

## BARTÓK STRÓFÁI\*

Bartók alkotói képzelete elsősorban tematikus–motivikus indíttatású lehetett. Ennek számos bizonyítékát találjuk a zeneszerző valamennyi műismertetésében, saját műveinek meglévő elemzéseiben,<sup>1</sup> valamint vázlatainak tanulmányozása során.<sup>2</sup> Bartók műismertetéseinek és vázlatainak gerincét – a szerző szóhasználatában – *motívumok és témák* közlése, illetve lejegyzése alkotja. Ezek alakíthatták ki a mű „szellemét”,<sup>3</sup> s ezekből indulhatott ki egy-egy tétel megfogalmazása. A bartóki téma-dallamok így műveinek analízisében is döntő jelentőséggel bírnak.

Elemzéseim során Bartók téma-dallamainak vizsgálatára teszek kísérletet, kiemelve közülük azokat, amelyek a népdalok szerkezetét öltik magukra. Bár csak azokat a Bartók-műveket tekintem, amelyek saját kitalálású témákat alkalmaznak – tehát nem autentikus népi témát dolgoznak föl –, közöttük meglepően sok olyan dallamot találhatunk, amely nemcsak (vagy esetleg egyáltalán nem) a népi dallamok „levegőjét”<sup>4</sup> árasztja magából, hanem azok szerkezeti tulajdonságait (is) hordozza: strófába rendeződik. A zeneszerző több alkotóperiódusában jelentkeznek ilyen strófák, s igen sokféle formai és dramaturgiai szerepben nyilvánulhatnak meg. Tanulmányomban ezeket a szerepeket és megjelenési módokat kísérlem meg összefoglalni, s néhány jellemző példával illusztrálni.

Mivel a Bartók-források szóhasználatából nem rekonstruálható teljes pontossággal, mit takarnak a szerző elemző terminusai – ráadásul jelentésük eltérhet a zeneszerző pályájának különböző szakaszaiban –, saját elemzéseimben a következő, általam választott értelemben használom a szakkifejezést:

---

\* Ez a tanulmány „A népdalfórmájú Bartók-témák szerkezeti és dramaturgiai szerepe” című diplomadolgozatomon alapul (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke, 2004), amelyben az alább hivatkozott zenéken kívül számos további Bartók-tétel részletes elemzése is megtalálható a népdalszerkezetű Bartók-témák szempontjából. Kutatásaim során a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj, valamint a Magyar Fejlesztési Bank Habilitas ösztöndíja támogatta munkámat.

<sup>1</sup> Valamennyit tartalmazza a *BBI/I* kötet (*Bartók Béla írásai*, I. kötet: Tallián Tibor, közr., „Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról” [Budapest: Zeneműkiadó, 1989]).

<sup>2</sup> Somfai László Bartók kompozíciós módszeréről frott összefoglaló munkájában (*Bartók Béla kompozíciós módszere*, Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, a továbbiakban: Somfai/Módszere) igen sok, az elemző zenetudós számára is értékes Bartók-vázlatot publikál.

<sup>3</sup> *BBI/I*, 175.

<sup>4</sup> *BBI/I*, 144.

seket. Műelemzéseimben abból a hagyományos formatani terminológiából indulok ki, amely Bartók saját elemzési kategóriáit a legvalószínűbben tükrözi.<sup>5</sup> Míg *motívum*on és *témán* tartalmi (szemantikai) alkotóelemeket értek, a *frázis* vagy a *periódus* (*félperiódus*) kifejezés formai (szerkezeti, szintaktikai) elemeket fog jelölni. Így a *motívum* – Gárdonyi Zoltán 1949-es formatankönyvének meghatározását követve, mely föltehetően Kodály koncepcióját tükrözi – azt a legkisebb összefüggő dallami és ritmikai kombinációt fogja jelenteni, amely nem igényel zártságot, s a dallami és ritmikai határozottság sérelme nélkül tovább nem bontható;<sup>6</sup> *témáról* pedig akkor frok, ha – ugyancsak Gárdonyi, valamint Weiner és Schönberg nyomán – önálló, zárt zenei gondolatról van szó, amelyre a mű vagy egyes formarészei alapulnak, és rendszerint ismétlődik, valamilyen formában visszatér vagy földolgozásra kerül a mű folyamán.<sup>7</sup> *Frázis* alatt a legkisebb szerkezeti egységet értjük, mely – Schönberg jellemzését elfogadva – „bizonyos mértékig egymagában is teljes, de könnyen társul más hasonló egységekkel”, s – amint Gárdonyi definiálja – *cezúrák határolják*.<sup>8</sup> A *periódust* – Kodály–Gárdonyi (ill. Schönberg, s föltehetően a középkorú Bartók) nyomán – a legkisebb befejezett egységnek tekintjük, mely jellemzően egy gyengébben záró, folytatást kívánó elótagból és egy erősebben záró, előzményt föltételező utótagból áll – azonban érdemes megjegyeznünk, hogy a két tag e viszonya és föltételezett szimmetriája számos esetben megtörhet.<sup>9</sup> A *periódus* (mint szerkezeti építőelem) tartalma gyakran a *téma* (mint szemantikai építőelem).<sup>10</sup> Szinonimákként használom a *sor-*, *strófa-*, illetve *népdalszerkezet* fogalmakat, s a

<sup>5</sup> Fontosnak tartottam, hogy meghatározásaim a lehető legközelebb essenek a Bartók által is föltételezhetően alkalmazott kategóriákhoz, ahogyan azokat tanulóveit követően használhatta; ugyanakkor a mai szóhasználatról se térjenek el számottevő módon. Ehhez Kodály formatani terminológiáját is alapul vettem, amely részben Gárdonyi Zoltán 1949-es formatankönyvéből (*A zenei formák világa* [Budapest: Magyar Kórus]) rekonstruálható (vö. Dalos Anna, „Kodály Zoltán formatani terminológiájáról”, *Muzsika* 46/9 [2003 szeptember]: 31–38; a továbbiakban: Dalos/Formatani).

<sup>6</sup> Vö. Gárdonyi/*A zenei formák világa*, 26, valamint Gárdonyi Zoltán, *Elemző formatan* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1963, a továbbiakban: Gárdonyi/*Elemző formatan*), 18.

<sup>7</sup> Vö. Gárdonyi/*Elemző formatan*, 27.

<sup>8</sup> Arnold Schönberg, *A zeneszerzés alapjai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 20; Gárdonyi/*A zenei formák világa*, 28.

<sup>9</sup> Vö. Gárdonyi/*A zenei formák világa*, 33; Schönberg/*A zeneszerzés alapjai*, 37, 42, 46; valamint a középkorú Bartók – *A magyar népdal szerzője* – föltételezhető értelmezésével kapcsolatban lásd *BBI/5*, 27, 28. A fiatal Bartók – minden bizonnyal Bušler nyomán (*Dalos/Formatani*, 33) – még eltérően értelmezte mind a *periódus*-, mind pedig a mondat fogalmát (Somfai László, „Bartók formatani terminológiájának korai forrásai”, in *Zenatudományi dolgozatok 1979* [Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1979], 7–17, a továbbiakban: Somfai/*Formatani*).

<sup>10</sup> Weiner és Schönberg elképzelése egyezik ezzel.

népdalok szerkezetét jelölöm velük, amelyben egy szövegsorra esik egy dallamsor.<sup>11</sup>

A strófaformák meghatározása során természetesen nem dolgozhatunk abszolút kategóriákkal: számos példánk nonszensz népdalok szerkezeteit alkotják, mégis – sorbeli „szótagszámuk” vagy a sorok egybetartozása alapján – mint népdalstrófák valamelyest fölismerhetők. Némely példánkban rekonstruálni szükséges egy-egy odaképzelt, de valóságosan nem hangzó sort. Számos esetben bizonyára vitathatónak érezheti az Olvasó elemzéseimet (a népdalszerkezetekkel kapcsolatos analízis természete a tárgyból eredően szubjektív mozzanatokat is magában rejt, hiszen igen nehéz pontos definíciókkal jellemezni, milyen egy népdal, vagy hogy mennyire népdalszerű egy nem népzenei fogantatású téma); ugyanakkor a Bartók-analitikai szakirodalomban is olykor jelentős eltéréseket találunk a népdalszerkezetekkel kapcsolatban.

### **Periódusnál kisebb vagy nagyobb formai egységeket helyettesítő, népdalszerűen tagolt anyagok**

A Bartók-tételekben nemcsak olyan strófába rendeződő tematikus anyagokat találunk, amelyek önálló dallamokat-témákat jelenítenek meg. Bartók olyan tematikus anyagokat is népdalszerkezetre emlékeztetve rendez négyes tagolásba, amelyek elemei nem tekinthetők szorosan összefüggő egységnek (például nem egyetlen téma alkotóelemei), vagy éppen fordítva: egy-egy rövid, a valódi népdalstrófák átlagos terjedelmét el nem érő dallamfrázis, témát gyakran apró népdalszerű motívumokra oszt fel. Föltételezésem szerint a szerkezeti tagolás ilyen arányai a zeneszerző népzenei modelleken alapuló ösztönös és talán – nem a szó negatív, hanem tisztán leíró értelmében – rutinszerű formáló képességét tükrözik. A periódus- vagy mondat-szerkezettől eltérő és gyakran népzenei hangvétellel is társuló, népdalstrófára emlékeztető négyes, ritkábban hármas tagolás három szinten jelentkezhet: egyes témákon belül, témák összeadódása révén vagy nagyobb terjedelmű formai egységek szerkezetét alkotva.

A rövid zenei témákon belüli tagolás egyik példájaként a *4. vonósnégyest* idézhetjük. E mű első tételének melléktéma-területét lezáró dallamfrázis (41–43. ütem) egy háromsoros mini-dallamstrófára emlékeztet: három egymásra rímelő, megközelítően izoritmikus apró motívumra bontható (1. kottapélda). Az ötödik tétel triószerű középrészének kezdetén, a 156. ütem-

---

<sup>11</sup> Vö. *Bartók Béla írásai*, 5. kötet: Révész Dorrit, közr., „A magyar népdal” (Budapest: Editio Musica, 1990, a továbbiakban: *BBI/5*), 14 (11. láb.).

től ennek a három motívumra bontható dallamfrázisnak egy változata jelentkezik,<sup>12</sup> s a frázis itt is három rövid, 5–10 hangból álló sorból kialakuló strófaféleségre rendeződik (2. kottapélda).



1. KOTTAPÉLDA. A 4. vonósnégyes I. tételének melléktéma-területét lezáró téma (az I. tétel 41–43. üteme)



2. KOTTAPÉLDA. 4. vonósnégyes, V. tétel. A triószzerű középrész témája, értelmezésében egy kezdődő dallamstrófa első sora (az V. tétel 156–163. üteme)

A témák összeadódását számos példával illusztrálhatjuk. A 4. vonósnégyes zárótételében a tétel első részének kirobbanó erejű, arabos karakterű témáját Bartók saját elemzése szerint a 15–18. ütem dallama adja.<sup>13</sup> Ez a rövid, népdalsornyi témadallam négyszer hangzik el – variáltn – a 40. ütemig, s a hallgató percepciója szerint Bartók egy téma fölé rendelt dallamstrófát alakít ki. A tétel harmadik formarészában, a szabad visszatérésben Bartók már nem változtatlanul idézi vissza a fölérendelt négyesoros dallamszerkezetet, hanem összesűríti annak dallamsorait. A kódot megelőzően a téma újra strófaféle szerkezetbe rendeződik, harmadik sorát követően – s abból kiindulva – azonban fölbomlik (320sköv. ütem). Egyetlen dallamfrázis (dallamsor) ismétléseiként összeadódva jelentkezik a tétel triószzerű középrészének kezdetén kibontakozó másik strófaféleség is, s az egyes dallamfrázisok egymásra következésében a népzeneben jártas hallgató itt is önkéntlenül az A A<sup>5</sup> kezdésű népdalstrófák szerkezetét érzékeli.

<sup>12</sup> Lásd *BBII/1*, 78.

<sup>13</sup> Bartók elemzése: *BBII/1*, 68. A téma arabos karakterére –ihletésére Kárpáti János utal (*Bartók-analitika*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003 [a továbbiakban: Kárpáti/*Bartók-analitika*], 97).

Az ötödik *vonósnégyes* Scherzo tételében a népdalsorra emlékeztető, dallamfrázis terjedelmű kezdő motívum imitációi jól hallhatóan  $A A^{3(5)} B A_{(var)}$  formájú strófafélét körvonalaznak a 3–10. ütemben (3. kottapélda). Ez a strófaféle egy teljes formarészt elfoglal.<sup>14</sup>

3. KOTTAPÉLDA. 5. *vonósnégyes*, III. tétel. A témafrázis imitációi népdal-szerkezetet adnak ki (a kottapéldában a tétel 3–10. üteme)

Strófára emlékeztető szerkezet alakulhat ki egy téma fejlesztéséből is. Az *I. zongoraverseny* harmadik tételének melléktémája (vagy, Somfai László értelmezésében, kontraszttemája)<sup>15</sup> számos alakváltozáson megy keresztül már az exozícióban: első megjelenésekor, a 6. próbajelnél (57. ütem) még a hallgató számára nehezen strukturálhatóan folyik tovább a dallammegszakításokat követően (a dallam először a 62. ütemben szakad meg). Másodszeri, variált megjelenésekor (92. ütem, a 9. próbajelet követően öt ütemmel; itt két alkalommal jelennek meg ugyanaz a dallamfrázis) és harmadszeri, ugyancsak megváltoztatott elhangzásakor azonban (103. ütem, a 11. próbajel előtt 4 ütemmel) a hallgató már strófába rendeződve érzékelheti a témát 6, 5, 7 és 8 ütemet kitevő dallamsorokkal.

<sup>14</sup> Bartók elemzésében az első formarész az 1–13. ütemig terjed (*BBI/1*, 78).

<sup>15</sup> Somfai László, „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben”, in Somfai/Tizennyolc, 194–217 (a továbbiakban: Somfai/Statikai tervezés), 176.

Trba. 1  
in Dc

Trbrn. 1

mf

mf con sord

Ob. 1,  
Cor. ingl.

mf

p

Ob. 1,  
[Cl. 1 in La]

f

4. KOTTAPÉLDA. Az *első zongoraverseny* III. tételében a kontraszt téma egymást követő megjelenései strófászerű periódust alkotnak (92–117. ütem)

Meglepő, hogy itt a téma két egymást követő változata alkot strófaféle periódust. Véleményem szerint ez a részlet Bartók ösztönös formai érzékéről tanúskodik: a bonyolult, aszimmetrikus lüktetésű témákat és fejlesztő formarészeket tartalmazó tételbe a zenei folyamatból epizódyszerűen–strófászerűen kiemelkedő, a tétel követését–megértését megkönnyítő szakaszt komponált. Hasonló önkéntelen törekvés nyilvánulhat meg a tétel melléktémájának (kontrasztémájának) további alakváltozásai során, amelyekről Somfai László egy rövid tanulmányában már részletes elemzést adott. A kidolgozási részben például hét alkalommal jelenik meg egy „láng hosszúhangokat” magába foglaló téma, amely valójában a kontraszt téma egy változata.<sup>16</sup> Ez a téma következetesen három formarészre–frázisra bontható, s ezzel a kidolgozási rész legstabilabb tematikus anyagát alkotja.

Jól érzékelhetően népdalszerkezetű anyag a *Hegedűverseny* variációs lassú tételének témája, amelynek két strófája hangzik el egymást követően. A hagyományos periódusos elemzés szerint azonban itt egy dallamstrófa nem két periódus terjedelműnek bizonyul, hanem a téma két strófája alkot egyetlen periódust (Bartók zeneakadémiai formatani szóhasználatával élve: „nagy periódust”).<sup>17</sup> Az első, négy ütemnyi, de nem két, hanem négy frázisból (sorból) álló strófa ugyanis domináns fokú zárlattal végződik, a másó-

<sup>16</sup> Somfai/Statikai tervezés.

<sup>17</sup> Lásd Somfai/Formatani: A dallam itt közölt értelmezése Somfai László egy korábbi cikkében is megtalálható („Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében”, in *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981 [a továbbiakban: Somfai/Tizennyolc], 218–251).

dik, variált strofa pedig a tonikán – ez éppen a „nagy periódusra” jellemző fölosztás.<sup>18</sup>

A *Kontrasztok* Sebes tételének kódájában pedig (a 230. ütemben) az első rondótema olyan változata szólal meg a klarinéton, majd a hegedűn, amely az első témafrázist (a téma első, négyütemes, felütéses dallamsorát) jól hallhatóan négysorossá osztja az ütemhangsúlyok eltolása révén.

A strofikus szerkesztésmód néhány sajátos esetében teljes, nagyobb terjedelmű szerkezeti egységek népdalszerű tagolását fedezhetjük föl. Így a *Kontrasztok* második tétele, a Pihenő három formarészből tevődik össze, de itt már a teljes első formarész szerkezete a népdalokéra emlékeztet: négy hosszú dallamsor különíthető el benne.<sup>19</sup> Igaz, hogy nem könnyű fölfedezni a strofafélét; a sorszerkezetet jellemző tagolás – vagyis négy megközelítően egyenlő terjedelmű frázis egymás mellé helyezése – határozottan jelentkezik itt is. Ehhez hasonló a *Szólószonáta* Melodia tételének első formai egységében fölfedezhető négyes tagolás.

### Periódust helyettesítő strofás témák

A strofaszerűen tagolt, de nem periódus terjedelmű anyagok áttekintése után a hallgató által „valódinak”, legtipikusabbnak érzett strofákra: a népdalszerkezeti Bartók-témák vizsgálatára térünk át. A hagyományosan periódusnyi zenei anyagot helyettesítő strofák igen sok funkciót tölthetnek be az egyes tételeken belül: elhelyezkedhetnek triószzerű részekben, alkotják egy tétel fő-, mellék- vagy zárótémáját, de ritkábban kidolgozási területen is kialakulhatnak eredetileg nem sorszerkezetű anyagokból.

Tekintsük először a triószzerű, zárt formarészeket alkotó strofákat! A *fából faragott királyfi* szövegének magvát rövid, kifejező motívumok, gesztusok alkotják, melyek a táncjáték szereplőinek jellemvonásait tükrözik. A táncjelentekben ezek a rövid motívumok szerveződnek stilizált egységekké, témákká, s e jelenetekben a zárt formarészeket alkotó népdalutánzatok jelentés hordozóivá válnak. A dallamstrofák egy-egy operaáriához hasonló szerepet kapnak: a cselekmény megáll, s a zene szerepe a lélekrajz lesz, belső állapot kifejezése. A királyfit jellemző népdalok a komolyság, a természetesség, a naiv tisztaság szimbólumaiként értelmezhetők, s ezzel – Balázs

<sup>18</sup> Somfai László részletes tanulmányából („Variációs stratégia a Hegedűverseny II. tételében”) pontosan követhetők a strofaszerkezet arányainak változásai a variációs tétel folyamán.

<sup>19</sup> Ez Peter Petersen (*Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1971 [a továbbiakban: Petersen/*Tonalität*], 148) és Kárpáti János megfigyelése (*Bartók kamarazenéje*, Budapest: Zeneműkiadó, 1976 [a továbbiakban: Kárpáti/*Kamarazenéje*], 330).

Béla mondanivalóját követve – minden bizonnyal nemcsak a királyfi mese-figuráját, hanem a vele azonosuló *művész*: Bartók poétikai ideálját is közvetítik. (Később szólnak még a népdalhang személyes jelentéséről Bartók életében.)

Ezzel szemben groteszk és félelmetes dallamot hallunk, amikor a királykisasszony táncra perdül a fabábal (5 ütemmel a 88. próbajel után). Itt nem formálódik strófa, holott dramaturgiailag lehetséges volna, s az ideális táncospár: a királykisasszony és a királyfi esetében akár indokoltak is éreznők. Hasonlóképpen, a 106. próbajelnél, amikor a naiv s elbűvölt királykisasszony folytatja táncát a fabábal, gyermekdalszerű dallam jelentkezik: szekundokból és kistercekből álló, egyszerű ritmusú, egy-egysoros dallamok ismétlődnek. A naiv–infantilis és az elhangolt–groteszk karakter keveredése jellemzi a 149. próbajelnél megjelenő dallamot is, mikor a királykisasszony újra táncra nógatja a fabábot. Ám egyik tánc sem tükrözheti a beteljesült boldogságot – talán ezért sem alakulhat ki népdalstrófa sem a groteszk hangvételű, elcsúsztatott kvintekből álló dallamfoszlányokból, sem pedig az egyszerű, gyermekded motívumokból.

A *kékszakállú herceg várában* a strófák megjelenítésére párbeszéddek és – még jellemzőbben – monológok teremtenek alkalmat. A dallamok strofikus kidolgozásának Balázs ősi magyar nyolcasai (nyolcszótagos sorokból épülő szövege) adnak kézenfekvő alapot.

Az opera a névezetes páva-dallam rokonával indul, s a mesébe illően egyszerű, szándékosan stilizált világot itt talán éppen a teljes strófaszervezet jeleníti meg, mellyel A *csodálatos mandarin* zilált nagyvárosi miliője állítható jól szembe – a pantomimban nem is szerepelnek teljes strófák.<sup>20</sup> Az opera részletes elemzése során világossá válik, hogy a strófafélébe rendeződő dallamok szövege hangulatfestő vagy helyzetleíró szerepű, olykor azonban érzelmi kitarulkozás, szenvedéllyel teli monológ épül föl belőlük. A strófák még dallami kontúrjukat és sorarányaikat megváltoztatva is jellemzően őrzik és kifejezik formájukat, s ezzel, tudatosan vagy sem, befejezettséget sugallnak, megjelenésükkor monologikus hangvételt teremtenek meg. A befejezett, zárt strófa, mintegy *emotikonként*, egy lelkiállapot intenzív

---

<sup>20</sup> A *csodálatos mandarinban* viszonylag kevés a népzenei elem, s néhány dallamának föltételezhető népzenei mintáit nem a strofikus népdalok között kell keresnünk: A hajsza s az azt bevezető téma például, mely a 60. próbajel előtt 4 ütemmel kezdődik, számos tekintetben a román hangszeres népzene heterometrikus sorszerkezetű dallamaira emlékeztet. A hajszát bevezető téma véleményem szerint Bartók nagy román népzenei gyűjteményének 339. sorszámú, a Maros-Torda megyei Felsőrépán (Râpa-de-Sus) 1914-ben gyűjtött *invărtita bărnănilor*-táncdallamával jól rokonítható (lásd Béla Bartók, *Rumanian Folk Music, Volume One [Instrumental Melodies]*: Benjamin Suchoff, szerk., Hága: Martinus Nijhoff, 1967, 303).



kifejezését, megélését hozza az operában – éppen úgy, mint *A fából faragott királyfi*ban. Talán a teljességükben megjelenő népdalszerkezetű dallamok helyén szerepelhetnének a klasszikus opera áriái. A folyamatos dialógusban félbemaradt strófák pedig – olyan helyeken, ahol legalább a népdalszerkezet fele jelezheti azt, hogy itt egy teljes strófa várt megéneklésre – drámával fűtött párbeszédet kezdeményeznek, Judit és a Kékszakállú világainak összeütközését.

Számos olyan dallamstrófát találhatunk a hangszeres művekben, amelyről föltételezhetjük, hogy a szerző számára fontos zenén kívüli jelentést közvetít. Mondanivalóinak, jelentéseinek legmélyebb, s egyben legizgalmasabb rétegeit azonban Bartók szemérmesen elrejtí hallgatója elől, s ezeket sokszor csak az ötletes és a Bartók-*oeuvre*-öt jól ismerő elemző képes megfejteni.

A *Concerto* honvág-dallamáról másutt kimutattam, hogy a román kolindadallamokra jellemző változó metrumképleteket fölhasználva egyszerű idéz és transzformál át tradicionális román és irredentaként értelmezett magyar muzsikát.<sup>21</sup> Persze a korabeli hallgató nem lehetett teljesen tisztában e különös rejtett üzenettel, és 1943-ban nem is lett volna – politikai értelemben – diplomatikus és félreérthetetlen tett Bartók részéről, hogy a honvág-dallam föltételezhető narratívumát, melyet talán csak önmagának fogalmazott meg, nyilvánossá tegye. A Párok játékának triódallamáról is föltételezhető, hogy beszédes jelentést hordoz – 1943-ban, a világháború válságos esztendejében a híres Bach-korálra utal: „Jöjj, népek megváltója...” („Nun komm, der Heiden Heiland...”)<sup>22</sup> Sajátos zenén kívüli jelentésekről számoltam be korábban a strófadallam zenei anyaga, illetve a strófabába rendeződő anyag visszatérései kapcsán a *Tánc-szvit* ritornelldallama kapcsán is,<sup>23</sup> a strofikus *Hegedűverseny*-főtéma visszatérésének egy lehetséges narratív értelmezését pedig nemrég Somfai László világította meg.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Stachó László, „Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország? Bartók különös honvágya”. *Muzsika* 49/5 (2006. május): 36–40 (a továbbiakban: Stachó/*Bartók különös honvágya*), valamint bővebb változatát lásd: Stachó László, „Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország? – Bartók különös honvágya” [bővített változat], in Tandí Lajos (szerk.): *A szülőföld kötelez. Bartók Béla és Szeged, Szeged: Bába Kiadó, 2006, 113–122.*

<sup>22</sup> Bárdos Lajos, *Bartók-dallamok és a népzene* (Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977, a továbbiakban: Bárdos/*Bartók-dallamok*), 113, Yves Lenoir, *Folklore et transcendance dans l'oeuvre américaine de Béla Bartók (1940–1945)* (Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1986, a továbbiakban: Lenoir/*Folklore et transcendance*), 356–359.

<sup>23</sup> Stachó/*Bartók különös honvágya*.

<sup>24</sup> Somfai László, „Invention, Form, Narrative in Béla Bartók's Music”, *Studia Musicologica* 44/3–4 (2003): 291–303 (a továbbiakban: Somfai/*Invention*).

Külön kell szólnunk Bartók jellegzetes népdalszerkezetű dallamtípusáról, az éjszaka zenéinek monológjairól, „magány-dallamairól”. Prototípusuk *Az éjszaka zenéje* c. zongoradarabban lelhető meg, testvérei a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* (a továbbiakban: 2-zongorás *Szonáta*) és a *Zene* lassú tételében kapnak helyet, de fölfedezhetünk egy-egy távoli rokont a 2. *zongoraverseny* lassú tételében (a zongora monológja a vonósok kvintakkord-koráljával szemben) vagy a *Szólószonáta* Melodia tételében is. Ezek a dallamok jó néhány közös jellemvonással rendelkeznek: jellemző hangszerük a zongora – melynek szerepét a *Zenében* a cseleszta, majd a vonósok veszik át –, négy sorból állnak, két oktáv párhuzamában szólnak, s egyedül ezek a strófába rendeződő Bartók-dallamok térnek vissza teljesen változatlanul az egyes tételek során. Pontosabban maga a dallam szinte mindig változatlanul tér vissza, azonban utoljára már más jelentést hordoz, mint első megjelenésekor: a visszatérő dallamba belevegyülnek az éjszaka emlékfoszlányai. A visszatérő melódia olyan kísérletet kap, amely a két megszólalás közé ékelődő éjszaka-zene elemeit: titokzatos, suhanó árnyait jeleníti meg. A magány-dallamok a legjellegzetesebb bartóki kinyilatkoztatások közé tartoznak; ezeket mindig én-referenciájú melódiáknak érezzük, s ezért talán *A fából faragott királyfi* régi stílusú Bartók-népdalainak kései rokonai között tarthatjuk számon.

A zárt strófáknak természetesen lényegesen egyszerűbb, pusztán zenei indíttatású – vagyis zenén kívüli jelentést nem föltétlenül hordozó – szerepet is tulajdoníthatunk. Az *ötödik vonósnégyes* Scherzójának triója zárt, négysoros dallamstrófát rejt a 9–16. ütemben, s ennek a tonális, parasztdalra (az egyenletes negyed-lüktetésű dudanótára) emlékeztető dallamnak ideális hely jut a scherzotétel statikus triórészében. Ehhez hasonló módon tartalmaz a *hatodik kvartett* Burletta tételének triója két, egymás mellé helyezett strófafélét-strófakezdeményt, amelyek stabil, zárt szerkezetű kontrasztanyagaként szilárdságot teremtenek a rövid motívumokból, gesztusokból fölépülő burleszktétel belsejében. Máskor rondóforma epizódjait alkotják a strofikus témák, mint a *Szólószonáta* Presto tételében, vagy a *Zene* zárótételében. A rondónak és a szonátarondónak azonban nemcsak az epizódjai mutatnak sorszerkezetet; a rondótéma is gyakran lehet strófaféle, mint például a *Kontrasztok*, a *Zene* vagy a 2-zongorás *Szonáta* zárótételeiben.

A szonátaformájú tételekben a strófaszerkezetű Bartók-témák többféle szerkezeti funkciót láthatnak el. Az 1. táblázatban a klasszikus periódust (vagy annál nagyobb formarészt) helyettesítő teljes strófaszerkezetű témákat tekintem át néhány szonátaformájú Bartók-tételben.

	<i>Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre I. [tétel]</i>	<i>Szólószonáta I (Tempo di ciaccona)</i>	<i>2. zongoraverseny I (és III)</i>	<i>Hegedűverseny I (és III)</i>	<i>Concerto I (Introduzione)</i>	<i>Zene II</i>
Főtéma (Ft)	strofikus	strofikus	strofikus	strofikus	Ft1 strofikus, Ft2 strofikus, Ft3 nem strofikus	strofikus
Mellék-téma (Mt) / Kont-rasztéma	strofikus	strofikus	nem strofikus	nem strofikus	strofikus	nem strofikus
Zárótéma	nem strofikus	nincs	nem strofikus	nem strofikus	nincs	nem strofikus
Kidolgozás	csak Ft1 és Ft2 kap szerepet; a Ft1-nak csak sorait dolgozza ki Bartók	Ft1 anyagából kizárólag	Ft kezd, többi anyag (nem sorrendben) követi		csak Ft1 elemei	Ft szűkített-kromatizált változata, sorszerkezeti megcsonkul (310sköv. ü.)
Visszatérés	csak Ft karaktere; a tétel végén is csak csonka stróféval; Mt: dallami és ritmikai variáns, de teljes strófa	Ft csak utalásszerűen; Mt csak utalásszerűen	Ft részlegesen (2 strófa sor a 4-ből)	Ft két részletben	Mt két utolsó dallamsorának változata – Ft2 jelzészzerűen – Ft1 jelzészzerűen	Ft soronként meg-rövidített, sűrített, ütemváltó variánsa teljes stróféval

1. TÁBLÁZAT. Teljes népdalszerkezetű Bartók-témák szonátaformájú tételekben.

*Magyarázat:* ha a főtémánál (melléktémánál stb.) nem jelölöm, hogy a strofikus téma a témacsoport melyik témája, akkor a témacsoport első témájára utalok. Egyébként Ft1 stb. = a főtémacsoport első stb. témája

Az előfordulások túlnyomó többségében a strofikus anyag a szonátaformájú tétel főtémája (kezdő témája; a főtémacsoport első témája), mely egyben népi karaktert is hordoz. Ezekkel gyakran társul strofikus melléktéma. Olyan Bartók-tételek azonban nincsenek, amelyekben teljes, nem csonka strófát alkotna a melléktéma, de a főtéma nem strofikus anyag. Ugyanakkor teljes főtémastrófa mellett nem találunk strofikus zárótémát.

Különös, hogy a vonósnegyesek szonátaformájú tételeinek expozíciójában nem lelhető föl teljes strófát kitevő téma. Ilyen témákat csak a versenyművekben, a zenekari művekben és a késői alkotókorszak néhány kamaraművében hallhatunk. Természetesen nem volna bölcs ilyen kis mintából általános, törvényszerű következtetéseket levonni, azonban érdemes megfontolnunk azt a feltételezést, hogy Bartók kifejezetten népi hangvételű, teljes strófát kitevő anyagokat azért nem alkalmazott a vonósnegyesek szonátaformájú tételeiben – melyek legtöbbször nyitótételek –, mert a kvartett nemes hagyományú, s mindenekelőtt személyes műfaja a zenekari vagy a színpadi művekhez képest nehezebben tűrte volna a közösségi hangot nyíltan fölállaló témák szerepeltetését. A *negyedik kvartett* zárótételéhez hasonló barbár–népies hang is annyira sajátosan bartóki; elsősorban személyes–introvertált karakter. Az általam áttekintett szonátaformájú tételek főtémáinak azonban majdnem mindegyike – talán a 2-zongorás *Szonáta* nyitótételének barbár–energikus hangvételű kezdőtémája kivételével – jellegzetesen extrovertált, a személyiségből kifelé, a közösség felé irányuló hangot képvisel.

### A strófák visszatérése

Mi történik a strófaszerkezetű témákkal a tételek során? Az 1. táblázatból is jól látható, hogy a strofikus főtémák sohasem térnek vissza változatlanul; a dallam változatlan reprimé egyedül az éjszaka zenéiben elmondott magány-dallamok jellemzője. A variált visszatérés elve még a rondóformában vagy a dalformában (A B A típusú formákban) is megállja a helyét, s a rondó-, dal- vagy hídformájú tételekben ritkán tér vissza a téma népdalszerkezete (kivételt képeznek ez alól az éjszaka zenéi a 2-zongorás *Szonáta* II. tételében és a *Zene* III. tételében, a *Concerto* II. [a párok témái], III., IV. tétele, valamint a *Zene* IV. tétele). Sokszor jelzésszerűen vagy csonkán tér vissza a strófa – például a *Kontrasztok* II., III. tételében –, úgy, mint a szonátaformákban.

A szonátaformájú tételek főtémáinak teljes strófaszerkezete sem tér vissza soha, s ez alól a *Zene* II. tétele az egyetlen kivétel, amelynek repriméjében a főtéma soronként megrövidített–összesűrítt, ütemváltó variánsa jelentke-

zik, némi rondójelleget kölcsönözve a tételnek.<sup>25</sup> A főtéma legtöbb esetben csak jelzésszerűen tér vissza. A 2-zongorás *Szonáta* első és utolsó, szonáta-rondó formájú tételében vagy a *Kontrasztok* első tételének reprízében Bartók csak a főtéma hangulatát: hangszínét, dinamikáját, esetleg témafejét jeleníti meg. A 2-zongorás *Szonáta* első tételének reprízében többször visszatér a főtéma: a repríz kezdetén csak jelzésszerűen, később teljesebb, ám még mindig csak csonka strófában; a 2. *zongoraverseny* nyitótételében csak két strófásornyi anyag hangzik el újra; a *Hegedűverseny* I. tétele pedig különleges eset: itt tulajdonképpen a teljes főtéma-strófa visszatér, csak éppen két részletben.<sup>26</sup>

A melléktémák visszatérése a főtémakéhoz hasonlít. Bartók általam vizsgált, szonátaformában komponált tételei közül a strófászerkezetű melléktéma csak a 2-zongorás *Szonáta* nyitótételében tér vissza teljes sorszerkezettel, bár a reprízben természetesen itt is csak dallami és ritmikai variánst hallhatunk. A többi esetben a melléktéma is csak részlegesen vagy utalás-szerűen tér vissza. Így a 2. *zongoraverseny* nyitótételében a melléktéma négy strófásorából csak kettő tér vissza, a *Concerto* *Introduzione* tételében pedig a négysoros melléktéma két utolsó dallamsorának variánsa jelentkezik a reprízben. Ugyanebben a tételben megfigyelhetjük, hogy ha a főtéma-csoport első témáján kívül a további témák is strofikusak, azok is csak jelzésszerűen jelentkeznek a reprízben. Az 1. *zongoraverseny* nyitótételének kontraszttémáját pedig (a 12. próbajel után 5 ütemmel), mely az expozícióban kifejtett, zárt anyagként jelentkezik, a reprízben tömörebb, összesűrt formában találjuk.

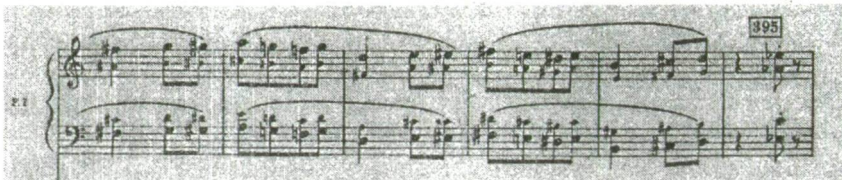
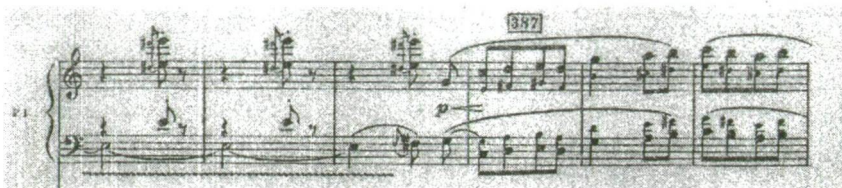
A 2-zongorás *Szonáta* zárótételében, mely „a rondó és a szonátaforma kombinációja”,<sup>27</sup> sajátos repríztechnikával találkozunk: a strófászerkezetű főtéma világosabban, tömörebben, izoritmikus formában tér vissza a kódában (a 387. ütemtől). Véleményem szerint ez a repríztechnika hasonlóan tekinthető ahhoz a romantikus „leleplező technikához”, amelyről a korai *Zongoraötös* kapcsán Bónis Ferenc számolt be.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> A főtéma csonka strófában is megjelenik a visszatérésben a kóda előtt, a 490. ütemben.

<sup>26</sup> A *Hegedűverseny*-főtémáról lásd: Somfai/*Invention*.

<sup>27</sup> *BBI/1*, 81.

<sup>28</sup> Bónis Ferenc, „Bartók és a verbunkos. Kiindulás – kitagadás – kibékülés”, in Bónis Ferenc, *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest: Püski, 1992), 19–31 (a továbbiakban: Bónis/*Verbunkos*, 23–25).



5. KOTTAPÉLDA. A *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* III. tételének strofikus főtémája a kódában izoritmikus megfogalmazást nyer (a kottapéldában a tétel 384–395. üteme)

A 2. *zongoraverseny* nyitótételében már első megjelenésekor világosan észlelhető a főtéma négyes tagolású strófaszerkezete. A téma dallama számos tekintetben hűen tükrözi az új magyar népdalstílus jegyeit (például első két sorának kadenciája 1 és 5). A dallam harmadik sorába azonban beékelődik egy moduláló, kidolgozásszerű csatolmány, az ezt követő negyedik sor pedig csak szinte jelzésszerűen jelentkezik, bár világosan kivehető.<sup>29</sup> Somfai László elemzése e téma kapcsán mutatott rá, hogy a strofikus témák miért csak fragmentumaikban térhetnek vissza az egyes tételekben (ez a megállapítás szinte valamennyi saját témából alkotott strófaszerkezetet tartalmazó tételre érvényes): ez a főtéma „[h]atalmas kupolás ívével annyira statikus zenei anyag, hogy ugyanígy mégegyszer nem mondható el. Valahányszor újra felbukkan, csak fragmentum lesz, vagy egy-egy dallamsorából képzett terasz-láncolat; kupolás ívét végig megfordító (»behorpadó« rajzolatú) inverziója merő formalizmus volna. Tulajdonképpen ezzel a statikus főtéma-építménnyel nyomban el is kezdődik a szonátaforma-koncepció lebontása.»<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Petersen/*Tonalitát*, 151–153; Somfai/*Statikai tervezés*, 176.

<sup>30</sup> A téma első (A) sorát a 3–4. ütem, második, kvintváltó (A<sup>5</sup>) sorát a 8–9. ütem, bővült, kidolgozás-jellegű harmadik (B) sorát a 13–14. ütem (ezt a sor bővülése, továbbfejlesztése követi), visszatérő motívikájú és záróhangú, megrövidült negyedik sorát (A) pedig a 24. ütem tartalmazza.

A tétel során már nem jelenik meg többé a főtéma új magyar népdal stílusát idéző strófaszerkezete. A téma első sora újra jelentkezik az expozíció zárásaként; itt a dallamsort a zongora és a fúvósok szólamai felváltva torlasztják, emelkedő kvintteraszokat alkotva, majd a főtéma kontraszsubjektuma veszi át a főszerepet. A kidolgozási részben (a 119. ütemtől) már az egyes dallamsorok sem ismerhetők fel, a reprízben pedig csak a két első sor anyaga tér vissza tükörfordításban, kilenc ütemnyi szünettel elválasztva. A zongoraverseny harmadik tételében – amely, amint már Bartók rámutatott saját elemzésében, „valójában az I. tétel szabad variációja”<sup>31</sup> – az első tétel főtémájának triolás variánsa pontosan tükrözi az eredeti téma szerkezetét: dallamvonala és kadenciái megegyeznek, s a harmadik sort követő kidolgozásszerű szakasz szerkezete is majdnem hangról hangra megfeleltethető első tételbeli variánsának. Figyelemre méltó azonban, hogy a zárótételben már semmilyen formában – még inverz változatban vagy csonkán – sem tér vissza ez a téma.

### A strófa lebontása

A népdalszerkezet lebontása nem csupán a strófából való továbbvezetés jellemző módja, hanem a feszültség megteremtésének is jellegzetesen bartóki eszköze. A strófák fölbomlasztása révén Bartók dinamikus, feszült, megállíthatatlan előrehaladást teremt meg. A zongoraversenyek és a vonósnégyesek kiváló példákkal szolgálhatnak arra, hányféle módon komponálható meg a strófa felbomlasztása, és miként teremthető meg a klasszikus periódusnál zártabb népdalszerkezet szétforgácsolása révén a Bartók-tételekre jellemző feszültség. Amikor ugyanis hagyományos szerkezetben – például szonátaformában – jelenik meg népdalszerkezet vagy annak torzója, Bartók a dinamikus előrehaladást, feszültséget gyakran azzal teremti meg, hogy befejezetlenül hagyja a strófákat. A harmadik, negyedik dallamsort már a strófa első megjelenésekor továbbbszövi, sőt, olykor – mint az *első* és a *második zongoraverseny* fináléinak kezdetén – újabb témákat, s ezzel együtt újabb strófaszerű alakzatokat ékel be az új témák javára félbehagyott, kidolgozni indított népdalszerkezetű anyagba. Bartók a világosan észlelhető, kihallható strófákat már első kimondásukkor fölbomlasztja. Tekintsük az alábbi három példát!

Az *I. zongoraverseny* nyitótételének kidolgozási részében az expozíció 22. ütemében megismert mottószerű dallamfrázisnak egy strofikussá bővült változata hallható a 201. ütemtől. A dallamsorokat zongoraskálák kötik ösz-

---

<sup>31</sup> *BBI/1*, 69.

sze. A négysorosnak induló stófa nem fejeződik be; már a második sort követően elburjánzik a zongoraskálából álló összekötő anyag, késleltetve a népdalféleség harmadik dallamsorát, amely utóbb ugyan megjelenik, de ekkorra már szétbomlott a hosszú stófaszerkezet, s a harmadik sort már nem követheti az elvárt negyedik. A harmadik sor dallama fölbomlik, s egy újabb témává lényegül át a 234. ütemben.

Az 1. zongoraverseny szonátaformájú harmadik tételének szerkezeti egységeit a főtéma markáns doboló ritmusa jelöli ki az expozíció, a kidolgozási rész és a visszatérés kezdetén. Az első téma (a főtémacsoport első témája) kezdeti megjelenésekor három szerkezeti egységre bomlik. Két A és A<sup>5</sup>-tel jelölhető dallamsora egy ütemnyi betoldás (a tétel 25. üteme) híján világosan kivehető, a harmadik azonban már bővül: megkezdí ön maga kidolgozását. Arányai azt mutatják, hogy a téma két, megközelítően egyenlő hosszú részre osztható; az első részt az első két sor, a második részt a harmadik szerkezeti egység, a megnyúlt harmadik (vagy: összevont harmadik és negyedik) stófasor alkotja. A kidolgozás kezdetén ez a téma természetesen nem változatlanul tér vissza; megjelenése inkább csak jelzésszerű. Az első két stófasort itt az üstdob jelzórítmusai helyettesítik (csak a két dallamsor kezdő ritmusát játsszák: az első sor kezdetét G hangon, a másodikét c-n). A stófaszerkezet is csak jelzésszerűen tér vissza a repríz elején, a 36. próba-jelnél, s itt a szerző, leleményesen, az eredetileg az első dallamsornál kvinttel magasabb második sort egyértelműen az első sor imitációjaként mutatja be egy immár polifon szövet imitáló szólamában. A népdalstófára emlékeztető módon induló téma így hagyományos témafrázissá szelídül a visszatérésben.<sup>32</sup>

A 2. zongoraverseny III. tételét – mely az első tétel szabad variációja – nem a nyitótétel főtémájának triolás változata kezdí, hanem egy szintén népdalszerű szerkezetet hordozó új gondolat (7–42. ütem). Ez három világosan kivehető frázisból–sorból áll, melyek bár nem izometrikusak, egymás variánsainak tekinthetők: közel egyenlő hosszúak és hasonló felépítésűek (9, 11, 11 ütemesek).<sup>33</sup> Két következő, variált megjelenésekor (78., 211. ütem)

---

<sup>32</sup> Ez éppen ellentétes kompozíciós technika néhány későbbi Bartók-tételben alkalmazotthoz képest. A két zongorára és ütőhangszerekre írott *Szonáta* III. tételének reprízében, valamint a *Kontraszók* III. tételének kódját megelőzően a tételek első, népdalszerkezetű témáinak olyan változata szólal meg, amelynek szerkezeti tagolása tömörebb és világosabb, mint a témák első megjelenésekor. A 2-zongorás *Szonáta* és a *Kontraszók* e témái témák csak itt térnek vissza először nem csonka négysoros formában. A tömörebb formában történő visszatérés persze az 1. zongoraverseny imént jellemzett témájára is érvényes a visszatérésben.

<sup>33</sup> Kérdéses, hogy valóban sorszerkezetű-e ez a téma. Bartók saját elemzésében (*BBII*, 69) kottapéldában közli ezt az új témát, s „keret-témaként” jellemzi. Bartók kottapéldája csak az elemzésben sorszerkezetű témának tekintett anyag első sorát közli. Azonban akár egy



már nem érzékelhető a téma sorszerkezete. A háromsoros téma dramaturgiai funkciója a tétel kezdetén a főtémára való fölvezetés – a főtéma az elvárt negyedik dallamsor helyébe lép.

A négysoros népdalszerkezet lebontásának jellemző technikája tehát a strófa megismétlésekor (vagy ritkábban már első elhangzásakor) a harmadik (vagy ritkábban a negyedik) dallamsor bővítése, továbbfejlesztése, s ezáltal a strófa megnyitása. A harmadik strófásor bővítésének technikája nem idegen a népdalok megformálásától. A magyar népdalról írott monográfiájában Bartók kifejtette, hogy a heterometrikus népdaloknál leggyakrabban a harmadik sor tér el szótagszámban a többitől.<sup>34</sup> Bartha Dénes a négysoros népdalokat és egyházi énekeket jellemezve arra a következtetésre jutott, hogy a harmadik sor gyakran fragmentálódik („motivikus *accelerando*”).<sup>35</sup> Gárdonyi Zoltán pedig úgy fogalmaz az *Elemző formatan* 1979-es kiadásában: „[a] négysoros dallamstrófa harmadik sorának eltérő (deviáló) anyaga és terjedelme olyan mozzanat, amilyen mind a népi eredetű, mind a klasszikus műzenei alkotások szerkezetében is előfordul”.<sup>36</sup>

### A strófa továbbszövésének technikái

Bár a harmadik dallamsor fölbontása, továbbszövése az egyik leghatékonyabb feszültségkeltő és továbbvezetést biztosító stratégia, Bartók leggyakrabban nem ezt alkalmazza a strófa folytatására.

A strófászerkezetű anyagból gyakorta újabb témaperiódus vagy motívum alakul ki, általában a strófa utolsó sorának motívumaiból kiindulva. Erre is jó példa az *1. zongoraverseny* nyitótételének kidolgozási részében kialakuló strófa folytatása (a 201. ütemtől), de Bartók ilyen továbbvezetési technikát alkalmaz a 2-zongorás *Szonáta* I. tételének melléktémáját követően is; az itt kialakuló újabb téma az epizód zárótémájává válik.

Az új téma vagy tematikus átvezető szakasz néha azonnal, motivikus áthidalás nélkül követi a népdalszerkezetű témát. A *Hegedűverseny* I. tételében a főtémához azonnal csatlakozik a melléktéma-csoporthoz vivő tematikus átvezető szakasz (a 22. ütemben, ahol a főtéma záróhangja az átvezető anyag kezdőhangja), s a *Zene* II. tételében is így követi a főtémát a mellékté-

---

témának, akár egy téma három megjelenésének halljuk ezt a dallamot, a közép-európai népzeneiben jártas hallgató számára meglehetősen egyértelműen népdalsorokként tűnnek fel a 7. és a 42. ütem közé eső területet kitöltő témaanyag frázisai.

<sup>34</sup> *BBI/5*, 50.

<sup>35</sup> Bartha Dénes, „Liedform-Probleme”, in *Festschrift Jens Peter Larsen* (København: Wilhelm Hansen Musik-Forlag, 1972, a továbbiakban: Bartha/*Liedform-Probleme*), 321.

<sup>36</sup> Gárdonyi/*Elemző formatan* (1972-es kiadás), 20.

mához átvezető tematikus–motívikus terület a 19. ütemben. Ezekben az esetekben a két, egymást követő anyagból csak az első hordoz strófászerkezetet.

Máskor Bartók az utolsó dallamsor(ok) motívumait szövi tovább. Így folytatja a 3. *zongoraverseny* zárótételének főtémáját, a *Zene II.* tételének kidolgozásában kialakuló csattogó strófát (199–242. ütem) vagy a *Zene IV.* tételében a Bartók saját elemzésében „A” formarészként jelölt rondótémát.<sup>37</sup> Gyakori, hogy Bartók a strófászerkezetű téma egyik jellemző ritmusképletét variálja tovább; jó példája ennek a 2-zongorás *Szonáta III.* tételének főtémáját követő továbbvezetés. Olykor a strofikus anyag kísérete kel önálló életre, mint a *Kontrasztok Sebes* tételének triórészében, a bolgáros ritmusú témát követően, vagy a *Concerto* nyitótételének bevezetésében, a sirató hangulatát idéző dallam után.

Arra is találunk példát – ritkábban –, hogy a strófa befejeztével a zenei folyamat hirtelen megszakad, és egy cezúrát követően új formarész indul. Így követi a *Kontrasztok III.* tételében a triószertű középrész a rondótéma visszatérése a 169. ütemben, a triórész hangfürtökkel kísért, népdalszerkezetű záródallama után.

Az *ötödik kvartettben* a Scherzo tétel triójának idézetszerűen zárt, teljes dallamstrófája (9–16. ütem) vitathatatlanul parasztdalt mintáz, s e tonális, zárt dallamot a cselló úgy ismétli meg, hogy annak eredetileg tonálisan stabil, tiszta kontúrajait elmossa (17sköv. ütem). Itt a dallam e sajátos eszközzel válik továbbfejlesztésre éretté.

A *hatodik vonósnégyes* tételeiben több strófakezdeményt is találhatunk. Az első tétel *expoziójában* a tétel tematikus magvát hordozó dallam kezdetben, a 18–23. ütemben *più mosso*, *pesante* karakterrel, szünetekkel megszakítva jelentkezik, majd a 22. ütemtől gyors, *vivace* karakterrel, 6/8-ban fut. Utóbbi, stabil megjelenésében ezt a dallamot egy népdalstrófa kezdő soraként is értelmezhetnénk. A dallamot változatai követik, majd a 36. ütemben megkezdődik motívumainak kidolgozása. A kidolgozási folyamat során egyre kisebb és hangterjedelmüket tekintve szűkebb motívumok emlékeztetnek csak az eredeti dallamra, amely négyhangos kromatikus motívumok ismétléséből kialakuló halk zsongásba szublimálódik (47sköv. ütem). Az 53. ütemben azonban hirtelen egy *forte* karakterű formarész szilárdítja meg a zenei folyamatot: újra teljes dallamsor jelentkezik az első hegedűn. Ezt a többi hangszer imitációja követi, s hamarosan kezdetét veszi egy újabb dinamikus formarész (újabb kidolgozás), melyet az ismét szét-szabdalt dallam motívumfoszlányainak ismételtgetése alakít halk háttérre.

---

<sup>37</sup> *BBI/1*, 80.

Ebből a háttérből indul ki a tétel melléktémája, amelynek jelentőségét, szilárdságát karaktere és szerkezete teremti meg: hangvétele jól fölismerhetően népzenei (elsősorban a máramarosi román népzeneit idéző ritmusa miatt),<sup>38</sup> stabil tonalitást sugall (c-tonalitás, melyet a záró dallamhang s a kíséret is megerősít), és szerkezete két népdalsorra emlékeztet.

## A strófa alakváltásai

Kövessük végig a 6. *vonósnégyes* kezdő dallamának útját! A kvartett tételeit azonos dallam vezeti be, melyre ritornellként hivatkoznak a Bartók-analitikai irodalomban.<sup>39</sup> Ez az egyszólamú dallam sajátos példája a népzene feloldódásának Bartók művészetében: a melodikájában a magyar népi zenétől távol álló kromatikus téma négy soros szerkezete és egyszólamú elgondolása a népzene, a népi formaalkotás hatását – s egyben bizonyítékát – rejti. De népzenei hatást tükrözhet a variativitás elve is: a ritornell valamennyi megjelenésekor átalakuláson megy keresztül, és egyre szerveesebben kapcsolódik az egyes tételekhez; dallama a záró; negyedik tételben már nem bevezető és megelőlegező szerepű, hanem maga adja a tétel magvát. A strófaszerkezetű ritornelldallam a tételek előrehaladása során ellenpont-szólamokkal gazdagodik – a zenei anyag két-, háromszólamúvá válik –, végül a negyedik tételben három szólammal keretezve a tétel fő anyagává lép elő. A negyedik tételben a dallam karaktere is megváltozik: az eddig más és más (az első és harmadik tételben semleges, a második tételben *espressivo*) karaktert hordozó dallam itt, expresszivitásának csúcspontját követően *senza colore* karakterűvé változik át a gordonka szólamában, tükörfordításban.

A moduláció ötletes eszközként válhat a strófa variált megisméltése. E tekintetben különleges eset a *Hegedűverseny* zárótételének főtémája: a téma második strófája kvinttel magasabban kezd az elsőhöz képest, s ezzel megerősíti a két strófa elhangzása közötti zenekari közjáték modulációját. Ugyanakkor ez a második strófa párhuzamba állítható a nyitótétel verbunkos-főtémájának kvintváltó második sorával – mintha a harmadik tételt kezdő két strófa nagyobb léptékbe: egy kezdődő, A<sup>5</sup> körvonalú fölrendelt strófába rendeződne, amelynek itt az első két sorát halljuk. Az A<sup>5</sup> kezdetű, befejezetlenül maradó nagy strófa két első sora – mely valójában a főtéma két teljes, egymást követő strófája – itt a hangnemi moduláció szerepét tölti be.

<sup>38</sup> A ritmussal kapcsolatban Kárpáti/*Kamarazeneje* állapítja meg a román népzenei rokonságot, lásd 259.

<sup>39</sup> Lásd Kárpáti/*Kamarazeneje*, 251.

Kivételes narratív formát fedezhetünk fel a 2. *hegedű-zongora szonátá*-ban, amelyet – a *Zene* mellett – a monotematikus szerkesztés és a variativitás-elv *par excellence* példájának tekinthetjük. A *hora lungă*-k improvizatív hangvételét idéző főtéma nem csupán egy szonátaforma körvonalait mutató szerkezetbe illeszkedik bele, hanem rondótémára emlékeztetve jelentkezik a két tétel szerkezeti csomópontjaiban. Három hangsúlyos megszólalása során azonban sajátos fejlődési folyamaton megy keresztül a téma. Első megszólalása a 2-zongorás *Szonáta* kezdetén még kötetlenül improvizatív, második teljes megjelenése a kezdő tétel visszatérésében azonban már kifejtettebb (16. próbajel), s a zenei tagolás nyomait is megfigyelhetjük rajta: nemcsak a téma 3. ütemében szereplő *fermata*, s az azt követően újrainduló dallam, hanem a 18. próbajelnél jelentkező ismétlés révén is. Itt a *hora lungă*-dallam kezdő motívumai kvarttal magasabban térnek vissza, a téma eredeti magasságában–hangnemében. A tétel mellék- és zárótémája már nem jelentkezik a reprízben. A *hora lungă*-témát – egy motószerű visszaidézés kivételével a 34. próbajelnél – csak a II. tétel zárásakor, a darab befejező partitúraoldalán halljuk viszont. A kezdetben formailag artikulálatlan, halkán tapogatózó, szabadon csapongó, majd visszatérési szerkezetbe illeszkedő melódia a 2-zongorás *Szonáta* keretét megteremtő utolsó megjelenésekor (56. próbajel) immár énekszerűvé válik, strófába rendeződni látszik, és *fortissimo* szóll, elemi erőt sugároz a zongora tritonusz- és kvinttámasztéka fölött. Somfai László az 1920-as években keletkezett hangszeres Bartók-kompozíciók formai kérdéseinek tárgyalása során kifejtette, hogy a 2. *hegedű-zongora szonáta hora lungă*-dallamának imént leírt alakváltozásai a dallamtörténet sok ezer éves fejlődésének állomásait modellezik a rögtönzészzerű ősi formáktól kiindulva, s a strófába rendeződő melódiai ág eljutva.<sup>40</sup>

## A Bartók-strófák dallamstílusa

Bartók népdalszerkezetű dallamainak stílusa jellegzetesen heterogén, s igen kevés olyan Bartók-témát találunk, amelyik annyira hűen követi a népi dallam generatív szabályait, hogy akár valódi népdal is lehetne. Hiába írja Bartók a *Tánc-szvit* ritornelljéről, hogy „annyira hű utánzata bizonyosfajta magyar népi dallamoknak, hogy a származás kérdésében még a legjártasabb zenefolkloristát is tévedésbe ejthetné”,<sup>41</sup> az valójában jó néhány népdalsze-

<sup>40</sup> „Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban” (Somfai/Tizennyolc, 265–269).

<sup>41</sup> *BBI/I*, 249.

rületlen fordulatot is tartalmaz (például a második dallamsor második ütemében lévő tizenhatodos dallamfiguráció inkább jellegzetesen hangszeres, sőt, műzenei fordulatot juttat eszünkbe, még ha megjelenése nem is volna lehetetlen egy énekelt népdalban).

A strófyszerkezetű Bartók-dallamok túlnyomó többsége ezért leginkább a C osztályú népdalokhoz áll közel, s kevésbé jellemzők a „tisztá” stílusokra utaló dallamok.<sup>42</sup> A régi népdalstílushoz áll közel a *Hegedűverseny* III. tételének főtémája – amely valójában a nyitótétel verbunkos stílust idéző főtémájának változata –, valamennyi magány-dallam (így a 2-zongorás *Szonáta*, a *Zene* vagy a 2. *zongoraverseny* lassú tételében található dallamok), az operát bevezető ötfokú dallam, a *Tánc-szvit* ritornellje (melynek sorzárlatai is a régi stílusú népdalokat idézik), a 2-zongorás *Szonáta* nyitótételének főtémája, a *Szólószonáta* IV. tételében az első rondóepizód pentaton gerincű dallama (101–108. ütem) vagy a *Zene* IV. tételének rondótémája. Némely dallam az ereszkedő dallamvonalú siratók stílusára emlékezteti a hallgatót (a *Concertóban* kettőt is találunk belőlük: az első tétel lassú bevezetőjében és az *Elegiában*). Az új magyar népdalstílus jegyeit fedezhetjük fel a 2. *zongoraverseny* nyitótételének hatalmas ívű főtémájában<sup>43</sup> – s ennek III. tételbeli változatában –, az 1. *zongoraverseny* zárótételének főtémájában vagy a *Zene* II. tételének főtémájában. A verbunkos stílus elemeit elsősorban hegedűdallamokon figyelhetjük meg, amelyek mindig kezdőtémákként szerepeltek az egyes művekben: ilyen a *Hegedűverseny*, a *Szólószonáta* vagy a *Kontrasztok* nyitótémája, valamint a *Divertimento* harmadik tételének kezdőtémája (itt kivétel a 3. *zongoraverseny* nyitótémája s a *Divertimento* második tételének „verbunkos-témája”, amelyek szerkezete nem tekinthető strofikusnak).<sup>44</sup>

Gyakrabban román, ritkábban szlovák vagy arab hatást regisztrálhatunk a bartóki dallamstrófák stílusát tekintve. Román hatásról tanúskodik a *Kontrasztok* két témája: az első tétel melléktémája (kontraszttemája, mely a 30. ütemben kezdődik) és a zárótétel második rondótémája (vagy, más elemzésben, a rondótema strófájának második fele [18–29. ütem]), a 2-zongorás *Szonáta* szonátarondó formájú III. tételének főtémája (rondótemája), a 6.

<sup>42</sup> Érdemes megjegyezni, hogy Bartók népdalfeldolgozásaiban is több a C osztályú dallam, mint amennyit azok népzenei, valóságos előfordulási aránya sugallhatna. Ráadásul Bartók kifejezetten vonzódott egy-egy dallam általa érdekesnek talált, sőt, különleges változata iránt, s ezeket dolgozta föl (lásd Lampert Vera, „Bartók's Choice of Theme for Folksong Arrangement: Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók's Works”, *Studia Musicologica* 24 [1982]: 401–409).

<sup>43</sup> Petersen/*Tonalitüt*, 151–153; Somfai/*Statikai tervezés*, 176.

<sup>44</sup> A *Divertimento*-témák elemzéséről lásd még Bónis/*Verbunkos*.

*vonósnyegyes*. Burlatta tételének triórészében megjelenő dallam sorai.<sup>45</sup> A *hora lungă* stílusát idézi a 2. *hegedű-zongoraszonáta* visszatérő dallama<sup>46</sup> és a 4. *vonósnyegyes* III. tételének témája.<sup>47</sup> A strofikusnak tekinthető dallamok közül szlovák hatás érezhető az 1. *zongoraverseny* első tételének mottószerű dallamán. (az 1., 2. próbajelnél), s-arab hatás a 4. *vonósnyegyes* zárótételének első témáján.

Gyakori, hogy Bartók egy-egy témában kifejezetten „elrontja” a népdalstílust azzal, hogy egy-egy jellemvonását más stíluséval helyettesíti: keveri a dallamstílusokat. Bár a *Szólószonáta* nyitó dallama a verbunkos stílus elemeit hordozza, sajátosan bartókiává válik a verbunkos stílusra nem jellemző 3/4-es lökötésével. A *Concerto* bevezetőjében hangzó siratóhangulatú dallamot formája a régi stílusú dallamokkal, 5/8-ös főcezurája pedig az új stílusú dallamokkal rokonítja. Egy másik tanulmányomban olyan Bartók-strófákat idéztem, amelyek dallamai több nemzetiség népzenejének ismertetőjegyeit hordozzák.<sup>48</sup> A dallamstílusok keverése reflexszerű komponálási módnak tűnik (mint a *Kontrasztok* III. tétel közép részében), néha azonban nem vitathatjuk el Bartóktól a tudatosságot. Először Bartók talán külön jelentést is tulajdonított a stílusok keverésének, mint, feltételezésem szerint, a *Concerto* honvágó-dallama esetében.

Különös, hogy a zeneszerző legszemélyesebb, legbensőségesebb strófái nem népdalfélék, hanem korálszerűségek. Nemcsak Bartók magánydallamai korálhangulatú melódiák, hanem például a *Concerto* strófába rendeződő, ám nem népdalféle témája: a „Jöjj, népek megváltója...” kezdetű korálra emlékeztető dallam.

## A strofikus dallam kísérete

Nem csak a zeneszerző vázlatai nyomán következtethetünk arra, hogy Bartók a népdalszerkezetű dallamokat szinte mindig egy szövegben gondolta el – a vázlatok szinte mindig egyszólamú anyagként rögzítik a zenei témákat, legföljebb csak ütemenként–félütemenként hozzáadott akkordkísérettel –,<sup>49</sup> hanem a strófaformában megjelenő dallamok kísérete alapján is. Bartók valamennyi népdalszerkezetű dallama esetén maga a dallam kerül a

<sup>45</sup> Lásd még Kárpáti/*Kamarazenéje*.

<sup>46</sup> „Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban” (Somfai/*Tizennyolc*, 265–269).

<sup>47</sup> Laki Péter, „Der lange Gesang”, *Studia Musicologica* 24 (1982): 387–400.

<sup>48</sup> Stachó/*Bartók különös honvágya*.

<sup>49</sup> Jól illusztrálja ezt a *Hegedűverseny* főtémájának első néhány vázlata (közli Somfai László, „Három vázlat 1936/37-ből a Hegedűversenyhez”, in Somfai/*Tizennyolc*, 104–113).

szerző és a hallgató figyelmének középpontjába: a kíséret szinte mindig másodrangú elem. Az alábbiakban a strofikus Bartók-témákat jellemző kíséret-sémákra adok példákat.

Néha a strófaszervezetbe ágyazódó dallam egyedül, harmóniai kíséret nélkül szólal meg, mint például a *Zene* második tételének főtémája. A strófabába rendeződő dallam azonban legtöbbször statikus zenei anyag felett bontakozik ki: kvintkíséréssel (mint a 4. *vonósnégyes* V. tételének szilaj főtémája) vagy orgonapont fölött szólal meg (például a 2-zongorás *Szonáta* I. tételének melléktémája). Máskor tartott, egyenletesen váltakozó vagy pulzáló akkordok kísérik (mint a *Tánc-szvit* ritornelljét, a *Hegedűverseny* verbunkos-kezdőtémáját, a 4. *kvartett hora lungă*-témáját), vagy ritmizált akkordok fölött szólal meg (mint a *Zene* IV. tételének rondótémája). Az orgonapontot *ostinato* motívumok erősíthetik (például az 5. *vonósnégyes* Scherzo tételének triójában); máskor az egész téma *ostinato* motívumok fölött bontakozik ki (így a 6. *vonósnégyes* Burletta tételének triószzerű középrésze, a *Kontrasztok* III. tételének rondótémája, az 1. *zongoraverseny* III. tételének főtémája, a 2. *zongoraverseny* III. tételének 7. ütemben kezdődő új témája, a *Concerto* I. tételét bevezető siratódallam, a *Zene* II. tételének kidolgozási területén kialakuló csattogó dallam és rokona, mely a IV. tétel 150. ütemében indul stb.).

A statikus harmóniai kísérethez – mintegy a statikusság föloldásaként – helyenként ellenpontszólamok járulhatnak, mint például a *Hegedűverseny* és a *Kontrasztok* verbunkos-témái, a *Kontrasztok* I. tételének melléktémája és a III. tételben elhangzó trió témája esetében; a *Concerto* honvág-dallamát pedig hozzáadott imitáló szólamok kísérik a második strófában. Az 5. *vonósnégyes* Scherzo tételében az imitációs szövetbe ágyazott kezdőtema dallamsorait mindig egy másik szólam veszi át (lásd a 3. kottapéldát). A 2. *zongoraverseny*t nyitó téma dallamsorait polifon, imitációs anyagok kommentálják a dallamsorok elhangzása közötti időben, a *Tánc-szvit* harmadik, magyaros tánc-témáját pedig a 84. és a 93. ütem között (31. próbajel) kánonban dolgozza föl Bartók. A polifon feldolgozásra még egy érdekes példát említhetünk: a *Concerto* Félbeszakított közjátékának első témájával együtt inverze is megszólal az akkordikus kíséret fölött.

Ha a dallamhangok akkordikusak, színező akkordhangokkal együtt hangzanak el (például a 2-zongorás *Szonáta* vagy a 2. *zongoraverseny* nyitó témája, a 3. *zongoraverseny* III. tételének főtémája vagy a *Kontrasztok* III. tételének triótémája a 165. ütemtől). Mixtúrás harmonizálású a *Zene* IV. tételének rondótémája, s így jelenik meg a 2-zongorás *Szonáta* III. tételének főtémája a tétel végén két alkalommal is.

Az éjszaka-zenék magány-dallamai valóban magányosan jelennek meg: ha zongorán halljuk őket, egy-egy szólamok között kitartott hang járul a dallamhoz (Az *éjszaka zenéje*; 2-zongorás *Szonáta*; 2. *zongoraverseny*); a *Zene III.* tételében pedig a cselesztán és szólóhegedűn játszott magánydallamot éteri magasságú vonós orgonapontok és glissandók kísérik. Amikor a magány-dallamok visszatérnek a tétel középső része után, körülusogják őket az éjszaka emlékfoszlányai, árnyai.

Van, amikor a széles ívű dallam kísérete balladaszerű atmoszférát teremt. A *Hegedűverseny* nyitótémájának hárfakísérete egy énekmondó, bárd történetét vezet be. Talán éppen a verbunkos-strófa visszatéréséből származó rejtett jelentésnek ad kifejező keretet? A régi, boldog idők soha nem térhetnek vissza...<sup>50</sup>

## A népdalforma jelentősége és jelentése Bartók életművében

Egy európai zeneszerző számára eltérő útirányok mutatkoztak a nyugati műzenei örökség és a modernség összeegyeztetésére a 20. század fordulóján. Az egymással rivalizáló esztétikai elképzeléseknek azonban közös alapjai is voltak. Így az útkeresés válságos pillanatában központi jelentőségre tett szert a természethez, a természeteshez való ragaszkodás eszméje. Schönberg és Webern szerint az „Új Zene” kibontakozásában „a természet által adott anyag egyre messzebbmenő meghódítása” volt mérvadó.<sup>51</sup> Webern az új zenéről szóló egyik 1933-as előadásában így vall művészet és természet kapcsolatáról:

Mikor... Goethét idéztem, hogy közelebb hozzam Önökhöz művészeti felfogásomat, az azért történt, hogy éppúgy felismerjék a törvényszerűséget a művészetben, mint a természetben. A művészet az egyetemes természet terméke az emberi természet sajátos formájában.<sup>52</sup>

Bartók művészi útkeresésének kiindulása éppenséggel ehhez hasonló volt. Ő azonban, ellentétben a bécsi iskolával, nem a belső világ, a szemé-

<sup>50</sup> A rejtett jelentésről lásd Somfai/*Invention* cikkét.

<sup>51</sup> Anton Webern, *Előadások – írások – levelek*: Wilhelm András, vál., szerk. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1983; a továbbiakban: Webern/*Előadások*), 19 (valamennyi felhasznált Webern-idézet Maurer Dóra fordítása). Schönberg és Bartók esztétikájának közös vonásairól lásd Tallián Tibor írását („Bartók and his contemporaries”, in Ránki György, szerk., *Bartók and Kodály Revisited*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 167–181). Tallián rámutat, hogy a három egy generációt képviselő zeneszerző, Schönberg és Webern, valamint Bartók poétikájának közös alapját a(z egyetemes) természet fundamentuma képviseli.

<sup>52</sup> Webern/*Előadások*, 16.



lyes érzelmek, a személyes tudattalan megjelenítésében s a társadalomból kilépő, a kollektív tudattalan fölé magasuló Én kifejezésében találta meg a hangok világában történő „egyre nagyobb hódítás”<sup>53</sup> lehetőségét. Bartókot a modernitás sajátosan magyar útja, az itthoni társadalmi körülmények realitása által meghatározott irány is a népzene – mint kollektív forrás – fölfedezéséhez vezethette. Ám tudnunk kell, hogy e kollektív jelentés kialakulásával párhuzamosan, vagy minden bizonnyal még éppen azt megelőzve, a népzenei forrás Bartók számára fiatalkorában, e forrás fölfedezésének idején is fontos személyes konnotációval bírt – az *1. vonósnégyes*ben megjelenő himnikus népdalhang személyes, sőt magánjellegű háttéréről–motivációjára például Vikárius László elemzése mutatott rá.<sup>54</sup>

Frigyesi Judit a századfordulós Budapest szellemi életének jellemzésében a közösségi értékek és a realizmus: a társadalomhoz és a nemzethez kapcsolódó eszmék, szellemi termékek kifejezését látja meghatározónak.<sup>55</sup> A fiatal Lukács György a modern dráma fejlődésének történetében a közösségi funkciót meghatározó szereppel ruházza föl.<sup>56</sup> Szabó Dezső – korábban Balázs Béla és Kodály Eötvös collegiumi társa – Lukáccsal majdnem egyidőben, 1912-ben, a Nyugat hasábjain *Az irodalom, mint társadalmi funkció* című esszéjében így fogalmaz:

Az irodalom kezdeményező hatását így lehetne összegezni: az író szuggesztív típusokkal és mesével felébreszti az egyénben azt a tudatot, hogy életérdekeivel egy nagyobb közösség tagja. Megsejteti vele azon általános hiányokat és követelményeket, melyeknek egyéni bajai folyományai. Emotív úton beidegzi a közpsychébe azt a pár ideát, melyek az elkövetkező társadalmi kialakulás első rugói. [...] Azt hiszem, hogy csak az olyan irodalmi alkotásnak van gyökere az időben, melynél mind a három kérdésre: az egyéni, a speciálisan irodalmi és a szociális kérdésre – találunk pozitív megállapításokat. Ez a három dolog az, ami az író művésszé, a művet művészté, a művészetet léletté: nélkülözhetetlen magasabb szociális léletté teszi.<sup>57</sup>

A magyar modernitásban (az irodalomban s a képzőművészetben éppúgy, mint a zenében), képviselőinek önmeghatározása szerint, a közösségi-

<sup>53</sup> Ezt a kifejezést Webern használja (lásd *Előadások*, 40).

<sup>54</sup> Vikárius/*Hatás*, 161–166.

<sup>55</sup> Frigyesi Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (Berkeley: University of California Press, 1998), 95.

<sup>56</sup> Lukács György, *A modern dráma fejlődésének története*. Kőszeg Ferenc, szerk. (Budapest: Magvető Kiadó, 1978). Lukács műve 1911-ben jelent meg.

<sup>57</sup> Szabó Dezső, „Az irodalom, mint társadalmi funkció”, in *Nyugat 1908–1929. Válogatás – viták, programok, kritikák*. Kenyeres Zoltán, vál. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988), 151, 156.

nemzeti művészet és a realizmus követelményei együtt vezették el Bartók generációját a népművészet tanulmányozásához. Lechner Ödön szavai Bartók gondolataira rímelnék:

A magyar nemzeti stílus igenis megvan a magyar népnél; mégpedig határozottan felismerhetően. A járatos szem hamar megtalálja jellegzetes vonásait. Abban a szűk körben, ahol a nép az ő kis szükségleteit elégíti ki, bámulatosan kifejlődött és meghatóan konzerválódott e formanyelv mind a mai napig. Nálunk ezt a magyar népstílust meg kell találnunk, mint valamely nyelvet; mint ahogy megtanultuk a görög népstílust...<sup>58</sup>

Azok a zeneszerzők, akik a múltban (tudatosan vagy ösztönösen) nemzeti zenei stílust akartak létrehozni, hazájuk paraszti vagy félpaszti zenei termékeiben kerestek inspirációt. ... talán Csajkovszkij ért legközelebb ahhoz a célhoz, hogy zenéjében visszatükrözze hazájának teljes zenei szellemét.

A mi esetünk, modern magyaroké, más. Mi megérettük a paraszttzene hatalmas művészi erejét, annak legérintetlenebb formáiban – azt az erőt, amellyel útnak lehet indítani és ki lehet fejleszteni egy olyan zenei stílust, amelyet még legapróbb elemében is áthat ennek a tiszta forrásnak éltető ereje.<sup>59</sup>

Ezzel szemben a bécsi iskola képviselői nem a társadalmi alkotások tanulmányozásában, hanem a szubjektív világ érzéseinek, vágyainak felszínre hozatalában találták meg a lehetőséget a zene megújítására.<sup>60</sup>

Amint korábban utaltam rá, Webern a zenét az egyetemes természet termékének gondolja, de az ehhez való alkalmazkodást nem a társadalmi, hanem az általános, vagyis biológiai-lélektani módon értelmezték emberi természet kifejezése révén tartja lehetségesnek. A zene történeti fejlődését az általános (s nem a társadalmi) emberi kifejezés és a természetes szelekció (vagy ahogyan maga Webern megfogalmazza: „a fül érzékére vonatkozó törvényszerű természet”)<sup>61</sup> termékének tekinti: szerinte a

<sup>58</sup> A Lechner-idézet forrása: *A szecesszió*, Pók Lajos, szerk. (Budapest: Gondolat, 1970), 463. Idézi Kárpáti János, „Szecesszió a zenében: Bartók I. vonósnégyese”, in *Bartók-analitika*, 209.

<sup>59</sup> A Bartók-idézet forrása: *BBI/1*, 185.

<sup>60</sup> Érzékletes megfogalmazását találjuk ennek Alban Berg egy fiatalkori levelében: „A természet szépségéhez, igazságához és nagyságához azonban már rég felnőttem. Ez lett létem alapja! [...] Vannak azonban olyan dolgok, amelyeket nem lehet a természet mértékével mérni – dolgok, amelyek kizárólag az emberi szellemből származnak és messze túlnőnek a materiális világon – dolgok, amelyek talán csak a *vágyban* válnak valósággá, mikor a magasztos és a szép, a jó és a bölcs, s az, amire vágyunk, valósággá lett. [...] A muzsika ilyen – és néhány olyan költői alkotás, amely – vágyteli szívvvel fródott!” (levél Hermann Watznauerhez, 1906. október 18., vö. *Alban Berg: Írások – levelek – dokumentumok*, Várnai Péter, ford. [Budapest: Zeneműkiadó, 1965], 10, 11, a kiemelés eredeti).

<sup>61</sup> Webern/*Előadások*, 40.

zenei formák létrejötteinek alapja a lehető legmegfoghatóbb kifejezésre való törekvés.<sup>62</sup> E folyamat során az ember (biológiai) természetének újabb és újabb törvényszerűségeit fedezzük föl.

És mivelhogy a hang a fül érzékére vonatkozó törvényszerűség, és olyan dolgok történtek, amelyek korábbi századokban nem léteztek, és egyes vonatkozások kiestek anélkül, hogy ez sértette volna a fület, más törvényszerűségeknek kellett létrejönniök... – Olyanfajta harmóniafűzések születtek, melyek megingatták az egy alaphanghoz való viszonyítást.<sup>63</sup>

Jól érzékelhető, s az ideológiai alapok nyomán érthető a különbség a bécsi iskola és a kortárs magyar művészgeneráció útkeresésében. Figyelemre méltó tény azonban, hogy Schönberg és köre ugyanazokat az értékeket kereste az új zenében, mint Bartók. A közös pont a logikus előrehaladást, egyszerűsödést, letisztulást kialakító természetes szelekció működése. A népművészet felfedezésének ezért nemcsak ideológiai, hanem esztétikai jelentősége is volt az új magyar művészgeneráció számára. Jól tükrözik ezt Lukács György Balázs Béláról írott gondolatai:

Balázs Béla, mert alapérzése egy a differenciáción keresztülment, újra elért és a differenciációt magába foglaló primitívség, itt egy formai primitivitásra törekszik: a lelki megtörténést egyetlen pillanatra redukálja, arra a pillanatra, amelyben a tisztán nyilvánvalóvá lett sors betölti a léleknek színpadát, és ennek a pillanatnak azután a beléje összpontosult, a végtelékig koncentrált bensőség ad érzéki súlyt, színt és körvonalat. Ezért közelíti meg néhány verse nyelvben és ritmusban annyira a népdalt, mert hiszen az is legmonumentálisabb hatásait ilyen szófukar összevonásoknak köszönheti.<sup>64</sup>

Bartók sorai Lukács gondolatait visszhangozzák: „a parasztzene a maga érintetlen alkotásaiban oly felülmúlhatatlan fokát mutatja a zenei tökéletességnek és a szépségnek, amelyet a klasszikusok nagy művein kívül sehol nem találhatunk”;<sup>65</sup> „ezek a dallamok a legmagasabb művészi tökéletesség megtestesítői. Valósággal példái annak, miként lehet legkisebb formában, legszerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot legtökéletesebben kifejezni”.<sup>66</sup> Ugyanakkor Webern eltérően értékelte a népdal esztétikumát, s

---

<sup>62</sup> Webern/*Előadások*, 34.

<sup>63</sup> Webern/*Előadások*, 48.

<sup>64</sup> „A vándor énekel. Balázs Béla költeményei”, in Lukács György, *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Tímár Árpád, szerk. (Budapest: Magvető Kiadó, 1977, 471–475), az idézet helye: 473.

<sup>65</sup> *BBI/I*, 185.

<sup>66</sup> *BBI/I*, 139. A kiemelés eredeti.

a népzénet a Schönberg-iskola zenéje ezért sem fogadhatta be: „[a] periódus azonban... csak *egyik* formája a zenei gondolat kifejezésének..., méghozzá a kezdetlegesebb, mely mindenekelőtt a népdalban található”.<sup>67</sup>

A népzene természeti, ösztönös megnyilvánulásának hangsúlyozása révén könnyen megérthetjük Bartók attitűdjét saját „ösztönszerűen” működő alkotófolyamataival kapcsolatban. Bartók szerint a parasztzene „*tulajdonképpen nem más, mint városi kultúrától nem befolyásolt emberekből öntudatlanul működő természeti erő átalakító munkájának eredménye*”.<sup>68</sup> De Bartók, szemben a bécsiekkel, nemcsak a népzénet jellemző ösztönös alkotómunkának tulajdonít különös értéket. Esztétikájában – népzenéről vallott elképzeléseinek ismeretében logikus következetességgel – a népzében megnyilvánuló alkotóerő, „szellem” hatása is egyenértékűnek tűnik föl a hagyományteremtő klasszikusok zenéjével.

Vikárius László sajátos párhuzamról ad számot Bartók saját kortársairól írott jellemzései és a népzene fejlődésének a komponista által föltételezett kategóriái között.<sup>69</sup> Részletesen érvel amellett, hogy a népzene evolúciója és a zeneszerzők szakmai előrehaladása párhuzamba vonható Bartók ezekről alkotott értékítéletei nyomán. Bartók kortársairól szóló, 1921-ben közölt jellemzéseiben értékítéletes felhang jut felszínre, amikor először a zeneszerzőtársak zenei kiindulását, iskolázottságukat írja le, kezdeti mintaképeiket, majd megpróbál kimutatni valamilyen új, kortárs stílusirányzathoz érkező hatást munkásságukban, végül pedig újabb befolyások eredményeiről ad számot. A magyar népzében a Bartók-rend szerint elkülönülő régi („A” osztály) és új stílus („B” osztály) különbsége nemcsak a stílusok jellemvonásaiban, hanem korukban is megmutatkozik. E két – értékítélet szerint „fő” – típusba beépülni nem képes vagy a paraszti kreativitás szempontjából saját alkotásnak nem tekinthető dallamok kerültek a „C” osztályba. A „C” osztály dallamai közül mind a nótastílusú, mind az „idegenszerű” dallamok kiközösítése Vikárius szerint éppoly radikális állásfoglalás, mint például Dohnányi jellemzésében a burkolt elmarasztalás, ítélet („tulajdonképpen új nincs a zenéjében, stílusa alapjában véve a nagy németek [...] epigonjáié, mint egyéni vonás csupán a stílusok keverésének mikéntje jelentkezik”).<sup>70</sup> Kodály jellemzése komoly méltatásnak hat Dohnányié mellett: pályatársa önäl-

---

<sup>67</sup> Webern/*Előadások*, 32 (a kiemelés eredeti). Érdemes fölhívni a figyelmet, hogy Webern gondolata egyben a népdalszerkezet és a klasszikus periódus kapcsolatát is megvilágítja saját formatanában.

<sup>68</sup> *BBI/I*, 139. A kiemelés eredeti.

<sup>69</sup> Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 37–45.

<sup>70</sup> *BBI/I*, 120.

ló egyéniségként tűnik fel, aki képes volt „eljutni” műveiben egy olyan termékeny stílusszintézisre, amikor is egy bár idegen, de különösen értékesnek tekintett stílus: a parasztzene nyelve a komponista anyanyelvévé abszorbeálódott.

Bartók önmaga mellé helyezte Kodályt az egyéniség és eredetiség tekintetében.<sup>71</sup> A termékenyítő stílus, a parasztzene anyanyelvi szintű befolyását mindkettejükénél a normatív, értékítéletes megközelítésben elemezhetjük. Bartóknak az az elképzelése, hogy a komponálás során ösztönösen, nem tudatosan használta föl tudását a népzeneiről (bár alkotásaiban természetesen minden tudós elemzőnél pontosabban fölismerte a népzenei hatást), nem mást tükröz, mint a parasztzene saját nyelvvé formálását.

---

<sup>71</sup> Lásd önéletrajzában (1921–1923), *BB/1*, 31–35. Kodály jellemzésében minden bizonnyal saját magáról is szól – lásd erről Somfai/*Módszere*, 12.