

Tanulmány

RICHARD WAGNER MAGYARORSZÁGON REFLEXEK ÉS REFLEXIÓK

Tallian Tibor

az MTA doktora,

MTA Bölcsészettudományi Központ Zenetudományi Intézet
Tallian.Tibor@btk.mta.hu

I. Kodály és Wagner

Széles körben ismert Kodály Zoltán véleménye, mely szerint „a magyar műveltség: zenétlen”. (*Két zenei konferencia Budapesten* [1964], Kodály, 2007, III/128.)¹ Kodály nem élt a relativizálás eszközével, nem specifikálta, a magyar műveltség mely strátumára vonatkozik ítélete. Nem is egészítette ki, nem tette hozzá, a nemzet kultúrája úgy zenétlen, hogy közben a zene valami fajtájával mindenki él, sőt tömegesen fogyasztja. Nem tette hozzá, mert a használati zene városi, tömegesen termelt és fogyasztott műfajait és típusait kizárta a maga zenefogalmából. A paraszti népzene, illetve a magyar zene történeti stílusait – a maguk jogán értékes kulturális jelenségnek tekintette, de nem tartotta őket alkalmasnak, hogy eredeti formájukban megfeleljenek a modern nemzeti zenekultúra igényeinek.

¹ A tanulmányok címét az idézetek lelőhelye követi Bartók és Kodály gyűjteményes tanulmányköteteiben, kötet- és oldalszámmal.

Álláspontja sem magyarázatra, sem mentségre nem szorul; klasszikusan képzett muzsikusok nagy része ma is egyetért vele akkor is, ha vele ellentétben egyébként nem alakít ki magának zenei ideológiát. Az elzárkózáshoz a modern tömegműfajoktól szakmai frusztráció társul; „komoly zenészek” szigetnek érzik az általuk gyakorolt művészetet, amelyet körülvesz, és folytonosan szökőárral fenyeget a populáris zene tengere. Fájdalmas tapasztalataik szépséggel töltik el őket, vajon a művészi zene nagy teljesítményei és személyiségei egyáltalán gyakorolnak-e bármi hatást a „zenétlen” külvilágra, ha pedig valamely műzenei műfaj vagy szerző mégiscsak viszonylag széles körű érdeklődést vált ki, arra gyanakvással tekintenek. Ilyen gyanús műfaj az opera, és gyanús szerzők a népszerű operaszerzők: finnyásabb muzsikusok az opera évszázados sikerosozatát a teatralitásnak, a színpadi látványynak és a hang hedonista bűvöletének tulajdonítják, meg annak, hogy az opera nem komolyan vehető „komoly zene”. Kivételnek

minősül persze Mozart, néhány 20. századi avantgarde darab, újabban a barokk.

És kivételnek minősül Richard Wagner, születése kétszázadik évfordulóján még mindig, ha nem is olyan általános és domináns módon, mint a halálától (1883) születésének centenáriumiáig (1913) eltelt három évtizedben, a világ-zenetörténet 1900 körül kulmináló, heveny Wagner-korszakában, melyről Kodály, a bölcész-muzsikus több mint hat évtizedes pályája során másfél tucat megjelent írásában és még egyszer annyi magánfeljegyzésében tett tanúságot. Ötvenedik születésnapja alkalmából a Nyugat-barátok körében elmondott vallomásaiban a következő kijelentést tette: „Hogy megértsék [zeneszerzői indulásom körülményeit], vissza kell emlékezniük, hogy a mi ifjúkorunkban milyen világ volt itt Pesten. Akkor volt itt a Wagner-kultusz a tetőpontján.” (*Vallomás* [1932] Kodály, 2007, II/488.) Nem ez volt az első alkalom, hogy főlemlegette: tanulóévei alatt, általában a 19–20. század fordulóján, sőt már a megelőző évtizedekben is, Pest zenélete Wagner jegyében állott. Az első világháború végét követően írt, a külföldnek szóló publicisztikájában többször visszatért a „szép korszak” pesti Wagner-lázára, éppenséggel nem az egyértelmű lelkesedés hangján. Belátta ugyan, hogy a Wagner-művelés nagyban hozzájárult a zenekari és operakultúra színvonalának emeléséhez; elismerőleg nyilatkozott az Operaházról, ahol „sok Wagner-muzsikát játszottak; Richter, Mahler és Nikisch korszakában elsőrendű előadásokat lehet hallani.” (*Bartók Béla* [1921], Kodály, 2007, II/521.) Ám nem mulasztotta el, hogy utaljon a „túlzott” Wagner-kultusz fonákjaként kialakult egyoldalúság negatív következményeire. A Budapesti Filharmóniai Társaság zenekaráról kijelentette, „kitűnő zenekar – amely, persze, egy kissé

túlságosan Wagner zenéjére nevelődött, de magáévá is tette annak stílusát (mivel időről időre a legjobb német karmesterek irányították) [...]” (*Budapesti levél* [1922], Kodály, 2007, II/363.) Az új francia zenéről szólva felemlegette, hogy Wagner hegemoniája elzárta a nyugati zenei információktól a hivatalos magyar zenekultúrát: „[...] a wagnerizmus győzelme mindent elsöpört. A Wagner és követői felé hajló ízlés nemigen kedvezett egy annyira ellentétes irányú művészetnek, mint amilyen az új francia zene.” (*Francia zene Magyarországon* [1923], II/372.) Láttá, hogy Wagner az egykor oly népszerű olasz operát is kiszorította: „1900 körül nagyon befellegzett az olasz operának. Wagner egyeduralma kezdődött.” (Kodály, 1989, 390.) Debussynekrolójában tágabb, általános zenetörténeti távlatba tekintve koncedálta, hogy „a nagy német muzikusok kezén a zene addig nem sejtett magaslatra jutott”, és látszat szerint csak epigonjainak róttá fel: „megfelelkezve arról, hogy ez a nagy emelkedés az olasz és német tradíció szerencsés összeolvadásának eredménye: minden nem német zenét már eleve lenéznek.” Ám a mondatot kiegészítő zárójeles célzás Hans Sachs zárómonológjának elhíresült kifejezésére – „(»welscher Tand«) – az értőknek elégséges volt, hogy tudatosítsák: az „epigonoknak” éppenséggel volt kire hivatkozniuk a latin zene lebecsülésében. (*Claude Debussy* [1918], Kodály, 2007, II/379.)

A francia és olasz zene háttérbe szorulása nem volt éppen örvendetes művelődésszociológiai tény, de nem járt helyrehozhatatlan következményekkel: Verdi és Debussy zenéje létezett, és megvolt a remény, hogy a pesti közönség felfedezze, vagy újra felfedezze őket – ez később be is következett. Sokkal izgalmasabb kérdés volt az ifjú Kodály számára, hogy milyen következményekkel jár a Wagner-

kultusz a magyar nemzeti zene fejlődése szempontjából. A kérdésre lehangoló választ adott a századelő: „A képzett muzsikások csoportja gúnyolta a műkedvelőket, megvette a cigányokat, és kivált a Wagner-kultusz fellendülése óta a művészi magyar muzsika megteremtésének még a lehetőségét is tagadta [...]” (*Bartók Béla* [1921], Kodály, 2007, 427.)

Mіндеzen kultúrhistoriai pillanatfelvételekből az író elégedettségére következtethetünk a Wagner által élvezett zenei-kulturális egyeduralom iránt; de Wagner zenéjének és költészetének minősítését Kodály gondosan kerülte. 1923 után Wagner, mint nyilvánvalóan időszerűtlen téma, évekre eltűnt írói látóköréből. Annál hangsúlyosabban tért vissza az 1932 és 1941 közötti évtized nagyszabású zenepolitikai írásaiban, a már idézett *Vallo mástól* (1932), a *Népdal és közönség* (1932), a *Zenei belmisszió* (1934), a *Magyarság a zenében* (1939), a *Mi a magyar a zenében* (1939) sorskérdéseinek felvetésén át, a *Népzene és műzene* (1941) című korszakos előadásig. Ezek lényegileg különböznek az évtizeddel korábbi írásoktól, amennyiben Kodály egyáltalán nem tért ki bennük a minősítés elől, sőt az általános művelődéstörténeti megállapítások mellett egyre inkább a Wagner-zene jellemzésére összpontosított. A másodiknak említett cikk azzal lep meg, hogy Wagnert – még meglepőbb módon Verdi társaságában – szinte az 1950-es évek protokolláris tónusában példaként állítja a magyar nemzeti zene elé: „Wagner és Verdi példája lebeghet a szemünk előtt: mind a ketten mélyen gyökereztek a maguk nemzetének talajában, és elérték a legnagyobb eredményt, mert nagy tömegeket éreztek hátuk mögött.” (*Népdal és közönség* [1932], Kodály, 2007, III/29.)

A többi írás a látszólagos tisztelgés gesztusát elhatárolásra és elhatárolódásra használja

fel. Verdi, mint *quantité négligeable*, eltűnik az érvelésből, melynek facitja következetesen és folyamatosan az: a magyar művészi zenének saját nemzeti talajában kell gyökereznie, nem pedig Wagner zenéjében, hiszen „Wagner költői és zenei világa – ezzel legyünk tisztában – a magyar lélektől teljesen idegen.” (*Zenei belmisszió* [1932], Kodály, 2007, I/48.) A tézist alátámasztó zeneesztétikai érvrendszer kidolgozására a háború kitörését követően került sor. Tudvalévő, hogy a magyar szellemi elit egy meghatározott csoportjának tagjaként Kodály ekkor nagy energiákat fektetett a magyarság zenei arculatának kimunkálásába. Írásaiban Wagner és a wagnerizmus a magyar zenei karakter egyre részletgazdagabban körülírt antipódusát jelenítette meg. „A magyarság – írta – a latin népekével rokon formaérzéke miatt is, aligha fog valaha Bruckner vagy Mahler méreteire szabott mammut-műveket termelni. Még a wagneri hosszadalmasság is alkalmasint idegen marad számára.” (*Mi a magyar a zenében* [1939], Kodály, 2007, I/79.)

Ahogy Wagner számára idegen maradt az egyszerű, a népies: „Wagner egész művészte az egyszerűtől, népiestől a lehető legtávolabb esik. Népdalok iránt sohasem érdeklődött.” (*Magyarság a zenében* [1939], Kodály, 2007, II/238.) Mi több, fő működési területéről, az operából a dalt egyenesen kizárta: „Wagner a zenedráma elméleti elgondolásában ellenezte a zárt, dalszerű formákat. Elméletét leginkább a Nibelung-tetralógiában és a Trisztánban valósította meg.” Wagner a népies dalformának, Kodály pedig Wagnernek csak *A nürnbergi mesterdalnokok* kapcsán tett engedményt: „De később, legszebb művében, a Nürnbergi mesterdalnokokban visszatért a zárt dallamformához, sőt itt-ott népi hangot szólaltat meg.” A nagyvonalú áttekintés egyfelől nem említi a Walkür és a Siegfried itt-ott

kimondottan „népi hangot” megszólaltató dalformáit, másfelől nem tér ki arra, hogy a *Meisterdalmnokokat* követően, az *Istenek alkonyában*, méginkább a *Parsifalban* Wagner ismét erősen eltávolodott a dalszerűségtől. Nem említi, mert e részletek amúgy sem befolyásolják a wagneri drámai zene és a népzene között még a *Meistersingerben* is megmutató, áthidalhatatlan különbséget: „Wagner dala [Walter Preisliedje] és a belőle kinőtt operajelenet jól szemlélteti a nép- és műzene közt leginkább szembeszökő különbséget: a terjedelmét.” [...] Wagner után a zene elefantiázisba esett.” (*Népzene és műzene* [1941], Kodály, 2007, II/263.)

A századelő nemzeti zenei megújulását stiláris-kompozitorikus szempontból kimondottan úgy értelmezte, mint szakítást mindazzal, amit Wagner és követői szimbolizáltak: a „terjedelemmel”, az „elefantiázisra” hajló nagy formákkal, és mint visszatérést a magyarság nemzeti karakterének lényegéhez, az egyszerűséghez, népiességhez, dalszerűséghez: „A Wagner-korszak ellenhatása a megújuló népzene kutatás és belőle kiinduló újabb műzenei törekvések.” (*Magyarság a zenében* [1939], Kodály, 2007, II/249.) Fájjalta, de nem csodálkozott rajta, hogy a népdalhoz való visszatérésre a népdaltól idegenkedő a wagneriánus zenekulturális környezet közönnyel tekintett, ha éppen nem akadályozta: „A zeneélet Wagner jegyében állt. Az ő művésze-te poláris ellentéte a népzeneének, s így annak híveitől nem sok megértést várhatott – és tapasztalt – az akkor induló gyűjtő.” (*Népzene és műzene* [1941], Kodály, 2007, II/262–263.) Hasonló szellemben, bár enyhültebb tónusban húsz esztendővel később elmondott Erkel-megemlékezésében: „Mosonyi lelkes híve és propagátora volt Wagner művészetének, Erkel pedig ellenezte, attól féltében, hogy

megárt a zsenge magyar opera fejlődésének. A következmények megmutatták, hogy félelme nem volt alaptalan. A magyar zene különösen megkésett fejlődését korán érte a wagneri hullám, anélkül talán egyenesebben, szervezesebben fejlődött volna.” (*Erkel Ferencről* [1960], Kodály, 2007, II/413.)

Tagadhatatlanul célzatos kijelentés – avagy nem szögezte-e le húsz évvel korábban maga Kodály, hogy a „Wagner kultusz fellendülése óta” a szakmuzeológusok tagadták *mindenféle* nemzeti műzene lehetőségét és létjogosultságát, így a régebbit is, amely a 19. századi magyar stíluson alapult? (NB. annak ellenére, hogy Wagner...) És nem csatlakozott-e ahhoz az általános vélekedéshez már 1934-ben, mely szerint „amitől Erkel tartott, bekövetkezett: [az 1860-as évek közepén felángolt Wagner-kultusz] elsöpörte a zsenge magyar operát”. (*Zenei belmisszió* [1934], Kodály, 2007, I/48.) Másfelől pontosan tudta, hogy a népdal ellenfelei korántsem kizárólag a wagnerianusok közül kerültek ki; csatasorba álltak a cigányzenehívek, az operettrajongók, illetve a romantikus-historikus nemzeti műzene hívei – azok, akik utoljára már Wagner-stílusban harmonizálták meg a 19. században gombamód termő népies dalokat. (*Bartók gyermekdarabjai* [1921], Kodály, 2007, II/425.) Ha tehát a századelőn a paraszti népdal felfedezésére induló gyűjtő „egyelőre nem sok megértést várhatott – és tapasztalt”, azért nem egyedül a Wagner-kultusz felelt. Mélyebb kulturális okairól Kodály másutt részletesen nyilatkozott: „Lássuk, hogyan áll az értelmiség a régi és megújult hagyománnyal szemben? Nem ismeri egyiket sem, nem is kívánja ismerni. Elég neki a maga dala, ez a csenevész másodvirágzása a XIX. századnak.” (*Magyarság a zenében* [1939], Kodály, 2007, II/246.)

Mindezen jól ismert tényezőkre a wagnerizmus kontextusában Kodály a hallgatás fátylát borította olyan határozott kézzel, hogy tiszteletlenül valamiféle elfojtásra kezdünk gyanakodni. Találunk is erre utaló jelet. Kiadott levelezésében – amely a tudottan megírt leveleket is hiányosan tartalmazza, az életében megírtaknak pedig sejtetően csupán töredékét – egyetlen utalást találunk Wagnerre a heveny Wagner-láz időszakából. 1910. január 31-én írta Gruber Emmának, majdani feleségének Nyitraegerszegről: „Úton a Tristan rámfeküdt nehéz ködös-édes levegővel, hogy csak szórakozottan figyeltem este a dalokra.” (Legány, 1982, 46. Vallomásértékű mondat: azon pillanatokban, mikor felhúzta a védősorompókat, és átengedte magát Wagner varázsának, a népdal „egyelőre nem sok megértést várhatott” tőle magától sem. Mint ha a népdal iránt érzett lojalitás időnként nála is konfliktusba került volna a képzett zenész ösztöneivel, és korán vállalt lojalitást megtagadva, inkompenzurábilisnak találta volna a paraszti éneket a legmuzikálisabb Wagner-partitúra intenzitásával. Valószínűleg az sem véletlen, hogy Kodály ifjúkori zenéjében a népdal korántsem foglalt el oly kiemelkedő helyet, ahogyan azt a kései nyilatkozatok elhitetnék. Kétségtelen, hogy 1905-ben kiadott doktori értekezése – *A magyar népdal strófaszerkezete* – legalábbis témájával előre jelzi az utat, melyen el kívánt indulni a kitűzött cél, az új magyar műzene megteremtése felé. Ám a disszertáció egy mondata mintha bizonytalanságot árulna el, vajon járható-e egyáltalán az út, mely a népdaltól a művészi magyar muzsikához vezet. Ebben a jószerivel egyetlen korabeli utalásában az uralkodó Wagnerkultuszra, Kodály a témához nem tartozó, bizonyos mértékig defenzív módon szükségesnek látta leszögezni: „Nem kereshetünk a

népdalban olyan deklamációt, mint a Wagner-drámákban.” (*A magyar népdal strófaszerkezete* [1905], Kodály, 2007, II/24.) Annál rosszabb a népdalra nézve, sugallja a népi dalformával szemben mutatott, egyértelműen negatív zeneszerzői attitűd: a fiatal Kodály kimagaslóan jelentős dalköltészete a népdal és deklamáció közötti dilemma feloldását nem közvetlenül a népdal, hanem a népdalból elvont motívumokból kialakított művészi zenei deklamáció irányában kereste – nemcsak a műköltői, de (az *Énekszó*-ban, op. 1) még a népi szövegekhez is saját, deklamatív melodikát társított, ha magától értődően nem is Wagner stílusában.

Az érett Kodály hallgatólagosan visszajára fordította az ifjúkori diagnózist. 1905-ben azt állapította meg, hogy a népdalban „nem kereshetünk” wagneri deklamációt; 1930 után azt emelte ki, hogy Wagner zenéjében (csekély számú kivételtől eltekintve) „nem kereshetünk” népdalt. A fordulat, Wagner kategorikus (mert műfaji kategóriákra alapozott) elutasítása Kodály művelődéspolitikusi, zeneszerzői-esztétikai és nemzeti-gondolkodói szemléletének alapvető újradefiniálását jelzi, amely a *Psalmus Hungaricus* után következett be, de amelyből a következtetéseket nyilvánosan csak 1930 után vonta le. Attól kezdve, hogy az 1920-as években a Zeneakadémia falai közül a nemzeti zenei művelődéspolitikai mezejére lépett, Kodály a vokalitás, közelebbről a népdal primátusát hirdette; e meggyőződés szellemében jelentette ki, hogy a hangszeres és dalszerűtlen Wagner-stílus „a nemzet zenei művelésére nem bizonyult alkalmasnak”. (*Zenei belmisszió* [1934], Kodály, 2007, II/48.) Egy időben a pedagógiai elkötelezettség vállalásával, döntő mértékben megváltozott Kodálynak a nemzeti zeneszerző feladattól alkotott felfogása is: az életműben túl

súlyba került a népdal és népi tánc formai egészsként való beemelése a kompozícióba zongorakíséretes népdalfeldolgozás (*Magyar népzene*), daljáték és színpadi dalfűzér (*Háry János, Székelyfőnö*), népdalkórus, illetve komplex szerkezetű rapszódia- és variációsorozatok formájában (zenekari művek). Jellemző módon az életműből nemcsak az időnként tervezett, de soha meg nem valósított opera hiányzik, de eltűnt az ifjúkori vezérműfaj, a kamarazene is. Az ifjúkori írásmód, a népi melosz motivikus felhasználása a műhelyben munkába vett új műfajokra korlátozódott: a *cappella* kórusmotetta, koncertáló egyházi művek és az egyetlen szimfonikus igényű, önálló tematikájú zenekari mű, a *Concerto* (párját, a *Szimfóniát* csak élete alkonyán fejezte be Kodály). Csupa anti-wagneri műfaj – ám (ugyancsak jellemző módon) egyáltalán nem antigermán műfajok: mint már a *Psalms*, ezek többsége is Brahmsra hivatkozik, Brahms révén pedig a német zene klasszikus tradíciójára, azokra a mesterekre, „akik latin formakultúrában éltek: Bachtól Beethovenig és Schützötől Brahmsig”. (*Mi a magyar a zenében* [1939], Kodály, 2007, I/79.) Nem ér meglepetésként, hogy a zenei hivatkozások mellett Kodály a népdalhoz fűződő viszonyt illetően verbálisan is hivatkozott Brahmsra: Wagnerrel ellentétben, aki „népdalok iránt sohasem érdeklődött. Brahms egész életén át vonzódott hozzájuk – írta –, sokat ki is adott kísérettel, alázatos *symphoneta* módjára.” (*Magyarság a zenében* [1939], Kodály, 2007, II/238.)

Brahms mint Wagner ellenképe. Midőn Kodály zenei-karakterológiai fejtegetésében szembesítette egymással Brahms és Wagner viszonyát a népdalhoz, valójában azt a pártoskodástól nem mentes dichotómiát elevenítette föl, amely a 19. század második felének német zenéje alkotóit és közönségét kettéha-

sította a wagnerianusok és „brahminok” táborára. Beleértve a pesti muzsikusokat és közönséget: az 1900 körüli fővárosi zenekultúrában ugyanis Wagneré mellett a „tetőpontján” volt Brahms kultusza is, ha igaz is, hogy az „[Opera] túlságosan Wagner kultuszába merült”. (*Zenei belmisszió* [1934], Kodály, 2007, I/48.) Brahmsnak hódolt a magyar zeneélet másik fellegrá, a királyi Zeneakadémia, Kodály és Bartók zenei neveltetésének színtere. Ezt ugyan a wagnerianus Mihalovich Ödön igazgatta, ám az oktatásban – mindeleelőtt a zeneszerzés-tanításban – Brahms stílusa számított paradigmának, úgy, ahogyan azt a „Brahms-rajongó (Bartók kifejezése) Koessler János közvetítette. Két évvel halála előtt felvázolt *Őnarckép*-ében – messze túl a Wagner-dilemmán – Kodály maga is vallo mást tett a Koessler-iskolában uralkodó brahmsi légkörben: „Tanárunk, Hans Koessler, megcsontosodott Brahms-hívó volt, ebben a szellemben nevelt minket.” (*Őnarckép* [1965], Kodály, 2007, III/584.) Az ifjú, egyáltalán nem „megcsontosodott” zenész nem mondott ellent a mester hitvallásának, ellenkezőleg, annak száraz tanaihoz a maga rajongását adta hozzá. Weiner Leóról jegyezte fel: „Mikor én Brahmsért rajongtam, neki szána-kozó mosolya volt.” (Kodály, 1993, 149.) Év-tizedek múltán is tisztán látta, hogy Brahmsnak a neveltetés által közvetített zeneszerzői karaktere tudatosan vagy tudattalanul élet-hosszig tartó „imprintet” hagyott nemzedéken – legerősebben éppen őrajta. 1946-ban ezzel magyarázta a 20. századi magyar zeneszerzők hűvös viszonyát az operához: „az Erkel után fellépett magyar tehetségek mint a Bach-Beethoven-Brahms vonalon nevelkedtek. Ez pedig nem az opera felé vezet.” (*Az Opera körül* [1946], Kodály, 2007, I/180.) Igaz, egy kései önéletrajzi jegyzetében Brahms

mellett Wagnert is megemlíttette, mint „talajt”, melyen a kezdő zeneszerző megvetetheti lábát: „Pályám kezdetén: hol a talaj? Brahms? Wagner?” (Kodály, 1993, 31.) Brahms alkalmasabb pszichopomposznak látszott Wagnernél még a nemzeti zenei program vonatkozásában is, hiszen neki a magyar népies dal és tánczene meg-megújuló inspirációs forrásul szolgált. Ezt Kodály szinte megindultan ismerte el: „Ha van itt-ott magyartalanság Brahms [magyar] táncaiban, aminthogy van, annak oka nem Brahms, hanem a szerző. Hisz e táncok majdnem egész dallam-anyaga magyar emberek műve, amin ő keveset, vagy semmit sem változtatott. Ha ettől is megtagadjuk a magyarságot, mi marad?” Valamivel lejjebb: „Annál becsebb ránk nézve, ha kiváló művész ad kifejezést irántunk való érdeklődésének és rokonszenvének, akár művébe szőtt eredeti magyar dallamokkal, akár azok szellemét idéző saját ötleteivel. Valamennyiök közt Brahms jutott hozzánk legközelebb, s tudott még magasabb műformában is magyaros hangot megütni és végig megtartani.” (*Magyar-ság a zenében* [1939], Kodály, 2007, II/236.)

Így aztán a „nagynémet” alternatíva komoly formában valószínűleg meg sem kísértette Kodályt. Az 1965-ös *Önarckép* szerint Koessler osztályából kilépve egyetlen valós dilemmával szembesült ő és nemzedéke: „A technikai tudnivalók elsajátítása után [...] válaszút előtt állottunk: Brahms-epigonokká válunk, vagy a magunk útját követjük?” Több okból sem volt könnyű Brahmstól elszakadni, a „magunk útjára” rátalálni. Az okok között ott lehetett a Wagner-kultusz is, amit Kodály jóformán egyetlen bűnbaknak állított be – akkor, amikor a saját út határozott végleges iránya kirajzolódott előtte.

E nyilvánvalóan elnagyolt, de remélhetőleg nem teljesen téves „fejlődéslelektani” re-

konstrukció azonban nem szolgál közvetlen magyarázattal a *Fall Wagner*, a Wagner-per 1930 utáni újrafelvételére Kodály bírói tanácsa előtt, a perújításra, mely figyelmen kívül hagyja az ügy kétségkívül bekövetkezett el-évülését – hiszen a vádlott fél évszázada halott! A korábbi, tárgyilagos zenei-művelődéstörténeti látleletek nem előlegezték meg a polémikus hangot, mely a tárgyaláson a bizonyítási eljárást átjárta. Kodály célzatosan agresszív igéket, főneveket, jelzőket választott a wagneri és Wagner utáni német zene jellemzésére: a Wagner-kultusz *elsőpörte* a zsenge magyar operát, a Wagner-operából idegen színpadi *pátosz*, a zene-szövedék *mesterkéltisége és vastagsága*, a *részfűvők* kultusza maradt itt, a Wagner utáni zene *elefantiázisba* esett, az Erkel–Egressy–Mosonyi *végét szakította egy nagy idegen áramlat*. Csak néhány éve, amióta Vargyas Lajos közreadta kézíratos feljegyzéseit és fogalmazványait, tudtuk meg, milyen mélyebben rejtőző, a zeneieknél súlyosabb és győtrőbb gondolatokat és gondokat foglalt nyilvánosság elé tárható formába a kiélezett Wagner-értelmezés. A *Zenei belmisszió* címen 1934-ben megtartott előadás ismert mondatát („Wagner költői és zenei világa – ezzel legyünk tisztában – a magyar lélektől teljesen idegen”), az előadáshoz készült fogalmazványban így vetette papírra Kodály: „Wagnernek akár költői akár zenei világa a nemzet lelkétől ma is távolabb áll, mint valaha, nem is kellett itt soha másnak mint egy német nevelésű törpe kisebbségnek.” (Kodály, 1993, 84.)

Megdöbentő xenofób felhang, de magyarázatul és talán mentségül szolgál rá a közéletben olvasható kommentár. Ez feltárja a „németellenes” indulat valódi okát: „Ha Hitler idejön, életfenntartás.” (Kodály, 1993, 85.) A nemzetiszocialista hatalomátvétel után Kodály éppen úgy megérezte az új Németország

nyíltan antihumanista, barbár totalitarizmusának fenyegetését, mint Bartók. A hangsúly az ő felfogásában a nemzeti kultúra veszélyeztetettségre esett. Hitler célkitűzéseit a hagyományos német *Drang nach Osten* új szakaszának tekintette, amely minden korábbit messze felülmúló radikalitással tör más népek – így a magyarság – felszívására vagy alávetésére, rosszabb esetben megsemmisítésére. A fogalmazványok és feljegyzések izgalmas második kötetében utalást találunk arra, hogy a nemzetiszocialista berendezkedés első időszakában Kodály talán még nyilvánosság előtt, egyetemi Collegium Musicuma egyik előadásában is hangot adott félelmének az új német politikai rendszertől. Vázlatai egyikében ezek a mondatok olvashatók: „Hitler Németországába feni fogát ránk. Azt hajtogatják németek, csehek egyre hangosabban, hogy külön magyar kultúra nincs, a magyar csak a németnek egyik ága.” (Kodály, 1993, 17.)

1933 után a német veszély tudata minden más politikai ösztönnél erősebbé vált Kodály gondolatrendjében. Bizonyára tudott Hitler Wagner iránti rajongásáról és a Harmadik Birodalom militáns Wagner-kultuszáról, és talán joggal érezzük úgy: amikor Wagnert idegennek nyilvánította a „magyar lélektől”, valójában Wagner zenéjének azoktól a vonásaitól határolódott el, amelyek azt szemében alkalmassá tették a germán szupremácia hirdetésére. Ha a zenei karakterológiai érveket a mögöttük meghúzódó nemzetféltő aggodalom és szorongás kódjával olvassuk, nemritkán az egyértelműségig direkt politikai szimbolikát fedezhetünk fel bennük: mintha valójában a világhódításra törekvő nemzetiszocialista rendszer fenyegető túlhatalmát akarná érzékeltetni – kimondva a magyar zene, kimondatlanul a magyar nemzettel szemben. Kodály papírra vetette, de érettebb

megfontolás után visszavonta nyilvánvalóan igazságtalan, intoleráns németellenes kitételét, amely nem csupán a Wagner-rajongó városi művelt rétegeket sújtotta, de a teljes magyar zenésztársadalmat is – avagy nem minősülhetett-e utóbbi egészében „német nevelésű törpe kisebbségnek”, nem kivéve belőle magát a Hans Koessler iskoláját kijárt szigorú bírót sem? Nem példázták-e a saját, 1920 táján megfogalmazott fenntartásai Wagner-kérdésben éppenséggel azt, hogy a „német nevelés” nem mindenkit tett Wagner-hívóvé? Nem nyújtott-e maga a német zenetörténet immunitást a Wagner-epidémia ellen? Ha Wagner zenéje Kodály szemében a népdallal allegorizált magyar nemzeti kultúra nagynémet tagadását, kizárását jelképezte, Brahms attitűdjében a németiség másik, rokonszenves arcára ismerhetett, amely meghallja, befogadja más kultúrák üzenetét mind zenei, mind nemzeti vonatkozásban.

1945 után a történelem okafogyottá tette a félelmet a német agressziótól. Ez magyarázza, hogy néhány technikai jellegű hivatkozástól eltekintve Wagner művének és hatásának vezérmotívuma elhallgatott Kodály szellemi szimfóniájában. Máshonnan támadó erőkkkel kellett szembeszállni, és tudjuk, az új harcokat élete végéig vállalta.

II. Bartók és Wagner

A „Mama” által – aki hároméves fián már meglátta, hogy zseni – gonddal gyűjtött és hűségesen megőrzött levelek jóvoltából az ifjú Bartók Béla elsőrendű kortárs tanúként szerepelhet az 1900 körül „tetőpontján” volt pesti Wagner-kultusz nyomozati jegyzőkönyvében. Ám mielőtt kiszemelgetnénk a levelekben található utalásokat, nézzük, hogyan helyezte el Bartók Wagner művét ifjúkori zenei fejlődésének vázlatában, a viszonylag

részletes önéletrajzban, amelyet először 1918-ban vetett papírra, majd 1921-ben alaposan átdolgozott. Elmondja: Pozsonyból, gimnáziumi tanulmányai színhelyéről 1899 őszén érkezett Budapestre, hogy a Zeneakadémián zongorát tanuljon Thomán Istvánnál és zeneszerzést Koessler Jánosnál, majd így folytatja: „Mindjárt megérkezésem után nagy igyekezettel vettem magam Wagner előttem még ismeretlen műveinek (Tetralógia, *Tristan, Mesterdalnokok*) és Liszt zenekari darabjainak tanulmányozására. Alkotó munkásságom azonban e korszakban teljesen parlagon hevert. Most már eltávolodván Brahms stílusától, Wagneren és Liszten át sem tudtam az áhított új utat megtalálni. [...] Ebből a stagnálásból mint a villám ragadott ki az »Imígyen szólá Zarathustra« első budapesti előadása (1902) [...]: végre megpillantottam az irányt, amely újat rejt méhében. Rávettem magam Strauss partitúráinak tanulmányozására és ismét elkezdtem komponálni.” (Tálián, 1989, 31–32.)

Hogyan viszonyul a negyvenéves komponista visszatekintése a tizenéves wagneriánus napi közléseihöz? Az első ismert híradás 1900. január 28-án kelt: „Most a Walküröket tanulmányozom – tájékoztatja lelkesen Pozsonyot –; ez még sokkal szebb mint a Rheingold [...]”. (Bartók, ifj. – Gomboczné Konkoly, 1981, 25.) A *Walkür* tehát nem az első fázisa volt az ismerkedésnek; *A Rajna kincse* már ősszel terítékre került, ám ennek az élménynek nem maradt írott nyoma, talán szóban számolt be róla a Pozsonyban töltött karácsonyi szünetben. Családjának otthon zongorán mutathatta be a vezérmotívumokat, a levélhez azonban kottapéldát kellett mellékelnie: „Walkürenritt” és Brünnhilde „Hojotoho” kiáltásai a híres magas h-kkal és c-kkel. (Különös módon a *Lohengrin*ről, a pályán a *Tannhäuser* és *Ring*

között emelkedő mérföldkőről, a világszerte legnépszerűbb Wagner-operáról sem ekkor, sem később nem emlékezett meg) Pár hét múlva visszatért a *Rheingold*hoz: az akadémia egyik termébe húzódva a *Vorabend* Liszt Ferenc hagyatékából származó partitúráját bújta, és „sok bámulatos, soha nem látott dolgot” talált benne; nem utolsósorban a zenekar nagysága és összeállításának gazdagsága képesítette el. (Bartók, ifj. – Gomboczné Konkoly, 1981, 27.) 1900 őszén tüdőfertőzése féléves gyógykúrára kényszerítette a dél-tiroli Meránba, így csak 1901 áprilisában hallgathatta meg „végre a Walkür nagyszerű muzsiká”-ját az Operaházban; az előadásra magával vitte unokaöccsét is, kinek előzőleg „Wagner-előadásokat” tartott. (Bartók, ifj. – Gomboczné Konkoly, 1981, 42.) Májusban a *Szigfrid* következett. (Bartók, ifj. – Gomboczné Konkoly, 1981, 45.) A levelezés nem említi iskoláskori találkozást a Trisztánnal, holott bizonyosan elmélyedt benne, és tartósan befolyása alá került: 1904-ben Harsányi Kálmánnak írott levelében vall arról, milyen „roppant nagy hatást” tett rá. (Demény, 1976, 77.) Nem tudjuk, látta-e nevezetes operaházi előadásainak egyikét Karl Burian felléptével; tény, hogy az előadásnál, elhangzásnál jobban érdekelte a kotta, amelybe belemerülve közelebbről ismerhette meg a Wagner-zene harmóniai és hangszerelési titkait. Ezért intézte édesanyjához 1901 karácsonya előtt a kérést, amit bizonyára nem gondolt komolyan: „Ha pedig még valamit akar hozni a Jézuska, akkor hozza el az összes Wagner operák partitúráját!” (Bartók, ifj. – Gomboczné Konkoly, 1981, 52.)

Ha a Jézuska komolyan vette a karácsonyi kívánságot, csalódottan kellett megtapasztalnia pár héttel később, hogy a Wagner-összes a diákszoba könyvespolcán porosodik. Az önéletrajz teljes őszinteséggel számol be az

újabb zenei szenvedélyről, amely 1902 első heteiben kerítette hatalmába a növendék Bartókot: ugyanazzal a ragadozó éhséggel, mint harmadfél évvel azelőtt Wagner „még ismeretlen műveire”, a Zarathustra villámától megvilágosodva most „Strauss partitúráinak tanulmányozására vetette rá magát”. A kései önéletrajz közlése oly híven tükrözi húszéves önmaga túlhabzóan lelkes hangulatát, mint ha Bartók a fogalmazáskor maga elé tette volna 1902. február 16-án anyjának írt levelét. Ám az egykori fogalmazvány részletei jelentőségteljesen árnyalják a választ a Bartók Wagner-recepciójának jellegét firtató kérdésre. A beszámoló többszörösen hivatkozik Wagnerre, és ezzel egyértelművé teszi nem csupán azt, hogy 1902 februárjáig ő volt az ifjú Bartók szemében (hallásában) az „új” etalonja, de általában véve azt is, hogy zeneszerzőként már ekkor elkötelezte magát a századforduló vezéreszméje, a „modernizmus” (német terminussal: *die Moderne*) mellett: „Igaz, hogy vannak [Strauss szimfonikus költeményében] „vad” részek, sokkal „vadabbak” mint Wagner zenéjében, de ezeket meg fogják szokni. Rám első hallásra úgy hatottak, mint igen eredeti dolgok, szinte jól esett megint valami egészen újat hallani, ami igazán modern, Wagnernél is modernebb. [...] azt hiszem Strauss megint olyan valaki, a ki egy lépéssel tovább vitte azaz viszi a zeneművészetet pedig ilyen kevés van. [...] Wagner volt az utolsó.” (Bartók, ifj. – Gomboczné Konkoly, 1981, 56.)

1902-ben tehát Strauss foglalta el a díszhelyet a zeneművészet megújítójának bartóki listáján, de felfedezése nem oltotta ki érdeklődését Wagner iránt. 1903 májusában baráti társaságban hallgatta végig az operaházi „Wagner-cyklus első darabját” (Bartók, ifj. – Gomboczné Konkoly, 1981, 101.), a következő nyár pedig Bayreuth-ban találta. Ide a *Parsifal*

csábította, az egyetlen érettkori Wagner-mű, amelyet szerzője akarata szerint 1914 előtt csak a Festspielhausban lehetett látni és hallani. Beszámolójának tárgyilagos tónusából két következtetést vonhatunk le: egyrészt azt, hogy Bartók belépett ifjú felnőttkorába, s ezzel szellemi fejlődésének vallási kötöttségeitől szabadulni vágyó korszakába, másrészt, hogy ha el is zárkozott Wagner keresztény-hindu mitológiájától, receptorai zeneileg tárgyszerűbben fogadták az addig ismeretlen kései mű váratlan újdonságait, mint korábban: „Parsifal hatása alatt írom e sorokat. Nagyon érdekes mű, de oly roppant nagy hatást nem tett rám, mint pl. Tristan. Azt kiben csak parányi vallásos érzés van, nagyon befolyásolja a cselekmény. Engem zavar ez a folytonos imádkozás a szinpadon. A zenében várákozásom ellenére sok újat találtam. Csofálatos miként írhatott egy 70 éves ember oly üde zenét, a milyen a II. felvonásban a tündérlányok csábdala, és pedig anélkül, hogy önmagát ismételné.” (Demény, 1976, 77.)

Megállapíthatjuk, hogy az egykorú írások igazolják az önéletrajz beállítását: Wagner kétségkívül mély benyomást gyakorolt a tanulóévek Bartókjára, de nem *hatott* rá abban a konkrét értelemben, ahogyan egyik zeneszerző hat a másikra; nem is hathatott, mivel a Wagnerral való ismerkedés éveiben a fiatal ember nem komponált, így műveiben nem tűnhettek föl „Wagner-hatások”. Az 1899 őszétől 1901 végéig tartó első akadémiai időszakban Wagner lenyűgözte, ahelyett, hogy megszabadította volna zeneszerzői gátlásaitól, ahogyan 1902-ben Straussnak sikerült. Később ismertetjük hipotézisünket a „Wagner-hatás” elmaradásának okairól; itt csupán annyit jegyzünk meg, hogy a Wagner-faszcinációval ellentétben a levelek semmiféle nyomát nem őrzik az önéletrajz azon közlésé-

nek, mely szerint Budapestre érkezése után Bartók Liszt Ferenc zenekari műveinek tanulmányozására is rávetette volna magát. Liszt neve kizárólag mint zongoradarabok szerzője fordul elő, hangversenyműsorok ismertetésében és az akadémiai tananyag részeként. Az önéletrajz első, 1918-ban megjelent fogalmazványa az 1902-es villámcsapással be is fejezte az ifjú zeneszerzőt ért műzenei hatások ismertetését; nem írta le a szabadulást a Strauss-bilincsekből, és nem jelent meg Liszt Ferenc sem. Az 1921-es átdolgozás viszont döntő szerepet tulajdonított neki a zeneszerzői továbbfejlődésben: „Strauss Richárd azonban nem sokáig tartott bilincseiben. Újból tanulmányozni kezdtem Lisztet – nevezetesen kevésbé népszerű alkotásait, mint pl. az »Années de Pélerinage«-t, az »Harmonies poétiques et religieuses«-t, a Faust szimfóniát, a »Haláltánc«-ot stb. –, és ezek a tanulmányok némi, számomra kevésbé rokonszenves különbségeken keresztül a dolog magvához vezetnek: föltárult előttem ennek a művésznek igazi jelentősége, műveinek jelentőségét nagyobbnak éreztem a zene fejlődése szempontjából, mint Wagnerét és Straussét.” (Tallán, 1989, 32.)

A *Musikblätter des Anbruch* 1921-es Bartók-száma eltorzítva közölte az utolsó mondatot (magyar fordításban idézzük): „Sokkal nagyobb géniust éreztem benne, mint Wagnerben vagy Straussban”. Bartókot irritálta, hogy az olvasó azt hiheti, ő nagyobb zeneszerzőnek tartja Lisztet Wagnernél, ezért helyreigazítást kért, és még 1936-os akadémiai székfoglalójában is visszatért a tárgyra, az egyértelműsítés szándékával. A székfoglalót megelőzően kiadott sajtóközlemény maga fogalmazta szövegéből idézünk, lévén ez tömörebb és direkter, mint maga az előadás. „Liszt oeuvre-je fontosabb, mint Wagneré; nem

azért, mintha Liszt művei tökéletesebbek volnának, mint Wagneré (hiszen éppen ellenkezőleg van a dolog), hanem azért, mert Wagner minden saját kezdeményezésű új lehetőséget saját maga a legteljesebb mértékben kiaknázott és kifejlesztett. Ezzel szemben Liszt művében sok olyan előremutató kezdeményezés van, amelynek teljes kihasználását nem maga Liszt vitte véghez, hanem utódai.” (Demény, 1976, 521.; a székfoglaló azonos tartalmú bekezdését lásd *Liszt-problémák* [1936], Bartók, 1966, 701.)

Mindenekelőtt szögezzük le, hogy az ifjúkori kompozíciók stílusa, valamint szöveges dokumentumok is egyértelműen bizonyítják, Bartók nem 1921-ben ismerte föl: „Liszt Ferenc a jövő zenésze” (Bárdos Lajos tanulmányának szállóigévé vált címe). Kiadott levelezése 1909-ben emlékezik meg először Lisztről, a zeneszerzőről: Ziegler Mártának és Hermínának küldött, rendkívül jelentős önelemzésében Wagner Mesterdalmokai, Berlioz *Fantasztikus szimfóniája*, Strauss egyes művei mellett a Faust-szimfóniát hozta fel, mint a jelen zenei „realizmusának” – saját akkori irányának – 19. századi előfutárát. (Bartók, ifj. – Gomboczné Konkoly, 1981, 187–188.) 1911-ben Liszt születésének centenáriuma alkalmából megjelentette egyik első publicisztikáját „Liszt zenéje és a mai közönség” viszonyáról; elemzései világosan kimunkálják a nagy előd zenéjének azon esztétikai elveit és zenei jegyeit, amelyeket saját egyéni stílusában továbbvitelre érdemesnek talált. Az 1909. február 4-i levél témáját kifejtve itt részletesen foglalkozott a zenei ironia jelenségével. Fejtegetéseihez mindössze három lábjegyzetet fűzött, s ezekből kettő Wagner és Liszt viszonyával foglalkozik – immár a „Liszt jelentőségét nagyobbnak éreztem”-toposz szellemében. Az első Liszt primátusát hangsúlyozza: „Liszt

fejezett ki először zenével iróniát. Szonátája 1850 körül készült. Wagnernél hasonló hangok (Siegfried, Meistersinger) csak sokkal később találhatók – talán éppen Liszt hatása alatt.” A második Liszt iránti közönnyel – különösen a Faust-szimfónia hallatán tanúsított értetlenséggel vádolja az önző pályatársat. (*Liszt zenéje és a mai közönség* [1911], Bartók, 1966, 688–689.) Nem tartjuk valószínűnek, hogy az 1918-as önéletrajz szándékosan siklott volna át Liszt „felfedezésén”; inkább arról lehetett szó, hogy Bartók Liszt, sőt önmaga helyett a „népzene jelentőségét” akarta kiemelni első látogatása alkalmából a nemzetközi térben. Azt se felejtjük, hogy a későbbi, kiegyensúlyozottabb változat Trianon után jelent meg, s Bartóknak az elcsatolások miatti, sokhelyütt kinyilvánított mély fájdalma is motiválhatta Liszt, a nemzeti zeneszerző jelentőségének kiemelését. Azt persze nem, hogy a kiemelés kifejezetten és hangsúlyosan Wagner rovására történjék, s hogy Bartók *nem is oby hallgatólagosan* kijelentse: Wagner neki nem boldog öse, ő pedig Wagnernek sem utódja, sem rokona, legfeljebb (nagyon jó) ismerőse.

Mielőtt a Wagner–Liszt-komplexumot – kellő óvatossággal előrebocsáthatjuk: Bartók Wagner-komplexusát – botcsinálta pszichológusokként megkíséreljük értelmezni, tekintjük át Bartók egyéb, 1920 utáni utalásait Wagnerre. Hozzáférhető magánlevél 1917-ben említi utójára. *A fából faragott királyfi* próbafolyamata közben fakadt ki, az Operaház szegényes zenekari viszonyait megtapasztalva: „Brácsa 12 helyett csak 6!!! van. Ó szegény »divisi«jeim. Micsoda nyomorúság. Wagner – hány éve! – hogy 14 I. 14 II. hegedűt 10 brácsát 8 és 8 csellót és nagybögőt írt elő.” (Bartók, ifj. – Gomboczné Konkoly, 1981, 266.) Ritkán térnek ki Wagner személyére és

zenéjére az első világháborút követően nagy számban megjelentetett tanulmányok is. A húszas évek elején olasz és angol folyóiratok felkérésére írt magyar zenetörténeti áttekintéseinek egyikében Bartók a 19. század utolsó negyedét zeneszerzési szempontból „terméketlen korszaknak” nyilvánította, többek között azért, mert a zeneszerzők „Wagnert vagy más idegen zeneszerzőket igyekeztek utánozni [...] teljesen negatív” eredménnyel. (*A műzene fejlődése Magyarországon* [1922], Tallián, 1989, 124.) Másutt nem volt ilyen tapintatos; nem épp dicsérettel szándékkal jelentette ki: „Mihalovich Ödönnek (1842), a legjelentősebb zeneszerzőnek művei sem egyebek hamisítatlan Wagner utánzatoknál.” (*A magyarországi modern zenéről* [1921], Tallián, 1989, 119.) Mindkét hely a magyar zeneszerzésnek az európai előzményekhez fűződő viszonyát vizsgálja, és tagadja a továbbfejlesztés lehetőségét. Liszt inspiráló hatásáról nem esik szó, nyilvánvalóan azért, mert ezen összefoglalásokból Bartók kihagyta a maga portréját, és a magyar zene legújabb irányának ismertetését Kodály művének részletes értékelésére használta fel – márpedig a fiatal *brahmin* legalább annyira anti-lisztianus volt, amennyire anti-wagneriánus. Liszt neve nem merült föl az új magyar műzene elsődlegesnek minősített ihlető forrásával, a népzenevel kapcsolatban sem; mint Pilátus a Credóba, Wagner viszont többszörösen belekerült a téma tárgyalásába. Kodályhoz hasonlóan Bartók is hangsúlyozta, hogy a wagneri–poszt-wagneri zenei nyelv nem fér össze a 20. századi magyar műzene népzenei alapuló stílusával, de érvelése két tekintetben eltért a pályatársától. Lényegbevágó különbség, hogy Kodály a népdal és Wagner összeférhetetlenségét a formai-terjedelmi inkompenzurabilitással indokolta, Bartók viszont az extrém hang-

rendszerbeli és harmóniai különbözősége hivatkozott. Összefügg ezzel a rendszer szemlélettel a másik eltérés kettejük felfogása között. Kodály Wagnert és a magyar népdalt nemzetkarakterológiai alapon nyilvánította összeegyeztethetetlennek, viszonyukat tehát statikusan jellemezte. Vele ellentétben Bartók a zene fejlődésének folyamatában értelmezte és értékelt a népzene felfedezését és hatását a műzenére. (A Harvard Egyetemen 1943-ban megtartott egyik előadásába Bartók beépítette már idézett magyar zenetörténeti modulját, méghozzá úgy, hogy a húsz évvel korábbi megfogalmazást kiegészítette Kodály időközben megszilárdult nemzeti-lélektani érvével, amit még amerikai emigrációja előtt megismerhetett. Ennek nyomán úgy látta, hogy 19. század végén kibontakozott magyar wagneriánus iskolát – személy szerint Mihalovich Ödönt – kétszeresen is sikertelenségre kárhoztatta Wagner követése. Wagner – ismételte meg – csak „szolgailag” utánozható, de nem folytatható, egyébként pedig ő volt a magyar zeneszerzők számára a legrosszabb választható modell. Wagner utánzása „magyar szempontból egyenesen ártalmas volt, mert a wagneri szellem a tökéletes ellentéte mindannak, amit zenei magyarságnak nevezhetnénk. Így hát további fejlődés alapjául sem szolgálhatott.” (*Harvard előadások* [1943], Tallián, 1989, 168.) Ebben az értelemben nyilatkozott az 1921-ben kiadott alapvető dolgozatban, melynek jellemző címe: *A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében*. Bartók ebben a szövegösszefüggésben is exponálta többször megfogalmazott tételét, amely szerint a népzene természeti jelenség; következésképp Wagner és Strauss zenéjét az artificialitás kategóriája jellemezheti: „Úgy látszik, a zene természeti kincseinek feltárása szükségszerű reakcióként következett a Wag-

ner- és Strauss-korszak szélsőséges kromatikájára [...]” (*A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében* [1921], Tallián, 1989, 109.) Húsz évvel később, mikor előadás-sorozatban vázolhatta fel zeneszerzői önarcképét a Massachusetts Cambridge hírneves Harvard Egyetemen, az egyetemi ifjúság feltételezhető tájékozatlanságára való tekintettel zeneelméletileg konkretizálta érvelését: „Ez a pentaton hangsor, a hiányzó második és hetedik fok okozta sajátos hézagaival, szöges ellentéte a kromatizált hétfokú hangsornak, amit például Wagner zenéje használ. Ezért öntudatlanul mi is Wagner és követői hiper-kromatikájának legalkalmasabb ellenmérgeként használtuk.” (*Harvard előadások* [1943], Tallián, 1989, 169.)

Árulkodó fogalmazás – mert hát miért is kellene bárkinek ellenmérget használnia, ha nem azért, hogy közömbösítse a korábban bevett mérget? Kodály Zoltán, Bartók ifjúkorának legközelebbi, ítéletében legbiztosabb tanúja negyvenedik születésnapján marandó érvényű felismerésekkel teli tanulmányban köszöntötte Bartókot a *La revue musicale* lapjain. Ebben – hogyan is lehetne másként – a századforduló wagneriánus csoportképének háttére előtt mint ifjú wagneriánust ábrázolta a pályán az első marandó eredményeket elért zeneszerzőt. Ismerte Bartók harmóniaközpontú zenefelfogását, és azzal, hogy kijelentette, „Bartók [...] végigkísérte a modern harmóniavilág Trisztán óta megtett fejlődését [...]”, egyértelműen kimondta, kitől kapta talán a legfontosabb indítást „modern” zeneszerzői énjének kimunkálásához. Magától értődően nem tagadta az egyéb hatásokat sem; sokszor idézett összefoglaló jellemzésében – az 1909-es Bartók-levél vázlatos felsorolását mintegy általánosítva – mint az európai programatikusan romantika leszármazottját jellemezte barátját: „[...] alapján

véve klasszikus lélekkel, ám a romantika teljében született, s magával ragadta az 1900-as európai zene elavult gyakorlata ellen támadt lázadásnak a sodra, a Berlioz, Liszt és Wagner kavarta vihar utolsó hulláma.” (*Bartók Béla* [1921], Kodály, 2007, II/434.)

Szokás szerint direktebb modorban nyilatkozik az a jegyzet, amelyet talán az 1921-es cikkhez, de lehet, hogy kései Bartók-tanulmányainak valamelyikéhez készített a stílár hatásokról, melyek az ifjú Bartókot érték. Bizonyosan nem véletlenül kezdte a listát Wagner névvel: „Fremde Einflüsse. Intensives Studium Wagner, Liszt [...] Strauss, Reger!” (Kodály, 1993, 47.) Kodály szerint tehát Bartók (többek között) Wagner névvel válaszolt, ha pályája kezdetén feltette magának a szónoki kérdést, amelyet ő így fogalmazott meg magamagának – „hol a talaj? Brahms? Wagner?”. Hangsúlyosan jelzi a választást, hogy Bartók – noha ő is a Bach–Beethoven–Brahms-vonalon nevelkedett, s ez Kodály találó megállapítása szerint „nem az opera felé vezet” – 1911-ben mégis belépett az opera, tágabb értelemben a színpadi zene varázskörébe; olyan szüzsék mezenésítésével, amelyek első pillantásra elárulják a wagneri inspirációt. Ugyanezt elmondhatni a színpadi művek zenéjéről. *A fából faragott királyfi* kezdete *A Rajna kincse* ébredészenéjét parafrazeálja, a lány csábtánc *A csodálatos mandarinban* a *Parsifal* második felvonásának Zaubermädchen-keringőjét idézi meg, *A kékszakállú herceg várát* pedig – azon túl, hogy Balázs Béla kétszereplős teorémája *Lohengrin* harmadik felvonásának első képét parafrazeálja – a kezdetén és végén felhangzó ballada keretében aligha lehet másként hallgatni, mint tagadását a kései kijelentésnek, hogy az ősi magyar pentatónia és a wagneri hiperkromatika összeegyeztethetetlen lenne.

Az opera a pentaton népdaltól a tizenkét fokú hangrendszer szabad használatáig jut el, az 1. vonósnegyes pedig az ellenkező irányban halad: Wagnerből kiindulva a paraszti balladához érkezik. Megannyi ékes cáfolata az 1936-os apidiktikus kijelentésnek: Wagner „már szinte csak szolgálilag utánozni lehetett, de tőle továbbfejlesztésre ösztönzést kapni alig” (Liszt-problémák, 701.).

Sokan, sok mindent elmondtak már Wagner hatásának nyomairól Bartók zenéjében; Bónis Ferenc külön tanulmányban foglalkozott zenei megjelenési formáival (Bónis, 1992). Nem kívánjuk a tudós barátok érzékeny megfigyeléseit összefoglalni, még kevésbé „szolgálilag utánozni”. Zárszóként csupán megkíséreljük rekonstruálni e nagyon személyes wagnerizmus születésének és elmúlásának életrajzi körülményeit és lélektani mozgatóit; véleményünk szerint alapvetően ezek magyarázzák a valahai Wagner-hatás emlékének tudattalan elfojtását a kései Bartóknál. A Wagner-szenvedély váratlan fellángolásáról és tartalmáról egyértelműnek mondható információkkal szolgál az 1907 nyarától 1908 februárjáig Geyer Stefinek írott levelek némelyike, sajnos éppen azok, amelyek személyes tartalmuk miatt mindmáig nem jelentek meg általánosan hozzáférhető kiadásban (Nyikos, 1979). Kodály és mások jelzései alapján a Bartók-biográfia már régen feldolgozta az ifjú muzsikus 1907 tavaszán feltámadt szenvedélyes szerelmét a szép és tehetséges fiatal hegedűművészről; tudunk a neki komponált hegedűversenyről, és arról is, hogy a lány nem osztotta a fiatalember érzelmeit – talán megijedt túlzott hevességüktől –, és néhány hónap után megszakította a kapcsolatot, amely valószínűleg mindvégig elevebben élt Bartók vágyaiban, mint a valóságban. A vágyak diktálták a levelekben alig követhetően áradó

érzelmi- és tudatfolyamot, mellyel időnként az író intellektusa sem akart-tudott lépést tartani. Ahol a szavak elégtelennek bizonyulnak, ott átvette a szót a zene; a szövegeket a machaut-i *Voir-dit* módján át- meg átszővi a bekottázott motívumok, témák és dallamok hálója. A személyesebbeket – saját tematikus ötleteit a készülő hegedűversenyhez – maga a levélíró illetve a *Leitmotiv* névvel. A Csík megyei gyűjtőútjáról Stefinek küldött levelekbe sorozatnyi székely népballadát is bejegyzett, és itt azonosította először a „hiányos” ötfokú hangsort mint az archaikus magyar népzene alaphangsorát. A kottapéldák harmadik típusa a történelmileg elismert vezérmotívumok körébe tartozik: a levelek ismételt hivatkoznak a *Trisztán*-előjáték hol tragikus, hol reményteli motívumaira, a felszínen Bartók saját-sajátos zenei érzelemesztétikájának példázataiként, a felszín alatt egyéni-férfiúi érzelmeinek jelképes üzeneteként. Értőknek nem kell magyarázni, miért irányította saját halálos szerelme az öngyilkosság gondolatával foglalkozó fiatalember zeneszerzői ösztöneit a szerelmi halál operájához, Wagnernek a szecesszió szemében paradigmatiszta művéhez. Az pedig, hogy a levelekbe fogalmazott kétszereplős operában a *Trisztán*-akkord szerelem és halál jegyében találkozott a régi székely ballada-melódia pentatóniájával, a Kékszakállú koncepciójának és népballadát Wagnerrel, Wagnert népballadával bejött stílusának fogantatását jelezheti.

A *Trisztán*-akkord mint fájdalomjelkép megragadóan személyes interpretációjával Bartók egyik levele arra is magyarázatot ad, miért nem tudta hat-hét évvel korábban, gyerekként Wagner (és Liszt) útmutatása nyomán megtalálni az áhított új zeneszerzői utat. „Hogy érezheti át egy gyermek ezt a megrendítő, világraszóló fájdalmat, amit

épen ez az egy akkord kifejez?” – kérdezte 1907. július 27-én Stefitől. Sehogyan – válaszol a megválaszolatlan kérdés. Bezzeg a Zarathustrát a gyermek is megérti... Wagnert, akit a kamasz csodált, de zenei ihletet nem nyerhetett tőle, az érzelmi érettség beköszön- te tette aktuálissá – emberileg alig elviselhető- en időszerűvé – Bartók, a zeneszerző-ember alkotói univerzumában: ekkor borította el zeneszerzői szobácskáját a „Berlioz, Liszt és Wagner kavarta vihar utolsó hulláma”. Igen; a levelekben szakadatlanul zajló motívumát- alakító játék, az *idée fixe* „eszményi” és „torz” alakjainak egymás után sorakoztatása tanúsít- ja, hogy Wagnerrel egy időben Berlioz és Liszt, a nagy romantikus hármasság másik két tagja is elfoglalta helyét Bartók műhelyében. Miért maradhatott ott Liszt az új korszakban is, a jövő zenészenek glóriájával koronázva, és miért kellett Wagnernek, az 1910-es évek má- sik vezércsillagának a megtagadtatás keserű kenyerét ennie? Bizonyára azért, mert Liszt, a sokat emlegetett Faust-szimfónia alkotója, struktúráját közvetítette, a monomotivikus va- riativitás alapelvét, amit nagyszerűen lehetett alkalmazni évtizedekkel azután is, hogy érvé- nyét veszítette a századforduló irónia-esztéti- kája. Wagner azonban nem technikát, hanem érzelmeket és lelkiiséget jelentett-közvetített. Ez pedig a struktúráján sokkal inkább ki van szolgáltatva a lelki vitorla átcsapásának. Fa- ustnak meg lehetett bocsátani, hogy kibújt belőle Mephisto. De megbocsátható-e *Trisz- tán*nak, ha Alberich sorsára jut? 1908. február 8-i levele szerint ez volt a szerelmében csaló- dott Bartók dilemmája: „Le kell mondanom örökre erről a benső boldogságról – – – S ha még világhatalmat kapnék helyette cserébe, mint Alberich...” Alkotóerővel megáldott ember létére nem habozott: Alberich részét, a világhatalmat, egyszerűbben: a művészi

továbbélést választotta. Annál is könnyebb szívvel tehetett így, mivel így tett egész Európa: a *roaring twenties*-ben időszerűtlenné vált Wagner, túlhaladottá a lelki folyamatok zenei ábrázolásának lehetősége és szükségessége. Nem tartozik a tárgyhoz, de valóban megtagadta-e a zenei lélekábrázolást az érett Bartók? Gyanúnk szerint nem, ám a technikailag

immár valóban kevéssé aktuális wagneri örökségtől való formális elhatárolódás volt az ár, amit a lényeg, a lelki tartalmak kifejezésének megőrzéséért készséggel megfizetett.

Kulcsszavak: *Wagner, Liszt, Brahms, Bartók, Kodály, magyar zeneélet, népdal, pentatónia, kromatika*

IRODALOM

Bárdos Lajos (1976): *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Akadémiai, Budapest

Bartók Béla, ifj. – Gomboczné Konkoly Adrienne (szerk.) (1981): *Bartók Béla családi levelei*. Zeneműkiadó, Budapest

Bartók Béla (1966): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* (szerk. Szöllősy András) Zeneműkiadó, Budapest

Liszt zenéje és a mai közönség [1911]

Liszt-problémák [1936]

Bónis Ferenc (1992): Bartók és Wagner. In Bónis Ferenc: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Püski, Budapest, 47–58.

Demény János (szerk.) (1976): *Bartók Béla levelei*. Zeneműkiadó, Budapest

Kodály Zoltán (2007): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I–III.* (szerk. Bónis Ferenc) Argumentum, Budapest

A magyar népdal strofa-szerkezete [1905]

Az Opera körül [1946]

Bartók Béla [1921]

Bartók gyermekdarabjai [1921]

Budapesti levél [1922]

Claude Debussy [1918]

Erkel Ferencről [1960]

Francia zene Magyarországon [1923]

Két zenei konferencia Budapesten [1964]

Magyarság a zenében [1939]

Mi a magyar a zenében [1939]

Népdal és közönség [1932]

Népzene és műzene [1941]

Önarckép [1965]

Vallomás [1932]

Zenei belmisszió [1934]

Kodály Zoltán (1989): *Közélet, vallomások, zeneélet*. (szerk. Vargyas Lajos) Szépirodalmi, Budapest

Kodály Zoltán (1993): *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. (szerk. Vargyas Lajos) Szépirodalmi, Budapest

Legány Dezső (szerk.) (1982): *Kodály Zoltán levelei*. Zeneműkiadó, Budapest

Nyikos, Lajos (Hrsg.) (1979): *Béla Bartók Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*. Paul Sacher Stiftung, Basel

Tallián Tibor (szerk.) (1989): *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* (*Bartók Béla Írásai I*) Zeneműkiadó, Budapest

Harvard előadások [1943]

A műzene fejlődése Magyarországon [1922]

A magyarországi modern zenéről [1921]

A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében [1921]

Önéletrajz [1921–1923]