

Veres Bálint

Mi az, hogy izraeli zene?

Történeti vázlat *a Pártos Ödön centenárium kapcsán*

Amikor a pesti zeneakadémiáról (Kodály és Hubay szárnyai alól) csodagyerekként indult hegedűs-zeneszerző, Pártos Ödön – évtizedes európai kamarazenészi bolyongás után – végül elfogadja Bronislaw Hubermann meghívását a Palesztinai Szimfonikus Zenekarhoz, és 1938-ban letelepszik Erec Jisraelben, e döntésével korántsem egyedül, s főként nem elsőként vállalja a pionír szerepét egy még alig-alig létező, de önmaga számára jelentős feladatokat állító zenekultúra felépítésében. Hiszen 1938-ban Palesztinában találjuk már a modern izraeli zeneszerzés teljes első (Joseph Kaminski, Karel Salomon, Paul Ben-Haim, Alexander Uriyah Boskovich, Menachem Avidom, Josef Tal) és majdnem teljes második nemzedékét is (Haim Alexander, Mordecai Seter, Ben-Zion Orgad, Tzi Avni); főként német, orosz és közép-európai területekről elszármazott komponistákat, akiket ma az izraeli komolyzenei élet alapító atyái között tartanak számon – és nem csak azért, mert az első európai típusú szimfonikus és kamaraművek szerzői, hanem azért is mert az első zenekarok, kórusok és zenei oktatási intézmények létrehozásának tevételes résztvevői voltak. Ám mindezekon túl azért is oly csábító kollektívumként beszélni róluk, mert a 40-es és 70-es évek közötti időszakban – ami e két nemzedék tevékenységének közös metszete – zeneszerzői stílusaik és művészi elképzeléseik sokfélesége ellenére is (vagy talán éppen azért), döntően meghatározta gondolkodásukat az a kérdés, hogy miképpen identifikálhatnák „izraeli művészet”-ként művészetüket. Azokban az évtizedekben, még aki szántsándékkal az emigrációja előtti stílusához ragaszkodott is, vagy a modern művészet internacionalitása nevében az európai és amerikai minták asszimilálását tekintette elsődleges feladatának, végső soron az egyidejű izraeli zenekultúra arculatát meghatározó identifikációs mozgalomra (avagy kényszerre) adott választ. Az utóbbiak

pártját fogva, mai posztmodern nézőpontunkból könnyű szívvel vethetnénk e mozgalom ellenébe, hogy – a francia filozófussal, Jean Baudrillard-al szólva – a pusztá identifikáció kiküzdése nem több mint afféle szellemi álommunka (ami kérlelhetetlenül megtörik az ébrenléten).¹ De az efféle ellenvetésekre mindenekelőtt azzal válaszolhatnánk, hogy ami az izraeli zenében négyöt évtized alatt az identitás-keresés problémája mentén (konstrukcióként, szintézisként és dekonstrukcióként) lezajlott, az nem volt más, mint az egész huszadik századi európai zene történetének tömörített megisméltése. Az izraeli emigráns zenekultúra kezdeteit átható vágy, ami arra irányult, hogy ellentmondásmentesen legyen képes megragadni önmagát, épp úgy a helynélküliség és az áthelyeződés (ami titkon mindig újabb áthelyeződésekkel fenyeget) traumatikus élményéből származik, mint a 19. század végi modern európai művészetek, a *Visszatartott Szalonjától* a *poesie pure*-ön keresztül a tonalitás nélküli zenéig.

Ha Pártos Ödön neve ma számunkra vezérfonalként szolgálhat a szóban forgó kulturális miliő feltérképezése során, az elsősorban annak köszönhető, hogy a mi magyarországi kultúránkban indult. De már az sem oly magától értetődő, hogy Pártos munkásságát egyáltalán módunkban áll a mai Magyarországon tekintetbe venni. Szerencsére, az utóbbi időben néhányan sokat tettek azért, hogy neve ne csengjen többé szülőföldjén tökéletesen ismeretlenül: 2007-ben a Ligeti András vezényelte Magyar Telekom Szimfonikus Zenekar, Szabadi Vilmos (hegedű) és Bársony Péter (brácsa) közreműködésével hangfelvételen megjelentette Pártos néhány versenyművét a Hungarotonnál (Hungaroton HCD 32450). A felvétel Pártos születésének századik évfordulója előtt tisztelgett, mint ahogy az az emléktábla is, amelyet Bársony Péter kezdeményezésére a Zeneakadémia és a Terézváro-

si Művelődési Közalapítvány helyezte el az Aradi utca 22. szám alatt, a muzsikus egykori otthonánál.

Pártos (1907–1977) az első izraeli zeneszerző nemzedék kiemelkedő alakja volt, még ha túlzás is lenne azt állítani, hogy a legjelentősebb. Emellett magyar vonatkozások tekintetében sem egyedülálló: éppen vele egy esztendőben született Kolozsvárott Alexander Uriyah Boskovich, aki szintén 1938-ban telepedett le Palesztinában. A fiatalabb nemzedékben pedig ott találjuk a ma is aktív André Hajdut (*1932) – aki Budapestről indult, majd 1956-as emigrálását követően egy évtizedig Párizsban élt és tanult (Messiaen-nél és Milhaud-nál), végül 1966-ban telepedett le Izraelben –, valamint a kolozsvári születésű Gabriel Iranyit (*1946), aki a hetvenes évek végétől egy bő évtizedig tartózkodott Izraelben, később áttelepült Németországba.² Ami e kollégáitól megkülönbözteti Pártost, az életművének nagy arányokban változó íve: zenéje a kezdeti népies (a bartóki és még inkább a kodályi mintákat hűen követő) intonációtól az ötvenes évek folyamán az expresszionizmus, később pedig egy mind absztraktabb konstruktivizmus irányában fejlődött. A Hungaroton új felvétele azért is különösen szerencsés válogatás, mert a rajta szereplő három mű híven reprezentálja Pártos zeneszerzői fejlődésének ívét – s így egyúttal tökéletesen érvényes viszonyítást is kínál az egyidejű izraeli zene vázlatos felrajzolásá során.

A harmincas és a negyvenes évek folyamán kiteljesedő folklorisztikus-egzotikus-impreszionisztikus hangvétel (amelyet például a lemezen szereplő *Song of Praise. Concerto no. 1 for Viola and Orchestra* képvisel) a legkézenfekvőbb lehetőséget jelentette számos komponista számára a sajátosan izraeli stílus megalkotása tekintetében. Egyrészt az oroszországi és egyesszai zsidóságnak a kései romantikából táplálkozó érzelmes-szentimentális tradíciójára építkezettek (mint például Kaminski), másrészt a zenei orientalizmus egyéni továbbfejlesztésében voltak érdekeltek, a keleti zsidóság szakrális zenéjének és a lokális arab népzene mind részletesebb elsajátítása, integrálása, feldolgozása révén (ezt az utat követte az ún. „mediterrán iskola”: Ben-Haim, Boskovich, Avidom). Pártos kezdetben az utóbbi körhöz tartozott, s legismertebb műve, a Soá áldozatainak emlékére írott *Yiskor* (1947) is ennek az idiómának a keretei között fogant.

A „mediterrán iskola” legkiemelkedőbb alkotójának ma a müncheni születésű Ben-Haim (1897–1984) látszik, aki kiváló arányérzékkel elegyítette a német romantikus zenei formakincset az orientális színekkel (sok tekintetben ahhoz hasonlóan, ahogyan Vaughan Williams, Grainger, vagy éppen Kodály munkálta meg archaikus anyagát). Nem különösebben mély, ám megkapóan szép pasztorális zene-freskói (amelyek Chagall művészetére iránt mutatnak affinitást) minden bizonnyal azok számára is megnyerőek, akik a modern zenétől többnyire viszolyogni szoktak.

A generáció ellenpólusán a szintén Németországból emigrált Joseph Tal (*1910) áll, aki többek között Hindemith-től tanult komponálni: nem véletlen hát, hogy még biblikus vagy történeti tematikájú művei sem a folklorisztikus-orientális vonalon haladnak, hanem kifejezetten az európai dodekafónia és az expresszionizmussal rokonítható gondolkodás mentén. Az „izraeli stílus” Tal számára elsősorban a modern formai koncepciók, az innovatív technikai eszközök és a zsidó tartalmak egyesítését jelentette: erről tanúskodnak operái, kantátái, de még programmatikus elektronikus kísérletei is (amelyek a maguk idejében abszolút úttörő munkáknak számítottak az izraeli modern zenében). Amikor 1982-ben Tal elnyeri a Wolf-díjat, olyan zenei nagyságok társaságába emelkedik, mint Horowitz, Messiaen, Stern, Penderecki, Menuhin, Berio, Mehta, Ligeti, Boulez, Muti, Rostropovich és Barenboim.

A folklorisztikus-mediterrán zenei ideáloktól való elfordulás igénye Pártos munkásságában az ötvenes évek folyamán mindinkább érezhetővé vált. A Yehudi Menuhinnak ajánlott, erőteljes atmoszférájú, 1958-as hegedűverseny (amelynek páratlan nehézségeivel Szabadi derekasan megküzdött a Hungaroton felvételén) világosan jelzi, hogy Pártos számára az elszakadás lehetőségét mindenekelőtt a kései Bartók és Hindemith mintáinak követése kínálta.

Mindazonáltal az európai modernség bizonyos elemeinek beépítése valójában csak átmenetet jelentett ebben az életműben (a hegedűverseny nagy mű, de nem remekmű). Igazán jelentőset ezen a területen Tal alkotott, valamint a még nála is érdekesebb Mordecai Seter (1916–1994), aki Novorosszjkszban született, Párizsban Nadia Boulanger-nél és Paul Dukas-nál (valamint alkalmilag Sztravinszkijnál!) tanult, s aki az európai modernizmus egy-

szerű asszimilálásától és orientális szintetizálásától is mindinkább eltávolodva egyéni hangrendszereket és kompozíciós eljárásokat kikísérletezve az analitikus minimalizmus figyelemreméltó példáit hozta létre pályájának utolsó két évtizedében. Kései hangszeres kamaraművei és zongoradarabjai komoly szellemi ráhangolódást kívánának a hallgatótól, de aszketikus és rideg benyomást keltő felületeik levegősséget, széles távlatokat és igazi zenei nagyságot takarnak.

Ben-Zion Orgad (1926–2006) gyerekként került Palesztinába – szintén Németországból. Mesterei Ben-Haim és Tal voltak, akiktől egyaránt sokat tanult. Nem meglepő, ha ő az egyik első, aki szintetizálni igyekszik az orientális és az avantgárd irányzatot: akárcsak Ben-Haim, Orgad is a népies anyagból indul ki, de sokkal absztraktabban kezeli, és formaideáljai sem a német formakincsből fakadnak, hanem inkább az arabeszk-szerű alakzatok érdeklik, valamint a héber nyelvből származó formai inspirációkra figyel (nem mellékes: Orgad teljes értékű költői életművet is hátrahagyott). Nem ő az egyetlen, aki a hatvanas években a népi és a modernista tradíciók egyesítésére törekszik: Seter, Boskovich, Tzvi Avni, Ami Maayani és Noam Sheriff éppúgy egyfajta geometrikus gondolkodás érvényre juttatása révén igyekszik egyesíteni a dodekafon és a modális, a kör- és a folyondárszerű, valamint a pregnáns és a flektáló intonáció nyugati-keleti minőségeit, mint ahogyan Pártos Ödön teszi azt szimbolikus című kései versenyművében, az 1970-ben brácsára és kamarazenekarra komponált *Fusions*-ben (*Shiluvim*), amely az előttünk fekvő Hungaroton CD harmadik darabja. Bárhogyan is tekintjük, kétségtelen, hogy Pártos itt jut legmesszebb az egyéni, „izraeli” stílus kialakításának útján, még akkor is, ha éppen a hetvenes évekre bizony már elvesztette aktualitását az a kollektív problémahorizont, ami az izraeli zeneszerzés első két generációjának homlokterében állt, s az izraeli zene – épp úgy, mint a nyugati zene egésze – eljutott a posztmodern pluralizmus állapotába, amelyben a kollektivizáló vagy szintetizáló (végső soron hierarchikus) motívumokat a mellérendelő és vég nélkül felhalmozó szemlélet váltotta fel.³

A művészet entrópiája közepette tökéletesen abszurdnak és anakronisztikusnak tűnik egy olyan kérdés felvetése, mint az, amelyik az izraeli zene mibenlétére kérdez. Ám a kérdés mégsem egészen érvénytelen, ha figyelembe vesszük, hogy a posztmodern nem csak a művészet

előállításának entrópiáját hozta, hanem a művészet befogadójának felfokozott jelentőségét. A stílusra és tartalomra tett ezerféle alkotói javaslat, valamint a műalkotások végtelen tárlóinak intézményileg megszervezett kínálatával szemben az individuális válogatás és definiálás feladata előtt találja magát a művészet barátja, s ahelyett, hogy onnan „kívülről” jutna tudomására, hogy mi számít ilyen vagy olyan művészetnek (egyáltalán művészetnek), maga hoz döntést; az válik ténylegesen értékessé a számára, amit interpretálni képes. Arra a kérdésre, hogy „mi az izraeli zene”, ma már nem egy milió ad választ, hanem – kinek-kinek – egy-egy fontossá vált alkotó, aki nem reprezentálja önnön kultúráját, hanem inkább kiemelkedik belőle, mert művészetét ízlésünk és interpretációs képességeink itt és most képesek aktualizálni, anélkül, hogy földrajzi-történeti kontextusát részletekbe menően kellene elsajátítanunk, anélkül, hogy elébb perdöntően biztosítva lennénk afelől, hogy alkotásaik jelentősek és értékesek.

Egyesek számára talán a nosztalgiát keltő, önmagából finom régiességet árasztó Ben-Haim jelenti az izraeli zenét, mások számára az absztrakció világába ragadó Josef Tal; megint mások az Amerikában sztárrá vált, energikus és érzéki zenét komponáló Shulamit Ran iránt lelkesednek, vagy éppen az aszketikus fegyelem tünevényes poétájáért, Mordecai Seterért. És nyilván olyanok is akadhatnak, akik Pártos Ödönt tekintik az izraeli zene esszenciájának, hiszen senki sem hordozza oly mélyen életművében a modern izraeli zene történetét: az identitáskeresés kudarcokkal teli útját, mint éppen ő.⁴

¹ Baudrillard: *Az utolsó előtti pillanat (A közönyös paroxizista)*, Tótfalusi Ágnes fordítása, Magvető, Budapest, 2000, 67. o.

² A Hungaroton néhány éve megjelentetett egy Hajdufelvételt, rajta két kilencvenes években keletkezett kompozícióval: HCD 31872. Irányítól két lemez érhető el a Hungaroton gondozásában: HCD 32053; HCD 32305.

³ Ahogyan Baudrillard – a maga sajátosan végletes formájában – ezt megfogalmazta: „minden érték elé az entrópia jele, és minden különbség elé a megkülönböztetlenség jele került. [...] Azért kell mindent elraktározni, mindent lajtromba vennünk, mindent megőrizni, mert már nem tudjuk, hogy mi nek van értéke és mi nek nincs.” (Baudrillard, im., 10. o.)

⁴ Az izraeli zeneszerzők jelentős részének kompozícióit a nagy nemzetközi lemezkiadók nem tartják repertoárjukon, a tel-avivi Music in Israel kiadásában azonban terjedelmes CD sorozat jelent meg. Ezt ugyan a hazai kereskedelemben hiába is keresnénk, ám a Budapest Music Center nyilvános médiatárában szerencsére számos felvétel hozzáférhető.