

Kocsis Zoltán

MINDÖRÖKRE ÁRNYÉKBAN?**Bartók Béla: HÚSZ MAGYAR NÉPDAL, BB 98**

Miért adják elő oly ritkán Bartók Béla zseniális remeklését, jóllehet sokkal kevésbé jelentős kompozíciói meglehetősen gyakran szerepelnek a koncertműsorokon? Hogyan lehet, hogy nincs etalonértékű lemezfelvétel a piacon ebből a csodálatos, az emberi lélek legmélyebb titkait feltáró, önvallomással is felérő muzsikából? Megoldhatatlanul nehéz a zongoraszólam? Túláságosan bonyolult lenne a faktúra? Tényleg oly elenyésző a darabot anyanyelvi szinten tolmácsolni képes, rátermett énekesek száma? Elhomályosít(hat)ják a kompozíciót a műfajban alkotott más, esetleg könnyebben előadható darabok?¹ Nyilván számos komponens együttállása szükséges ahhoz, hogy ilyen súlyú zenei megnyilvánulás – amely minden szempontból méltó társa a legjelentősebb Bartók-opuszoknak – árnyékban maradjon. Akárhogyan is: elgondolkodtató, hogy a HÚSZ MAGYAR NÉPDAL (Sz. 92, BB 98) még napjainkban is népszerűsítésre szorul. A választ emiatt nem is szabad elhamarkodni, a nyugtalanító kérdések azonban változatlanul maradnak. Nem kevés szakember és zenekedvelő szerint itt Bartók túláságosan sokat akart markolni, de valójában keveset fogott: dallam és kíséret egysége sok-sok kívánivalót hagy maga után, a foglalat cirádái élesen elütnek az ékkő csillogásától, a zeneszerző – mondhatni – rátelepszik a népi anyagból fakadó primer élményekre ahhoz, hogy ne azokat, hanem voltaképpen saját – diabolikus elemekben nem szűkölködő – világát tegye közkinccsé, bár tagadhatatlanul mesteri kézzel. A felszínen indokoltnak tűnő kifogásokról csakis magával a művel való ütköztetés során derül ki, megállják-e a helyüket egyáltalán.

Minden bizonnyal Kodály Zoltán zongorakíséretes népdalfeldolgozásainak (MAGYAR NÉPZENE) hazai és nemzetközi sikere, valamint azok zömének 1928-ban a His Master's Voice cég részére Budapesten készített hanglemezfelvétele² – amelyben pianistaként maga is tevékenyen részt vett – indította Bartók Bélát arra, hogy a korábbinál alaposabban kezdjen el foglalkozni a műfajban rejlő lehetőségekkel. Az említett felvételek

¹ A Bartók-művek előadási tradíciójának egyes rétegei folyton-folyvást ki vannak téve az elferdítés és a pusztulás veszélyének. Wilhelm Andrásnál lényegbevágóbban senki nem fogalmazza meg a problémát: „Külföldi hallgató számára kényszerűen keveset mondanak a szöveges művek – nem csupán a szövegértés okoz itt gondot, hanem sokkal inkább például a népdalfeldolgozások zenei háttere, stílusa; egyáltalán: a Bartók zenéjét oly sok mindenben meghatározó népzenei indíttatás. Oszintén hozzá kell tenni ehhez, hogy mára sajnos a magyar hallgató vagy előadó sincs igazán jó helyzetben; hiába épül a magyar zeneoktatás mindmáig népzenei alapokon, ennek az oktatásnak általános iskolai hatékonysága elenyésző, a hivatásszerűen zenét tanuló is inkább csak a tárgy kötelező volta miatt sajátít el egyet s mást a különböző népzeneiből. A népzene alapuló zenei anyanyelv – Kodály meghatározó gondolata volt ez – mára bizonyosan illúzió vagy még inkább kudarc.” (Wilhelm András: AZ ISMERETLEN BARTÓK. *Magyar Tudomány*, 2006/5, 603. <http://www.matud.tif.hu/06maj/18.html>)

² Ez alkalommal – kórusművei és a HÁRY JÁNOS részletei mellett – Kodály addig készült népdalfeldolgozásainak zömét lemezre vették Basilides Mária, Medgyaszay Vilma, dr. Székelyhidy Ferenc és Palló Imre közreműködésével. A zongorakíséreteket Bartók Béla, Herz Ottó és Kentner Lajos látta el. A Bartók játszott zongoraszólamok előadásának kidolgozottsága a szokványosnál alaposabb előmunkálatokra enged következtetni: szinte alig fordul elő melléütés vagy egyéb technikai hiba. Nyilvánvaló, hogy Bartók szívügyének tekintette a darabok minél hitelesebb megszólaltatását.

idején azonban csak a NYOLC MAGYAR NÉPDAL (Sz. 64, BB 47) állott készen, ami meglehetősen kevésnek bizonyult Kodály tudatos alapossggal felépített, füzetekbe szedett sorozatához képest.³ Lényegtelen, hogy kiknek tűnhetett fel az aránytalanság, de tény, hogy Bartók azon melegeben, kifejezetten erre a célra dolgozta át a Kodállal közös munkaként 1906-ban publikált MAGYAR NÉPDALOK (Sz. 33, BB 42/1–10) öt darabját (BB 97), amelyeknek vázlatos lejegyzése⁴ is méltóképpen reprezentálja a szerzőnek a népzene – az általa használt szóval: parasztzene – széles körű megismertetésére irányuló szándékait; mindenesetre sokkal inkább, mint a korai verziók. Csak találgatásokba bocsátkozhatunk, miként vélekedett a zeneszerző Medgyaszay Vilma kissé kupléizű előadásairól, de valószínű, hogy a felvételeket nem pusztán azért hagyta jóvá, mert nem volt más választása. Evés közben jön meg az étvágy: Bartókban természetesen támadhatott fel az igény, hogy ennyi belefektetett munka, gyűjtőút, rendszerezés, hangszeres gyakorlás után mintegy „továbbgondolja”⁵ Kodálynak a műfajban kifejtett addigi munkásságát. Vetélkedésről szó sem lehet, hiszen a húszas évek végén még mindkét zeneszerzőnek jócskán küzdeni kellett a parasztzene értékeinek általános elismeréséért, ráadásul olyan körülmények között, amelyek sem a tudományos kutatásnak, sem a folklór népszerűsítésének nem kedveztek.⁶ Azonban – úgy tűnik – a komponista füg-

³ Ráadásul a lemezfelvételen a 4. dal („ANNYI BÁNAT A SZŪVEMEN”) még ki is marad a sorozatból; talán maga Bartók találhatta ezt a tételt a sorozatra legkevésbé jellemzőnek.

⁴ A nyilvánvalóan sebtében, sőt egyfajta zenei jellegű gyorsírással lejegyzett kísérlet legfeljebb egy majdani összkiadás függelékeként lenne publikálható, ha nem hitelesítené azt maga a lemezfelvétel (AM 1676, 1678, matricaszámok: BW 2052–2053). Nem tudjuk, hogy vélekedett Bartók erről a produkcióról, de mindennél többet mond, hogy sem a felvételek idején, sem a későbbiekben nem ambicionálta a revidált dalok írott formában történő megjelentetését, mintegy megelőgedve az 1906-os sorozat változatlan utányomásával. Sajnálatos módon a mindmáig egyetlen publikációkísérlet (EMB Z. 6341) közreadója, Denijs Dille (1904–2005) professzor – a Bartók-kutatás egyik úttörője és megbecsült szakembere – meglehetősen elnagyolt munkát végzett: a módosítójelek hiányának és egyéb textológiai problémáknak – például az önkényesen bejegyzett dinamikai, akcentuálási és frazeálási jelek, metronómértékek, gerendák stb. – tükrében a kotta előszava csak részben indokolja az eredményt. A kiadvány érezhetően gyakorlati célokat szolgál; a filológiai szempontból szövegű kiadásra valószínűleg még hosszú ideig várunk kell.

⁵ Újabbán egyre többször éri Bartókot – főként külföldön – a plágium vádja, elsősorban Stravinsky műveivel kapcsolatban. Kétségtelen, hogy művészi fejlődése során az orosz zeneszerző hatásánál csak a Debussy nyilvánvalóbb és látványosabb. Világosan kitapintható a párhuzam, sőt egyes motívumok meglehetősen hasonlóssága, bizonyos – egymástól időben olykor nem is olyan távol álló – kompozíciók esetében. Gondoljunk csak a következő műpárokat: SACRE DU PRINTEMPS (1912–13) – A CSODÁLATOS MANDARIN (1919); MENYEGZŐ (1914–23) – FALUN (1924, 1926); ZONGORAVERSENY (1923) – I. ZONGORAVERSENY (1926); TŰZMADÁR/PETRUSKA (1910–19, 1911) – II. ZONGORAVERSENY (1931). Az ilyesfajta „továbbgondolás” azonban még nem plágium. Bartókot talán Stravinsky általa idézett kijelentései is bátoríthatták. „Egy hiteles nyilatkozata szerint Stravinskynak ez a véleménye: neki joga van bármilyen eredetű zenei anyagot műveiben felhasználni; amit ő egyszer alkalmasnak ítél arra, hogy felhasználjon, az ennek a felhasználásnak következtében mintegy az ő szellemi tulajdona lett. Ez a felfogás lényegében azonos Molière-nek azzal a kijelentésével, amellyel a plágium vádja ellen így védekezett: «Je prends mon bien où je le trouve.» (Onnan veszem a tulajdonomat, ahol találok.)” (A NÉPI ZENE HATÁSA A MAI MŰZENÉRE. = BARTÓK BÉLA ÍRÁSAI/1. Zeneműkiadó, 1989.) Bartók ezt a gondolatfűzért több előadásában szinte változtatás nélkül megismétli (VOLKSMUSIK UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE NEUZEITLICHE KOMPOSITION. *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft*, 1932; THE RELATION BETWEEN CONTEMPORARY HUNGARIAN ART MUSIC AND FOLK MUSIC, 1941. = Béla Bartók: ESSAYS, 1976), nyilván érintettsége, illetve hasonló nézetei okán. Mióta világ a világ, gyakorlatilag folyamatos a tevékenységek egymásra hatása: miért ne lenne ugyanígy a művészetekben? Senki sem gondolhatja komolyan, hogy Schubert jogsértést követett el, amikor Beethoven műveit „továbbgondolta” – ugyanígy tett az ő műveivel Schumann, a Schumannéival Brahms, a Brahmséival Schönberg és így tovább napjainkig...

⁶ A trianoni békeszerződés utáni állapotokból fakadó nézetkülönbségek pró és kontra megnyilvánulásainak menthetetlenül céltáblája lett, aki nem állt idejében az egyik vagy másik oldalra. Hubay Jenő szavai – „...az oláh népzeneről szóló cikkének egy német folyóiratban való megjelentetését szerfölött időszerűtlennek, sőt szerencsétlennek

getlenségét semmiféle külső befolyás nem tudta kikezdeni; Bartók stílusa ekkorra egyébként már annyira különvált a Kodályétól, hogy teljes joggal érezhette: legfőbb ideje a régóta áhított kaland realizálásának.

Meglepő lenne tehát, hogy a zeneszerző már egy évvel a felvételek után előrukkol azzal a kompozícióval, amely messze meghaladja a műfaj addig ismert kereteit, új szférákba kalauzolván előadókat és hallgatókat egyaránt? Egyáltalán nem. A húszas évek végére már akkora népdalkincs – etnomuzikológiai szempontból tökéletesen feldolgozva – van a kezében, hogy abból kénye-kedve szerint mazsolázzhat – ennek ellenére nyolc dalt nem saját, hanem mások gyűjtéséből válogat.⁷ A sorozat felépítésének koncepciója félreismerhetetlen. A négy füzet időbeli rétegződés alapján csoportosít, a legősibb stílus (I. SZOMORÚ NÓTÁK) felől fokozatosan haladva újabb és újabb (II. TÁNCDALOK, III. VEGYES DALLAMOK, IV. ÚJ DALOK) hangvételek felé. A stílári változás a kíséretben, jobban mondva a zongoraszólamban – mert Bartók, ellentétben Kodálllyal, maga is gyakorló zongorista lévén, itt alaposan próbára teszi a „kísérő” pianisztikus képességeit – is nyomon követhető, amelynek nehézségei egyes dalokban (HATFORINTOS NÓTA, PÁROSÍTÓ 1) szinte felülmúlják a legnehezebb Bartók-zongoraműveket. Talán ez lehet az oka, hogy maga a ciklus – amely intonációs kihívásokban is bővelkedik – egészében nem vált igazán népszerűvé: koncertműsorokon, dalesteken csak hébe-hóba hangzik fel belőle egy-két szám. Talán a viszonylagos sikertelenség motiválhatta Bartókot a sorozatból kiválasztott öt dal (A TÖMLÖCBEN, RÉGI KESERVES, PÁROSÍTÓ 1, PANASZ, PÁROSÍTÓ 2) kisebb zenekarra történő meghangszerelésére (1933 Sz. 101, BB 108). Minthogy a zenekari partitúra – kölcsönanyagként – mind ez ideig kizárólag egy kézírásos másolat faksimiléjében hozzáférhető, és a szólamanyag máig is csupán autográfált,⁸ élhetünk a gyanúperrel, hogy a hozzáfűzött reményeket a hangszerelés sem váltotta be. Nem kedvez a dalok elterjedésének az sem, hogy – úgy tűnik – az idegen nyelvű éneklés korszaka végérvényesen lejárt: ma már senki sem vállalhatja a megmosolyogtatás ódiu-mát az anyanyelvi hallgatóval szemben.

Meglehetősen keveset tudunk az eredeti, zongorakíséretes dalok bemutatójáról, amely a budapesti Zeneakadémia nagytermében egy Debussy–Kodály–Bartók-dalestbe ágyazva 1930. január 30-án hangzott el Basilides Mária közreműködésével. Ekkor még a címek ma ismert változata sem alakult ki, a nyomtatott műsoron például A TÖMLÖCBEN A RAB, a JUHÁSZCSÚFOLÓ A JUHÁSZ címmel szerepel. Csak következtetni tudunk: a KÉT TÁNCDAL esetleg a SZÉKELY LASSÚ és a SZÉKELY FRISS volt, a RÉGI TÁNCDAL talán a HATFORINTOS NÓTA lehetett. Ilyen módon a PASZTORNÓTA, a PÁR-ÉNEK, a PANASZ és a BORDAL hiányzott ennek a hangversenynek a műsoráról. Ami egyben fel is veti a máig aktuális kérdést: föltétlenül szükséges a sorozatot egyvégtében előadni? És máris itt a másik dilemma: okvetlenül egyetlen énekessel kell előadni mind a húsz dalt? Az utóbbira nézve némi támpontot ad a NYOLC MAGYAR NÉPDAL hét darabjának szerzői hangfelvétele, amelyen két

tartom. [...] Bartók különben mindig különös vonzalommal viseltetett az oláh népzenei motívumok iránt, amelyekből magyar népzenei gyűjtéseibe is tévedésből igen sokat átvett. [sic!] [...] E kérdést [...] ma nem a tudomány szempontjából kell és szabad megítélni, hanem csupán a magyarság nemzeti érdekének szempontjából, amely ma mindenestre előbbre való szempont, mint a zenetudománynak egy különben sem nagy jelentőségű részletkérdése” (Szózat, 1920. II. évf. 124. sz.) – ha nem is tükrözik az akkori zenei világ általános vélekedését, rávilágítanak mindazokra az előítéletekre, amelyekkel szembe kellett nézni bárkinek, aki nemzetpolitikai szempontból „kényes” területre tévedt.

⁷ Négy dallamot Vikár Béla (4., 7., 15., 18.), kettőt Molnár Antal (2., 6.), egyet-egyet pedig Lajtha László (8.) és Ziegler Márta (12.) gyűjtéséből.

⁸ 1939-től a Boosey & Hawkes Ltd. (London) jogtulajdona; a rendkívül rosszul olvasható és sok helyütt zavaros textúrájú partitúra még kiadványszámot sem tartalmaz.

énekes – Basilides Mária és dr. Székelyhidy Ferenc – alkalmazásával, tematikájuknak megfelelően világosan elkülönülnek a női, illetve férfihangra elképzelt énekek. Szó sem lehet valamiféle egyenlősdiről vagy Székelyhidy erőltetett szerepeltetéséről, hiszen Bartók éppen őmiatta kényszerül az utolsó három dal transzpozíciójára.⁹ Legalább egyetlen dokumentum rendelkezésünkre áll tehát, amely bizonyító erejű arra nézve, hogy Bartóknak – más véleményekkel ellentétben – igenis fontos volt, hogy népdalfeldolgozásai a tartalmuknak megfelelő adekvát előadásban hangozzanak el. Talán egyszerűbb a válasz az előző kérdésre: sorozatszerű műveinek esetében Bartók úgyszólván sohasem ambicionálta a teljes mű megszólaltatását. A legtöbb koncertműsorán alkalmi, reprezentatív, az ésszerűség diktálta válogatással találkozhatunk, akár szólózongorára írott művekről, akár zongorakíséretes dalokról van szó.¹⁰ Az már egyenesen természetes, hogy lemezfelvételeire is jellemző mindez; sőt egy esetben – SZVIT, Op. 14 – a tétel sorrendjének megváltoztatásába is beleegyezett.

Meghatározó élménnyről maradnak le azok a zenerajongók, akik a sorozattal nem ismerkednek meg közelebbről, hiszen egészen egyedülálló, ahogy Bartók ezekhez a már egyszerű mivoltukban is remekművű dalocskákhoz mindig avatott kézzel, a tartalom megkövetelte szellemben nyúl. Az öltözet néha meglepően egyszerű (például RÉGI KESERVES, PANASZ), néha elképesztően bonyolult és sokszínű (SZÉKELY LASSÚ, PÁR-ÉNEK), de ezt természetszerűleg determinálja a mondanivaló, amely tematikailag nagyon széles skálán mozog, különösen, ha összevetjük a paraszti életről a városi ember képzeletében meggyökeresedett sztereotípiákkal. Egyes dalok kizárólag egyetlen élethelyzetet ábrázolnak (A TÖMLŐCBEN, BORDAL), míg mások egész eseményt mondanak el (PÁSZTORNÓTA, KANÁSZTÁNC, TRÉFÁS NÓTA, PÁROSÍTÓ 1, 2), vagy éppenséggel átcsapnak valódi, már-már színpadias drámába (SZÉKELY LASSÚ, JUHÁSZCSÚFOLÓ). Híven tükrözi a szövegek hangulatát a mesteri kézzel alkalmazott bitonalitás (RÉGI KESERVES) és a polimodalitás¹¹ (JUHÁSZCSÚFOLÓ), sőt nem egy esetben – az adott történet eszkalálódásának naturalisztikusabb ábrázolása végett – Bartók a különböző strófáknak különböző tonalitáson történő megjelenésétől sem riad vissza (JUHÁSZCSÚFOLÓ, TRÉFÁS NÓTA). Ez néha igen nehéz, de korántsem megoldhatatlan feladat elé állítja az énekest: jó néhány kiváló művész bizonyította már be, hogy pusztán a megfelelő énektechnika segítségével le lehet küzdeni az intonációs nehézségeket.¹²

⁹ Dr. Székelyhidy Ferenc (1885–1954) – aki rövid ideig az Operaház megbízott igazgatója is volt – énekelte Kodály: PSALMUS HUNGARICUS tenorszólóját a mű 1923-as bemutatóján. Kodály neki ajánlotta a MAGYAR NÉPZENE VI. – tenorhangra írt – füzetének dalait. Bartók az 1928. XII. 7-én rögzített felvétel (His Master's Voice AN 215, matricaszám CW 2071) kedvéért a NYOLC MAGYAR NÉPDAL inkább bariton-lágéra megálmodott utolsó három dalát minden bizonnyal Székelyhidy kívánságára transzponálja: a 6. számút egy kis terccel, a 7. és 8. számút pedig egy nagy szekunddal fölfelé.

¹⁰ Teljes ciklusok jobbra csak a bemutatókon hangzottak el. Érdekes megfigyelni, hogy a 14 BAGATELL, Op. 6 esetében hogyan változik a darabok fontossági sorrendje. Teljes egészében a sorozatot Bartók ugyan eljátszsa a bécsi bemutatóon, de a 13. darab – nyilván a személyes érintettség okán – ezután eltűnik koncertműsorairól. A későbbiekben a legtöbbet a 10., a legkevesebbet a 11. szerepel (L. Demény János: BARTÓK, AZONGORAMŰVÉSZ. Zeneműkiadó, 1973).

¹¹ Erre vonatkozóan a legteljesebb és legszemléletesebb leírást a Harvard-előadások szövegében találjuk (I. még a 21. sz. jegyzetet).

¹² Kapaszkodót erre vonatkozóan is kínál Bartók: „*Csupán a szem tapasztal politonalitást, ha ilyen zenét olvas. Belső hallásunk azonban [...] kiválaszt egyetlen hangnemet alaphangnemül, s a többi hangnem hangjait a választott hangnem hangjaihoz viszonyítja. Az eltérő hangnemű szólamokat úgy értelmezzük, mintha a választott alaphangnem módosított hangjaiból állnának.*” (ÚJ MAGYAR ZENE, MŰZENE ÉS NÉPZENE. Harvard-lectures, ESSAYS, 1976.)

Mondhatni, alig esik szó arról, hogy a sok hasonlóság mellett miben különböznek Bartók és Kodály népdalfeldolgozásai. Az összevetés mindenképpen igazságtalan lenne, hiszen Bartók nem csupán magyar anyagot használ, majd minden környező nép zenéje megtalálható a műveiben; igaz ugyan, hogy Kodály egy nagyobb színpadi művét, a SZÉKELY FONÓ-t kizárólag népdalra alapozza, míg a Bartók-oeuvre-ben ilyesmit nem találunk.¹³ A HÚSZ MAGYAR NÉPDAL-nak egyik darabja sem sorolható be egyértelműen a „népdalfeldolgozás” műfajába, a befejezett kompozíció minden esetben annyira magán viseli az egyéniség bélyegét, hogy eredeti műnek kell tekinteni – amit a komponista több helyütt is önérzetesen hangsúlyoz.¹⁴ Élénken példázza ezt a „MÁR DOBOZON, MÁR DOBOZON...” akkordikája, amiből azonnal kiviláglik, mekkora ellentét feszül a mindenáron járatlan utat kereső, nyughatatlan Bartók és a békésebb, szemlélődőbb Kodály között.¹⁵ Hiába azonos a dallam, itt nem lelhetjük meg „A CSITÁRI HEGYEK ALATT...” befejező ütemeihez hasonló feloldást, ez a hangulat sohasem torkollhat „happy end”-be. Egyébiránt az avatott zenehallgató lépten-nyomon kiáltó hasonlóságokat fedezhet fel a környező Bartók-művekkel: míg a SZÉKELY FRISS-ből a IV. VONÓSNÉGYES, addig a HATFORINTOS NÓTÁ-ból az I. ZONGORAVERSENY, de helyenként a II. RAPSZÓDIA hangvétele is visszaköszön. Ráadásul Bartók – talán éppen a frissen befejezett két hegedúrapszódijának egyfajta „utómunkálataként” – nem különösebben törődik az egyes darabokon belüli stílusegységgel. Mintha valamiféle magasabb eszmeiség, „a népek testvériségének” jegyében olvasztaná össze – mint egynéhány évvel korábban a TÁNCSZVIT-ben – a különböző, jobbra kelet-európai hangvételeket, nemegyszer azt az illúziót keltve, mintha a magyar énekes a dallamát román, szlovák vagy rutén környezetben adná elő. Ezt a leghumánusabb értelemben vett internacionalizmust Bartók 1929-ben már csak belekódolni tudta műveibe: a szintén Kodály hatására vállalt gyűjtőútjai az ország feldarabolásával gyakorlatilag megszűntek. A folklórhoz való, minden etnikai diszkrimináció nélküli közeledés azonban továbbra is nyilvánvaló.

Mindenképpen remekbe szabott kompozícióval – sőt, bizonyos értelemben az egyik főművel – van tehát dolgunk, de vajon olyannal-e, amiből elvenni és amihez hozzátenni sem lehet semmit? E sorok íróját kezdetben pusztán a teljes sorozat igen ritka megszólalása felett érzett bosszúság készítette arra, hogy a hiányzó 15 dallal kiegészítse Bartók Béla hangszerezését. Munka közben aztán szinte törvényszerűen merültek föl a lehetőségek, amelyeket a Bartók által kiválasztott dalokénál jóval szofisztikáltabb faktúrán kívűl mindig az adott tematika sugallt. Mindezek figyelembevétele magától értődően vezetett el a felismeréshez, hogy a szerző által foglalkoztatott kis együttes egyes számok esetében egyszerűen nem elégséges a szavak egyszerűsége mögött megbúvó gondolati és lélekábrázolási árnyaltság illusztrálásához. Ám az ily módon meglóduló fantázia rögtön szembe találja magát az új nehézséggel, az énekszólam mindenkori appercipiálhatóságának és szövegérthetőségének problematikájával. A már eredeti formájukban is zsúfoltan felrakott kíséretű dalok zongoraszólama gyakran ott a legbo-

¹³ Vö. THE RELATION BETWEEN CONTEMPORARY HUNGARIAN ART MUSIC AND FOLK MUSIC és HUNGARIAN MUSIC. *American Hungarian Observer*, 1944.

¹⁴ L. MAGYAR NÉPDALOK ÉNEKHANGRA ÉS ZONGORÁRA. = DOCUMENTA BARTÓKIANA, IV; A NÉPI ZENE HATÁSA A MAI MŰZENÉRE; VOLKSMUSIK UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE NEUZETTLICHE KOMPOSITION; THE RELATION BETWEEN CONTEMPORARY HUNGARIAN ART MUSIC AND FOLK MUSIC, 1941; HUNGARIAN MUSIC.

¹⁵ A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy Kodály sem mindig olyan békés és szemlélődő alkat, ahogy Bartók leírja: ha alaposabban megvizsgáljuk a MAGYAR NÉPZENE TÜCSÖKLAKODALOM (IV/20) vagy SZABÓ ERZSI (VIII/44) című dalait, rögtön feltűnik a diszsonancia túltengése, a torz – mindenekelőtt Bartók kompozícióira jellemző – tudatos keresése, illetőleg felhasználása.

nyolultabb, ahol az énekes számára nem éppen a legkedvezőbb légében kényszerül a szokásosnál hevesebb erő kifejtésre (PÁSZTORNÓTA, HATFORINTOS NÓTA, JUHÁSZCSÚFOLÓ, TRÉFÁS NÓTA). Igaz ugyan, hogy a zongoraszólam dinamikai jelzései a legtöbb esetben elárulják, hogy a szerző kímélni akarja az énekeseket, de néhány helyen akkor is kétséges, hogy megnyilvánulhat-e a szerzői szándék az előadás hangzásarányaiban. Nincs ez másképp a hangszerelés vonatkozásában sem: legfeljebb a karmester tehet egyet s mást annak érdekében, hogy a sutgó tutti – tipikus *contradictio in adiecto* – ne váljék menthetetlenül nevetségessé. Egyebekben azonban az eredeti kompozíciók annyira sokrétűek, követelmények szempontjából olyan szerteágazóak, hogy az előadók részéről hosszú és fáradtságos munkát kívánnak, a hangszerelőnek viszont a hallatlanul izgalmas felfedezések sorát, a határtalan lehetőségek egész tárházát jelentik. Így kerül bele az orkesztrális megvalósításba a vegyes kar, akár, mint a természeti háttérrel személytelenül megjelenítő zümmögőkórus (BUJDOSÓ-ÉNEK, ÚJ DALOK), akár a történetekben aktívan részt vevő tömegjelenet-szimbólum (SZÉKELY FRISS, HATFORINTOS NÓTA, JUHÁSZCSÚFOLÓ). Így válik a PÁR-ÉNEK valóságos párbeszéddé, helyesebben szólva két, egymást szervesen kiegészítő monológgá. Ezért duzzad meg a hangszerelés, természetesen szigorúan követve a bartóki intenciókat és a korábbi mintákat. A ciklus okvetlenül nyer a négy hangfajjal, hiszen a tematika a legtöbb esetben előre meghatározza, hogy az éppen soros dal karakteréhez mely archetípus képviselője a legmegfelelőbb (nyilvánvaló, hogy bor- vagy katonadalt nem adhat elő, aki a szebbik nemhez tartozik, de legalább annyira furcsa lenne a „*Sárga csikó, csengő rajta...*” férfiinterpretálásban). Az ÚJ DALOK füzére kifejezetten egyfajta miniatűr SZÉKELY FONÓ-t képvisel a teljes cikluson belül.¹⁶

Műzenei vagy népzenei alapon közeledjen az előadó a dalokhoz, ha fő célja a minden szempontból autentikus megszólaltatás? Ha alaposan megvizsgáljuk Bartók idevonatkozó írásait, a kérdésre máris választ kapunk, ami egyáltalán nem valamiféle zeneszerzői büszkeséget tükröz, sokkal inkább szemlélteti az optimális előadáshoz elvezető út komplex voltát. Ez a folyamat voltaképpen magával a komponálással elkezdődik, hiszen a szerzőnek már a kezdet kezdetén dönteni kell a feldolgozás természetéről. Bartók három csoportba osztja a népdalokhoz való alkotói viszonyulásfajtaikat. Az első a dalamhoz komponált puszták kíséret, amely csupán foglalat, öltözet, fontossága másodrendű; a második, „*ahol a felhasznált dallamok és a járulékos részek fontossága majdnem egyenlő*”; illetve a harmadik, amelyben a szerzői beavatkozás oly mértékű, hogy kimeríti az önálló szellemi termék ismervét, a dallam itt csupán „*mottónak tekinthető*” – hogy ismételtel Bartók szavaival éljünk.¹⁷ Talán a HÚSZ MAGYAR NÉPDAL-ra is vonatkozhat a kijelentés: „*Annyi bizonyos, hogy jó népdalfeldolgozás megírásához legalább akkora alkotói ihletre van szüksége a zeneszerzőnek, mint az eredeti mű megalkotásához. Ha a zeneszerző még azzal a megkötöttséggel is szembe találja magát, hogy a legegyszerűbb eszközöket használja, a feladat nehéz-*

¹⁶ Sőt, elképzelhető, hogy maga Bartók is gondolkodott népdalfeldolgozásainak színpadi megjelenítéséről. Erre enged következtetni Kristóf Károlynak Radnai Miklóssal, az Operaház akkori igazgatójával készült, *Az Est* hasábjain 1930. február 4-én megjelent interjúja, amelyben a következő olvasható: „*Bartók Bélával való tárgyalásaim alatt az történt, hogy a zeneszerző megígért egy teljesen új darabot a jövő szezorra. Ez pedig nem más, mint népdalfeldolgozásainak szócára és énekkarra írt gyönyörű, másfél órás színpadi munkában való bemutatása. Bartók annak a reményének adott kifejezést, hogy a jövő szezomban már élő lehet adni.*” (Kristóf Károly: *BESZÉLGETÉSEK BARTÓK BÉLÁVAL*. Zeneműkiadó, 1957.) Szinte kizárt, hogy a zeneszerző ebben az időben ne tudott volna Kodály hasonló jellegű tervéről, de az is, hogy Radnai Miklós – vagy az újságíró – pusztán tévedésből cserélné össze a komponisták nevét. A legvalószínűbb, hogy Bartók az általa kompetensebbnek vélt Kodály javára tervétől visszalépett.

¹⁷ THE RELATION BETWEEN CONTEMPORARY HUNGARIAN ART MUSIC AND FOLK MUSIC.

sége fokozódik. Mert általában véve a megkötöttségek a technika feletti tökéletesebb uralmat feltételeznek.” Mit tehet az előadó, ha már a zeneszerző is „kötöttségekről” beszél, ugyanakkor maguk a művek szinte sugározzák azt az alkotói szuverenitást, amely csak a „nyersanyag” iránti legmélyebb alázatból és tökéletes stílusismeretből fakadhat? Nagyon is sokat. Elsősorban szem előtt kell tartania, milyen környezetben hangzik fel a mű, kiknek is szól voltaképpen, mi a szerző szándéka, milyen kezdeményezések vezették a kompozíció kidolgozásában. Világos tehát, hogy a tisztán népzenei megközelítés egyszerűen kevés, ha a cél kifejezetten a kompozíció hiteles megszólaltatása. De nem hozhat kielégítő eredményt az sem, ha – mint ahogy sokan próbálkoznak ezzel – valamiféle klasszicizáló előadásmóddal kíséreljük meg elhelyezni ezeket a műveket az egyetemes zeneművészet kanonikus rendjében. Valami így is, úgy is hiányozni fog. Attól kezdve, hogy avatott zeneszerző kezébe kerül, a népdal új életre kel, bizonyítandó felhasználásra méltó voltát. Persze a szerzőnek is bizonyítania kell, s ez már nem tartozhat a folklór tárgykörébe. Akár a legegyszerűbb kíséret vagy harmonizáció, amely nem népi eredetű, már műzenévé avatja a kompozíció egészét. Különösen a zongorakíséretes dalok esetében: a zongora szerkezete, de hangzása (hangszín, temperált hangolás stb.) is távol áll a zenefolklór idiómáitól. Ezért is ordító ellentmondás, ha a zongorán kísért dallam kimunkálatlan hangon, csakis az egyszólamú éneklésmódra jellemző intonációval szólal meg. De legalább annyira megdöbbentő, ha az előadásból hiányoznak azok az agogikai és artikulációs jellegzetességek, amelyek leválaszthatatlan elemei a népzeneinek, és semmi esetre sem pótolhatók iskolázottsággal. A legtöbb fogódzkodót a zongorista Bartók kínálja az előadónak, de nem csupán a népzenei ihletésű művei felvételeiben. Mint ahogy zenéje, előadói stílusa is sok-sok – akár rendszerbe is foglalható – elem együttes jelenlétéből tevődik össze, s ebben kulcsfontosságú szerepet játszanak a népi énekes és hangszeres zene gyűjtése során öntudatlanul asszimilált idiómák. Pótolhatatlan veszteség, hogy a HÚSZ MAGYAR NÉPDAL egyetlen száma sem került rögzítésre a szerző közreműködésével,¹⁸ hiszen a korábbiaknál lényegesen magasabb igényvel kidolgozott zongorakíséretes a stílusba sokkal inkább és jóval árnyaltabban ábrázolva világítanak be, mint a művet megelőző népdalfeldolgozások. De úgy is mondhatnók, a komponista és a népzene viszonyáról is elárulják a lényegét, ami sokkal fontosabb, mint azok a félremagyarázható, úton-útfélen idézett szavak, amelyek alapján az éppen kurrens politikai érdekeknek megfelelően Bartókot egyaránt lehet nacionalista vagy kozmopolita szerzőként beállítani.¹⁹ Minden félreértést elkerülendő, a szerző már 1932-ben világosan megfogalmazza tulajdonképpeni művészi hitvallását: „*Ha... a zeneszerző sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis ugyanaz a levegő árad, mint*

¹⁸ A lemezkiadó vállalatoknak Bartókkal kapcsolatos sokkal súlyosabb mulasztásairól e helyütt hosszabban is lehetne elmélkedni. Szinte érthetetlen, hogy sem az I., sem a II. ZONGORAVESENY-T nem rögzítették a szerző közreműködésével – noha mindkettőt szívesen és gyakran játszotta hangversenyeken – azok a cégek, amelyek Dohnányitól Prokofjevig minden valamirevaló zeneszerző-zongoristát bemutattak versenyműveik előadójaként. Még Stravinsky számára is jutott hely a sorban, nem szólva Rachmaninovról, akinek valamennyi versenyművét megjelentette az RCA Victor Company, természetesen a szerző közreműködésével. Nincs tudomásunk arról, hogy Bartók lemezfelvételre szóló felkérést visszautasított volna, de annyi bizonyos, hogy – önmaga legszigorúbb kritikusa lévén – része lehet abban, hogy legrepresentatívabb nagy formátumú szólózongoraműveit (SZONÁTA, SZABADBAN) nem játszotta hanglegreze.

¹⁹ Vö. levél Özv. Bartók Bélánának, 1903. szeptember 8., és levél Octavian Beunak, 1931. január 10. = BARTÓK BÉLA LEVELEI. Szerk. Demény János. Zeneműkiadó, 1976. 61–63., illetve 396–397.

*hazája paraszzenéjéből: azaz megtanulta a parasztok [zenei] anyanyelvét és rendelkezik vele²⁰ oly tökéletes mértékben, amilyen tökéletes mértékben egy költő rendelkezik anyanyelvével.*²¹ Tekinthetjük e mondatot alkalmasint a Bartók-zene verbális nyelven kifejtett tömör összefoglalásának is.

Megnyilvánul mindez a szerző hangszerelte öt dalban is. Magától értetődő, hogy Bartók azokat a tételeket választja ki, amelyek a legkisebb zenekari apparátust igénylik. Némileg meglepő a csengést-bongást imitáló zongora feltűnése a PÁROSÍTÓ 1 – amelynek ebben a verzióban a kezdősor a címe (SÁRGA CSIKÓ, CSENGŐ RAJTA...), csakúgy, mint a PÁROSÍTÓ 2-nek (VIRÁGÉKNÁL ÉG A VILÁG...) – első tizennégy ütemében, ám a szerző ezzel valószínűleg csak a cseleszta használatát akarja mellőzni. A ciklusról készült német nyelvű ismertetőjében Bartók – tőle szokatlan módon – kihangsúlyozza a hangszerelés naturalisztikus illusztrációit, valamint megpróbálja tisztázni a felhasznált dalok eredetét.²² Az eredeti faktúrához képest a változások elenyészők: a PANASZ bevezetésének kétszeresére bővülése, a VIRÁGÉKNÁL ÉG A VILÁG... kódjának három plusz üteme nem tekinthető lényegbevágó különbségnek. Annál fontosabbak azok az ellenszólamok, amelyek a hangszerelés tágabb lehetőségeinek jóvoltából kerültek az átdolgozásokba. A negyedik szólam révén Bartók mintegy megerősíti a RÉGI KESERVES második részének bitonalitását, ha úgy tetszik, polimodalitását,²³ a cisz-alapú kíséret egyértelműen bizo-

²⁰ És ebbe még (már?) a tizenkétfokúság esetenkénti megidézése is belefér, mint pl. a Bartók által leírt, az ideális folklorista zeneszerzőt jellemző ismérveknek tökéletesen megfelelő HEGEDŰVERSENY első és harmadik tételének melléktema-területeiben; Bartóknak egyébként az atonalitásról, annak jelentőségéről, sőt még a paraszzenével való összeegyeztethetőségéről is folyamatosan változik a véleménye. 1931-ben még a teljes összeegyeztethetlenségről beszél (A NÉPZENE JELENTŐSÉGÉRŐL), 1932-ben már talál „*kevés érintkezési pontot*” (A NÉPZENE JELENTŐSÉGE AZ ŰJKORI ZENESZERZÉSBEN). A HEGEDŰVERSENY fent említett részletei tonális központúak lévén, élesen elütnek a HÁROM ETŰD-ben, a hegedű-zongora szonátákban, A CSODÁLATOS MANDARIN-ban és az IMPROVIZÁCIÓK-ban érvényesített kísérletektől.

²¹ Egyébként tökéletesen releváns ez a mondat minden olyan komponistára, akinek munkássága népzenei ihletésen alapul. Bartók, akinek figyelmét a legapróbb részlet, a legjelentéktelenebbnek tetsző körülmény sem kerülte el, a MAGYAR NÉPZENE című tanulmányának 1925-ben megjelent német fordítását rögtön a megjelenés után elküldte Leoš Janáček morva zeneszerzőnek és népzenekutatónak (Walter de Gruyter & Co., Berlin). A két zeneszerző közötti közelebbi kapcsolatra nincs bizonyíték, de Bartók bizonyára tisztában lehetett Janáček zenéjének jelentőségével, s pontosan tudta, hogy küldeménye nem marad olvasatlanul.

²² Ám távolról sem világosan, ráadásul az ismertetőben – MAGYAR NÉPDALOK ÉNEKHANGRA ÉS ZENEKARRA. = BARTÓK BÉLA ÍRÁSAI/1. Zeneműkiadó) – össze is keveri a 3. és 4. számokat – hacsak időközben fel nem merült benne a sorrend megváltoztatásának gondolata (a Dohnányi Ernő vezényelte budapesti bemutaton – 1933. október 22-én – a darabok a ma is használatos sorrendben hangzottak el). A kérdés amúgy is csupán elvi jelentőséggel bír, mert az ominózus előadás – 1938. április 22-én a baden-badeni III. nemzetközi kortárszenei ünnepen – elmaradt.

²³ Bartók a Harvard-előadásokban részletesen leírja és több szempontból megvilágítja kísérletalkotási módszerét, hangsúlyozva a polimodális technika jelentőségét: „*Az ilyen archaikus stílusú dallamokhoz igen jól illenek a legmerészebb harmóniak is. Meglehető jelenség, hogy az ötfokú témák és dallamok esetében éppen az archaikus vonások a harmonizálás és a dallam vagy téma kezelésének sokkal nagyobb szabadságát engedik meg, mint az közönséges dúr és moll dallamok esetében elképzelhető volna. [...] Magam is több eljárással kísérleteztem a népdalfeldolgozások terén, a legegyszerűbbtől az eléggé bonyolultakig. Zongorára írt Improvizációimban, azt hiszem, elértem a végső határt az egyszerű népdalok és az igen merész kíséret összekapcsolásában.*” De később rámutat, hogy mindez sokkal inkább természetes folyamat eredménye, mint azt hinnénk: „*Egyébként a bimodalitás és modális kromatika kimunkálása is öntudatlanul és ösztönösen történt. Előzetesen sohasem alkottam új elméleteket, az ilyesminek még a gondolatától is irtóztam. Természetesen igen határozottan éreztem, milyen irányba kell haladnom, de munka közben nem törődtem azjál, mi lehetne ezen irányoknak megfelelő elnevezése, és milyen forrásból erednek. Ez nem jelenti azt, hogy részletes tervek és megfelelő kontroll nélkül dolgoztam.*” (Béla Bartók: ESSAYS, 1976.) Bartók szavai érezhetően az erősen racionális gondolkodású amerikai közönségnek szólnak, ab ovo elhárítva bármiféle prekonceptió gyanúját, ugyanakkor alá-húzza a munkamenet komolyságát.

nyítja, hogy a komponista a „G”-t tekinti a dallam központi hangjának, nem pedig a dallamzáró „F”-et.

Munkámat a teljes ciklus és a szerző által meghangszerelt öt dal alapos tanulmányozása, eredeti formájában számos hangversenyen történő előadása, valamint videofelvétele előzte meg. Elkerülhetetlen volt a Bartók-hangszerelések kottagrafikai munkálatai során fölfedezett elírások, anomáliák hallgatólagos javítása. A hiányzó tizenöt dal hangszerelése csaknem öt hónapot vett igénybe, oroszlánrészét a Nemzeti Filharmonikusok észak-amerikai turnéján végeztem el. Az olvasó számára talán nem lenne olyan érdekesítő, ezért el is lehet tekinteni azoknak az észrevételeknek a felsorolásától, amelyek szükségszerűen vezettek a felismeréshez: kevésnek bizonyul a Bartók által meghangszerelt öt dal zenekari apparátusa. Ez már rögtön a PÁR-ÉNEK – az első munkába vett dal – esetében is nyilvánvaló volt, de ha már lúd, legyen kövér, ha már maga a szerző is naturalisztikus „hangfestésekről”/illusztrációkról ír:²⁴ miért ne lehetne a hangszerelésötletet bartóki szellemben „továbbgondolni”? Miért kellene tartózkodni a kórus szerepeltetésétől, ha már maga Bartók is gondolt ilyesmire?²⁵ A teljes ciklus elsőként 2003. IX. 25-én a budapesti Zeneakadémián hangzott fel Hajnóczy Júlia, Lukin Márta, Gulyás Dénes, Kálmándi Mihály, valamint a Nemzeti Filharmonikusok énekkarának és zenekarának közreműködésével.²⁶ Sajnos nincs adat arról, hogy az azóta eltelt bő évtized során többen kaptak-e kedvet a feladat megoldására, mint annak előtte, és gyakoribbá váltak-e a mű eredeti formájának előadásai. Ezek összegzése úgyszólván lehetetlen, arról legfeljebb a jelenlegi jogtulajdonos belső statisztikája szolgálhatna – távolról sem teljes – felvilágosítással. Féltő, hogy a sorozatnak továbbra is csak a legkevesebb előadói problémát jelentő, illetőleg legkönnyebben fogyasztható darabjai lesznek azok, amelyek a szerzőjük világméretű reputációjának megfelelő mennyiségben lesznek megtalálhatók a hangverseny-repertoáron, s ezen a sajnálatos tényen az időről időre felbukkanó Bartók-fanatikusok sem lesznek képesek jelentősen változtatni. Ily módon a nehezebben emészthető, komoly stílári és technikai felkészültséget, kizárólag a tárgyra irányuló koncentrációt igénylő tételek valószínűleg mindörökre árnyékban maradnak, illetve a specialisták és szakértők mind belterjesebb világának múzeumi ereklyéivé kövülnek, teljességgel eltávolodva azoktól a magasztos célzatoktól, amelyek érdekében alkotójuk létrehozta őket. A hallatlanul gazdag életmű, a mai szemmel nézve elképesztő méretű stílusfejlődés idővel az általános zenetörténet apró szakaszára összezsugorodván mind nehezebbé teszi a „tisztá forrás” felkutatását, s egyre távolít ennek a zenének a megközelíthetőségi lehetőségeitől. Nem kétséges, hogy mindig lesz, aki szkepszissel vegyes gyanakvással figyelni és – szöges ellentétben a számtalanszor megfogalmazott bartóki hitvallással – pótcelekvésnek minősíti a folklór bárminemű felhasználását a magasabb rendű al-

²⁴ MAGYAR NÉPDALOK ÉNEKHANGRA ÉS ZENEKARRA. = BARTÓK BÉLA ÍRÁSAI/1. Zeneműkiadó, 1989.

²⁵ L. 16. sz. jegyzet.

²⁶ Az eseményt enyhén szólva is vegyes kritikai visszhang fogadta. Az *Új Zenei Újság* 2003. IX. 27-i számában „rendkívül izgalmas és vonzó végeredménynek” nevezi a hangszerelést, a *Café Momus* komolyzenei internetes hírportál tudósítója a dalok eredeti formájával sincs megelégedve, „túldimenzionált, bár – már eredeti zongorakísérettükkel is szeniálisan – szalonképessé tett népdalok”-nak aposztrofálva Bartók munkáját (2003. IX. 29.). A *Magyar Narancs* 2003. X. 2-i számában a recenzius „új Bartók-mű születéséről” ír, kiemelve az átiró „beleérző képességét”. A *Népszabadság* 2003. X. 3-i számában megjelent írás jobbára a hangverseny videofelvételeinek késleltetett tv-közvetítésére reflektál, míg a *Muzsika* című folyóirat XLVI/11. számában a kritikus meglepően fűtött indulatú recenzióban sorakoztatja fel nagyszámú ellenérvét a hangszereléssel kapcsolatban.

kotóművészetben.²⁷ A könyörtelen uniformizálódás, ami napjainkban dübörög, kíméletlenül gyalulja simára a ma még nemzeti és egyéb jellegzetességekkel megtűzdelt területeket, s vetíti előre kultúránk sajátságos és egyelőre megjósolhatatlan természetű átalakulását. Hogy ennek a folyamatnak mi, mikor s milyen körülmények folytán esik áldozatul, csak a jövő dönti el. De reménykedni még mindig lehet – hogy mindez talán mégsem torkollik a népzenei kultúra általános megsemmisülésébe.

Milbacher Róbert

„A FELÉBREDT NEMZET EBBEN AZ ÉNEKBEN MAGÁRA LETT”

A HYMNUS „nemzetiesítésének” folyamatáról

„Érdemes-e szemügyre vennünk a legismertebb magyar verset: a Hymnust? Nem távolodunk-e el tőle, amikor kiszakítjuk a lelkünkől, ahol szinte tudtukon kívül zenél? És minek vizsgálni azt, amire a vérünk lüktet, amitől jellemünk szilárdul.”¹

Míg a Hatvany Lajosnak a százéves HYMNUS tiszteletére írt szép méltatásából származó és e tanulmány címébe emelt idézethez természetszerűleg nem szükségeltetik magyarázat,² addig az alcím provokatívnak tűnő kijelentése mindenképpen értelmezésre szorul. Mert miért is kellene „nemzetiesíteni”³ a magyarok legszentebb szövegét és énekét, mikor nyilván e tanulmány szerzője is tudatában van annak, hogy miként Pomogáts Béla pontosan megfogalmazta: „*Kölcsey költeménye és Erkel dallama együtt alkotja nemzeti létünk és identitásunk egyik leginkább hatékony: öntudatot alapozó és közösséget teremtő szimbólumát.*”⁴ Természetesen ez a tanulmány nem arra készült, hogy a fenti szavakat kétségbe vonja, ám arra mindenképpen rá akar kérdezni, hogy vajon a szöveg értelmezéstörténete során mindig is érvényes volt-e a fenti evidencia. Hipotézisem szerint ugyanis a HYMNUS nem eredendően és főleg nem önmagától lett a magyarok közösségének legfőbb „*emlékezhelyévé*”,⁵ hanem különböző fázisokon és értelmezői eljárásokon átesve vált azzá.

²⁷ Stravinsky Bartókról mondott, előítéletektől sem mentes, lényegében elmarasztaló szavait – „*Életemben legalább kétszer találkoztam vele, [...] de egyszer sem volt alkalmam, hogy közelebb kerüljek hozzá. Tudtam, hogy milyen jelentős zeneszerző, csodákat hallottam hallásának érzékenységéről, [...] Mégis, sohasem tudtam osztani egy életen át tartó vonzalmát szülőhazájának folklorja iránt. Odaadása minden bizonnyal őszinte volt és megható, de a nagy muzsikust csak sajnálni tudtam ezért*” – sokan próbálták már magyarázni. Különösen Bartók Stravinskyról alkotott és lépten-nyomon hangoztatott pozitív véleményeinek tükrében tűnhet nagyon is furcsának az orosz zeneszerző kijelentése. Hipotetikus kommentároknak e helyütt nincs értelme, ezzel szemben még a fenti, Robert Craft kérdésre adott válaszból is kiderül, hogy Stravinsky eléggé felületesen ismerhette Bartók műveit. (Robert Craft–Igor Stravinsky: BESZÉLGETÉSEK. Gondolat, 1987. Ford. Pándi Marianne.)