

SZÉP VAGY, GYÖNYÖRŰ VAGY... MAGYARORSZÁG?

*Bartók különös honvágya**

Saját elemzéseiben Bartók igen szűkszavúan nyilatkozott műveiről; a bennük elrejtett üzenetekre legföljebb csak egy-egy szinte véletlenül meg-hagyott jelzéstől következtethetünk.³⁶ Néha csak a zenedarabok címei igazíthatnak el a rejtett történettel kapcsolatban, mint például a Mikrokosmos darabjaiban.³⁷ A szerző valamennyi egyéb nyilatkozata szigorú, elidegenítő módon, kizárólag szakkifejezésekkel elemzi a műveket. Mindez azonban nem jelenti szükségszerűen azt, hogy egyes opuszok nem hordozhatnak olyan rejtett mondanivalót, zenén kívüli utalásokat, amelyeket Bartók leg-följebb csak a sejthető zenei tartalommal kíván felfedni a művelt-hallgató, élmző számára. Olykor csak komoly szakmai – például népzenei – ismeretek birtokában lehet fölfedezni zenéjének e jelentésrétegeit. A meglehetősen zárkózott személyiségű komponista talán nem is közönsége elé szánta a megfejtéseket, és csak saját maga számára alkotta meg titkos narratívumait. Néha persze sejteti őket – zenén kívüli támpontok nélkül. A rejtett jelentések talán nem is mindig tartoznak a nyilvános szférába, a zenehallgató közönségre, vagy legalábbis nem az egyenes és nyilvános közlés szándékával keletkeztek: elképzelhető, hogy Bartók számos zenei narratívumát csak annak a hallgatójának-ismerőjének kívánja föltárni, aki képes elemzői erőfe-sztést befektetni megfejtésükbe, hiszen legtöbbször olyan sokrétű és őszinte

* Kutatásaim során a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatta munkámat. Tanulmányom „A népdalformájú Bartók-témák szerkezeti és dramaturgiai szerepe” című diplomadolgozatot (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke, Budapest, 2004; téma-vezető: Somfai László) egyik fejezetén alapul. A tanulmány rövidített változatát a *Muzsika* c. folyóirat 2006. májusi száma közölte.

³⁶ Talán egyedül a *Kossuth-szimfónia* bemutatójához fűrt, minden egyéb műelemzéshez képest bősegesnek tekinthető programvázlata tekinthető kivételnek: (*Bartók Béla írásai*, 1. kötet: Tallián Tibor, közr., *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, Budapest: Zeneműkiadó, 1989 [a továbbiakban: *BBI/1*], 41–47). A későbbi művek ritka programadó-értékelő jellemzései között találjuk a *Concerto I.* tételének „kömoly-ságát” vagy a zárótétel „életigenlését” (uo., 87).

³⁷ Itt kivételesen a darabokhoz fűzött szóbeli kommentárokból is lényeges információkat tudhatunk meg (Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*, Revised Edition, London: Boosey & Hawkes, 1971 [a továbbiakban: *Suchoff/Guide*]).

mondanivalókról van szó, amelyek nem közölhetők néhány mondatban, vagy éppen egy-egy rövid műismertető szövegben. A korabeli hallgató bizonyosan nem is lehetett tisztában számos rejtett üzenettel, és a művek keletkezésekor – egyes esetekben politikai értelemben sem – lett volna diplomatikus és félreérthetetlen tett Bartók részéről, hogy e jelentéseket nyilvánosságra hozza. Másrészt pedig a kor számos – elsősorban nyugati – kritikus és hangadó avantgárd zeneszerzője számára is visszatetszést kelthetett volna a narratívumok fölfedése.

Bartók zenei témáinak eredetét vagy megformálását kutatva számtalanszor találkozunk rejtett jelentéstartalmakkal, s ebben a tanulmányban jól ismert Bartók-dallamok titkát szeretném feltárni.

A népdalstílusok keverése

Bartók saját invenciójából eredő népdalszerkezetű (strofikus) témái szinte soha nem téveszthetők össze a valódi népdalokkal: legtöbbször nem hordozzák egy-egy élő népzenei stílus kizárólagos ismertetőjegyeit. Így például ha egy téma szerkezete világosan utal egy stílusrétegre, a dallam vagy a ritmus igen gyakran mintegy elrajzolja az egyenes kapcsolatot – a szerkezetet jellemző népzenei stílusrétegbe nem népzenei dallamformálású vagy idegen népzenei stílusú dallam vagy ritmusok ágyazódnak be. Ennek egyik legszél-
sőségesebb példája az Őszi délben című dal dallama az Öt dalból (op. 16): a posztromantika dallamvilágára emlékeztető kromatikus melódia ugyanis alsókvint-válaszos régi stílusú népdal szerkezetét idézi, világosan érzékelhető $ABA_{b65}B_5$ -strófaszerkezettel. Máskor a Bartók-téma fölismerhetően utal dallamában egy nemzetiség népzenejére, ritmusa azonban más népzenei idéz. A Kontrasztok harmadik tételének középpontjában elhelyezkedő triószakasz fő témája például bolgár (illetve más balkáni és délnyugat-ázsiai, akzak) ritmuskaraktert idéző (aszimmetrikus, 3+2+3+2+3 tagolású) dallam, mely egyértelműen a magyar népdalok négy soros szerkezetét és jellemző dallamfordulatait követi (135. sköv. ütemek). Bartók olykor még az egyetlen nemzeti jellemzőn belül megjelenő idiómákat is keveri (ennek kiváló példája a Tánc-szvit egyik romános témája, amely kolindaritmusú táncdallam).

Bartók különös honvágya

Az egyik legérdekesebb jelentést hordozó Bartók-melódia minden bizonnyal a Concerto „honvágydallama”. A Félbeszakított közjáték című tétel hallgatólagos programja jól ismert, s azt a Bartók-irodalomban szinte min-

denhol megemlítik. A tételt kezdő dallamot (Bartók elemzésében az „A” témát) egy magyaros strófaszerkezetű melódia (a „honvágydallam”) követi – Bartók honvágyának megjelenítője –, s ezt durván félbeszakítja a zajos verklmuzsika. Ismert az is, hogy a strófaszerkezetes, magyaros dallam egy operettmelódia átformálása, vagy legalább utalást tartalmaz rá.³⁸ A korabeli magyar hallgató bizonyára Kulinyi Ernő librettista és Vincze Zsigmond zeneszerző 1922-ben bemutatott operettjének, A hamburgi menyasszonynak „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” kezdetű dalára emlékezett a Concerto Félbeszakított közjátékának muzsikáját hallgatva.

Lento
 Am / E Am / E E/G#s E⁷ E⁷/G#s E⁷ Am / E G⁷ C D C E⁷

 Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország, Gyönyörűbb, mint a nagyvilág! Ha
 p magyarisan

1. KOTTAPÉLDA. Részlet Vincze Zsigmond A hamburgi menyasszony című operettjéből: a „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” kezdetű dal ref-rénjének első ütemei. Forrás: Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország – Dalok hazánkról, a hazafiságról (Budapest: Editio Musica, Z. 50 278), 23.

A Bartók-analitikai irodalomban azonban alig esik szó arról, miképpen és miért formálja át Bartók az operett-dallam emlékképét. Ennek kiderítéséhez tanácsos utánanéznünk, hogy mit jelenthetett ez az operett a korabeli hallgató számára.

A hamburgi menyasszony föltehetően nem csak nívó-édeskés története vagy legismertebb, fülbemászó melódiája, a „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” révén vált híressé, hanem egy olyan színházi rendezés nyomán, amely jelentős sikert aratott a két világháború közötti csonka haza kö-

³⁸ A magyar szakirodalomban lásd Bónis Ferenc tanulmányát („Quotations in Bartók’s Music”, *Studia Musicologica* 5/1–4 [1963], 355–382), Ujfalussy József Bartók-monográfiáját (*Bartók Béla*, 3., javított kiadás. Budapest: Gondolat-Kiadó, 1976, 468–469) vagy Bárdos Lajos pedagógiai indíttatású dallamkatalógusát (Bárdos Lajos, *Bartók-dallamok és a népzene*, Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977, 52). Érdemes felhívni a figyelmet egy vitára is a dallam eredetével kapcsolatban, amelyet az emigrációban élő magyarság képviselői folytattak az 1960-as években a Párizsban kiadott *Irodalmi Újság* hasábjain (Nyéki Lajos; Engel Iván, George Feyer, Gara László és Gergely János hozzászólásaival a következő lapszámokban: 1965. október 1., november 15., december 1., december 15 – 1966. január 1.).

zönségének soraiban.³⁹ Nem haszontalan teljességében földézni az operett kérdéses jelenetét, hiszen akár az analitikus, akár az ismeretterjesztő Bartók-irodalmat tekintjük, mindig legföljebb csak egy-egy mondatnyi utalás található az operettdallam pontos eredetével kapcsolatban.⁴⁰

„BÁLINT: Itt a kezem, Lottika!... Maga még nem ismer engem... majd odahaza...

WERNER: Lotti!... már itt a delizsánsz! Most már úgys késő!

BÁLINT: Nem késő, Werner papa! Egyszerűen megfordítjuk a kocsi rúdját, és nem megyünk Északnak, hanem Keletnek: szép Magyarországba...

WERNER: Madjar ország?!... Hol az a Madjar ország?... Ja, das Hussarenland! Hát maga aztat láttál?...

BÁLINT: Hát hogyne láttam volna?! Hisz ott születtem! Az én hazám Magyarország! (Dal) Hol szöke sellő, lenge szellő játszik a Tiszán, / Ott él egy nép, legendák népe, ott az én hazám! / Az ősi Kárpát őrzi álmát s hű Csaba vezér, / Ki csillagoknak égi útján vissza-visszatér. / Hogy jön, szívünk viszsza- / S hogy felzeng a trombitája! 132⁴¹ (Refrén) Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország, / Gyönyörűbb, mint a nagyvilág... / Ha szól a zeneszó, látom ragyogó szép orcad! / Táltos paripákon odaszállunk, / Hazahí' fű, fa, lomb, virág. / Úgy sír a hegedű, / Vár egy gyönyörű szép ország!

133 LOTTI: Apám, apám, jöjj! Csak ide vágyom én, ez a föld, ez a világ csupa fény! Tündérek földje már!

WERNER: A delizsánsz!

LOTTI: A delizsánsz!

134 WERNER: Allsden, hol's der Kakukk! gema nach Magyarország!

135 LOTTI: (Dal) Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország, / Gyönyörűbb, mint a nagyvilág... / Ha zeng a zeneszó, / Vár egy gyönyörű szép ország!

³⁹ Szabó Miklós, „Milyen vagy Magyarország? Operett és nemzeti sorskérdések”, in Glatz Ferenc (szerk.): *Magyarok a Kárpát-medencében* (Budapest: Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, 1988 [a továbbiakban: Szabó/Operett]), 259–261.

⁴⁰ Szabó Miklós összefoglalójában: „a koldusszegény, ám dacosan rátarti Bálint gróf beleszeret a dúsgazdag Werner Lottiba, akiről természetesen nem is sejti a hozományában dagadozó pénzeszsákokat. Feleségül venné, hazavinné – ha volna hova. Ám az ősi kastélyba nem mehet, mert azt egy haragos labanc özánya a másik ágnak juttatta. Ekkor tűnik fel – deus ex machina – a könnyelműen gazdag, de bolondosan jószívű unokaöcs, aki nagyúri gesztussal megoldja a reménytelennek tűnő helyzetet. Kölcsönadja a kastélyt, s, ezzel minden akadály elhárul a hatalmas szerelem útjából.” (Szabó/Operett, 260.)

⁴¹ A számok a rendezői jelenetek sorszámai.

136 ÖSSZES: Táltos paripákon odaszállunk, / Hazahí' fű, fa, lomb, virág. / Úgy sír a hegedű, / Vár egy gyönyörű szép ország! (Függöny)"⁴²

Szabó Miklós megemlíti, hogy az Országos Színészegyesület Irodalmi és Színészeti Ügynöksége kiadott egy olyan, kézírásról sokszorosított szöveg-könyv-rendezőpéldányt, amelyben a zárókép a következőképpen alakult Lotti dala alatt:

„(135) A tempo, hogy Lotti elénekelte, az összes lampionok elalszanak, fehér világítás el – csak zöld refl. – elől egész személyzet mind szembe a közönséggel, egy lépést előre kinyújtva jobb kezét. Hátról ugyanakkor háttér fel – tabló látszik.

(136) Nagymagyarország térképe zöld homályos tónusban csak erős határokkal, felette egy sok színes villanykörtevel világított magyar korona, melyet jobbról-balról két lebegő szárnyas angyal tart, bal sarok–jobb sarok, egy-egy kuruc vitéz nemzeti lobogóval, középen egy sarlós parasztlány kését nyújt át egy magyar parasztnak, aki kaszájára támaszkodva felfelé néz. (Függöny)"⁴³

Az operett dallama Magyarországon föltehetően – a történelmi körülmények ismeretében érthetően vonzó – irredenta interpretációja révén vált valóban ismertté és jelképpé, s maradt különösen aktuális az 1940-es évek elején, a terület-visszacsatolások idején. Persze A hamburgi menyasszonyban *expressis verbis* nincs szó irredentizmusról; az imént megidézett rendezés inkább manipulációnak tekinthető, semmint interpretációnak, s azt mutatja, hogy az egyébként meglehetősen együgyű szöveg és ártalmatlan melódiaja alkalmasnak bizonyult arra, hogy irredenta „átláthatósággal” vigyék színpadra.⁴⁴

⁴² Közli Szabó/Operett, 260, valamint „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország – Dalok hazánkról, a hazafiságról” (Budapest: Editio Musica, Z. 50 278), 23.

⁴³ Szabó/Operett, 260.

⁴⁴ Az operett-dallamhoz kötődő irredenta konnotáció tanújele volt például, hogy amikor a román hatalom Erdélyben irredenta megnyilvánulásokat keresett szinte minden színpadi szereplés körül, Lengyel Irén színésznőnek azért bontották fel a szerződését Kolozsvárt, 1931-ben, mert A hamburgi menyasszony előadásán véletlenül nem a cenzúra által jóváhagyott szövegváltozatot énekelte: „Szép vagy, gyönyörű vagy, Meseország...” (Kötő József, „A színházi intézményrendszer Erdélyben a két világháború között”, *Korunk* 13/4 [2002], 55–64.). Igen érdekes tény az is, hogy a Rózsavölgyi és Társa kiadó, az operett – és mellesleg Bartók korábbi műveinek kiadója – 1922-ben azonos lemezszámon (R. és T^m 4194) kétféle kottát nyomtatott ki A hamburgi menyasszony betétdalaiból, s az egyikben a nevezetes refrénszöveget

Éppen ez a mai idősebb generáció számára is közsímet egyszerűsztereotipikus irredenta (félre-)interpretáció világíthatja meg számunkra, miért volt szükség az átfőmálásra. A Bartók-dallamban nemcsak a dallamvonal válik bonyolultabbá, egyénibbé,⁴⁵ hanem a ritmus is: 3/4-es, 5/8-os, 7/8-os és 2/4-es ütemek váltakoznak. Vajon lehet-e jelentése a metrumváltásoknak?

Ehhez hasonló ütemváltás-minták Bartók számos saját kitalálású témájában szerepelnek, s Breuer János az ilyen témákat a román kolinda-dallamok (a karácsonyi népi köszöntők dalainak) ritmusképleteivel hozza összefüggésbe.⁴⁶ Bár a kolindák rendkívül változatos ritmusképleteket foglalnak magukban, amelyek kategorizálása nem könnyű feladat, Breuer tanulmányában olyan kolindaritmusúnak tekinthető Bartók-dallamokat vett számba, amelyek a következő három kritériumot teljesítik: legalább három ütemváltást tartalmaznak; bennük szimmetrikus és aszimmetrikus ütemek is helyet kapnak; valamint ütemmutatóik nevezőiben legalább kétféle ritmus-érték – például negyed és nyolcad is – megjelenik.⁴⁷ Breuer János a Falun, a Zongoraszonáta, az 1. zongoraverseny, a 3. vonósnégyes, a Zene és két Mikrokosmos-darab egy-egy témájának ritmusát idézi dolgozatában. Példái között nem említi a Concerto kérdéses dallamát.

Így találjuk: „Szép vagy, gyönyörű vagy, Tündérország...”. Vincze Zsigmond egyébként kifejezetten irredenta szövegre is írt dallamot – (Így Falu Tamás *Magyar visszhang (Igazságot Magyarországnak!)* c. versére („Nem kell nekünk a más folyója...”; Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1933; lemezszám: 5699).

⁴⁵ A honvágý-dallam parasztzenei gyökérzetének feltárásában ismereteim szerint László Ferenc jutott legmesszebbre (László Ferenc, „Bartók honvágý-dallamáról – egy év múltán”, in uő.: *A százegyedik év*, Bukarest: Kriterion, 1984, 145–148). László az operett-dallamból származtatott Bartók-melódia pillérhangjaiból magyar parasztdal „fantomképét” vonta ki. A dallamvonal e „rejtett magyarsága” a most következő elemzés fényében válik majd különösen érdekessé.

⁴⁶ Breuer János, „Kolinda Rhythm in the Music of Bartók”, *Studia Musicologica* 17/1 (1975), 39–58 (a továbbiakban: Breuer/*Kolinda Rhythm*). Tudnunk kell azonban azt is, hogy a kolindák dallamsorai általában hat-, illetve nyolcszótagúak (Bartók Béla, *Melodien der rumänischen Colinde [Weihnachtslieder]*, Wien: Universal Edition A. G., 1935 [a továbbiakban: Bartók/*Colinde*], X), tehát rövidebbek, mint a honvágý-dallam 1. és 3. sora.

⁴⁷ Breuer/*Kolinda Rhythm*, 40. Breuer ezzel, amint László Ferenc rámutat, a legjellegzetesebb – a Bartók által lejegyzett kolindamelódiaíknak csak egy kicsiny, ám a stílust a lehető legbiztosabban reprezentáló részére jellemző – kolindaritmusokat elemezte Bartók saját témainvenciójában (László Ferenc, „Rumánische Stilelemente in Bartóks Musik – Fakten und Deutungen”, *Studia Musicologica* 36/3–4 [1995], 413–428 [a továbbiakban: László/*Rumánische Stilelemente*], 423). A kolindák rendszeres tanulmányozása elsősorban a hírneves román etnomuzikológus, Constantin Brăiloiu érdeme. Erre – s egyben Breuer tanulmányának eredményei-re és kórlátaira – László Ferenc figyelmeztet (László/*Rumánische Stilelemente*).

Több okunk van azonban föltételezni, hogy a „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” paródiadallama mögött a kolindastílusra emlékeztető metrumváltások bújnak meg (így a 3/4-es, 5/8-os és 7/8-os ütemek váltakozása, 2/4-es záróütemmel); s ezek Breuer kritériumait is teljesítik. Bár bizonyítani nem tudjuk – ahogy Breuer példái esetében sem –, igen valószínűnek tartom, hogy Bartók tudatában volt a román kapcsolatnak a Concerto honvágódallamának, az egész mű legmarkánsabban ütemváltó témájának megformálása során.⁴⁸ Figyelemre méltó például, hogy a Concerto komponálását követően, nem sokkal halála előtt, a 126. sorszámú, Változó ütem című Mikrokosmos-darabot – melynek dallama is Bartók saját invenciója – a következőképpen jellemezte a zeneszerző Ann Chenee zongoratanárnő jegyzetei szerint: „Szokatlan ütem- és szerkezetváltások. Ez a román [népdal]stílushoz hasonlít. A frázisszerkezet 2/4 – 3/4 – 3/8 – 5/8-os ütemcsoportok egymásra következéséből épül föl.”⁴⁹

A honvágódallammal kapcsolatban nem is volna hihető, hogy Bartók egy olyan banális tartalmú és háttérű zenét, mint A hamburgi menyasszony „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” kezdetű dala komoly utalásként használt volna föl jelentős eszmei-ideológiai érték hozzáadása nélkül. Akkor is, ha a hozzáadott értéket nem ismerteti fel átlagos hallgatójával, s a dallam valódi jelentése, narratívuma elsősorban a szerző saját titka marad.

Milyen valódi mondanivaló bújhat meg tehát e dallamparódia mögött? „Ha zeng a zeneszó, / Vár egy gyönyörű szép ország!” – miféle ország ez? Számomra úgy tűnik, hogy Bartók enyhe iróniával jellemezte azt a hazát, ahová visszavágyik. Leegyszerűsítve a bartóki melódia jellemzését: egy sztereotip módon irredenta magyar dallamreminiscencia román ritmusú változatáról van szó.

A mondanivaló immár világossá válhat. Bartók dallamstrófiája az ütemváltások révén nemcsak egyszerűen távolságot tart az operettmelódia hangvételétől, elidegenítve attól saját zenéjét. A honvágyat sem egyszerűen a

⁴⁸ Bartók 1935-ös kolindagyűjteményében (Bartók/*Colinde*) számos olyan dallam található, amelyek – Bartók saját lejegyzésében – a honvágó-dallamhoz hasonló ütemváltásokat rejtenek, így például a következő sorszámú dallamok: 45s (parlando, 3/4-es és 7/8-os ütemek váltakozása), 95g (giusto, 5/8 és 3/4-es ütemek váltakozása), 121a (parlando, 3/4-es ütemek között egy 7/8-os ütem), 121k (giusto, 3/4-es ütemek között egy 5/8-os ütem). Vannak olyan kolinda-dallamok, amelyek aszimmetrikus ritmusúak – egyetlen ütemük, a záróütem kivételével (pl. 12i), éppen úgy, mint a *Concerto* „honvágó-dallama”. Érdemes megfigyelni, hogy a *Concerto* Félbeszakított közjáték c. tételének első dallama is – lides koloritja és kolinda-ritmikája nyomán – elsősorban román népzenei reminiscenciákból építkezik.

⁴⁹ „Unusual changes of time and construction. This is similar to Rumanian style. The phrase structure is made up of one measure each of 2/4, 3/4, 3/8, and 5/8.” (Suchoff/*Guide*, 109.)

magyar dallam emlékképe vagy a kolindadallamok metrikai képlete jeleníti meg, hanem a kettő együtt. Ha elfogadjuk ezt az értelmezést, a „honvagy-dallam” Bartók talán legzseniálisabb zenei utalása lehet az általa vallott integritás-gondolatra és a népek testvérré válásának eszméjére, amelyet román elemzőjének fejtett ki levelében egy évtizeddel korábban.⁵⁰ Valójában azonban ennél is több: vágyakozás egy elveszett, s talán soha vissza nem térő nagy-Magyarország után, amely valamennyi nemzetiségének, kultúrájának és kulturális kincsének egyformán otthona.⁵¹

Bartók álma: a Tánc-szvit ritornelljének üzenete

Egy másik dallamstrófa: a Tánc-szvit ritornellje, éppen húsz évvel korábbról a Concerto honvagydallamának általam föltételezett jelentésével egybevágó vágyakozást testesít meg. Tallián Tibor és Bónis Ferenc korábban részletesen elemezte a mű keletkezésének eszmei és történeti hátterét.⁵²

⁵⁰ Levél Octavian Beu-nak Bukarestbe, 1931. január 10. Közli Dömény János (szerk., *Bartók Béla levelei*, Budapest: Zeneműkiadó, 1976 [a továbbiakban: *BBL*]), 396–399.

⁵¹ A honvagy-dallam iménti értelmezését nem találtam meg a Bartók-szakirodalomban (még Móricz Klára igen értékes diplomadolgozatában [*Bartók Béla: Concerto zenekarra*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, kézirat, 1992], illetve Benjamin Suchoff 1995-ben megjelent *Concerto*-monográfiájában sem [Benjamin Suchoff, *Bartók: Concerto for Orchestra: Understanding Bartók's World*, New York, NY: Schirmer Books, 1995]; Suchoff egyébként egyáltalán nem hivatkozik sem Breuer, sem pedig László cikkére a könyvben). Tanulmányom elkészítését követően vált Magyarországon hozzáférhetővé László Ferenc új, román nyelvű Bartók-monográfiája (*Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Kolozsvár: Eikon, 2003), amelyben a szerző Bartók témainvenciójának román népzeneből eredeztethető stflusrétegét vizsgálva a honvagy-dallammal kapcsolatban röviden fölveti, hogy a dallamot Bartók a kolindák ritmusképleteinek szellemében transzformálja, s ez saját értelmezésemet támogatja („Acum adăugăm celor spuse atunci observația că și reprofilarea metrico-ritmică, în spiritul ritmicii de colind, a avut un aport substanțial la acest proces de metamorfozare. Așadar, pentru Bartók, și acest sistem ritmic de proveniență românească a constituit un simbol al patriei de care i-a fost dor în America!” [Az eddig elmondottakhoz hozzá kell még tennünk, hogy a metrikó-ritmikai rendszer átalakítása is – amely a kolindák ritmúsanak szellemében történt –, jelentős szerepet játszott ebben a metamorfózisban. Így tehát Bartók számára ez a román eredetű ritmikai rendszer is annak a hazának a szimbólumát jelentette, amely után vágyódott Amerikában.], 193. old.). A honvagy-dallamnak az iméntitől eltérő, ám azzal összeegyeztethető új értelmezését adja Móricz Klára az *International Journal of Musicology*-ban megjelenés előtt álló tanulmányában („»From Pure Sources Only»: Bartók and the Modernist Quest for Purity”). Móricz szerint a *Concerto* honvagy-dallama az óperettmelódia szerkezeti, modális és metrikó-ritmikai transzformációk révén történő bartóki „megtisztításának” eredményeként értelmezhető.

⁵² Tallián Tibor, „Quellensichten der Tanz-Suite Bartóks”, *Studia Musicologica* 25 (1983), 211–219 (a továbbiakban: Tallián/*Tanz-Suite*); Bónis Ferenc: *Bartók Béla Tánc-szvitje* (Budapest: Balassi Kiadó, 1998 [a továbbiakban: Bónis/*Tánc-szvit*]).

A trianoni békeszerződés következtében az ország megcsonkítása nemcsak gyakorlati okból – a népzene gyűjtés akadályoztatása miatt – vált Bartók számára tragikussá; a status quo eszméje is elfogadhatatlannak tűnt. Míg Bartók a Monarchia idejében – ne feledjük, ebben az államban élte életének nagyobbik felét – felnőtt éveiben a számára elérhető s hiteles eszközökkel, így műveinek állásfoglalása vagy baráti-szakmai kapcsolatai révén a Magyarország határain belül élő nemzeti kisebbségek integritását és egyenjogúságát vallotta és hirdette, most, a csonka Magyarországon nyilatkozva, levelezve ugyanezen eszmék képviselőjeként a magyar identitás védelmében állt ki. Ismét az 1931-ben, Octavian Beunak írott levél megfogalmazását idézhetjük, amelyben Bartók határozottan elutasítja Beu „elrománosító” törekvéseit. „Felfogásom a következő: magyar zeneszerzőnek tartom magamat... Ön vagy más tudósok helyesebben tennék, ha mellőznék ezt a megjelölést (»compositorul român«)... Nos, ha már benne vagyok az őszinteségben, hadd mondjam el Önnek néhány idevágó gondolatomat: Az én zeneszerzői munkásságom, épp mert e háromféle (magyar, román és szlovák) forrásból fakad, voltaképpen annak az integritás-gondolatnak a megtestesüléseként fogható fel, melyet ma Magyarországon annyira hangoztatnak. Természetesen ezt nem azért írom Önnek, hogy ennek hangot adjon, és Ön bizonyára óvakodni is fog ettől, hiszen ilyesmi nem való a román sajtóba.”⁵³

A Tánc-szvit is az integritás-gondolat kifejeződése. Véleményem szerint itt is a népdalszerkezetek vizsgálata adhat meglepő bizonyítékot e feltételezésre. A mű öt táncot vonultat fel, amelyeknek „eredeti, de nem népi témája van”.⁵⁴ Bartók a mű ősbemutatójára fogalmazott ismertetőjében

⁵³ BBL, 396. E kérdésről lásd még László Ferenc három cikkét („Bartók magyarsága – és a mi magyarságunk”, in *A százegyedik év*, Bukarest: Kriterion, 1984, 26–33; „Bartók példája”, *Europai Utas* 12/3 [2001], 4–6, lásd még: <http://www.europaiutas.hu/20013/index.htm>; „A nemzeti jelleg változásai Bartók alkotásában”, *Korunk* 17/3 [2006], lásd: <http://www.korunk.org/oldal.php?ev=2006&honap=3&cikk=1558>); utóbbi írásban a szerző egy 1916 karácsonyán kelt Bartók-levelet idéz, melyben Bartók egy magyar környezetét germanizáló osztrák földbirtokos családra panaszodik: „Elgondolodom: hogyan lehetséges ez! Hát nem szebb dolog-e az elnyomottakhoz [értsd: a magyarokhoz] szegődni?! Ha én – mondjuk – orosz gróf volnék és Finnországba kerülnék, bizonyára a finnek segíteném az orosz ellen. Ez a magyarzata az én tót és román szimpátiámnak, ott [értsd: Magyarországon] ők az elnyomottak.” (Ifj. Bartók Béla, szerk., *Bartók Béla családi levelei*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981 [a továbbiakban: *BCsL*], 248). László Ferenc külön felhívja a figyelmet Bartók gondolatának pikantériájára: e sorok papírra vetése idején Magyarország hadban állt Romániával. – Az integritás-gondolattal kapcsolatban lásd Kárpáti János tanulmányát is: „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei intergáció lehetősége”, *Muzsika* 45/3 [2002], 8–14., ill. eredetileg „Béla Bartók: The Possibility of Musical Integration in the Danube Basin”, in Ránki György, szerk., *Bartók and Kodály Revisited*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 147–165.

van”.⁵⁴ Bartók a mű ősbemutatójára fogalmazott ismertetőjében semmit nem fed föl a témák eredetéről. Az Octavian Beunak írott 1931-es levelében, valamint egy nyilvánosság elől visszavont szövegfogalmazványban azonban maga a szerző jellemzi a témák stílusát: a táncok magyar, román, arab népzenei hatást hordoznak, vagy ezek keverékét, illetve általános, primitív népi hangvételt jelenítenek meg.⁵⁵ A mű két strófaszerkezetű témát tartalmaz: a ritornellt, valamint a harmadik tánc első témáját (a partitúra 21. próbajelétől kezdődően). Mindkét téma magyar karakterű; ezeken kívül Bartók csak a kisterc-motívumos második tánc témáját tekinti magyar jellegűnek – az azonban valójában mind szerkezetében, mind dallamában meglehetősen kevésbé emlékeztet a magyar népi stílusokra; messzemenően egyéni alkotás. A két strofikus téma közül a harmadik tánc témája négysoros, ABAB_{var} szerkezetű, főcezurája: 7.⁵⁶ Ez a dallam tehát sem az új, sem a régi dallamstílust nem képviseli jellemzően – szemben a ritornell dallamával, amely nem architektonikus szerkezetével, ereszkedő dallamvonalával és b3-as főcezurájával a bartóki értékrendszerben legmagasabb fokon álló régi népdalstílus fontos jellemvonásait hordozza. Ez a dallam kapcsolja össze a különböző nemzetiségű témákat. Bartók az imént hivatkozott, visszavont elemzésben a következőket írja a mű mondanivalójával kapcsolatban: „...az egész műnek az volt a célja: valami ideális elképzelésű parasztzenefélét, azt mondhatnám: valami költött parasztzenefélét egymás mellé sorakoztatni, még pedig úgy, hogy a mű egyes tételei bizonyos határozott zenei típusokat mutassanak be”.⁵⁷ A műben – ismét Bartók kifejezéseit kölcsönözve – nemcsak népzenei „fajták”, hanem azok „kereszteződése” is megjelenik.⁵⁸ Mint-ha az „ideális elképzelésű parasztzeneféle” az egymás mellé állítás és – amint Tallián Tibor rámutatott – a kereszteződés: egymás szellemi megter-mékenyítése révén születhetne meg.⁵⁹ A ritornellel kapcsolatban pedig, mely

⁵⁴ BBI/I, 66.

⁵⁵ BBI/I, 243, 249.

⁵⁶ Érdemes megemlíteni, hogy ezt a témát a népzeneben nem jártas hallgató hagyományos periódusként érzékelheti, hiszen a dallam két fele közel izometrikus, és a kétagú periódusokra jellemzően eltérő zárlattal rendelkezik.

⁵⁷ BBI/I, 249.

⁵⁸ BBI/I, 249.

⁵⁹ Tallián/*Tanz-Suite*. A „kereszteződés” szó ugyanakkor Bartók saját kifejezése is, amelyről egy 1942-ben megjelent, Amerikában írott tanulmányában a következőket olvashatjuk: „Az egyes nemzetek népzeneinek összehasonlítása azután tisztán megvilágosította, hogy itt a dallamok állandó csereberéje van folyamatban; állandó kereszteződés és visszakereszteződés, amely évszázadok óta tart. [...] A kelet-európai népzene jelenlegi helyzete a következőkben foglalható össze: az egyes népek népzenei között való szakadatlan kölcsönhatás eredményeképpen a dal-

– Bartók kifejezésével – mindig „leitmotivszerűen” tér vissza,⁶⁰ Tallián úgy véli: „leitmotivszerűsége” révén különös lélektani jelentőséget kap, s „az Én (Ego) központját, a karakterek forgatagának újra megtalált középpontját képviseli”.⁶¹ A zeneszerző azonosulása és üzenete itt is világossá válik az elemzés során: a karaktereket összekötő, az azok közötti kapcsolatot, zenei kommunikációt megteremtő, majd a finálé forgatagában a többi táncsal egybeolvadó ritornell karaktere nemcsak a Bartók számára oly értékes, kivesszőfélben lévő régi népdalok strofikus stílusának: a legfejlettebb népzenei formának képviselője, hanem egyben magyar. A ritornelltéma négyszeri megjelenésében egyébként a teljes dallamstrófa – Bartóknál nem meglepő módon – soha nem tér vissza változatlanul. A ritornell második elhangzása-kor (a partitúra 20. próbajelénél) két strófája hallatszik az eredeti dallam motívumainak részben inverz felhasználásával megalkotott dallamvariáns-sal. Harmadszori megjelenése – a mű ötödik formarésze, a Finale bevezetését megelőzően – mottószerűen utal a dallamra: csak annak első két sorát idézi éteri magasságú hegedű- és cselesztahangzással. Ha pedig végigkísér-jük a dallam útját a fináléban, megfigyelhetjük, hogy annak eredetileg magyaros karaktere, első két sorának felidézését követően, mintegy hasonul a dallamot körülvevő nem magyar karakterű táncokhoz: molto tranquillóbból allegrettóvá válik, s föloldódik a táncos forgatagban.

Talán nem belemagyarázás: alig három évvel a történelmi Magyarország fölbomlása után Bartók a Tánc-szvit rejtett mondanivalójával az ideális házára utal, amely nemcsak népzenei és népzene kutatói paradicsom: valamennyi egyenrangú népének, nemzetiségének közös otthona.

Álom és valóság: egy beszédes repríz

Somfai László egy újabb tanulmányában kimutatta a Hegedűverseny első tételének fő témáját alkotó dallamstrófa megjelenésének és visszatérésének rejtett üzenetét.⁶² A főtéma – mixolid gerincű dallamával és kvintváltó szerkezetével, A A⁵ B C formájú négy soros strófájával – az új magyar népdalstílust

lamoknak és dallamtípusoknak óriási méretű gazdagsága támadt. A végeredményképpen kialakult »faji tisztátalanság« tehát határozottan jótékony hatású.” („Faji tisztaság a zenében”, in *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.*: Szöllösy András közr., Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967, 601–603.)

⁶⁰ *BBI/1*, 249.

⁶¹ Tallián/*Tanz-Suite*, 217. Tallián e megállapítása egyébként Adorno műbírálatainak ismeretében (közli Bónis/*Tánc-szvit*, 12–14.) nyer sajátos értelmet.

⁶² Somfai László, „Invention, Form, Narrative in Béla Bartók’s Music”, *SM* 44/3–4 (2003): 291–303 (a továbbiakban: Somfai/*Invention*).

idézi.⁶³ Számunkra a főtéma-strófa visszatérése bír jelentőséggel az első tételben, ennek további megjelenéseit érdemes követnünk. A főtéma már nem rendeződik strófába a reprízben. A visszatérés kezdetén, a tétel 194. ütemében csak a strófa első két sora jelentkezik tükörfordításban,⁶⁴ majd a 213. ütemtől ismét csak az első strófásor, alaphelyzetben (motívumai és ritmus-emlékei azonban még visszatérnek meglepő megfogalmazásban – így a 228. és a 247. ütem között a fúvósokon, majd a teljes zenekarban). A strófa második része csak a hegedűkadenciát követően, a Vivace kóda előtt bukkan fel váratlanul, alaphelyzetű változatban, és megteremti a tétel „magyar csúcspontját”.⁶⁵ Somfai László a vázlatok ismeretében tudja, hogy míg Bartók a reprízben számos formarészt újrafogalmazott – például a melléktémacsoport visszatérését –, a főtéma két részletben történő visszaidézése nem volt kétséges mozzanat a komponálás során.⁶⁶ A „magyar csúcsponton” megjelenő csonka strófa (a strófa két záró sora) különös narratívra enged következtetni 1938-ban, a háború előestéjén, az Anschluss idején, s nem sokkal Bartók emigrálását megelőzően: az áhított ideális haza már valóban nem térhet vissza többé.

⁶³ A verbunkos karakterű téma Somfai László jellemzésében „egy képzeletbeli énekdallam paraszthegeedés általi díszített előadása” (Somfai/*Invention*, 299).

⁶⁴ A tükörfordítás azonban nem mechanikus: a második sor nem kvinttel lejjebb szólal meg, hanem kvarttal följebb, így, ha folytatódna a dallam, megörzödhetne kupolás szerkezete (lásd erről Somfai/*Invention* cikkét is).

⁶⁵ Bartók „magyar kulminációs pontjairól” lásd Somfai László tanulmányát („A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban”, in Somfai László, *Tizennyolc Bartók-tanulmány* [Budapest: Zeneműkiadó, 1981], 270–276).

⁶⁶ Somfai/*Invention*, 302.