



Székfoglaló helyett

Kocsis Zoltán a fiatal Bartókról

2011. április 5-én tartotta Kocsis Zoltán zongoraművész-zeneszerző-karmester, a Széchényi Irodalmi és Művészeti Akadémia frissen megválasztott tagjaként székfoglaló hangversenyét a Magyar Tudományos Akadémia dísztermében. Ezzel a gesztussal a Széchényi Akadémia nemcsak Kocsis Zoltán művészi érdemeit, hanem tudományos eredményeit is elismerte, amelyeket elsősorban a Bartók-interpretáció megújítása terén ért el. Székfoglaló előadás megtartására nem került sor, így Kocsis Zoltán lapunk hasábjain fejt ki azokat a gondolatait, amelyek az interpretációs kérdésekkel való beható foglalkozás során érlelődtek meg benne.

I Ön ezzel a tagsággal belépett azon magyar muzsikuskok sorába, akik nemcsak a művészet terén, hanem tudományos eredményeiket tekintve is jelentőset alkottak, függetlenül attól, hogy ezért részesültek-e akadémiai tagságban, vagy nem. Elsődlegesen zeneszerzőkről van szó, de van közöttük előadóművész-komponista is, gondolok mindenekelőtt Bartókra, aki akadémiai székfoglalóját éppen Liszt kései művészetéről tartotta. Az Ön témája mi lett volna egy székfoglaló előadás esetén?

– Bartók I. szvitjével készültem. Már csak abból a megfontolásból is, mert az utóbbi időben annyi nemtelen támadás érte Bartóknak ezt a fiatalkori remekművét, hogy nem akartam reflexió nélkül hagyni. Meggyőződésem, hogy nem lehet szó nélkül túrni azt, hogy ilyen formátumú zeneszerző bármilyen fiatalkori zsengejével ennyire méltatlanul bánjanak. Nem beszélve arról, hogy valójában nem is fiatalkori zsengeről van szó.

I Az I. szvitben csírájában már nagyon sok olyan zenei elem, köztük formaelem is megtalálható, amely később

Bartók érett stílusának is szerves részét alkotja.

– 1905-ben, amikor még Brahms muzsikája is erősen vitatott új zenének számított, Wagnerről nem is beszélve, akkor ilyen formátumú művet alkotni – amely ennyire elrugaszkodik az Erkel-féle verbunkos, illetve a liszti rhapsodos-hangvételtől, miközben úgy tesz, mintha involválná ezeket a stílusokat –, egészen példa nélküli. Az a zeneszerzői tudás pedig, amivel mindez meg van írva, az messze túlnő a mintákon, sőt, véleményem szerint, még az idő próbáját is kiállja. Nem kell visszahelyezni ahhoz a saját korába, hogy az igazi értékei nyilvánvalóvá váljanak: most is aktuális, és a legutóbbi márciusi koncertünkön is annak bizonyult. Nem is értem igazán, hogy mi váltotta ki ezt a nagy ellenállást e mű irányában.

I Mi a konkrét kifogás az I. szvittel szemben?

– Néhány kritikus véleménye szerint nem igazi Bartók, és olcsó eszközökkel operál. Ez utóbbit visszautasítom, hiszen valóban megjelenik az 1. tétel elején egy verbunkos-motívum – ami témává terebélyesedik, majd lezárul –, de rögtön utána olyan har-

móniai és polifóniai vívmányokat vonultat fel Bartók, ami messze meghaladja az addigi előzményeket. De említhetném a III. tételt, vagy az V. tételt is, amelyben a zeneszerző azt is megmutatja, hogyan kell egy minőségi operett-finálét komponálni. Nagyon remélem, hogy nincs ezeknek az élelérzéseknek semmiféle olyan értelmű politikai indíttatása, mint ahogy manapság bizonyos körök a „nemzeti” szót is politikai felhanggal tudják csak értelmezni.

I Nem fordulhat elő, hogy sokan azért értik félre ezt a művet, mert egész egyszerűen kevés hozzá az ismeretük, és a kései Bartók-művekből mintegy visszakövetkeztetve próbálják megközelíteni?

– Ez is előfordulhat. De az is lehet, hogy Bartók zenéje olyan módon tipizálódott, hogy kifejezetten megmerevíti a róla alkotott képet. Sokan nem veszik tudomásul, hogy Bartók világképébe rengeteg minden belefért. Éppen ezért tudott olyan avatott előadója lenni különböző zenei stílusoknak. Ha meghallgatunk az előadásában Bachot, Mozartot, Brahmsot vagy éppen Chopint, akkor lehetetlen nem észrevenni azt, hogy az adott zenei anyag egy hatal-

mas egyéniség kezében formálódik Chopinné, Brahmszá, Mozarttá, Beethovenné, de az is rögtön feltűnik, hogy itt egy hatalmas, az egész európai zenekultúrát – a népzene kultúrát is beleértve – felölelő látókörvan jelen, amely hihetetlen tehetséggel párosulva adja ki azt az egyéni hangvételt, amely tulajdonképpen minden igazán jelentős kompozíciónak vagy előadásnak az immanens tulajdonsága.

■ *Számomra nagyon érdekes az I. szvitben, hogy eleve megvan benne a Bartókra később oly jellemző ötételes szimmetria, vagyis a hídforma – amit egyébként nem Bartók talált ki, hiszen már a kései Verdinél is előfordul –, ezen belül viszont szinte minden, a korszakban előforduló stílusirányzatot felvonultat az egyes tételekben, egyetlen nagy szintézisbe foglalva.*

– Nem is csoda, hiszen a német kultúrának ebben a hihetetlen utóburjánzásában nemzeti hangot keresni és találni, egyáltalán nem volt egyszerű. Igazából Liszt és Mosonyi is kudarcot vallott e tekintetben, illetve mindketten valamilyen szempontból sikeresek voltak, de csak egy bizonyos pontig. Bartók valahogy továbbmegy, és természetesen nem szeretnék a mesterműveiből, nem szólva a kelet-európai népzene nyomán írt kompozíciókból, utólag visszakövetkeztetni a korai éveire, de érezhető a Kossuth-szimfóniában és az Op. 1-es Rapszodiában is – szándékosan nem beszélek az Op. 2-es Scherzóról, mert az a maga egyrészt Richard Straussos, másrészt Chopines, harmadrészt a Fából faragott királyfit megelőző hangvételével valahogy kilóg ebből a vonulatból –, hogy ő nem fog megállni a magyaros elemek hangsúlyozásánál, hanem ez egyre intigránsabb része lesz a zenéjének.

■ *Mondana egy konkrét példát is?*

– Azt gondolom, hogy ha Bartók nem talált volna az igazi magyar népzenevel, akkor is ebben a modorban komponált volna tovább és nem a Strauss vonalon. Tulajdonképpen Straussos elemet igazán már a Kékszakállúban, vagy a Fából faragott királyfiban sem találunk. Ezért gondolom, hogy akinek ennyire fontos, hogy megújítsa a zenét, az itt nem fog megállni. Csírájukban azonban az I. szvitben is benne vannak ezek a jelenségek, mert ha megnézzük azt, hogy milyen fordulatokkal, milyen meglepetésszerű elemekkel, formai tekintetben mennyire „bukfencnek” tűnő megoldásokkal kell élnie Bartóknak például a Szvit III. tételében, akkor teljesen világos a képlet, hogy itt nem valamiféle eddig szerzett tudás

összefoglalásáról, vagy – mint ahogy egy maliciózus kritikus nemrégiben megjegyezte – vizsgadarabról van szó, hanem egy állandóan újat, sőt, állandóan torzító kereső művésznak az esztétikai értelmű behelyezkedéséről a maga korába. És ez mind-mind az igazi magyar, később kelet-európai népzenevel való találkozás, illetőleg az új francia zene megismerése előtti időszakban történt. Mindezek fényében teljesen egyértelmű, hogy az ezekkel való találkozás olyan módon változtatja meg Bartók stílusát, a zenéhez való viszonyát, ahogy például Dohnányiét nem.

■ *Ha már a stílusirányzatokról beszélünk, egy pillanatra még visszautalnánk a már említett V. tételre, amelynek operett-hangvétele nyilván nem véletlen, hiszen Bartók a Zeneakadémián ugyanabba a zeneszerzés-osztályba járt Szirmai Alberttel és Kálmán Imrével – a német Hans Koesslerhez. Későbbi műveiben azonban az operettzene már csak, mint groteszk elem jelenik meg.*

– Igen, arról a csekélysegről nem is beszélve, hogy a manapság lenézett operettől, ami egyébként mostanság nagyon is él és népszerű, a fiatal Bartóknál jóval komolyabb alapállású zeneszerzők, mint például Schönberg, sem idegenkedtek, tehát miről is beszélünk? Schönberg annyira nem idegenkedett, hogy operetteket hangszerelt és egy ideig maga is operettszínházban vezényelt, sőt még egy fénykép is ránk maradt, ahol Kreislerrel tiroli ruhába öltözve sramlizzenét játszik. Tehát egy enigmatikus, általunk megközelíthetetlennek ítélt zenei jelenség, Schönberg sem idegenkedett a könnyű műfajtól, nem szólva Sztravinszkijről, aki nagyon sokáig nem tudta eldönteni, hogy milyen irányzatban akar komponálni, s később is intenzíven foglalkozott a „könynyebb” műfajokkal.

■ *Az I. szvitben tehát már nagyon korán jelen van a groteszk iránt való fogékony-ság, valamint a teljes fegyverzet, ami a különböző korabeli stílusirányzatokban való magabiztos eligazodást jelenti, és mi már csak visszakövetkeztetünk azokból az ismereteinkből, hogy hová jutott el Bartók, arra, hogy esetleg mit nem kellett volna.*

– Egyrészt nemcsak a stílusokban való biztos tájékozódás van jelen a fiatal Bartókban, hanem a beolvasztás, a szintézis-teremtés képessége is. Másrészt konkrétan is megvannak a kapcsolódási pontok a késői művekkel. Azt gondolom, hogy például a Con-

certo harmadik tételének a végén felhangzó a-moll tremoló, ami ha nagyon illusztratív akarunk lenni, akkor az óceán vizén keresztül való hazazeneést szimbolizálja. Ugyanaz a hangszerelés, ugyanaz a tremoló-effektus, és maga a megjelenés dramaturgiája, az a fontosság, amivel Bartók kiemeli ezt az a-mollt, az I. szvit 2. tételében is megfigyelhető. Igaz ugyan, hogy az előbbiben csak egyszer jelenik meg, míg az utóbbi második tételének gyakorlatilag az alapját adja, de egyéb kapcsolódási pontok is vannak. Sőt, nekem az az érzésem, hogy Bartók, miután a II. szvitet alaposan revideálta, átgyúrta, két zongorára átdolgozta, az I. szvitet vette elő, és meggyőződésem – bár ez nem nagyon bizonyítható –, hogy amikor Koussevitzky megrendelése a Concertóval elérte, akkor ő éppen az I. szvittel lehetett elfoglalva, ami szintén ott volt nála Amerikában. Lehetetlen ugyanis nem visszahallani azokat a reminiscenciákat, amelyek az I. szvitből eredeztethetők.

■ *A későbbi művek közül csak a Concertóhoz vannak ilyen erős kapcsolódási pontok?*

– Nem, más Bartók-művekhez is. Például, ha megfigyeljük a II. tétel közép-részét, akkor rengeteg hasonlóságot fedezhetünk fel a Fából faragott erdőtáncával. Nemcsak a kavargás miatt, hanem azért is, mert a kavargás felett – igaz másképp hangszerelve – de mégiscsak megjelenik egy téma, ami magyaros téma. Nyugodtan állhatna például a Fából faragott királyfi erdőtáncának helyén ez a részlet.

■ *Elmondhatjuk tehát, hogy az I. szvitben csírájában már minden lényeges és meghatározó bartóki elem felbukkan, csak később Bartók további zeneszerzői fejlődése és a zenei stílusirányzatok változása kirostált egyes elemeket?*

– Természetesen a II. szvit is legalább ilyen fontos a későbbi bartóki stílusjegyek tekintetében. Mindenekelőtt azonban az a döntő, hogy Bartók vállalta ezt a fiatalkori művét. A Scherzóról nem beszél, hiszen nyilvánvalóan rossz élményei fűződtek hozzá, de az Op. 1-es Rapszodiát élete végéig vállalta, a Kossuth-gyászindulót átírta és még életében kiadta. Az I. szvitről több ízben kifejti – a Greguss-díj kapcsán is –, hogy szereti ezt a művet, a II. szvitet pedig átdolgozta két zongorára. Ezek a darabok mind-mind az első komolyabb kompozíciónak tekintett Bagatellek előtt keletkeztek. Az sem véletlen, hogy ismét a zongoraművek felé fordult Bartók, mert a kísérletező szellem, ami a

stílusváltással együtt támad fel, zongoraművekben sokkal jobban kiélhető. Az I. vonósnégyesen és a Két képen kívül ebben az új stílusban jobbára zongoraművek születnek, egészen a Kékszakállú megkomponálásáig. A Kékszakállú viszont bizonyos szempontból egy összefoglaló munka, meglehetősen egyszerű, átlátható hangszereléssel. Nem tartom véletlennek tehát, hogy az op. 12-es Négy zenekari darabnak tíz évet kellett várnia, amíg Bartók elérkezettnek látja az időt, hogy meghangszerelje. A Fából faragott királyfi is tulajdonképpen egy romantikus, a Straussi lehetőségeket a végsőkig kihasználó hangszerelés. Hol van az irodalomban még négykezes celestaszólam? Utána pedig ismét a kamaraművek következnek, a Csodálatos mandarin pedig már tökéletes stílusváltást jelent Bartók alkotói pályáján. Ehhez azonban már Schönbergéket, a második bécsi iskolát is meg kellett, hogy ismerje. Bartók esetében tehát azt gondolom, hogy a horizontok kitérülése jelenti azt a többletet, ami miatt őt ma Bartókként tiszteljük, de adjuk vissza a becsületét a korai műveinek is. Zeneszerzői szempontból az I. szvit abszolút mestermű és nekem senki ne állítsa, hogy Weiner, Kodály és a többi zeneszerző túlnövi Bartókot ebben az időben. Nem növi túl.

Ha Bartóknál a horizontok kitérülését említi, akkor mivel magyarázza Liszt késői stílusváltását – ami egyébként Bartók akadémiai értekezésének témája volt –, amikor nem előtte nyíltak meg új horizontok, hanem ő nyitott meg új távlatokat a jövő zeneszerző generációi – köztük Debussy és Bartók – előtt?

– Úgy gondolom, hogy itt egy kettős tendenciáról lehet szó. Lisztnek mindig is tudatosan és büszkén vállalt magyarságának a zenében való megjelenítődéséről, amely ismerésvet messze nem elégitik ki a magyar rapszodiák. Ha a magyar rapszodiákról beszélünk, akkor talán úgy lehetne ezeket definiálni, hogy hallatlan igénnyel rögzített cigányzene-improvizációk. Amit a későbbi, úgynevezett magyaros művekben produkál Liszt – és ez tulajdonképpen a Koronázási mise Offertoriumától datálható –, olyan műveken keresztül, mint például a Sunt lacrymae rerum, amelyek szomorú lenyomatái annak, hogy Liszt tulajdonképpen nem tud mit kezdeni a magyar zenével, mert érzi, hogy bizonyos dolgokat nem ismer. Ő valahol megsejti ezekben a művekben azt, hogy kell léteznie mélyebb rétegeknek is annál, mint amelyeket ő a cigányok közvetítésével megismert.

Én úgy látom, hogy Liszt számára új stílárius távlatokat valójában az egyházi zenével való behatódó kapcsolat nyitott meg. Vagyis a Ceciliánus mozgalom, az egyházi hangnemek felé fordulás és egyáltalán az a szándék, hogy megreformálja az egyházi zenét.

– Ebben van valami, de ugyanakkor nem szabad a tonalitás bomlasztásának két nagyon fontos elemét kihagyni: a kromatikát és az egészhangúságot. Ugyanis mindkettő alkalmas a bomlasztásra. Wagner a végsőkig feszíti a kromatikát például a Parsifalban, és minden egyes továbblépés megint csak egy hosszú sakkjátszmára emlékeztető perspektívát villant fel a hallgató előtt. Ennek ellenére Wagner zenéje még az úgynevezett legmodernebb műveiben is, mindig besorolható valamiféle klasszikus összhangzatani rendbe. Mindezt Liszt esetében nem lehet elmondani, és nem csak a Hangnem nélküli bagattellel kapcsolatban. Sok más műve van ugyanis, ahol nemhogy nem tudjuk, hogy milyen hangnemben járunk, hanem azt sem, hogy tulajdonképpen milyen központi hangnemet lehetne az adott formarészben viszonyítási pontként megnevezni. Ilyen a Balcsillagzat!, ahol Liszt ráadásul még a tritonusnak a két ellenpólusát is szembeállítja egymással. Ott fehéren-feketén le van írva az, hogy nincs messze az atonalitás.

Hogyan tágították ezt a perspektívát a Liszt utáni zeneszerző-generációk?

– A kései Liszt-művekben felvetett kérdésekre azt hiszem, hogy zeneszerzőként elsősorban nem Bartók adja meg a választ, hanem az a generáció, amelyhez Bartók is tartozott, illetve a Liszt után közvetlenül színre lépő zeneszerzők. Akik – még ha nem is ismerik el Lisztet – valamilyen módon mégis az általa felvillantott perspektívák nyomán továbbhaladva komponálnak. És itt nagyon széles a paletta. Bartók is csak egy részét dolgozta fel a liszti hagyatékban, méghozzá lehet, hogy nem is teljesen tudatosan. Ahogyan Mahler sem tudatosan használ olyan effektusokat a VIII. szimfóniában, mint amilyenek az „Amit a hegyen hallani” című szimfonikus költeményben jelennek meg, vagy a Faust-szimfóniában, ami Mahlernek egyébként sokkal jobban sikerült, mint Lisztnek, de kérdés, hogy Liszt nélkül sikerült volna-e így. De említhetem Dvořáket is, aki Brahms halála után szinte azonnal elfordult egykori mentorától, és érdeklődni kezdett a liszti szimfonikus költemény-stílus iránt, amit a saját szimfonikus költeményei tükröznek a legjobban: A vizimánó, Az aranyrokka, A vadgalamb és

A déli boszorkány. Nem szólva azokról a nem konkrét, mégis nyilvánvaló hatásokról, amelyek Debussyt érték. Ha alaposabban összevetjük az Assisi Szent Ferenc prédikál a madaraknak című zongoramű visszatérése előtti akkordsort és dramaturgiai funkcióját a Pelléas harmadik felvonásában található akkordsorral, amikor a pincéből való felkapaszkodás után Golaud és Pelléas a szabad levegőre érnek, akkor szembeötlő a hasonlóság. De nem kell ilyen messzire menni: ott van Saint-Saëns, aki Liszt nélkül nem tudom, hogy eljutott volna-e arra a fokra – akár mint zongorista –, ahová végül eljutott. Vagy ott van például Csajkovszkij, aki harminc évvel fiatalabb lévén Lisztnél, megtehetette, hogy utálta, de ugyanakkor annyi elemet emel át tőle a saját műveibe, hogy az több mint feltűnő. Közismert az Obermann völgye–Lenszkij ária párhuzam, az A-dúr zongoraverseny és a b-moll zongoraverseny eleje közötti Desz-dúr folt. De ne felejtjük ki Wagnert sem, aki egy az egyben vesz át Liszttől olyan hangszerelési, formai és fakturális és egyéb megoldásokat, amelyeket biztos, hogy nem ő talált ki.

Wagner miért nem jutott el az atonalitáshoz?

– Talán azért, mert nem feltétlenül az újat kereste. Ő már akkor túl volt azon a ponton, hogy mindenáron, mindenképpen az új érdekelje. Meg is volt a véleménye a Via Crucisról, és a többi kései Liszt-műről, amelyeket ő nem tartott zeneműveknek. De nem ez az érdekes, hanem az, hogy Liszt nyomán hova jutnak el más zeneszerzők. Ha például eljárszom valakinek az Impromptu, olyan valakinek, aki nem túl jártos a zenetörténetben, de annyira azért igen, hogy stílusokat meg tud különböztetni, akkor kapásból rávágja, hogy Rachmaninovot hall. Ugyanis Liszt annyira nem használ dallamot, ezzel szemben annyira fontos számára a harmóniai történet, hogy ezt is megelőlegezi. Liszt kései stílusában egyébként érdekes módon nagyon élesen elkülönül egymástól a mély és a magas regiszter. Nincs meg a korábbi univerzalitás, nagyon erősen elmegy a szélsőségek irányába. A Mosonyi gyászmenetében például a zongora mély regiszterét használja, ugyanakkor mégis többségben vannak azok a művek, amelyek a zongora magas regiszterét aknázzák ki. Liszt ezzel együtt nem tagadta meg magát egy pillanatig sem. Nem tagadta meg azt az embert, aki a Forradalmi szimfóniát írta. Azt az embert, akit mindig a jövő érdekelt.

K.R.