BARTÓK ÉS A ZENEI REALIZMUS

A népi demokrácia Magyarországának vezető osztálya, a munkásosztály tevékenysége is és mint hallgató is egyre erősebben bekapcsolódik a zenei életbe. A régi, egy-kétezer emberből álló zenei közönség a budapesti polgárságból került ki, ennek ízlése szabta meg a hangversenyek műsorát. A felszabadulás után ez a helyzet megváltozott. Zenei életünk képe, mind a zenekarok működését, mind műsorukat illetően bizta óvá változik. Mindamellett vannak hiányosságok és ezek közül a legnagyobb baj, hogy

a modern magyar zenének nincsen még kellő kapcsolata a tömegekkel.

Pedig ehhez a színházak sem adhatnak csak Shakespeare-t és Molière-t, az Operaház sem kiváltságosainak csak Mozart- és Verdi-műsorokkal, a zenekarok csak Beethovenre. Döntően csak akkor tudunk a közönséghez átfordulni, ha azokat a műveket adjuk neki, amelyekben megtaláljuk a kor élményeit, összefüggéseit és érzelmi világát.

Ha meg akarjuk keresni azt az okot, amely válaszfalat emel a művek és a közönség közé, vissza kell nyúlnunk Bartók és Kodály működésének idejére. Kodály Zoltán köszönik él és működik ma is, semmi okunk rá, hogy zeneszerzői munkásságát leszűkítsük vegyük. Vessük fel azonban azt a kérdést, *hogy állunk szemben Bartók működésével, mit tartunk benne leszűrnünk, korhoz kötöttnek és mit továbbfolytatásra alkalmasnak.* Időszerű ez a kérdés azért is, mert a felszín alatt komoly vita folyik arról, vajon Bartók a zene *haladó, vagy dekadens* irányzatához tartozik-e, vajon a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártja Központi Bizottságának ismert határozata szellemében: *formalista-e, vagy sem.* Igaz, hogy ez a vita a felszín alatt hullámzik, sajtóban, vagy nyilvános előadáson még senki nem állított hangot Bartók ilyenirányú értékelésének. De tudomásul kell vennünk, hogy ez a vita folyik, mégpedig a tömegekben, elsősorban a munkásosztály zenéhez legérettebb rétegében: a munkás-dalos mozgalomban. Ezért kell állást foglalnunk ebben a vitában.

Bartók működése akkor indult, amikor a polgári zene jelentőségét is meglátták felismerni ennek a zenének önelégültségét. Bartók első műve, a Kékszakállú herceg vára Richard Strauss és Max Reger hatása alatt készült. Strauss Richárd volt, aki magát és köveit így jellemezte: *„Ezt az összetalálgatót én kergettem el, de hogy a többiek mit csinálnak belőle, azon már magam is csodálkozom."* Nos, mi ma már nem csodálkozunk rajta. Strauss Richárd nem tett mást, mint amire korának társadalmi valósága kényszerítette:

felbontotta dallamban, ritmusban, komponálásban azt a formát,

amelyet előtte száz évvel a dialektikusan előretörő, magabiztos polgárság kovácsolt össze. Strauss nem tett mást, mint megtizedte a polgárság hanyatlását a zenében is visszhangozni és amit ő elkezdett, befejezte azt utána következő nemzedék, az, amellyel együtt Bartók is indult. Hogy más lett mégis, mint a többiek, annak okát az akkori Magyarország társadalmi-politikai viszonyai adják meg. Az itteni fejlődés abban különbözött a nyugati fejlődéstől, hogy itt a polgári forradalom elbukott és még olyan félereményt sem ért el, mint Németországban. A magyar polgárság halálos ágya ezért kénytelen volt napjainkban tárgyalni a demokratizálódás feladatairól, maradványok ellen küzdelem, eszteleg — mint Ady — a népi demokratikus forradalom kérdéseit.

E kor nyugat-európai zeneszerzőinek típusát a legkiválóbban nem is egy tényleges működő művész, hanem egy regényalak — zeneszerző, Thomas Mannak a nagy német írónak legújabb regényhőse, Adrian Leverkühn mutatja be. Leverkühn maga így foglalja össze életét: *„Leggyakrabban és rövidesen tudtam azon, hogy az emberek közt olyan rend teremtéséhez, amely a szép műnek újra életalapot adna és fiatos beilleszkedést, az ember kiirtása a hámból és megrémszegődik a pokol bordélyába.* A pokol bora: az erőszakos féktelen szabadsága, a közösség bűne és józan formaalakító szerepének hiánya, a szemvedély üressége és a formával való tartalmatlan játék. Ezzel részegedett meg a nyugati zeneszerző.

A társadalmi rendtelenség talaján

műészi rendet teremteni nem lehet anélkül, hogy a műnész ne lerenő, vagy ne seitené meg a társadalmi problémák teljes megoldását.

A fiatal Bartók a korabeli magyar politikai helyzetből levonta a tanulságokat művészete számára: *utat tör magának a népi zene kincsében.* Azt az űrt, amely a nyugati korárnak műveiben a rendező elv hiánya miatt tátong, be akarta tölteni a népi optimizmus, a népi erő hatalma segítségével. Bartók tehát nem egyike a nyugati mestereknek, azzal a kis különbséggel, hogy műveiben népi dallamokat is felhasznál, hanem dönően más, *pozitívan más.* Bartók művére bizonyos dialektikus ellentét jellemző: egyfelől végső következménye és kiváló hajtása a polgári zene összeomlásának, másfelől az új élemnek, a népi dallamanyagnak felszívása. Vannak olyan korszakai és művei, amelyekben ez a két elem polarizálatlan, egymással szembeállítva jelenik meg, például a hegedű-zongora, a II. vonósnégyes. Ez a két elem azonban nem ártatlan, még lev szembeállítva olyan lángeszű és őszinte művész műveiben, mint Bartók volt. És ez a dialektikus ellentét Bartók legkésőbbi műveiben — például a vonósnégyesben, a Divertimentóban — elérte *a szintézis állapotába a polgári klasszicizmus formáinak új tartalommal telített használatába.* Ennek a klasszikus feloldásnak legkésőbbi eredménye Bartók egyik legújabb műve, *a nagyzenekari Concerto.*

A népdal a maga zárt szerkezetében, lényegének tömörítésében, befejezett remekmű. Éppen ez jelenti azonban a legnagyobb nehézséget akkor, amikor a népi elemeket a műzenébe akarjuk átültetni. Ez a zárt világ, ez a maravaló megfelel a feudális parasztság lezárt, mozgásképtelen társadalmának. A modern társadalomban ez a paraszti konzerva ilyenmód nem lehet cél, ezt ellenére lehet, lebontása ez egész társadalom további fejlődésének feltétele előfeltétele. A népdal zártsága a modern műzene kerítési belül tehet élő. A feloldás munkáját a zeneszerző legnagyobb problémája és ezt Bartók művészetében végezte el. Különösen legkésőbbi műveiben a népi elem nem egyéb könnyen kezelhető és hajlítható dallamanyagnál, amely a fejlesztés és formálás végtelen lehetőségét engedi meg. Műve *harmóniai részét* illetőleg Bartók szintén eszmeileg is a polgárt zeneszerzőknek fejlettére állított, kalkulált összhangzatait használja a népdal egyszerű, primitív világával. És e kettő szintézise Bartók utolsó műveiben ugyanúgy kimutatható, mint a dallam összefoglalása. Nagy vonalakban ezzel adható meg a válasz a tömegekben felvetődött kérdésre: hogyan ítéljük meg Bartókot. Ez a válasz *pozitív:*

Bartók életműve a haladó művész hasznát mutatja be a burzsoá zenével és talajalapúsággal szemben a klasszikus népi gyökerű zenéért.

A Bartók után következő nemzedéknek azonban *tovább kell lépnie annál.* A mi számunkra az elmélet többé nem a társadalom szerkezetéből következő kényszerítő helyzet, legfeljebb a múlt csökevénye. A mi zenénknek ha azt akarja hogy kapcsolati legyen közönségével, *kifejezőbbnek kell lennie* és olyan érzelmi világra kell utalnia, amely a közönséggel közös és nem magánügy. A kifejezés legfontosabb eszköze: *a dallam.* A zeneszerzőnek a dallamot keresztül kell megtalálnia az őt körülvevő közönség szívében. A dallamkövetés alapját utolsó műveiben megírta Bartók: a mai magyar zeneszerző számára könnyebb feladat jut, dallamba sűríteni az új, épülő Magyarország változatos, bő, színes érzelmanyagát. A tévedés bonthatozó, szárnyalás és szélesség dallamok épülő kevésbé időszerűek, mint a kerolai ártatlan magyarosan primitívek, a magyar népdal eredeti formáját nem tárják. Olyan építő szándékú kezdeményezések kellenek, mint Veress Sándor Hegedűversenye, Kadosa Pál Brácsaversenyének lassú tétele, Szabó Ferenc Liraj Szvitjének egészében dallamossága. Szervánszky Endre Nagyzenekari Szvitjének II. és III. tétele. A dallam reális volta — érzelmi tartalma és érvényessége — a zenei realizmus alapja.

Az imperializmus korának zeneszerzőjét megtestesítő Adrian Leverkühn műveinek egyik jellemző tulajdonsága, hogy a hangszereket, illetve az énekhangokat természetük ellenében, parodisztikusan, gúnyosan kezeli. A banalitás elkerülésének erőltetése, a művészi arisztokratizmus vitt erre a nyugati zeneszerzőt. A mi számunkra az anyag, a hangszer, vagy énekhang nem lehet más, *mint a kifejezés természetes eszköze,* melynek kezelésében a művész az adottságok észszerű kihasználását vegye számításba. Különösen fontos ez akkor, amikor a művek előadója maga az új közönség maga: munkásénekkar. Az a nagyar szerző, aki úgy ír a munkásénekkar számára, hogy az gyötrelem az énekeseknek, — ellensége a művészet és a közönség egymásrataláljának. *(Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a zeneszerzők ki kell szolgálnia egyes munkásénekkarok elrontott, kispolgári ízlését.)*

Ki kell térünk

a tömegdal kérdésére is, amelynek megszületését oly reménykedve várja a munkásság

és amelynek létrehozásáért mi, magyar zeneszerzők vagyunk felelősek. A hibát ott követjük el, hogy a tömegdal kérdését elválasztjuk a művészi állástól általános kérdésektől. A tömegdal írása pedig különböző iskola annak számára, aki zene és nép közelségét meg akarja valósítani. *Mi a tömegdal? Olyan dallam, amely lelkes tartalmával és bizonyos vonalvezetésével fogva nép szívére találjon a tömegek kézét.* Ez a nagyobb formáktól csak abban különbözik, hogy tömörebb és könnyebben érthető nálunk, *de nem különösebb, sőt ellenben és formanyelvben,* Nem vagyunk hajlandók idomulni ahhoz a németes induló-fajtához, amelyet a régi magyar munkásmozgalom kispolgári kilésében is meglehetősen opportunizmusa honosított meg nálunk, sem pedig az amerikai dzzerz utilatos, magyarító formájához, amely a táncsiskolákban lopta be magát a gyermutlan munkásifiúság szívébe. Tanulnunk a Szovjetunió példáján népi gyökerű, hajlékonyan kezelt, rövi egységben is nagyvonalú dallamokat írni.

Mihály András

Ismeri az angolszászokat

— Ébredj komám, feltört az olaj. Rövidesen megszállunk bennünket.