

KARASSZON DEZSŐ

Debussy, Bartók, Stravinsky

Korszakváltás Budapesten és Párizsban a második dekád végén

A 20. század első két évtizede a zenetörténetben is Janus-arcú kor volt. Egyrészt ekkor dugták elő a fejüket egész egyértelműen azok a csírák, amelyekből azután az elkövetkező évtizedek zenéje (ahogy még ma is mondjuk: a „modern” zene) kisarjadt. Másrészt viszont világos volt az is, hogy a 19. századnak egyelőre csak a naptárban van vége, és hogy a romantika, mint életérzés és mint korstílus, továbbra is él és virul, sőt a közintézmények csatornáin, meg a korizlés hajszálcsovein keresztül nagyon komolyan gátat szabhat, és gátat is szab mindenféle modernizmusnak.

A kor problematikáját koncentráltan van alkalmunk szemlélni egy végtelenül jelentős, szintén Janus-arcú zeneszerző: Claude Debussy (1862–1918) alakjában. Ő a maga modernista ars poeticáját már a *Pelléas és Mélisande* című opera komponálásakor, 1893-ban megfogalmazta: „Egyáltalán nem arra vágyom – mondotta –, hogy azt folytassam, amit Wagnerben csodálok... Másfajta stílus lebeg a szemeim előtt, amelyben a zene ott kezdődik, ahol a beszélt szó felmondja a szolgálatot. Hiszen a zene éppen a szóval kimondhatatlan dolgok kifejezésére való.”¹ Ezzel a nekifutással Debussy bámulatosan messzire vetette előre a dárdáját a jövőndöbe. Egyik ismerője szerint „már az induláskor jobban eltávolodott Bachtól és Beethoventől, mint Schoenberg valaha is” (miközben, tegyük hozzá, másfél évtizeddel idősebb volt Schoenbergnél).

A ritmika és a frázis-forma, a dinamika, a tagolás és a hangszín Debussy zenéjében épp olyan fontos, mint a hangmagasságok megválasztása. A zenei összetevők nála gyakran olyan szorosan összefüggenek egymással, hogy a hangzás komponensei, úgy tűnik, már-már egybeolvadnak: a hangzás bizonyos körülmények között színként funkcionál, a dallamvonal helyébe a szín lép, a színváltásnak gyakran világos „ritmusa” van, a dinamika és az artikuláció a ritmus és a tagolás szerepét vállalja, és így tovább.²

Ez az érem egyik oldala. A másik azonban az, hogy élete végén Debussy körülbelül ugyanolyan viszonyba keveredett az utódaival, mint amilyenben az elődei alig húsz-huszonöt évvel korábban övele magával voltak. Igen, a folytatás ismeretében még csak nem is kérdés, hogy Debussy az európai zene történetének az utolsó nagy-nagy *romantikus* zeneszerzője is volt, egy felülmúlhatatlanul poétikus „zene-költő”, és a mából na-

¹ BARTHA Dénes, *Pelléas és Mélisande*, Bp., Rózsavölgyi és Társa, 1944, 5.

² Eric SALZMAN, *A 20. század zenéje*, Bp., Zeneműkiadó, 1980, 31–36.

gyon is jól érthető, miért érezte úgy, hogy féltennie kell „a” zenét az utódaitól: elsősorban a *Tavaszi áldozat* ősbemutatója alkalmából 1913. május 29-én botrányhőssé avanzsált Igor Stravinskytól.³

Egy harmadik, talán véletlenszerű, de minden további nélkül szimbolikusnak is minősíthető mozzanatot iktassunk még ide. Debussy 56 éves korában, 1918. március 25-én távozott el az élők sorából, az I. világháború utolsó évét – nyilván akaratán kívül – olyasféle zenetörténeti határponttá avatva ezzel, mint (mondjuk) Palestrina 1594-et, vagy Johann Sebastian Bach 1750-et. Bámulatos, hogy a zeneszerzők, a legjobbak, mennyire értették ezt. Miközben az „írástudók” csak lassan-lassan kapcsoltak, és csak igen nehézkesen reagáltak.

A párizsi *Revue musicale* éppenséggel csak több mint két és fél év múlva, 1920. december 1-én jutott el odáig, hogy olvasóinak egy tematikus, teljes Debussy-számot adjon a kezébe. Ennek a különszámnak *Tombeau de Debussy* (Debussy sírja) címmel kotta-melléklete is volt, amelybe a legismertebb pályatársak írtak egy-egy oldalt. Bartók Béla hozzájárulása a korszakváltás igényét tükrözi. Nem kézenfekvő, és feltehetően nem is könnyű döntés volt *Debussy sírjához* egy magyar népdal feldolgozásával odalépni. Bartók a „Beli, fiam, beli / nem apádtól való” kezdetű (erdélyi) népdalt választotta ki,⁴ amelynek szövege *A szaván-kapott asszony* címen emlegetett ballada rokonsági körébe tartozik. A történet arról szól, hogy az asszony (bizonyos változatokban kimondottan előkelő hölgy) a bölcső ringatása közben, amikor egyedül hiszi magát, a kisfiát altatgatva, annak dúdolván árulja el a titkát: hogy a gyermek „nem az apjától való”. A befejezés mindig az, hogy az asszonyt megölik (ha előkelő hölgy volt, akkor lefejezik), a szerető pedig öngyilkosságot követ el.

Ez a véres mikro-dráma nyilván egyfajta fénytöréses leképeződése annak a véres makro-drámának, amelyben Bartók a 20. század második dekádjának a végén – az immár halott Debussyvel együtt – benne kellett, hogy érezze magát. A kompozíció azonban ennél sokkal közvetlenebbül, sokkal személyesebben is megszólítja Debussyt. A szöveg első versszakának az ihletésében ugyanis elejétől a végéig a bölcsődal, az altató mozgásformáiban van megfogalmazva, vagyis mintegy magyarul kiáltja, vagy – a piano, pianissimo ütemek expresszív súlyával is számolva – magyarul súgja oda az elköltözöttnek: „Sit tibi terra levis”, nyugodj békében. Ennek a végtelenül finoman kiegyensúlyozott, kettősen-egy karakternek az érzékeltetésére használja Somfai László a *berceuse héroïque* (hősi bölcsődal) szópárt,⁵ utalva Debussy hasonló című zongoradarabjára is, amellyel a francia mester a maga részéről a véres makro-dráma egyik véres fejezetére, a Belgium elleni német ortvtámadásra és Belgium összeomlására reagált 1914 augusztusában.

Bartók Béla művének 1921. február 27-én, Budapesten volt az ősbemutatója, a szerző előadásában, *En hommage de Debussy* (Tisztelet Debussynek) címmel. Ez a cím

³ FODOR András, *Sztravinszkij szemtől szemben*, Bp., Zeneműkiadó, 1976, 104.

⁴ LAMPERT Vera, *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*, Bp., Zeneműkiadó, 1980, 108., 206. sz.

⁵ Lásd az LPX 11337 sz. hanglez kísérszövegét, 6.

azonban pár héten belül lekerült róla, amikor az Op. 20-as jelzetű *Improvizációk magyar parasztdalokra* utolsó előtti (hetedik) tételeként egy másik (itt most nem részletezendő) dramaturgia részévé lett. Hogy Bartók mennyire fontos művének tekintete, kiderül abból, hogy húsz évvel később, 1941-ben, New Yorkban, az *Improvizációk* másik négy tételével együtt lemezre vette. Fontos fölteni a kérdést: hol is van ebben a műben „a korszakváltás igénye”? Honnan vonult ki Bartók ezzel a kompozícióval, és az *Improvizációk* gyors egymásutánban mellé sorjázó másik hét darabjával? És miféle új ígéret földjét vette célba velük? A válaszadáshoz Tallián Tibor megfogalmazását hívom segítségül: Bartók itt egyesíti a

korábban egyszerű dalfeldolgozásra és avantgarde-expressionista tanulmányra hasadt zeneszerzői világát, azzal, hogy eredeti népdalt használ egyfelől, szélsőségesen haladott zenei nyelvet másfelől. S az egyesítés, amellet, hogy művészileg tökéletesen megoldott, óriási belső feszültséget teremt a népi módra egyszerű és a végtelenül differenciált elemek között. Nem merészkedett más, később sem, az eredeti népzene és a modern zeneszerzői nyelv olyan egyesítésére, mint Bartók ekkor,⁶

1920-ban kezdődő radikális időszakában.

Stravinskyval biztos, hogy nem beszélt össze. De biztos az is, hogy Stravinsky Debussy-hommage-a az övéhez hasonlóan szintén a „korszakváltás igényével” íródott. A *Revue musicale* 1920. december 1-i számába Stravinsky egy sokszólamú, akkordikus tételt, egy afféle újkori korált adott le, amelynek a gyászzene-jellegét elsősorban a monoton, csupa negyed- és félkottákból kombinált ritmizálás hordozza, továbbá az aszimmetrikus sorok folytonos meg-megtorpanása, illetve újra-nekilődulása. A tétel fölirata egyértelművé teszi, hogy nem komplett műről, hanem annak csak egy részletéről van szó, amelyet a zeneszerző a zongoraszerű kottakép ellenére fúvóegyüttesen képzel el. A kész kompozíció, a *Fúvós-szimfóniák* végén szólal meg.

Fúvós-szimfóniák: ez a többes szám többet is, kevesebbet is, de legfőképpen mást jelent, mint a 18–19. (vagy akár a 20.) századi címekből megszokott egyes szám. Stravinsky a szó eredeti (ógörög) jelentését használja: fúvós együtthangzások egész sorának a kialakítását célozza meg, és ennek érdekében tagolja hatalmas, összesen huszonhárom hangszert felvonultató fúvóegyüttesét hét szekcióra (fuvolák, oboák, klarinétok, fagottok, kürtök, trombiták, harsonák), amelyek legtöbbször mintegy „kötelékben”, de számos helyen heterogén kombinációk, úgynevezett *broken consort*-ok formájában is segítik a mű epizód-anyagának a karakterizálását. Fogalmat ad erről a technikáról már a mű első néhány másodperce, ahol az elemzők által invokáció-témának elnevezett epizód-anyag két variált elhangzása között rövidített korál-idézet (úgynevezett korál-deviza) bukkan föl.

⁶ TALLIÁN Tibor, *Bartók Béla szemtől szemben*, Bp., Zeneműkiadó, 1981, 145.

Az epizód-anyagok így vagy úgy mind a korál-témából származnak.⁷ Ennek ellenére sokoldalú, kölcsönös kontrasztviszonyban állanak, mind a koráltémával, mind egymással, és egészen egyedi, sokszorosán variált montázs-formát alkotva vezetik be a töredékes refrénként újra meg újra megjelenő korál legutolsó, most már teljes elhangzását. Az összkép Stravinsky szándéka szerint egy „komor szertartás”, amely a hangszercsoportok közötti „rövid litániák” vagy „liturgikus dialógusok” formájában valósul meg. Egybevág ezzel a mű egyik első interpretátorának, a karmester Ernest Ansermetnek a jellemzése:

Lehetséges, hogy Stravinsky ezt a sírt (ti. Debussy sírját, még pontosabban: Debussy síremlékét) a tenger partján képzelte el, ahol megtörnek rajta a hullámok, és fölötte a tengeri madarak sikoltása hallatszik. [...] De elegendő, ha a hallgató annak a tudatában figyel, hogy egy gyászszertartás tanúja. Így felfogja az értelmét ezeknek az ismételt kiáltásoknak, panaszolkodó frázisoknak, egy- és többszólamú éneklő epizódoknak, amelyek egy akkordozlopsorba, vagy ha tetszik, egy sajátos korálba torkollanak.⁸

Befejezésül Bartók Béla és Igor Stravinsky ars poeticájának azt a centrális jelentőségű, közös elemét szeretném szavakba önteni, amelyet 1920 táján mind a ketten bizonyosan a lehető legaktuálisabbnak éreztek:

Egyáltalán nem arra vágyom, hogy azt folytassam, amit Debussyben csodálok. Más cél lebeg a szemeim előtt: szeretnék belépni a 20. század legsajátosabban saját, a 19. századi reminiscenciáktól most már valóban teljesen megtisztított akusztikájába. Ehhez a merész, ehhez a veszélyes, ehhez a döntően elhatározó lépéshez pedig Debussy példájából veszem magamnak a bátorságot és az erőt.

DEZSŐ KARASSZON

Debussy, Bartók, Stravinsky

The Beginning of a New Era in Budapest and Paris at the End of the Second Decade
A decisive turning point signalling the demarcation between the Romantic era and the so-called “modern music” is a symbolic date during the last year of the First World War, the day of Debussy’s death: 25th March, 1918. The *Revue Musicale* in Paris devoted a whole thematic issue to the significant composer as well as to the important date. The magazine’s sheet music supplement (“Tombeau de Debussy”) contained pages from his

⁷ SOMFAI László, *Fúvós-szimfóniák = In memoriam Igor Stravinsky*, szerk. RÉVÉSZ Dorrit, Bp., Zeneműkiadó, 1972, 86–114.

⁸ *Uo.*, 87.

contemporaries. Béla Bartók paid his homage with a Hungarian folk song adaptation. We can approach the background against this extraordinary decision from several perspectives. What is of importance here is that his work mirrored the end of an era and the need for something new. Igor Stravinsky had a totally different attitude. He contributed to the supplement with a modern chorale which, owing to his personal methods, became one of his greatest masterpieces, the “Symphony for Wind Instruments.” After all, he, just like Bartók, also intended to set the foundations of a completely new era with its new acoustics, inspired by Debussy and his oeuvre.