpretátor Bartókot úgymond magányos farkassá tették korának zongoristaseregében, s tulajdonképpeni okozói annak, hogy a XX. század egyik legkiemelkedőbb zenei egyénisége – valljuk be őszintén – soha nem vált igazi pódiumsztárrá. Ám a lemez megvásárló zenekedvelő a pénzéért lehetőleg az érem mindkét oldalát szereinté magáénak tudni. Teljes joggal vágyik tehát olyan előadásra, amely az egyszerűség élményével hitelesítve fedi föl számára a legtöbbet – formai és hangzási vonatkozásban egyaránt – a műből. A Boulez-lemezen szereplő kompozíciók tekintetében be kell azonban érnie a jelenlegi kínálattal, amelyhez képest egyáltalán nem kell szégyenkezniük a lemez készítőinek: a CONCERTO esetében az egyik legjobb, a NÉGY ZENEKARI DARAB esetében pedig a legjobb felvételtől lévén szó. Ennek azonban vajmi kevés köze van a lényeghez, az mindenképpen áldozatul esik a mondanivaló felületes megközelítésének, a sablonos zenekari megoldásoknak, a zeneipar létrehozta művészi uniformizálódásnak. Szeretet, gond, kézmű, bizony üres szavakká lakultak a stúdiók légkörében, a pernyi pontossággal beosztott felvételi időtől szorongatva. Nagyon-nagyon kevés a zenekari felvétel, amelynek hallatán mindez nem nyilvánvaló. Boulez lemezen szinte egyetlen ütem sincs, amelyet ne lehetne szívesben, jobban, a anyanyelvűhöz szívesen elképzelni. Kérdezhetnénk, hol maradtak az ELEGIA egymásra licitáló feljajdulásai? Miért nem rajzolódik ki semmi a háttérre a NÉGY ZENEKARI DARAB bevezető tételében? Miért ilyen szűkkehlő a CONCERTO, és miért olyan színtelen a zenekari darabok közjátéka? Mit számít a tüneményes virtuozitás, a legendás chitragói vonós- és lüvészhangszín, a hangmérnök által kikevert, valószínűleg optimális hangzás, amikor a bartóki zene kvintesszenciáját kell megragadni? Egyetlen recsegő-ropogó, Bartók játszott a fonográfhenger megballgatása elég ahhoz, hogy bárki megérezze: eledlég csakis a szerzőnek sikerült maradéktalanul.

Felreértés ne essék: a recenzensnek nem célja, hogy eltántorítson a lemez megvásárlásától. Ellenkezőleg: a párosítás, a tagadhatatlanul magas színvonalú zenekari játék önma-

gában is elég, hogy a felvételnek előkelő helyet biztosítson bármely gyűjteményben. Hogy mikor váltja fel a jobh, az igazibb: nos, ez már nem a gyűjtőkön múlik.

Kocsis Zoltán

A HALÁLBA KEVÉLYKEDÉS ÉVSZÁZADAI

Zonda Tamás: *Az öngyilkosság kultúrtörténete
Végeken-alapítvány, 1991. 233 oldal, 198 Ft*

Magyarország 1968 óta világszó az öngyilkossági statisztikákban: száz év alatt az ország feltornázta magát a világstatisztika tizenötödik helyéről az elsőre. Ehhez képest a magyarországi öngyilkosságok szakirodalmi viszonylag szegényes. Ha 1958 óta újra nyilvánosságra hozták is az öngyilkosságokra vonatkozó statisztikai adatokat, a rendszerváltásig a szociológia nem számított hivatalosan támogatott tudománynak. Az előrejutás szempontjából sokkal előnyösebb volt, ha például egy idegyógyász valamilyen ritkaságszámba menő hémulósos idegrendszeri betegséget választott kutatási témául, mint az összehasonlíthatatlanul nagyobb népegészségügyi súlyú öngyilkossági problematikát. Az öngyilkosságokra vonatkozó mentalitástörténeti munkák pedig még ezen a szűkös magyar szakirodalmon belül is fehér hollónak számítottak.

Pedig sokan sejtették – illetve részletes feltáró kutatások hiányában nyugodtan mondhatjuk: ma is inkább csak sejtjük –, hogy a magas magyar öngyilkossági mutatószám más tényezők mellett a szociokulturális hagyományokkal is összefügg. A magyar kulturális tradíció inkább megértő az öngyilkossal szemben. Bizonyos öngyilkosságok (Teleki László, Széchenyi István, József Attila, Teleki Pál, Launovits Zoltán, Domján Edit, Szécsi Pál) körül romantikus kultusz képződött, burjánoznak a mítikus legendák. Ezeknek a nagy embereknek a példája már az iskolai történelem- és irodalomóráktól kezdve modelként sugallja, hogy bizonyos helyzetekben az – Ady kifejezésével – „meghívott halál”