

Németh G. István:

Bartók-allúziók és -idézetek Csíky Boldizsár és Vermesy Péter hangszeres
kompozícióiban¹

A romániai magyar zeneszerzőknek az a nemzedéke, amely a harmincas években született, és a hatvanas évek elején kezdte meg aktív zeneszerzői pályafutását, már a hatvanas évek végére a modern szellemiségű komponálás zászlóvivőjévé vált. Ez a modernitás a helyi viszonyok között avantgárdnak volt mondható, ha figyelembe vesszük a két világháború közötti erdélyi zeneszerzés provinciális jellegét, illetve az ötvenes évek szocialista realista direktíváját. Az mindenképpen jelentős fejleményként értékelhető, hogy ekkor, a hatvanas években merült fel először egy modern erdélyi zeneszerző-iskola gondolata. A stílusfordulatnak, amely révén az erdélyi harmincasok nemzedéke látványosan megelőzte az idősebb komponistákat, több európai zeneszerző művészete is kiindulópontul szolgált. Közülük a *primus inter pares* szerepe kétségtelenül Bartók zenéjének jutott.

Bartók zenéjének az erdélyi zeneszerzőkre gyakorolt hatását vizsgálva tehát e zeneszerzői iskola egyik fontos, meghatározó aspektusának feltárása válik lehetségessé. A zeneszerzői Bartók-recepció vizsgálata magában foglalja az *hommage à Bartók* típusú kompozíciók egyértelműnek látszó eseteit. Egyértelmű esetekről lehet itt beszélni, hiszen a romániai magyar zeneszerzők ide sorolható művei már címükben is egyértelműen utalnak előképükre, és az idetartozó kompozíciók majdnem mindegyikében legalább egy konkrét Bartók-idézetet találunk. Legalább ilyen fontos a különböző fokú intertextuális viszony a Bartók-kompozíciókkal. Ide tartoznak egyrészt azok az alkotások, amelyek szövegi utalások nélkül tartalmaznak Bartók-idézeteket, másrészt az előképhez az idézethez kevésbé szorosan, de annál sokatmondóbban kapcsolódó Bartók-allúziók. A Bartók-recepció leírása természetesen nem vonatkozhat el a népzene szerepétől sem, legyen szó akár népzenei feldolgozásokról, de főleg olyan absztrakt művekről, amelyeknek népzenehez kötődése nem képzelhető el Bartók munkássága nélkül. Hasonlóképpen nem hagyható figyelmen kívül a magyar és román Bartók-analitika szerepe sem, hiszen az erdélyi szerzők többsége maga is közölt Bartók-elemzéseket, továbbá az is egyértelműnek látszik, hogy a zeneszerzői Bartók-recepcióra Lendvai Ernő, Kárpáti János, illetve a román zenetörténészek közül elsősorban Gheorghe Firca megállapításai is hatottak.

¹ A tanulmány a Berlász Melinda 70. születésnapja tiszteletére rendezett tudományos ülészen, 2012. november 29-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

Az elmondottak több komponistára is érvényesek – hogy csak a Bartók-hommage-okat jegyző komponistákat említsem: Bihari Sándor, Szabó Csaba, Szalay Zoltán, Cornel Țăranu, Terényi Ede, Vermesy Péter, Winkler Albert és Zoltán Aladár. Dolgozatom azonban csupán két zeneszerző – az 1937-es születésű Csíky Boldizsár, illetve az 1939-ben született Vermesy Péter – egyes műveit tárgyalja. Az apropó pedig, hogy a Berlász Melinda által szerkesztett *Magyar Zeneszerzők* sorozatban eddig erről a két erdélyi komponistáról jelent meg monográfia.

Csíky Boldizsár joggal nevezhető a legbartókosabb erdélyi komponistának. Igaz ugyan, hogy művei címében egyetlen egyszer sem említi Bartókot, ám kompozícióinak szubsztanciája, formai felépítése és nem utolsósorban harmóniai világa gyakran mutat Bartók-hatást. Igaz ez Csíky Boldizsár első jelentős zenekari művére, az 1965-ben keletkezett *Két zenekari darabra* is. Megírásának évében a zeneszerző a következőket nyilatkozta a kompozícióról:

Formai értelemben teljesen a klasszikus felépítéshez ragaszkodtam. Ahogy mondjuk, modern benne a sűrítettsége, az, hogy egyféle hangulatot nem engedek állandósulni benne, csak annyira, hogy a legszükségesebb mértékben fölvilanjon, hogy érthető, világos legyen, de nem kifejtett. Ezt csak nagyon erős motivikai ökonómiával lehet elérni. Az egész mű három-négy, pár-hangos motívumból áll, amit úgy igyekeztem variálni, hogy lírai vagy drámai érzések hangulati sokrétűsége bontakozhassék ki belőle. Szerintem modern forma nincs, mindnyájan a mondanivaló kényszerítő, formáló erejéhez alkalmazkodunk. Új formákat, természetesen, ki lehetne találni, de nekem ebben az esetben nem ez volt a célom. A modernség nem formai kérdés, hanem belső szükség, meggyőződés és tartalmi kérdés”.²

Ez az önelemzés a klasszikus és modern szembeállítása helyett inkább a kettő összeegyeztetésére törekvő zeneszerzői attitűdöt mutatja. Mindez a kompozíció kezdetének meghallgatásakor válik egyértelművé. A fafúvósokon, először a fuvolán, megszólaló nyitómotívum első hangközei – oktávot átlépő bővített kvart, nagyszeptim, szűkített oktáv – egy dodekafon széria hangulatát idézik. Ám az így keltett elvárásoknak a negyedik hangtól induló *f'-asz'-desz"-e*” kivágat már nem felel meg. Itt nyilvánvalóan a kétérces gamma-

² f. i. [Farkas János]: „Vásárhelyi zeneszerzőknél. Csíky Boldizsár, Remus Georgescu, Kozma Mátyás.” *Utunk*, 21/39 (1966. szeptember 30.) 8.

akkordra mint Bartók-névjegyre történő utalásról van szó. Hasonló irányba mutatnak a rézfúvósok akkordjai is. Végül a bejátszás utolsó momentumát a mélyvonósok pizzicatói jelentik: nem idézik ugyan, de felismerhetően a *Zene* fúgatémájának kezdetére utalnak.

1. zenei példa [24^{''}]

Két zenekari darab (1965); I. tétel, 1–7. ütem

Kolozsvári Filharmónia, vezényel: Emil Simon (ECE 0645, Bukarest: Electrecord, 1972)

Forma tekintetében Csíky a kéttételes Bartók-kompozíciók mintáját tartja szem előtt: a lírai első darabot a második drámai kitörései követik oly módon, hogy a variációs szerkezetű első darab anyagai a második darab kiélezett összeütközéseiben új arcukat villantják fel. A következő két zenei példa a második darab végéről valók. Az elsőben meghatározó szerep jut a már hallott akkordkészlet egyik elemének: az egymásra helyezett kis terceknek és tiszta kvartoknak, melyeket Csíky mixtúrákban használ, és amelyek segítségével viszonylag nagy felületen zajló fokozást valósít meg.

2. zenei példa [53^{''}]

Két zenekari darab (1965); II. tétel, G–H⁺²

A következő mozzanat, mely a második darab utolsó előtti formarészének felel meg, visszatér annak a motívumnak a feldolgozásához, mely a *Zene* fúgatémájára alludál. Az ötszólamú polifon letét még egyértelműbbé teszi ezt a stiláris kötődést.

3. zenei példa [59^{''}]

Két zenekari darab (1965); II. tétel, H–I⁺³

A Bartók-allúziókat, jelesen a *Zene* fúgatémájára történő utalásokat vizsgálva feltétlenül meg kell említeni *A hegy* című szimfonikus költeményt, mely 1979-ben íródott. Csíky tájékoztatásának antropomorf jellegéről már a négy tétel címe is meggyőzően tanúskodik: *Körvonalak ködben; Mélységiszony, A csúcs vonzása, Nostalgia*. Az imént tárgyalt *Két zenekari darab*hoz hasonlóan *A hegy* tematikus anyagai között is felbukkannak *Zene*-allúziók, ami arra utal, hogy nem egyedi esetekről, hanem olyan visszatérő momentumokról van szó,

amelyek mintha tudatosan egy hasonló alap-narratív stratégia köré szerveződnének, a programzenei mozzanatoktól nem is teljesen függetlenül.³

Mindez felveti az egyes Csíky-kompozíciókat összekapcsoló intertextualitás gondolatát. A szimfonikus költemény rövid második tételében, a *Mélységiszony*ban a nagyzenekari apparátus különböző hangszerei, illetve hangszercsoportjai intonálják a kisterc köré épített, Bartókra utaló motívumot.

[4. zenei példa \[59³\]](#)

A hegy (1979), 50–69. ütem [II. tétel, *Mélységiszony*, 1–19. ütem]
(Marosvásárhelyi Filharmónia, vezényel Cristian Mandeal; 1979. június 21.)
A felvételt a Kolozsvári Zeneakadémia hangtára őrzi, jelzete: A 3714.

A tétel második felében pedig újból ötszólamú polifon, vonószekari szakasz idézi fel Bartók elégikus zenéinek hangulatát.

[5. zenei példa \[59³\]](#)

A hegy (1979), 76–89. ütem [II. tétel, *Mélységiszony*, 26–39. ütem]

A *Mélységiszony* azonban a félreismerhetetlenül bartókos, elégikus hangvételi szakaszt követően a tétel kezdetének visszaidézésével ér véget.

[6. zenei példa \[47³\]](#)

A hegy (1979), 90–101. ütem [II. tétel, *Mélységiszony*, 40–51. ütem]

A Csíky Boldizsár műveiben előforduló Bartók-allúziók értelmezésekor eligazít a komponista egy 1981-es szöveges nyilatkozata, melyben többek között ez olvasható:

³ Ezt a feltételezést a *Gulag. Symphonic Memorial. Oly korban éltem én... Trăit-am vremuri... I lived in such a time...* címet viselő, zenekarra és férfikarra komponált 2008-as mű is alátámasztja. Az alcímében szimfonikus megemlékezésnek (temetési szertartásnak) nevezett oratorikus kompozíció elején is fontos szerep jut egy, *A hegy* harmadik tételére emlékeztető, akkordikus mélyvonós-osztinátónak, amely itt a maga kíméletlenségében arra a bizonyos erőltetett menetre utal, amelyre a mottóul választott Radnóti-verssor is következtetni enged. Ezt az osztinátót erősen retorikus jellegű sóhajok és *A hegy*, tehát egy két évtizeddel korábbi szimfonikus költemény nyelvén megszólaló, iszonytató sikolyok szakítják félbe. Mindezzel a kompozíció fojtott líraiságú, elégikus részletei állnak szemben, valamint az utolsó mozzanatként megszólaló idézet a 130. zsolnárból: *De profundis clamavi ad te Domine*, illetve a férfikar fölött elhangzó magyar népdal-motivikájú piccolo-szóoló honvágydallama, mely katartikusan oldja fel a Gulág rémtetteinek felidézését. Egyértelműnek tűnik, hogy a Gulág-tematika által előhívott narratív stratégia több elemében is folytatja *A hegy* neoexpresszionista természetköltészetét.

Első találkozásaim Bartók zenéjével a felkavaró, lebíráhatatlan élmény erejével hatottak rám, ezt később felváltotta a megértés élménye, a csodálat, melyet zenéjének legfőbb tulajdonsága váltott ki: az állandó feszültség és a szerkezet egyszerűségének és tisztaságának egymást létrehozó egysége. Aztán az olthatatlan vágy, hogy életművét továbbvigyem... mindaddig, amíg rájöttem, csak utánzója lehetek, mert életműve zárt és befejezett. S ekkor a dühös igyekezet, hogy nyomasztó árnyékától szabadulni tudjak. Belém égett stílusfordulatai, harmóniai-formai rendszere kiűzhetetlenül kavartak bennem, mint a boszorkányperek démonai.”⁴

Bartókhoz való szoros kötődésével Csíky Boldizsár nem áll egyedül az erdélyi zeneszerzők között. Vermesy Péter két összefüggő kompozíciójában idézi a *Zene fűgatómáját*: az 1970-es *Nenia in memoriam Bartók Béla* című zongoraminiatűrben és ennek kibővített zenekari verziójában, az 1981-ben készült, *Solum ex clara fonta* alcímet viselő Második szimfóniában.

Mindemellett jelzés értékű az is, amit Vermesy Péter *ars poetica* jellegű írásaiban olvashatunk erről a megkerülhetetlen témáról. Egy 1970-es cikkében Vermesy így fogalmazott:

Természetes hogy az utána következő zeneszerző-nemzedék számára *Bartók* kiindulópont. Természetes, ámde korántsem egyszerű. Zenei nyelvezetének szuggesztivitása olyan „veszélyt” jelenthet bárki számára, hogy folytatás helyett egyszerű epigonizmusba sodródik. Hol van tehát a határ a zenei anyanyelvünket megteremtő Bartókhoz, mint a „gyökerekhez” való ragaszkodás – és a szimpla utánzás között? A másik kényes és lényeges kérdés: hol van az a pont, ameddig az új, modern áramlatokkal kísérletezhetünk anélkül, hogy elszakadjunk e gyökerektől? A kezdő zeneszerző számára valóban nehéz helyzetből a kiút eleve adva van: Bartók útja. Lehetetlen elszakadnod a gyökerektől, ha Bartók gyökerein indulsz: a népdalon. Lehetetlen epigonná válnod, ha éppolyan vaskövetkezetességgel keresed az újat és a magad igazságát, mint Bartók, akinek egész életműve az önmagával soha meg nem elégedő és az önmagát soha nem ismétlő művész attitűdje”.⁵

⁴ Csíky Boldizsár: „Adósai vagyunk.” *Igaz Szó*, 29/2 (1981. február) 130. oldaltól

⁵ Vermesy Péter: „Bartók útja” *Korunk*, 29/8 (1970. augusztus) 1151–1152.

Egy 1978-ban publikált önművelő interjúban, melynek címe jellemző módon „Új klasszicizmusra vágyom”, Vermesy ismét számba veszi alkotóművészetének kiindulópontjait:

[...] elsősorban a népdallal való kapcsolatot. Ez, többé-kevésbé szublimált formában minden művemre jellemző. Aztán – vagy mondhatnám inkább: implicite – a bartóki „hírhedt” gyökereket. „Hírhedt”, mondom, mert sok zeneszerző vallja nem kívánatos tehernek a bartóki örökséget, olyan ballasztnak, amitől szabadulni kíván. Szakítani Bartókkal – ezt az *ars poeticát*, bármennyire is a kontemporaneitás jegyében fogan – bocsánattal legyen mondva, bornírtságnak tartom. Szakíthatunk-e Bachhal, Mozarttal, Beethovennel? S ők maguk? Vajon Beethovennek programja volt, hogy sutba dobja Mozartot vagy Haydnt? Lehet-e úgy egyáltalán komponálni, hogy közben az foglalkoztasson: nehogy hasonlítson a művem valamire!? Vagy, ha hasonlít is, az nehogy Bartók legyen, a kopott, lehurbolt bartóki nyelvezet, hanem inkább Stockhausen vagy Boulez?! Vállalom ezúttal, hogy esetleg nagyképűnek tűnök – de nekem erre zeneszerzés közben *nincs* időm. Az alkotói önkontroll más vonatkozásban kell hogy működjék: mennyire *létjogosult* az, amit leírok? És ez a létjogosultság nem szorítkozhatik egy *a priori* eltökéltségre, melynek egyetlen célja, hogy „noch nie da gewesen”-újdonsággal lepjem meg az emberiséget. Az az *új*, ami egyébként szerintem is beletartozik abba, amit létjogosultságnak neveztem, nem jöhet létre egy görcsös ambíció, méghozzá *negatív* előjelű ambíció alapján, csak belső *művészi* és elsősorban *emberi* érettség eredményeképpen.⁶

Csíky Boldizsár és Vermesy Péter Sigismund Toduță zeneszerzés osztályának ugyanazon évfolyamára járt a kolozsvári zeneakadémián. Aligha meglepő tehát, hogy zeneszerzésről alkotott elveik közel állnak egymáshoz. Közös bennük az új zene experimentumaival szemben érzett fenntartás és a bartóki örökség tudatos folytatásának vágya. És bár úgy tűnhet, hogy ez az alkotói attitűd kifejezetten problematikus, valójában mindketten inkább kihívásként, a nehezebbik megoldás választásaként élik meg.

⁶ Vermesy Péter: „Új klasszicizmusra vágyom.” *A Hét évkönyve*, 1978. 171–174.

Ezen a ponton kell utalni a két szerző erdélyi magyar identitására, mely mind a Bartókhoz, mind a népzenehez való viszonyuk tekintetében a magyarországitól eltérő módon predestinált és kötelezett. Az önként vállalt döntéseknek nem volt alternatívájuk. Végül: Csíky Boldizsár és Vermesy Péter művei a programatikus jelentőségű Bartók-allúziók és -idézetek használatával *együtt* jellegzetes alkotásai a 20. század második felének.