

Riskó Kata

NÉPZENEI INSPIRÁCIÓK BARTÓK STÍLUSÁBAN*

A különböző népzene Bartók stílusára gyakorolt hatásával régóta foglalkozik a szakirodalom. Számos párhuzam említésén túl visszatérő kérdés, hogy vajon a Bartókot érő népzenei és más zenei hatások vizsgálata alátámasztja-e a népzenenek azt az alapvető jelentőségét, amelyet a zeneszerző saját megnyilatkozásai sugallnak?¹ Végső soron más szerzők, például Debussy zenéje mellett milyen hatással volt Bartókra a népzene? Ezúttal további adalékokat keresek e kérdéshez Bartók zeneszerzői stílusának elsősorban 1907–1910 közötti átalakulásával összefüggésben. A zeneszerző munkásságának különböző területei kisebb részletproblémákat tekintve is szoros kapcsolatban állnak egymással, így népzenei gyűjtéseket, népzenei írásokat, népdalfeldolgozásokat, saját invenciójú műveket és más zeneszerzők Bartók által ismert darabjai közül bizonyos műveket egyaránt, együttesen vizsgállok. Az életmű e szakaszában való időrendi haladás alapján pedig körvonalazódik néhány kifejezetten zenei, sőt az új kompozíciós stílus szempontjából lényeges jelenség – az anhemiton, majd a hemiton pentatónia, a hangfokingadozás, a motívum-transzformáció, illetve néhány jellemző ritmusképlet –, amely egy-egy időszakban Bartók munkájának minden területén előtérbe kerül.

HANGSOR

Anhemiton pentatónia

Bartók műveinek népzenei forrásait összegyűjtve és vizsgálva Lampert Vera rámutatott, hogy a magyar népdalok feldolgozásai között jóval nagyobb a régi stílusú népdalok aránya, mint a Bartók által megismert népdalanyagban, vagy mint akár *A magyar népdal* példatárában. Különösen igaz ez az első időszak műveire. Az 1907–1920 között keletkezett népdalfeldolgozásokban az új stílus a *Gyermekeknek* című

* A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 E kérdést veti fel például Tallián Tibor: „Bartók-marginália”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1979*. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979, 35–47., ide: 43.; Somfai László: „Bartók és a Liszt-hatás: adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek”, *Magyar Zene*, XXVII/4. (1986. november), 335–351., ide: 350.; Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 205–206.

sorozat kivételével szinte egyáltalán nincs jelen, s a későbbi Bartók-rend szerinti C osztályba, azaz vegyes osztályba tartozó dallam is kevés.² Amint Lampert írja, a pedagógiai cél játszhatott közre abban, hogy a tanulóknak szánt művekben viszont több a sajátos formájú, Bartók által később a C osztályba sorolt népdal.³ Szavait igazolják Bartóknak a *Gyermekeknek* néhány darabjára vonatkozó mondatai: „A bennük felhasznált népdalok szerkezete egyszerűbb, néhányuk jellege szinte egyenesen nemzetközi. Ezért a kezdőknek semmiféle különleges nehézséget nem okoznak és könnyen elsajátíthatók.”⁴ Hasonló lehet a magyarázat arra, hogy a *Gyermekeknek*ben és a szintén tanulóknak szánt *Tíz könnyű zongoradarabban* az új stílus, valamint néhány népszerű dallam⁵ is helyet kap. A magyar népzene egészének megismertetésén túl Bartók, aki egykor maga is az ismert népies dalok zongorán való kikeresésével kezdte a hangszerjátékot, nyilván a tanulók számára ismerősebb dallamokat is akart közölni. A kor városi dalainak egy része közel áll az új stílusú népdalhoz. A 20. század eleji cigányzenei gramofonfelvételek tanúsága szerint népszerű volt például a ma „Csillagok, csillagok...” szöveggel közismert dallam, a *Gyermekeknek* II. 33. (az átdolgozott változatban I. 31.) népdala, amelyet Bartók Fóton és Keszthelyen gyűjtött.⁶ Az említett sorozatokat kivéve azonban a zeneszerző 1907 után a magyar népdalfeldolgozásaiban kifejezetten került az új stílust.⁷ Kizárólag régi dallamokat választott a *Négy régi magyar népdalban*, a *Tizenöt magyar parasztdalban* és az *Improvizációkban*. A számára leginspirálóbb zenei jegyeket, például az anhemiton, azaz félhangnélküli pentatóniát, a parlando előadásmódot a régi stílusban találta meg, a régi stílus előtérbe kerülése tehát a kifejezetten zeneszerzői szempontok fontosságát tükrözheti. A zeneszerző hosszú ideig saját invenciójú műveiben sem idézte fel az új stílusú népdalt, amely nemcsak kevésbé volt talán ösztönző, hanem éppen a kompozíciós szempontból legmegragadhatóbb elem, a kvintváltás révén az általa ekkor élesen elutasított magyar nótával volt rokon. Emelkedő kvintváltó, dalszerű melódia a magyar nóta hangvételével jelent meg még 1903-ban Bartók *Négy zongoradarabjának* verbunkos fordulatokban

2 Lampert Vera: „Bartók’s Choice of Theme for Folksong Arrangement. Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók’s Works”, *Studia Musicologica*, XXIV. (1982) /3–4, 401–409., ide: 404–405.

3 Lampert: *Bartók’s Choice of Theme...*, 405.

4 Bartók Béla: „Pedagógiai célú zongoraművek”. Angolul fogalmazott szöveg 1940–1941-ben tartott amerikai felolvasó-hangversenyekhez. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közl. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 91–93., ide: 91.

5 Lampert Vera említi, hogy a *Gyermekeknek* „Debrecenbe kéne menni...” szövegkezdettel közismert, Szentirmayhoz köthető dallamát feldolgozó II. 22. (az átdolgozott változatban I. 22.) darabja a második kiadásban is benne maradt. Lampert Vera: „Bartók és a népies műdal: egy korai dalciklus forrásairól”, *Muzsika*, XLIX/3. (2006. március), 25–29.

6 „Sepertem eleget, stb. Csárdás egyveleg. Farkas Pali cigányzenekara”. A. B. C. Grand Record, lemezszám, matricaszám: 8157, 1909 körül. „Söpörtem eleget... Csárdás. Rózsa S. Lajos m. k. Operaház tagja, kíséri Banda Marci és cigányzenekara”. Lyrophon, lemezszám, matricaszám: 47334, 1910 körül. „Csókolom a kis kezedet, Lányok, lányok, debreczeni lányok és Udvarom udvarom. Énekli Király Ernő, kíséri Berkes Béla és cigányzenekara”. Special-Rekord, lemezszám: 1382, matricaszám: 1382/1333, 1910 körül.

7 Lampert: *Bartók’s Choice of Theme...*, 405–406.

bővelkedő, címében is a romantikus magyar zenére visszautaló *Ábrándjában*,⁸ s majd 1926-ban a *9 kis zongoradarab All'ongarese* című darabja nyitja meg az új stílusú népdalokat felidéző Bartók-témák új sorát. Egyébként a népdalfeldolgozásokban is ezzel párhuzamosan, az 1929-es *Húsz magyar népdalban* jelenik meg ismét nagyobb súllyal a magyar új stílus.

Közismert, hogy az első gyűjtések nyomán a pentatónia nagy hatást gyakorolt Bartók zenéjére. Az útkereső zeneszerző figyelmét még jóval a nevezetes Csík megyei gyűjtés előtt, 1904-ben felkeltette egy pentaton dallam, amelynek szeptim kezdőhangja különösen érdekes lehetett a hangsorban elsősorban a konzonáns szeptimre felfigyelő Bartók szempontjából.⁹ A népdalok dallamhangjainak vertikális formában, azaz akkordként való értelmezéséről később ő maga is ír.¹⁰ Jellemző, hogy egyetlen dallam megismerése után a pentaton szeptimakkord skálászerűen és záróakkordként megjelenik a 2. suite 1905-ben komponált III. tételében. A közvetlenül az 1907-es Csík megyei gyűjtést követően született magyar népdalfeldolgozásokban a Bartók-rendi A osztály nagy arányán túl szembevetendő a pentaton, elsősorban székelyföldi, többnyire parlando-rubato dallamok preferenciája. A későbbi népdalrendszerben kapott helyükkel szemben e zenei sajátosságai jobban jellemzik az ekkor kiválasztott népdalokat, hiszen a pentatónia, a parlando és a székelyföldi eredet dominanciája azokra a feldolgozott népdalokra is érvényes, amelyek a későbbi rendszerben a C osztályba kerültek. Nem tiszta pentaton, de pentaton fordulatokkal teli A, illetve C osztályú Csík megyei dallam az 1907-ben keletkezett *Két magyar népdal* dallama, öt erdélyi pentaton, többségben parlando-rubato, A vagy C osztályú dallam a *Nyolc magyar népdal* 1907-ben elkészült első öt dalának forrása, s természetesen Csík megyei, ereszkedő dallamok szerepelnek a szintén 1907-es *Három Csík megyei népdalban*, amelynek vokálisan is megtalált dallamai közül kettőt Bartók az A osztályba rendezett. Ereszkedő, alapvetően pentaton, de Tolna megyei népdalt választott feldolgozásra 1908-ban a *Bagatellek* egyik darabjához.

Néhány nem magyar népdal feldolgozása is bizonyítja, hogy általában véve a pentatónia iránti zeneszerzői érdeklődés milyen nagymértékben befolyásolta a feldolgozni kívánt népdalok kiválasztását és a feldolgozás módját. Az első években gyűjtött szlovák anyag sem indokolja, hogy a legkorábbi szlovák népdalfeldolgozásokban olyan fontos szerepet kapnak a pentaton fordulatok. A *Négy szlovák népdal* annyiban is kötődik a pentatóniát előtérbe helyező *Nyolc magyar népdalhoz*, hogy a szlovák sorozat első két dalát a *Nyolc magyar népdal* 1907-ben keletkezett első öt dalával együtt mutatta be Thomán Valerie és Thomán István az év októberében. A négy dallamból kettő, az 1. és a 3. hétfokú, de pentaton fordulatokkal teli, ereszkedő vonalú, a magyar népdalokkal fordulataiban rokon parlando dallam. Az

8 A magyaros hangvételű 1. *Suite* több témája is megszólal egy kvinttel feljebb is, itt azonban, mivel nem zárt dalformákról van szó, inkább a műzenei kvintválasz érzetét keltik.

9 Kodály Zoltán: „A folklorista Bartók”. In: uő: *Visszatekintés, 2.: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 450–455., ide: 451.

10 Bartók: „Magyar népzene és új magyar zene.” In: *Bartók Béla írásai*, 1. 129–137., ide: 133.

első darab kíséretében is helyet kapnak a dallamfordulatokból származtatott pentaton négyeshangzatok, a harmadikéban pedig kifejezetten hangsúlyos a szerepük. A népdal első elhangzása után a zongora pentaton szeptimakkordot ismételtet, s hasonló akkordok kísérik a második strófát szinte végig, csak a dallam utolsó sora vezet dúr hangzatra:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system starts with a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The tempo is marked 'poco rit.' and then 'a tempo'. The lyrics are: 'Ott nyug-szik ő csend-ben, Fe-ke-te föld a-latt lenn,'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Nem mond-ja már né - kem, Hogy vagy te, kis cse-lé - dem?'. The piano accompaniment features a prominent pentatonic septim chord accompaniment.

1. kotta. Bartók: Négy szlovák népdal énekehangra és zongorára 3., 17–28. ü. (© by Editio Musica Budapest)

A magyar pentatóniával még inkább összekapcsolódik az 1908-ban keletkezett *Tizennégy bagatell* szlovák népdalon alapuló darabja.¹¹ Már a tétel helyzete is ezt hangsúlyozza, hiszen a „Mikor guláslegény voltam” kezdetű magyar népdal pentaton négyeshangzatokkal kísért és lezárt feldolgozása után következik. A szlovák dallam nem tisztán pentaton, de pentaton fordulatokkal teli, amit Bartók egy, az első strófát kísérő, pentatóniából származtatott szeptimakkord-organaponttal is aláhúz. Négyeshangzatok kísérik a harmadik, azaz utolsó strófát is, melynek második felében az ezúttal mixtúraszerűen is mozgó pentaton négyeshangzatok térnek vissza. Az utolsó akkord ugyanúgy pentaton négyeshangzat, mint a magyar darabnál. Az első román feldolgozásokban, a *Vázlatok* 1909-ben keletkezett *Román népdala* mellett az 1909 körül keletkezett *Két román népdalban* viszont e hangsor annak ellenére nem kap már fontos szerepet, hogy a bihari gyűjtés számos dallama pentaton, még ha a magyar dallamoktól vonalában különbözik is. Csupán a *Két román népdal* második dallamának sorkezdeteinél emeli ki Bartók az ötfokú hangsort pentaton négyeshangzattal.

11 A *Négy szlovák népdal* és a *Tizennégy bagatell* e dallamainak magyar népzenei rokonságára hívja fel a figyelmet Erdélyi-Molnár Klára: „Bartók Béla szlovák népdalfeldolgozásainak dallamanyaga”, *Magyar Zene* LII/1. (2014. február), 99–119., ide: 112.

A pentatóniával Bartók persze nemcsak a különböző népzeneekben, hanem Debussy szintén 1907-ben megismert darabjaiban, illetve Stravinsky műveiben is találkozott. Ezt ő maga is említi 1918-ban, ekkor Debussynél a melodikát emelve ki,¹² 1928-ban viszont a számára különösen fontos pentaton szeptimakkord kapcsán is: „már 1905-ben, egy fizs-mollban írt művem a következő akkorddal fejeztem be: fizs-a-cisz-e. Ebben a záróakkordban a szeptim konzonáns hangközként szerepel. Ez időben ilyenfajta zárlat egészen rendkívüli dolog volt. Csupán Debussynek körülbelül ugyanez időből való műveiben találunk analógiát, ebben a záróakkordban: a-cisz-e-fisz. Igaz, hogy ezeket a Debussy-kompozíciókat akkor még nem ismertem.”¹³ Akkor, 1905-ben talán nem, 1907-ben viszont Debussy vonósnégyese III. tételének egy hosszabb polifon szakaszában a pentachord szeptimhangzat elsősorban kvartszextfordítás érzetű konzonáns összecsengését fedezhette fel.¹⁴ Emellett az unisono pentaton dallamra kifutó 1. tétel is felkelthette figyelmét. A Debussy-részlettel rokon, de nem a magyar pentaton hangsorba illeszthető kvintszextakkordok elsősorban színértékűen megjelennek Kodály e műre reflektáló, a kézirat szerint 1907. november 25-én megkezdett¹⁵ *Méditation sur un motif de Claude Debussy* című zongoradarabjában is. Bartók számára a pentaton szeptimakkord első megjelenéséhez népzenei forrásként elég volt a kezdeti kevés dallam, amelyhez a dunántúli gyűjtés, illetve más gyűjtők anyagának megismerése mellett a Csík megyei út további, bővebb és egyértelműbb eredményeket és a pentatónia népzenei jelentőségének felismerését jelentette. Bizonyára Debussy zenéjének is nagy szerepe lehetett viszont abban, hogy 1907-ben Bartók műveiben újra, hangsúlyosabban megjelenik a hangsorból már 1905-ben leszűrt saját zenei gondolat, a pentaton szeptimakkord záróakkordként való összecsengése, s ezáltal a színértéken túlmutató szerephez helyezése.

A jelenség zeneszerzői fontosságát tükrözi, hogy a pentaton dallamok viszonylag több népdalfeldolgozásban és nagyobb számban vannak jelen, mint később a különböző újabb típusok, valamint az a folyamat is, ahogyan a pentaton szeptimakkord fokozatosan jelenik meg, s válik konzonanciává. Bartók már az 1906-os népdalfeldolgozásokban modális jellegű kísérettel látta el a népdalokat, azaz elszakadt a funkciós harmonizálástól. A pentaton szeptimakkordok a Csík megyében gyűjtött dallamokat felhasználó *Két magyar népdalban*, elsősorban a „Túl vagy rózsám, túl vagy...” kezdetűben szerepelnek először. A hangsorral való zeneszerzői kísérletezést a későbbi *Nyolc magyar népdal* 1907-ben elkészülő első öt darabja már erőteljesebben mutatja. Az első

12 Bartók Béla: „Önéletrajz” (1918). In: *Bartók Béla írásai*, 1., 27–30., ide: 29.

13 Bartók: *Magyar népzene és új magyar zene*, 129–137., ide: 133. David E. Schneider felveti a Dohnányi 1900–1901-ben keletkezett d-moll szimfóniája II. tételének záróakkordjával való párhuzamot. David E. Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2006, 109. Valójában azonban ott a g hang, bár valóban összecseng a záró a-moll akkorddal, az utolsó ütemben már nem szól, így a tétel tiszta a-moll hangzattal zárul.

14 A mű 3. tételének 55. ütemétől kezdődően. A vonósnégyes kottáját a számla tanúsága szerint Bartók 1907. október 22-én vásárolta. Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”. In: *Documenta Bartókiana*, V. Közr. Somfai László, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 142–168., ide: 148.

15 Kecskeméti István: „Kodály Zoltán gall zongorazeneje”, *Magyar Zene*, XXV/3. (1984. augusztus), 268–280., ide: 270.

dallam kísérete mindkét strófát egy pentaton szeptimakkord felbontásának hosszas ismételtetésével kezdi (2. *kotta*), s egy ponton, hangsúlyos, de nem tonikai megnyugvást jelentő helyen a négyeshangzat egyszerre is megszólal. A második dallam elején Bartók egy ereszkedő pentaton dallamsort játszat a zongorával. Ugyanakkor feltűnik, hogy bár 1905-ben a 2. suite III. tételének végén – igaz, más hangszínt és felrakást lehetővé tevő zenekari letétben – a pentaton szeptimakkord egyszerre, záróakkordként is megszólal, ugyanez az egyszerre megszólaló négyeshangzat itt csak egy gúnydalban kap fontos szerepet. Az „Asszonyok, asszonyok, had’legyek társatok...” kezdetű, asszonycsúfoló szövegű harmadik népdalban számos helyen hallunk pentaton szeptimakkordot, a harmadik – utolsó – strófát pedig egyazon pentaton négyeshangzat ismételtetése kíséri. A hangzat a már vizsgált *Négy szlovák népdalban* sem szerepel záróakkordként, a talán későbbi¹⁶ harmadik darabban a szövegében a halálhoz kapcsolódó dal egy strófáját vezeti a más négyeshangzatokkal kifejezett csúcspontig.¹⁷

2. kotta. Bartók: *Nyolc magyar népdal*, I., 1. ü. (© 1955 by Hawkes & Son, London Ltd.; revidált változat. A Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd. szíves engedélyével)

Az 1908 februárjában keletkezett 1. elégia végén a felső szólam cisz' hangja alatt d-moll akkord szólal meg, majd fölötte a cisz' c'-re oldódik. A pentaton szeptimakkord tehát nem egyszerre szólal meg, de záróakkordként összecseng a Suite óta először, mégpedig újra egy saját invenciójú műben. Vikárius László rámutat a tétel életrajzi vonatkozására. Az 1. elégia ugyanis közvetlenül a Geyer Stefivel való szakítás után született. A „Geyer Stefi”-akkord több más egykorú darabhoz hasonlóan ebben is fontos szerepet tölt be, s a mű végén az akkord pentaton hangzatra oldódása Vikárius szerint programatikus tartalmú, fájdalmas karaktere mellett egyúttal a vigasztalódás motívuma.¹⁸ A szeptimakkord egészen hasonlóan jelenik meg az 1908 tavaszán keletkezett *Tizennégy bagatell* 12. darabjának végén. A sorozat ko-

16 Denijs Dille feltételezése a papír, az íráskép és a stílus alapján (*Az ifjú Bartók*, I. Közr. Denijs Dille, Budapest: Zeneműkiadó, 1963).

17 A dalról részletesen ír Vikárius László: „Bartók 'Halotti ének'-e és a 'szlovák' Gyermeknek születése”. In: *Zenatudományi Dolgozatok 2011*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2012, 233–269.

18 Vikárius László: „A 'szentimentalizmus hiánya' Bartóknál”. In: *Zenatudományi Dolgozatok 2001–2002*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2002, 235–258., ide: 250–254.

rábban említett 4. darabját, a „Mikor guláslegény voltam” kezdetű népdalt már az előzőleg látott ironikus karakter nélkül kísérik és zárják súlyos, szlovák párját pedig könnyedebb pentaton négyeshangzatok. A szintén 1908 tavaszán komponált *Este a székeleyeknél*ben pedig a számos pentaton négyeshangzat, köztük a záróakkord az idilli nyugalom karakterével társul. Dalos Anna 2005-ben Kodály Bartókra gyakorolt zeneszerzői hatásának feltáratlanságát is megemlítve rámutatott a *Tizennégy bagatell* és Kodály Op. 3-as *Zongoramuzsikájának* számos párhuzamára, többek között a „Mikor guláslegény voltam” és a Kodály-ciklus 6. darabjának kapcsolatára. A zeneszerzői befolyás ma már pontosan fel nem deríthető irányát és minőségét vizsgálva felvetette Kodály Bartókra gyakorolt, a szakirodalomban előtérbe kerülő hatása mellett az ellenkező irányú hatás lehetőségét is.¹⁹ Szempontunkból a két, jellegében hasonló darab szeptimakkord-használatának különbözősége is árulkodó.

Mint láttuk, Bartók műveiben a szeptimakkord Debussytól ösztönzött, de ilyen formában mégis saját gondolat. A hangzat megjelenése a Bagatellek e darabjában az 1905-ös előzmény után 1907-ben újrainduló folyamatba illeszkedik, amely során az akkord alapvető szerkezeti funkcióba kerül. Míg Bartóknál a szeptimakkord karaktere egyre inkább konzonáns, és éppen ez teheti lehetővé említett formai szerepét, Kodály zongoradarabjában a – nem pentaton – négyeshangzatok hasonló orgonapontja a *furioso* karakter disszonanciájának kifejezője, és ezt a disszonanciát a zeneszerző feloldja a tétel végére. S mintha Bartók számára mindez valóban elsősorban zeneszerzői műhelyeredmény lenne, e folyamat után, a későbbi népdalfeldolgozások harmonizálásában a hangzat és általában a pentatónia már kisebb szerepet kap. A *Négy szlovák népdal* fentebb bemutatott két dallamát például Bartók a *Gyermekeknek* 1910-ben megjelent szlovák részében is feldolgozta,²⁰ ott azonban a hangzat a kíséretben már egyáltalán nem kapott szerepet, s a pentatónia ilyenfajta kíséretbeli kiemelése általában sem jellemző a *Gyermekeknek* szlovák, de még magyar kötetekre sem.

A zeneszerzői és a tudományos szempontok különbözőségére világít rá, hogy míg Bartók a pentatónia iránti erőteljes érdeklődése idején a feldolgozásokban a hétfokú – szlovák – dallamokban is a pentatóniát emelte ki, 1918-ban megjelent tudományos írásában a pentatóniához annak csupán tisztán ötfokú változatait sorolta.²¹ A régi stílus példái közül két dallam, így a kis és nagy szexthangot is tartalmazó „Nem arról hajnallik...” kezdetű népdal (3. *kotta*) hangsorát az eol és dór váltakozásaként, tehát több hangsor együtteseként értelmezte. Pedig Kodály már 1917-ben a pentatónia négy típusát írja le tanulmányában: 1. a tisztán pentaton dallamokat, 2. azokat, amelyek csak díszítéseikben tartalmaznak pienhangokat, 3. azokat, amelyeknek már egy szótagjára is jut pienhang, valamint 4. azokat, amelyek már csak egy-egy fordulatukban őrzik a pentatóniát.²² Az 1921-ben lezárt

19 Dalos Anna: „Az ifjú Bartók Kodály-képe”, *Magyar Zene*, XLIII/4. (2005. november), 375–386.

20 III. 11. (az átdolgozott változatban II. 11.) és IV. 43 (II. 39.).

21 Bartók Béla: „A magyar katonadalok dallamai”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera és Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1999, 138–147., ide: 139.

22 Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”. *Zenei Szemle*, 1917. Megjelent négy részletben: 15–16., 117–19., 152–154., 249–252., ide: 250.

A magyar népdalban Bartók is átveszi ezt a tipizálást, s a „Nem arról hajnallik...” kezdetű népdalt is megnevezi a pentatóniára visszavezethető, de azt már főhangjaikban sem teljesen őrző dallamok egyik példajaként.²³ A különböző népzeneekben időközben megismert sokféle hangsor iránti érdeklődés mellett a rejtett pentatónia megértésének folyamata is szerepet játszhatott abban, hogy az 1929-ben keletkezett *Húsz magyar népdal* nemcsak több B és C osztályú dallamot tartalmaz, hanem régi stílusú népdalai is a legkülönbözőbb hangsorokban mozognak, amelyekben a pentatóniát olykor csak bizonyos fordulatok vagy éppen valamilyen alterált fokkal rendelkező ötfokúság képviseli.

F. 1315 a); IV. Ehed (Maros-Torda), Nagy Ferencné (45), 1914.; B.

Parlando, $\text{♩} = \text{cca } 126$.

1. Nem ar-ról haj-nal-lik, a-mer-ről haj - nal-lott, I Nem ar - ról haj - nal - lik,
a - mer-ről haj-nal-lott, I Ma-gam sor-sa fe-lől szo-mo - rú hirt hal-lok,
Ma-gam sor-sa fe - lől szo-mo-rú hirt hal - lok.

3. kotta. F 1315a. Ehed (Maros-Torda), 1914, Bartók. A magyar népdal, Példatár 4.

Hemiton pentatónia, tritonusz

Közismert, hogy Bartók az 1909-es első román gyűjtés során a tritonuszt is magában foglaló hemiton pentatóniával és az ennek bővüléseként értelmezhető, később akusztikusnak nevezett hétfokú hangsorral is találkozott. Bárdos Lajos a hangsor Kodály-művekben való megjelenéseit vizsgálva megemlíti, hogy az a népzene mellett Debussy, sőt Liszt műveiben is jelen van.²⁴ Az 1909. decemberében született 2. elégiában Bartók egy hemiton pentaton sorként is értelmezhető kéttértes ötöshangzatot mutat be törve a mű elején, majd annak felbontását ismételteti a *Nyolc magyar népdal* korábban bemutatott 1. darabjának anhemiton hangsorfutamaihoz hasonló hangvétellel a hetedik ütem végéig. A kezdőkord ismételtetése többször visszatér a mű folyamán, majd újbóli bemutatása és folyamatos ismétlése teszi ki a mű utolsó 15 ütemét (4. kotta a 76. oldalon). A hemiton penta-

23 A dallamot egyébként ma a diatonikus siratóstílushoz soroljuk, azzal együtt, hogy fordulataira a magyar népzeneben nagy súlyú pentatónia is kihatott.

24 Bárdos Lajos: „Heptatonia secunda”. In: uő: *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről 1929–1969*. Szerk.: Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1969 (Magyar Zenetudomány 13.), 348–464., ide: 355.

Molto adagio, sempre rubato (quasi improvisando) (♩ = 76-80)

$\frac{3}{4}$ *espr.*

mf

f

sempre Ped.

4. kotta. Bartók: Két elégia zongorára, Op. 8b, 2., 1–2. ü. (© by Editio Musica Budapest)

ton szeptimakkord azonban kisebb szerepet kap a népdalfeldolgozásokban és saját művekben, mint korábban az anhemiton. Talán az is közrejátszhatott ebben, hogy már az anhemiton pentatónia felfedezéséhez hozzátartozott nemcsak a pentaton szeptimakkord, hanem bármilyen szeptimhangzat használatának szabadsága, s ez persze nem független az 1907–08 körül Bartók számára egyébként is nagy jelentőségű „Geyer Stefi”-akkord kiterjedt használatától. A Bagatellek pentatónia kapcsán említett szlovák népdalfeldolgozásában például Bartók különböző szeptimakkordokkal kísérte, s ezáltal különböző megvilágításba helyezte a dallam strófaíait. Mind az 1912 körül keletkezett *Kilenc román népdalban*, mind pedig a *Román kolinda-dallamok* két, 1915-ben keletkezett sorozatában már inkább a román népzeneben megismert hangsorok sokfélesége kerül előtérbe, amely Bartókot további, sajátos hangsorok alkotására is ösztönözhetette.

A bihari hemiton ötfokúságra és a román népdalok több más hangsorára jellemző tritonusz hallásmódjában viszont szerepe lehetett a román népzenei példáknak. A tritonusz már korábban megjelenik Bartók műveiben. A halálhoz kapcsolódik a *Pósa-dalok* 3. számában. A *Tíz könnyű zongoradarab Paraszti nótájában* a szlovákos líd dallamsor tritonuszt körbejáró fordulata pentaton zárlatba oldódó belső dallami kontraszt, majd a hangköz melodikai megjelenése a *Lassú vergődésben* a címnek megfelelő, illetve a *Medvetáncban* torz karaktert kap. A Bagatellek 9. darabjában éppen tritonuszlépéssel zár a tétel végén elhangzó négy hosszú hang, bár ez elsősorban – ahogyan a Bagatellek egészében általában – nem dallamként, hanem a már korábban hasonlóan elhangzó tiszta kvart párjaként, a hangközökkel való kísérletezésként hat. A *Vázlatok Oláhosában* lényeges alaphangköz, a ciklus román népdalon alapuló 5. darabjában pedig e”-disz”-h’-a’-h’ motívumként, új dallamagként zárlati, konzonáns elem, s a tritonusz e négy hangba ágyazottan él tovább a saját invenciójú 2. *Román táncban*, az 1. *Román tánc* középrészében, de megjelenik a *Kékszakállú virágoskertjében* is. A késői művekben ismert példája a *Concerto* IV. tételének kezdőmotívuma és első témája.²⁵

25 Bárdos Lajos szlovák népzenei hatások kapcsán idézi fel az Op. 15-ös *Öt dal* 2. darabjának tritonuszlépését. Bárdos Lajos: *Bartók-dallamok és a népzene*. Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977, 106.

A konzonáns tritonusz zeneszerzői jelentőségét hangsúlyozva Bartók 1928-ban nemcsak a román, hanem a szlovák népzeneből, többek között a feldolgozott népdalok közül is hoz példát.²⁶ Amint Oskár Elschek felhívja rá a figyelmet, Bartók már 1910-ben, a *Gyermekeknek*ben feldolgozott egy hasonló szlovák dallamot.²⁷ Ez azonban nem saját gyűjtése, hanem a *Slovenské spevy* egy népdala, s a Bartók által ekkor megismert szlovák dallamok között kivételes volt. Bartók a következő években is érdeklődött nemcsak önmagában a tritonusz, hanem a tritonuszt körbejáró dallamfordulatok különböző népzenei megjelenései iránt. Bihari gyűjtéséből egy hasonló dallamot az 1912 körül keletkezett *Kilenc román népdal* 8. darabjával választott, majd továbbiakat használt fel 1915-ben a *Rómán kolindadallamok* II. 7–8. számában (*5a–b kotta a 78. oldalon*). Román gyűjteményét egyébként éppen a bihari népzeneben talált tritonuszugrások miatt is érte támadás, ezeket ugyanis bírálója hamisságnak vélte.²⁸ 1914-es válaszában Bartók a nagyszámú variáns által igazolt típusként egyelőre meg nem ismert szlovák példára még nem hivatkozott.²⁹ Mindennek fényében talán érthetőbb, hogy a számos pentaton magyar népdal után Bartók miért látott el kísérettel 1914-ben egy sajátos hangsorú, ráadásul akkori feldolgozásaitól eltérően nem saját gyűjtéséből választott magyar népdalt. Bár már 1906-ban és 1907-ben gyűjtött a Dunántúlon, e dallamok és különösen a sajátos dunántúli ingadozó hangfokokat tartalmazó dallamok a műveiben háttérbe szorultak. A *Tizenöt magyar parasztdal* első, 1914-es változatának élén álló darab témájában, a „Leszállott a páva...” szövegkezdetű dunántúli dallamban viszont kirajzolódik az eredeti pentatónia, de a terc a hangfokingadozásnak köszönhetően nagyterc, ami a tipikus pentaton zárlati fordulatot a szlovák és román népdalokban is látott, tritonuszt körbejáró motívummá változtatja. Bartók a kíséretben reflektál a tritonuszra, a dunántúli tercet pedig többször a természetes pentatónia kistercével ütközteti (*5c kotta a 78. oldalon*). A sorozat 1914-ben keletkezett részébe a „Beteg asszony...” kezdetű, ingadozó hangfokokat tartalmazó Tolna megyei népdalt is beilleszti, kivételes módon olyat, amelyet egykor fonográfra nem vett, csak gyűjtőfüzetébe jegyzett fel. A népdalban a hangsornak köszönhetően rejtettebben, de szintén jelen van a tritonuszos négyhangnyi dallammag.

1915-ben azután örömmel fedezhette fel a Zólyomban megtalált régi szlovák népzeneben az egészen hasonló tritonuszfordulatokat. A zólyomi gyűjtésből válogató, 1916-ban keletkezett *Négy tót népdal* első dallamával kapcsolatban megjegyzendő, hogy a szlovák gyűjteményben közölt egyetlen variánshoz³⁰ képest más formában szerepel: a feldolgozott változatban egyértelműen jelenik meg a dallamban

26 Bartók: *Magyar népzene és új magyar zene*, 129–137.

27 A *Gyermekeknek* IV. 36. (II. 32.) darabja. Bartók Béla: *Slowakische Volkslieder – Slovenské ľudové piesne*, I. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959, 28.

28 O. Pursch bírálata a *Šezätoarea* néprajzi folyóirat XIV. évf. 11–12. számában, 186–188. Bartók válaszánaak jegyzetében Szöllősy András saját fordításban közli magyarul. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 860–861.

29 Bartók Béla: „Megjegyzések a román népzeneről.” In: *Bartók Béla írásai*, 3., 342.

30 Bartók Béla: *Slowakische Volkslieder – Slovenské ľudové piesne*, II. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1970, 672.



5a kotta. MH 1947a. Cotiglet (Bihor), 1912. január, Bartók



5b kotta. MH 1669c. Mănăștiur (Timiș), 1912. március, Bartók



5c kotta. MH 55b. Kaposujlak (Somogy), 1899. április 3., Vikár Béla

rejlő tritonuszugrás. A hangköz a harmadik dallamban is jelen van, a második dallam nagy része pedig – bár a konkrét hangközugrás nélkül – a már bemutatott záróformulákhoz hasonló motívikával tritonuszambitust jár körül (5d kotta). Az 1917-es *Tót népdalok* első és a negyedik darabban visszatérő népdalában pedig a kétsoros dallam első sora végén, lefelé ugró hangközként jelenik meg. Bartók egyik darab kíséretében sem emeli ki a tritonuszt, s ez talán azzal is összefügg, hogy a saját inspirációjú műveiben jóval előbb gyakorivá vált nem is csak egyszerűen a hangköz maga, hanem a négyhangnyi dallammag is. A tipikus pentaton zárlat e tritonuszos változatának inspirációs szerepe ugyanakkor közvetett módon is elképzelhető. A pentaton motívum hangsora – f'–g'–b'–c'' – hangközarányaiban szimmetrikus, a népzenei tritonuszos motívumok egyik típusa, az egészhangú f'–g'–a'–h' hangkészletű tetraton motívum szintén. A pentaton záróformula tritonuszos változata (f'–g'–h'–c'') azonban nem. Éppen ezekben az években viszont az Op. 14-es *Szvit*-ben, azon belül különösen a 3. tételben, valamint a 2. vonósnégyesben is megjelenik e négy hang szimmetrikus változata, amely e hangmagasságoknak megfelelően c'' h' gesz' f' lenne (5e kotta). Kárpáti János említi, hogy Bartók az arab zene hatására hivatkozott a *Szvit* 3. tételével kapcsolatban, ugyanakkor rámutat, hogy bár a tétel motorikus ritmikája valóban rokon az arab népzeneével, a hangsor nincs jelen az arab gyűjtésben, ezt Bartók szabadon társította az arabos karakterrel.³¹

31 Kárpáti a későbbi művekben, a *Mikrokosmos* „Báli szigetén” című darabjában, a *Concertóban*, a *Brácsaversenyben* rámutat e motívum, illetve további rokon motívumok megjelenéseire is, és felhívja a figyelmet a hangsor távol-keleti előfordulásaira. Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 90–91.

5d kotta. TF 1385a. *Hiadel'* (Zvolenská), 1915. április, Bartók

5e kotta

Ingadozó hangfokok

A dunántúli népdalok választása azért is érdekes, mert nemcsak az azokban olykor megjelenő tritonuszfordulat, hanem a mögötte álló hangfok-ingadozás hatását is joggal kereshetjük Bartók műveiben. Kárpáti János a dunántúli hangfok-ingadozással szemben a román népzeneben megismert váltakozó fokok párhuzamát hangsúlyozza a bartóki modális kromatika kialakulásában.³² Ez Bartók saját leírása szerint egyidejűleg használt különböző modulusokból adódó, csak látszólagos kromatika, amelyben a fokok valójában egyenrangúak és szabadon kezelhetők.³³ Kárpáti példaként egy román népdalt mutat be, amelynek hangsorában a kvintváltással egymás fölé kerülő két különböző modulus révén egy fok a hangsor alsó és felső felében különböző magasságban szerepel, így nyolcfokú hangsor jön létre. László Ferenc a váltakozó hangfokokra mutat rá a *Vázlatoknak* az 1909-es bihari gyűjtést követően születő, kifejezetten a román élmények hatását mutató, a tritonusz kapcsán is említett *Oláhos*ában.³⁴

Ahogy azonban már Edwin von der Nüll népzenei forrás vizsgálatától függetlenül kimutatta, váltakozó hangfokokat kiemelő témák a román gyűjtést megelőzően is szerepelnek a saját invenciójú Bartók-művekben. Nüll az 1908-ban keletkezett *Tizenégy bagatell* 6. darabjának kezdőmotívumában mutat rá ilyenre,³⁵ de talán még szembetűnőbb a 9. darab kezdőmotívuma, s a motivikusan is megjelenő tercváltakozás hangsúlyos szerepet kap a 12. darabban. A *Vázlatok* első, még 1908-ban keletkezett darabjában is találunk hasonló motívumot. A szintén 1908-as *Tíz könnyű zongoradarab* *Sostenutójában* a váltakozó fokok az előző példákhoz hasonlóan melodikusan, de harmonikusan is megjelennek: a darab egy részletében egy szeptimakkord kis és nagy terce váltakozik, pedállal össze is zengetve (6a kotta a 80. oldalon). Ugyanakkor a hasonló motívumok a román gyűjtést követő művekre kétségtelenül jellemzők lettek. Valóban feltűnő, hogy a még 1909-ben született *Oláhos* éppen ezt a vonást emeli ki, s egyes korábbi példákhoz hasonlóan egy for-

32 Uott, 129.

33 Bartók Béla: „Harvard-előadások.” In: *Bartók Béla írásai 1.*, 161–184., ide: 175.

34 László Ferenc: „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik. Fakten und Deutungen”, *Studia Musicologica*, 1995/3–4, 413–428. ide: 419.

35 Edwin von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle: Mitteldeutsche Verlags, 1930, 9–10.

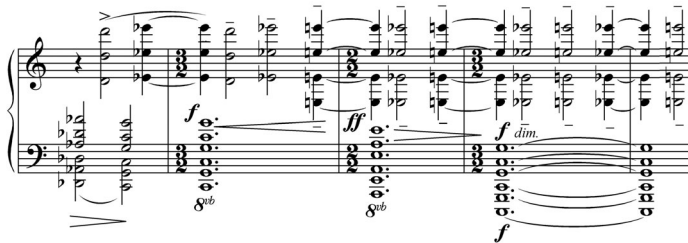
gómotívumot használ, amelyben a lefelé haladó dallamrészben más magasságú ugyanaz a hangfok, mint ellentétes irányban. Ilyen forgómotívumot fedezhetünk fel a *Vázlatok* 4. darabjának végén, az 1. Román tánc középrészében, a 4. Siratóban (6b kotta), s a *Kékszakállú* kincsházának zenéjében. E motívummal rokon példákat mutat be a modális kromaticizmust megfogalmazva elvi példaként, nem saját műveiből Bartók, aki egyébként elsősorban régi zenetörténeti párhuzamot említ.³⁶ Későbbi Bartók-művekből hasonló részleteket idéz Kárpáti János.³⁷ A változó fokokkal való harmóniai játékra mutat rá Nüll a 3. Burlesque-ben,³⁸ s az egészen nyilvánvalóan jelenik meg a 3. Siratóban (6c kotta).



6a kotta. Bartók: Tíz könnyű zongoradarab, 4., Sostenuto, 23–32. ü. (© by Editio Musica Budapest)



6b kotta. Bartók: Négy siratóénekek zongorára, Op. 9a, 4., 63–65. ü. (© by Editio Musica Budapest)



6c kotta. Bartók: Négy siratóénekek zongorára, Op. 9a, 3., 15–19. ü. (© by Editio Musica Budapest)

Éppen a korábbi Bartók-műrészletek miatt, s mert a népzenei forrás mellett a konkrét műzenei minta jelentőségét a pentatónia használatában is láttuk, a román népzene mellett zenetörténeti párhuzamokat is érdemes megemlítenünk. A *Tíz könnyű zongoradarab* Sostenutójának említett részletével kapcsolatban Halsey Stevens Debussy harmóniakezelésének hatását említi.³⁹ Még közvetlenebb rokonságot fe-

36 Bartók: *Harvard-előadások*, 172.

37 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 131–132.

38 Nüll: i. m., 25.

39 Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1964, 113.

dezhetünk fel Liszt műveinek egyes részleteivel. 1986-as tanulmányaikban mind Wilhelm András, mind pedig Somfai László megállapítják, hogy a kései Liszt-művek szerepe talán nem lehetett oly mértékű Bartók stílusának 1907–1908 körüli átalakulásában, mint azt korábbi kutatók sugallták. Somfai a Liszt-hatást egyébként is elsősorban 1907 előttre teszi.⁴⁰ E motívumokban azonban mégis megfigyelhető párhuzam Liszt 1907-ben megismert kései műve és Bartók saját művei között. A Rozsnyay cég 1908. szeptember 15-i összesítő számlája szerint Bartók 1907. június 25-én vette meg Liszt *Années de Pèlerinage* című sorozatának III. kötetét.⁴¹ A sorozat több darabjában felfedezhetjük a hangzat kis- és nagytercének többszöri váltogatásával való harmóniai játékot, amely hasonló a Bartók műveiben találhatóéhoz.⁴² Ugyanez kevésbé nyilvánvalóan jelen van Debussy már említett *Vonósnégyesében* is, amely még fontosabb a hangfokváltogatás dallami megnyilvánulása szempontjából. A *Vonósnégyes* kezdő-, egyúttal a művön különböző alakokban végigvonuló témája a 2. tételben a már említett forgómotívumhoz hasonló alakban, váltakozó fokokkal jelenik meg, s ez bizonyára nem kerülte el a két fiatal magyar zeneszerző figyelmét. A témának ugyanis éppen ilyen, de karakterében más alakját választja a már említett *Méditation sur un motif de Claude Debussy* alapjául Kodály, aki egyébként a *Vonósnégyes* e tételét írta le párizsi útja után emlékezetből, 1907. október 24-i keltezéssel.⁴³ (7a–d kotta a 82. oldalon) Kárpáti János a hangnem vonatkozásában Regert is megemlíti, akinek a műveiben megfogalmazása szerint Bartókot elsősorban a sajátosan lebegő tonalitás vonzotta.⁴⁴ A fent bemutatott példákhoz hasonló, a hangfok ingadozását tisztán kiemelő részletek azonban talán kevésbé jellemzők Reger műveire, Bartók számára viszont különösen fontosak lehettek ezek az absztrakt formák.⁴⁵

A hasonló magyar népzenei jelenség részben azért szorulhat háttérbe Bartók 1910-es években keletkezett népdalfeldolgozásaiban és népzenei írásaiban, mivel az ingadozó hangsorú dunántúli dallamok megítélését sokáig bizonytalanság övezte.⁴⁶ Az első dunántúli lejegyzésekben többször hiányoznak az egy dallamon belüli inga-

40 Wilhelm András: „Liszt és a huszadik század”, *Magyar Zene*, XXVII/2. (1986. május), 115–125.; és Somfai: i. m., 335–351.

41 Vikárius László: „Bartók, a 'rapszódosz' – Liszt örökében?”. Előadás a Magyar Tudományos Akadémia Liszt emlékülésén 2011. május 5-én. Online elérhető: http://mta.hu/data/cikk/12/74/75/cikk_127475/Liszt,Vikarius.pdf 4.

42 1. *Angelus!* 9–12. ütem és visszatérése, 2. *Aux Cyprès de la Villa d'Este No.1.* 9–24. ütem, egy másik akkorddal is váltakozva, harangjátékszerűen a 3. *Aux Cyprès de la Villa d'Este No. 2* végén.

43 Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 156.

44 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 29.

45 A Kárpáti által felsorolt, 1907-ben megvásárolt művekből a hangfokingadozás harmóniai megvalósulásához az *Aus meinem Tagebuch* 1. sorozat *Gavotte*-jának középhésze, a dallamhoz a 2. sorozat 2. darabja jelenthet távoli párhuzamot.

46 Bartók a tízes évek írásaiban csak a hangszerekkel kapcsolatban mint technikai sajátóságot említi, hogy a hangsoruk nem matematikai pontosságú. Bartók Béla: „A hangszeres zene folklórja Magyarországon” és „A Biskra vidéki arabok népzeneje”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera és Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1999, 46–64., ide: 47. és 87–128., ide: 87.



7a kotta. Liszt: *Années de pèlerinage III*, S. 163, 1., *Angelus!*, 8–12. ü.

7b kotta. Liszt: *Années de pèlerinage III*, S. 163, 2., *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, 9–23. ü.

The score is for a piano piece in B-flat major, 3/4 time. It features a 'dim.' marking followed by a 'p' dynamic. The right hand has a melodic line with a 'un poco cresc.' marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. There are 'sea' markings and asterisks below the left hand staff.

7b kotta. Liszt: *Années de pèlerinage III*, S. 163, 2., *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, 9–23. ü.



7c kotta. Debussy: *Vonósnégyes*, Op. 10, 2., *Assez vif et bien rythmé*, 3–4. ü.

7d kotta. Kodály: *Méditation sur un Motif de Claude Debussy*, 1–5. ü. (© by Universal Edition A.G., Wien)

The score is for a piano piece in G major, 3/4 time. It features a 'Lento' tempo marking with a quarter note equal to 72. The right hand has a melodic line with a 'pp ma sonoro' marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. There are 'ma sonoro' markings below the left hand staff.

7d kotta. Kodály: *Méditation sur un Motif de Claude Debussy*, 1–5. ü. (© by Universal Edition A.G., Wien)

dozást mutató jelölések, amelyeket a későbbi lejegyzésváltozatok már tartalmaznak; Bartók az eol vagy pentaton hangsor szerint jegyezte le a dallamokat.⁴⁷ Ugyanakkor a nem ingadozó, de emelt fokokkal rendelkező rokon dallamokat természetesen

47 Bartók-Rend A-I 683 és gyűjtőfüzetbeli megfelelője M III. gyűjtőfüzet 29v; A-I 438gg és M III. gyűjtőfüzet 32r; A-I 1164n,o, A-I 920h, C-II 262 és M IV. gyűjtőfüzet 9; A-II 1456a és M IV. gyűjtőfüzet 12; C-II 361a és M IV. gyűjtőfüzet 28; valamint A-I 219a és M IV. gyűjtőfüzet 76.

emelt fokokkal írta le, azaz nem a típuson, hanem csak az egy dallamon belüli hangfok-ingadozás hitelességét tekinthette kérdésesnek. Bár a még minden tekintetben vegyesebb 1906-os *Magyar népdalok* sorozat népdalaiban van példa váltakozó fokokra, az első évek további magyar népdalfeldolgozásaiban egyedül a *Gyermekeknek* I. 20. dunántúli pentaton darabjában jelennek meg, ahol a moll tercek között az egyetlen dúr ironikus karaktert is kap. Bartók a legkorábbi magyar népzenei írásaiban sem említette az ingadozó hangfokokat,⁴⁸ még akkor sem, mikor 1917-ben az arab zenéhez kapcsolódóan a román népzeneben élő párhuzamot viszont felidézte.⁴⁹ Az ő és Kodály írásaiból utólag derül ki, hogy hallgatásukat bizonytalanságuk, illetve véleményük különbözősége is okozhatta, tudniillik 1917-ben Kodály sem írt a jelenségről,⁵⁰ ugyanazon írásának 1929-es verziójában viszont egyértelműen a dúr zene befolyásának tulajdonította azt.⁵¹ Mégis a magyar népzene lehetett az első források egyike, ahol Bartók e jelenséggel még az említett Liszt- és Debussy-művek előtt is találkozott. A másik pedig ezzel egy időben a szlovák népzene. Váltakozó fokokat találunk Bartók 1906-os szlovák gyűjtéseiben és a *Slovenské spevy* dallamaiban, s a zeneszerző már az 1907-es *Négy szlovák népdal* 3. és 4. dalának is két ilyen dallamot választott. Hasonló dalok majd a *Gyermekeknek* 1910-ben keletkezett szlovák kötetének több darabjában is megjelennek, a III. kötet 14. darabjának népdalában például az oktávon belül tíz különböző hangfok szerepel.⁵² Bizonyára a román és az időközben írásában is említett szlovák példák⁵³ analógiája is hozzájárult ahhoz, hogy Bartók már 1920-ban, a *Magyar parasztzene* példatárában szemléletesen állítja egymás mellé a hasonló anhemiton pentaton és dunántúli emelt terces és szeptimes pentaton dallamokat, 1921-ben pedig e jelenséget először leírva Kodálynál óvatosabban fogalmaz: dúr hatást nem említ, megjegyzi viszont a jelenség román párhuzamát.⁵⁴ A népdalfeldolgozások említett dunántúli népdalai pedig már előbb és világosabban tükrözik az e jelenséget régi és hiteles sajtócsúsként elfogadó álláspontját.

48 Az 1909-ben megjelent *Dunántúli balladákban* sincs ingadozó terc és szeptim. Bár *Az eladó leány* címmel közölt „Adj el anyám, adj el” kezdetű dallam mindkét felvett versszakában dúr és moll tercet is énekel az adatközlő, Bartók a helyszíni lejegyzésében a teljes dallamot moll terccel jegyezte le. Első közléséből sajnos éppen az e kérdést is érintő két ütem maradt ki; a támlapon később javította a tercet.

49 Uő: *A Biskra vidéki arabok népzeneje*, 87.

50 Kodály: *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*. A kottapéldákban bemutatott dallamok is túlnyomórészt tiszta pentaton dallamok, dunántúli pentaton nincsen köztük.

51 Kodály Zoltán: *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*, 74. Kodály 1937-ben, *A magyar népzene* című tanulmányában is hasonlóan vélekedett, s éppen Bartók *A magyar népdalának* egyik dallamát hozta példának. *A magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó, 41969, 18–19.

52 *Gyermekeknek* III. 5. (II. 5.), III. 7. (II. 7.), III. 12. (II. 12.), III. 13. (II. 13.), III. 14. (II. 14.), III. 23. (–), III. 24. (II. 23.), IV. 36. (II. 32.).

53 Az 1921 előtt keletkezett „A tót népi dallamok” című írásában egy szlovák dallamtípus kapcsán egy általa dallamgyűjteményekből ismert morva dallamtípust is említ, amelyre jellemző a kisterc és nagyterc váltakozása egyazon dallamon belül. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 166–209., ide: 172.

54 Uő: „Ungarische Bauernmusik”. *Musikblätter des Anbruch*, II. (1920)/ 11–12. (június), 422–424. Magyar fordításban: uő: „Magyar parasztzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I., 83–90., 5a-c példa, 22–23. példa; uő: „A magyar népdal”. In: *Bartók Béla írásai*, 5. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1990, 23–24.

Az ingadozó hangfokok jelensége és egyes fokok váltakozása nem mindig azonos jelenség: míg az előbbi a hangfok magasságának kevésbé lényeges voltát, akár semlegességét is jelentheti, utóbbi esetében a hangfokok magassága az adott zenei helyen állandó, de egy dallamban kétféle. Erre példák a korai szlovák feldolgozások említett dalai vagy a már bemutatott „Nem arról hajnallik...”. A modális kromatika szempontjából ez utóbbi jelenségtípus is ugyanúgy figyelemre méltó lehet, s ebből a szemszögből is érdekes a „Nem arról hajnallik...” első, 1918-as értelmezése, amely a dallamban megjelenő különböző hangsorokat emeli ki.

A polimodalitás kapcsán idézi Kárpáti János Bartók saját szavait, amelyekkel a zeneszerző az 1940-es években a dúr és moll terc egyidejű használatának hangszeres népzenei előfordulását említi a román népzeneben, ahol a dúvőkíséret a főbb dallamhanghoz illeszkedő dúr akkordot játszik, így kisterces hangsorú dallamnál a két terc ütközése is előfordulhat.⁵⁵ De talán itt sem egyetlen forrásról beszélhetünk. Somfai László felhívja a figyelmet, hogy bár Bartók csupán a román népzenei példát említi, ismernie kellett – ha nem is emlékezett tudatosan erre – Liszt általa is játszott műveinek kétércű akkordjait.⁵⁶ Valójában Bartók maga is elsősorban „régizeneszerzők” műveit említi párhuzamként modális kromatikájához, s mint érdekességet idézi fel, hogy „a dúr- és mollterc egyidejű használatát még a hangszeres népzeneben is megtaláljuk”.⁵⁷ A román hangszeres népzenei párhuzam szerepét mégis aláhúzza az a tény, hogy nemcsak azzal elvben rokon kétércű akkordokat találunk Bartók műveiben, hanem a bemutatott hangszeres népzenei típus bartóki stilizálódásának fokozatait is megfigyelhetjük. Richter Pál rámutatott, hogy Bartók a *Román népi táncok* 1. tételében a dallamok kísérettípusát is felidézte,⁵⁸ bár éppen itt két különböző tercet nem ütköztetett. A 2. vonósnégyes 1. tétele egy témájának dúr akkordokkal kísért moll dallamára viszont Kárpáti János is felhívja a figyelmet, de a téma népzenei kapcsolatának lehetőségét nem említi.⁵⁹ Pedig a kíséret mindig kétszer játszott akkordjai talán a dúvőkíséretet idézik, dolc pizzicatókká szublimálva annak harsányságát, hasonlóan például az *Improvizációk* 2. tételének elpohárított dudautánzásához⁶⁰ (8. kotta).

Motívum-transzformáció

Egy-egy sajátos zenei elem különböző népi és műzenékben való megjelenése lényeges mozzanat volt tehát Bartók számára, sőt, szinte kereste e párhuzamokat. Éppen ezért talán megemlíthetjük egy zeneszerzői eszköz, mégpedig a motívum-transzformáció népzenei előfordulását. A motívum-transzformáció természetesen ismert technika volt. A *Kossuth-szimfónia* torzított „Gott erhalté”-ja és a *Két kép*

55 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 130.; Bartók: *Harvard-előadások*, 172–173.

56 Somfai azonban nem nevezi meg e helyeket. Somfai: i. m., 346.

57 Bartók: *Harvard-előadások*, 171–172.

58 Richter Pál: „A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig”, *Magyar Zene*, LI/4. (2013 november), 369–383., ide: 371.

59 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 133. és 191.

60 A tétel 30. ütemétől kezdődően.

Tempo I (*tranquillo*)
♩. = 54

8. kotta. Bartók: 2. vonósnyeges, Op. 17, I. Moderato, 156–160. ü. (© by Universal Edition A. G., Wien)

ideális–torza után Bartók új zeneszerzői stílusában kevésbé a romantikus karaktervariáció játszhatott fontosabb szerepet. Kárpáti János Beethoven és Bartók vonósnyegeseinek közös vonásait keresve említi azt a Beethovennél még különös, Bartóknál már tipikus jelenséget, hogy a zenei téma több különböző, de egyenrangú alakban jelenik meg, amelyek közül egyiket sem tekinthetjük „alapformának”.⁶¹ A fejlesztő variációval szemben Debussy több vonatkozásban nagy szerepet betöltő kvartettjének tételeken átívelő, illetve az egyes tételeken belül is egymás mellé sorakoztatott dallamvariánsait emeli ki Dalos Anna, amikor mintát keres Kodály 1. vonósnyegeseének hasonló dallamvariációihoz.⁶² Bizonyára Bartók számára is példa lehetett a műnek ez a sajátja is.

Bartók 1906-ban és 1907-ben, még viszonylag korai gyűjtőútjain a népzében is megfigyelhetett elvben rokon példákat. A lényegileg azonos, de hangsorukban eltérő népdalok egyrészt mint mögöttes tartalomtól független, zeneileg objektív változatok, másrészt mint a technikának a Bartók számára egyébként is inspiráló népzenei anyagban való megjelenései lehettek érdekesek. 1906-ban a *Magyar népdalok* dalsorozatban Bartók egy új stílusú népdalnak a hangsor szempontjából kétféle változatát is feldolgozta. A Dunántúlon pedig az ingadozó hangfokok jelensége révén több példával találkozhatott. Éppen a Bagatellekben felhasználta, már a pentatónia kapcsán is tárgyalt „Mikor guláslegény voltam...” kezdetű népdalt például több különböző hangsort kiadó változatban is gyűjtötte (9a–d kotta a 86. oldalon).

1. Egy 1906 szeptemberében készült fonográffelvétel, valamint a hozzá tartozó támlapon feltüntetett több variáns a dunántúli hangfokingadozásnak köszönhetően emelt tercet és szeptimet tartalmaz, tehát a pihenhangokkal együtt ion jellegűnek tűnhet.⁶³

61 Kárpáti János: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003, 21.

62 Dalos: *Forma, harmónia, ellensúly*, 96–99. A variációra mint a két mű közti párhuzamra rövidebben Ujfalussy József is rámutat: „Kodály és Debussy”. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 35–42., ide: 39.

63 M.F. 952c, Bartók-Rend 438gg. Míg több hasonló álión dallamot Bartók a gyűjtőfüzetben is rögtön dūr tercel és szeptimmal jegyzett le, érdekes, hogy éppen a „Mikor guláslegény voltam” dallamát először moll tercel és szeptimmal, bár az egyik emelt hangfok \sharp_2 jelölésével kottázta. Később azonban még a gyűjtőfüzetben nagy tercel és szeptimmal írta le a népdal egy variánsát. M III. gyűjtőfüzet 32r. és M III. gyűjtőfüzet 35v.

$\text{♩} = 82$



1. Mi - kor gulyás-boj-tár vol - tam, Gu - lya mël-lett el - a - lud - tam,
Föl - éb-red-tem éj-fél-táj - ban: Egy bar-mom sincs az ál - lás - ban.

9a kotta. M. F. 952 c. Felsőíreg (Tolna), 1906. szeptember, Bartók



9b kotta. M. IV. gyűjtőfüzet 8. oldal

Grave, * $\text{♩} = 83$ - acc. al - 88



Mi - kor gu - lás le-gény voltam, Gu - la mel-lett el - a - lud - tam,
Föl - éb - red-tem éj-fél - táj - ban, Egy barmom sincs az ál - lás - ba.

9c kotta. M. F. 995 b. Felsőíreg (Tolna), 1907. április, Bartók

Largo, parlando



Mi - kor gulás boj-tár vol - tam, Gu - la mellett el - a - lud - tam.
Fél - éb - redtem éj-fél-tá - jon, Egy bar - mom sincs az ál - lás - ban.

9d kotta. A henger elveszett. Felsőíreg (Tolna), 1907. április 3., Bartók

2. Különösen érdekes, hogy Bartók 1907-ben a gyűjtőfüzetben egymás mellé, párba állítva jegyezte le a dallam egy dór, illetve egy mixolid hangsorba illeszthető variánsát.⁶⁴ E dallampárhoz nem jegyzett hengerszámot.⁶⁵

3. 1907 áprilisában gyűjtötte a Bagatellekben feldolgozott alapvetően pentaton, pienhangjaival együtt eol hangsornak megfelelő változatot.⁶⁶

64 M IV. gyűjtőfüzet 8.

65 Sajátos, hogy a két változat dallami fordulataiban a később gyűjtött és a Bagatellekben feldolgozott eolszerű változat a „másik énekes”-nek és „harmadik énekes”-nek a talán a gyűjtőfüzet alapján, hangfelvétel nélkül dokumentált változatával azonosítható, de itt Bartók az első dallamot eolszerűen kis szeptimmel, a másodikat pedig váltakozó terccel kottázta. Bartók-Rend A-I 438a támlapján.

66 Bartók-Rend A-I 438 a., M. F. 995b.

4. Külön felvételen és külön támlapon szerepel szintén 1907 áprilisából egy nagy terces és kis szeptimes, valamint kis szextes – a népzenei lejegyzések szokott g' záróhangjának megfelelően g'-h'-c"-d"-esz"-f" hangsorú – változat.⁶⁷

A különböző hangsorokban megszólaló népdalvariánsokkal való találkozás megelőzte tehát a tiszta pentatónia súlyának Csík megyei felfedezését, ami mellett e jelenségek egy időre háttérbe szorultak, sőt, népzenei hitelességük is megkérdőjeleződhetett. Az, hogy e dallamcsoportból Bartók éppen az eol jellegű dallamot választotta a Bagatellekben, talán már a pentatónia felfedezésének átértékelő szerepét, illetve a pentatónia iránti erős érdeklődést tükrözi. A bihari román népzeneben viszont Bartók újra találkozott a jelenséggel. A hemiton pentatónia elvi szinten is párosult a már megismert anhemiton pentatóniával. Láttuk, hogy a magyar népzene tipikus pentaton zárlatának hemiton paralleljeit találta meg Bartók a román, később a szlovák népzeneben. Emellett a román népzeneben is megtalálta egyazon dallamtípus vagy dallam különböző, anhemiton és hemiton pentaton változatait. Rokon dallamok párjait Bartók olykor később egymás mellé is helyezi. A *Román kolinda-dallamok*ban az I. sorozat 9. és záró, 10. darabjának elsősorban kezdőmotívuma rímel egymásra, míg hangsoruk eltér. A II. sorozat szintén különböző hangsorú 6–7. dallamának pedig különösen összecseng a zárósora, s a 6. dallam vissza is tér a 7. után. Ritmikai pár jelenik meg az *Improvizációk* 6. népdalában, amely először poco rubato, kvintolás ritmusokban, majd tempo giusto 2/4-ben szólal meg. A mű „Imhol kerekedik...” szövegkezdetű dallamával pedig a zeneszerző egy olyan különleges népdalt választott Garay Ákos gyűjtéséből, amelyben az ereszkedő kvintváltó dallam első két sorában ugyanannak a zárlati fordultnak a természetes pentaton, második két sorában pedig az ingadozó hangfokok révén a dunántúli, tritonuszos változatát halljuk.⁶⁸ Maga a pentatónia, pontosabban a pentaton szeptimakkord is egy másik szeptimmal, Geyer Stefi „Leitmotív”-jával párban jelenik meg a *Tíz könnyű zongoradarabban*, s a fiatalkori *Hegedűverseny* témájában is. Bartók a *Harvard-előadások*ban saját stílusa kapcsán egyetlen könnyen érthetővé tehető rokon jelenséget, diatonikus dallamok kromatikussá szűkítését, és fordítva, kromatikussá diatonikussá tágítását mutatja be, amelyek közül az előbbihez az előadás előtt csak kevéssel megismert dalmát népzenei párhuzamokat említ.⁶⁹

A váltakozó hangfokok mellett a különböző hangsorban megszólaló dallampárok is az új modalitás inspirációi közé sorolhatók, hiszen mint valóban egymásra vetíthető különböző hangsorú, de egyenrangú dallamok nem csupán elvi, hanem a dallamalkotást illetően is valós zenei mintát jelenthettek. A jelenség a népi dallamfordulatok saját műveibe integrálása szempontjából is inspiráló lehetett Bar-

67 Bartók-Rend A-I 438b., a fonográfhenger elveszett.


68 Bartók így jegyezte le és adta ki a népdalt *A magyar népdal* című írásában is, de érdemes megjegyezni, hogy az eredeti fonográflevétel sokkal inkább a hangfokok kevésbé következetes ingadozását sugallja.

69 Bartók: *Harvard-előadások*, 177–178. A Bartók által nem részletezett népzenei példákat Vikárius László kereste meg. László Vikárius: „*A novarum rerum cupidus in search of tradition. Béla Bartók's attitude towards modernism*”. In: *Rethinking Musical Modernism. Proceedings of the International Conference Held from October 11 to 13, 2007*. Ed. Dejan Despić, Melita Milin, Belgrade: Institute of Musicology, 2008, 131–154.

tók számára. Kárpáti János valamivel későbbi művek részleteit, a *Két kép Virágzásának* kezdőtémáját és a 2. vonósnyégyes III. tételének egy dallamát mutatja be, amikor a fiatalkori torzító szándékú tématranszformációkkal szemben a következő időszak ilyen zenei jelentést már nem rejtő, „elhangolt” pentaton fordulatait tárgyalja.⁷⁰ A pentatóniával rokon motívumok 1907 után közismerten egyre gyakrabban jelennek meg Bartók műveiben, s már ekkor jellemző az „elhangolás” felé való törekvés, illetve motívumok különböző hangsorú megszólalása. A dallamvezetés kiindulópontja azonban nem csak a pentatónia lehet, hiszen a különböző népzenei példák egyenrangúak, s a pentatónia konszonanciái mellett a zeneszerző maga is többször a tritonusz konszonáns népzenei megjelenésére hívta fel a figyelmet. A bihari gyűjtés hemiton pentaton dallamai nemcsak számszerűen jelentősek, hanem azért is, mert a bihari anyag Bartók 1913-ban megjelent kötetének, s ezáltal tudományos munkájának is tárgya lett. Egyazon motívum latens vagy tényleges kétféle megjelenése egyaránt lehet tiszta, konszonáns, különbségük lehet csupán színértékű, s természetesen ebben sem lehet figyelmen kívül hagyni korábbi zenetörténeti párhuzamok, így Liszt mellett Debussy példáját. A népzenei hatást és a konszonanciát Bartók egyébként maga is összekapcsolja, mikor 1910-ben így ír Deliusnak: „A zongoradarabok [a Bagatellek] óta ismét 'harmonikusabb' lettem, úgyhogy most már egy hangulat érzékeltetéséhez nincs szükségem a rosszhangzások ellentmondásszerű halmozására. Ez valószínűleg annak a következménye, hogy egyre inkább engedek a népzene befolyásának.”⁷¹ A pentaton fordulatok „elhangolt” megjelenése és a tizenkét hang egyenrangú kezelése révén nyílt szabadság pentaton dallamfordulatokhoz hasonló belső szerveződése szintén aligha választható el egyértelműen egymástól.

RITMIKA

A hangsorok kapcsán bemutatottakhoz hasonló ritmikai jelenségre hívja fel a figyelmet Pintér Csilla a *Kékszakállú* parlando ritmikáját vizsgálva. A parlando stílus kialakításában eszerint műzenei minták mellett nemcsak a magyar, hanem a román és a szlovák népdalok különböző parlando típusai is szerepet játszhattak.⁷² A stílusát formáló zeneszerző érdeklődésének jelentőségét tükrözi, hogy Bartók műveiben 1907 után a régi stílust túlnyomórészt parlando-rubato népdalok képviselték, noha a zeneszerző tempo giusto népdalokat is gyűjtött.


Bárdos Lajos rámutatott a *Kékszakállú* egyes részleteinek „finn nyolcas”, azaz  ritmusára, s egy népdalt is közölt párhuzamként.⁷³ Részben a népzene-tudomány története szempontjából informatív e ritmus háttere, de tükrözi azt

70 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 141–144.

71 *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 167–168.

72 Pintér Csilla: „Szó és zene feszültsége. A kékszakállú herceg vára énekritmusában”. In: *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Tanulmányok, emlékirások, hommage-ok*. Szerk. Berlász Melinda, Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan, 2013, 270–300., ide: 272–275.

73 Bárdos: *Bartók-dallamok és a népzene*, 21.

is, hogy egy népzenei jelenség akkor is ihlető hatással lehet a zeneszerzőre, ha magát a jelenséget népzenei szempontból utóbb másként látta. Bartók 1908-ban *Székely balladák* címen közölt 23, sajnos karakterjelzés nélküli, de szinte kizárólag egyértelműen parlando-rubato dallamot. A tizenkét nyolcszótagos dallamból nyolcat 6+2 osztással jegyzett le, s egy továbbinak egyik sorát is így kottázta.⁷⁴ Ugyanígy tett néhány más Csík megyei parlando dallam korai lejegyzésében.⁷⁵ Ez azért meglepő, mert később a hasonló dallamokat, illetve ha revidálta, ugyanezeket is mindig 4+4 osztással,  alapritmus szerint kottázta, s ezt írta le 1918-ban is jellemző sortípusként. Sőt, eredetileg a gyűjtőfüzetbe is 4+4 osztású vázlatos ritmikával jegyezte le e népdalokat.⁷⁶ A modális hangsorok gyűjtőfüzetbeli felvázolásánál Bartók a kétféle sorképletet külön feljegyezte.⁷⁷ Mindebben talán Kodálynak lehetett szerepe, aki 1906-ban a magyar népdal strófaszerkezetéről megjelentetett disszertációjában a nyugati zene sorfajtaíttól különböző, viszont a finn Kalevala-dallamokban tipikus sorként jellemezte a 6+2 sortípust, amely „tán ősi örökségünk egy része”, s amely különösen fontos azért is, mert ilyen népdalaink nagyobb számmal nem a 19. századi népdalgyűjteményekben, hanem az új, hitelesebb népzenei fonogramgyűjteményben vannak.⁷⁸ Bartóknak 1907 márciusában írt levelében éppen az ilyen ritmusú „ballada melodiákat” emeli ki a rendezésben elkülönítendő csoportok egyik példajaként.⁷⁹ A *Kékszakállú*ban természetesen a nyolcszótagú sorok ritmikailag változatossá tétele érdekében jelennek meg különböző sortípusok, köztük ez a 3/4-essé alakítható forma.

A tízes évek folyamán Bartók magyar népdalfeldolgozásaiban egyre több a régi stílusú tempo giusto dallam. A népzenei írásokban is többször említi a tempo giusto ritmikát a népzene értékei között. „Ritmikai szempontból a legvonzóbbak.” „Nem ritka bennük a különböző ütemfajták keveredése sem” – emeli ki a népdalok második csoportjáról, a későbbi vegyes osztályról 1921-ben.⁸⁰ Meghatározók a román népzeneben megismert ritmusok, közismerten fontos szerepet kapnak a sajátos aszimmetrikus osztású ütemek. Kárpáti János a népzenei inspirációk közül a románt emeli ki legjelentősebbként, de bemutatja az „Angoli Borbála” 1907-ben

74 Bartók: „Székely balladák”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 17–40. Nem mindegyikről készült később támlap. 5a: Bartók–Rend A-I 565a, 5c, 10a, 10c; Bartók–Rend A-I 649a, 11b, 12a; Bartók–Rend A-I 529a, 12b; Bartók–Rend A-I 529c, 12c, 14; Bartók–Rend A-I 737b.

75 Ezernyolcszáznegyvenhatba..., Bartók–Rend A-I 607, Ha kiindulsz Erdély felől..., Bartók–Rend A-I 552k.

76 Az előző jegyzetben említett két népdal (M V. gyűjtőfüzet, fol. 3^v, M V. gyűjtőfüzet, fol. 12^v.) mellett a *Székely balladák* idetartozó dalai közül következők vannak kottázva a gyűjtőfüzetben: 5.a: M V. gyűjtőfüzet, fol. 40^v., 10.c: M V. gyűjtőfüzet, fol. 46^v., 12c: M V. gyűjtőfüzet, fol. 41^r, 14: M V. gyűjtőfüzet, fol. 40^r. A gyűjtőfüzetben is 6+2 osztással szerepel viszont egy Fehér László-ballada: M V. gyűjtőfüzet, fol. 10^r, Bartók–Rend A-I 741a.

77 M IV. gyűjtőfüzet, fol. 99.

78 Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófa-szerkezete”. In: uő: *Visszatekintés*, 2., 14–46., ide: 43–44.

79 Kodály levele Bartókhoz, Berlin–Charlottenburg, 1907. III. 22–23. Közreadja Eöszte László: „Bartók és Kodály levelezése”. In: uő: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 215–266., ide: 226.

80 Bartók Béla: „La Musique populaire Hongroise”. *La Revue musicale*, 1921/1., 8–22. Magyarul: „A magyar népzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. 91–100., ide: 96.

Csík megyében gyűjtött változatát, valamint a Kodály által gyűjtött variánsokat is.⁸¹ E népdalok lejegyzéstörténetét megvizsgálva azonban felfedezhetjük, hogy Bartók és egyébként Kodály sem azonnal ismerték fel vagy fogadták el ezt a ritmust a magyar népzeneben. Kodály 1907-ben az *Ethnographiában* közölte a dallam három nyitrai változatát a sajátos ritmikát nem tükröző parlando lejegyzésben.⁸² A Csík megyei változatot Bartók ehhez hasonló egyszerű parlandóként publikálta 1908-ban, s csak a későbbi kiadványban, 1920-ban közölte tempo giusto ritmusban⁸³ (10a-b kotta). Kodály 1910-ben gyűjtött változatának első lejegyzése hasonló alapritmusú és következetes 2/4, karaktere „beszédtempó”, míg későbbi lejegyzése tempo giusto ütemváltó.⁸⁴ Kevés a tempo giusto példa, s több a poco rubato vagy akár rubato változat, ezért sem lehetett egyértelmű a ritmizálás.



10a kotta. M. F. 1036a. Gyergyókilyénfalva (Csík), 1907. július, Bartók. Székely balladák, 15. dallam



10b kotta. M. F. 1036a. Gyergyókilyénfalva (Csík), 1907. július, Bartók. Magyar parasztzene, 3. dallam

Különösen Kodály gyűjtéséből több példáról nincs hangfelvétel, így Kodály sem revideálhatta később a támlapokat, s mi sem tudhatjuk, szükség lett volna-e rá. Az 1911-ben Molnár Antal által gyűjtött „Az én lovam Szajkó”-t már ütemváltó, feszes ritmusú lejegyzésből ismerjük, s a tízes években Bartók egy rokon típus, a Bartalus István gyűjteményéből már ismert, korábban a *Gyermekeknek*ben még nem ütemváltó ritmusban feldolgozott „Hess páva, hess páva...” számos Vikár gyűjtötte változatát lejegyezte. Ütemváltó dallamot az 1909–10-es bihari gyűjtésekből válogató, 1913-ban megjelent román kötetben is találunk, s az 1909-es *Két román népdal* első dallamában is van ütemváltás, bár kevésbé markáns, mint később a *Kolindák* című zongoradarab-sorozatban. A kolindákkal foglalkozó későbbi tudományos kötet tanúsága szerint Bartók a következő években, már 1911-ben Biharban, de különösen 1913-ban Hunyadban és 1914-ben Maros–Tordában gyűjt

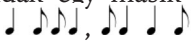
81 Kárpáti János: „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében”. *Muzsika*, XLIX/3. (2006 március), 18–24., ide: 19.

82 Kodály Zoltán: „Balladák”. *Ethnographia*, XVIII. (1907)/1, 38–42.

83 Bartók-Rend A-I 199d. Hasonló példa az 1907 áprilisában Felsőíregeen gyűjtött „Elmesz rózsám, El biz én...”, amelyet először torzíva, 2/4-be erőltetve jegyzett le, később 2/4 és 3/8 váltakozó ütemekben. A legkésőbbi lejegyzés bolgárritmus-szerűen, 7/16, 5/16, 5/8 és 4/8-os ütemek bonyolult változásaként rögzíti a dallamot. A magyar népdalban 7/8-os ütemben jelent meg. Bartók-Rend A-I 389b

84 „Elindultam vala Sárpataka felé”. Gyergyószárhegy, 1910. Bartók-Rend A-I 199a. A későbbi lejegyzésben tempo giusto ♩♩♩♩♩♩ ritmus.

tött számos ilyen dallamot. A román kolindákban a sokkal nagyobb számban és változatban élő hasonló jelenség megerősíthette a magyar típus megítélésében. A *Román kolinda-dallamok* című zongoramű az ez irányú érdeklődés tükré: az első sorozat tíz dallamából öt, a második sorozatéból négy dallam tartozik valamilyen módon e típusba. Amint Kárpáti János felhívta rá a figyelmet, Bartók 1913-ban Biskrában is gyűjtött hasonló ritmikájú dallamokat.⁸⁵ Egy, már a maga ritmikai változában felismert, élő megszólalásban először hallott magyar változatként, ráadásul ahogyan Bartók is kiemelte, éppen a kevésbé hagyományörző Alföldön hallott variánsként az „Angoli Borbála” valóban felfedezésélmény lehetett. Ez a több helyről érkezett inspiráció, amelyet a bolgár ritmus kapcsán Bartók által is hivatkozott Stravinsky művei is megerősíthettek,⁸⁶ most is hamar megmutatkozik a saját invenciójú művekben, 1918-ban a 3. Etűdben majd *A csodálatos mandarinban*.

A kolindák egy másik típusára jellemző, a *Cantata profanában* is alapvető jelentőségű  és hasonló ritmusok a feldolgozásokban nem jelennek meg hangsúlyosan. Ilyen ritmusú a *Román kolinda-dallamok* II. sorozatának 4. darabja, egy egyébként pentaton dallam, valamint ez a ritmus is előfordul az I. sorozat 7. darabjában. Ezekon kívül egyetlen feldolgozott magyar népdal, a *Tizenöt magyar parasztdal* 2. darabja tartozik e csoportba. A népdalt Bartók egyébként a *Román kolinda-dallamok* II. kötetének említett népdalával és számos más hasonló kolindával egyazon gyűjtőúton, Maros-Tordában rögzítette. A saját invenciójú művekben viszont e ritmus hatását is felfedezhetjük. Ez az alapritmus kíséri végig az 1916-ban keletkezett zongoraszvit IV., *Sostenuto* tételét, majd a hasonló ritmusok oldottabban jelennek meg az 1914–17 között íródott 2. vonósnégyes 1. tételében. Bár ismert a *Cantata profana* kolindaritmusa, e tételek ritmikájának csak magyar vonatkozását említi a szakirodalom.⁸⁷ Ugyanakkor a kolindák gyűjtése, a feldolgozásokban megjelenő ritmus és a saját művek időbeli egybeesése, valamint a tempó is sejteti a román kolindákkal való összefüggést is. A román népzeneben e ritmusok különböző tempóban léteznek, de jellemzők a viszonylag lassabb, $\text{♩} = 150\text{–}180$ közötti tempó, sőt akár még lassabb, $\text{♩} = 120$ tempó is előfordulhat, mint éppen a Kolindák II. 4. darabjában. Bartók műveiben lassú, nyugodt, ünnepélyes tempóban jelennek meg e ritmusok. A román forrás és a sajátos karakter persze a magyar népi és nemzeti zene jellemzőjeként már túlságosan is ismert pontozott ritmusváltozatok helyettesítésének új lehetőségét is jelentette (*11. kotta a 92. oldalon*). A bemutatott hangsorbéli és ritmikai jellemzők mellett az ereszkedő kvintváltás⁸⁸ és a kanásztáncritmus is olyan elem, amely több népzeneben megjelenik, s amelyet Bartók különböző népdalfeldolgozásaiban és saját invenciójú művében is felfedez-

85 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 80.

86 Bartók Béla: „Az úgynevezett bolgár ritmus”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 329–330.

87 E két tétel ritmikái és dallami rokonságára lehetséges népzenei hatás említése nélkül hívta fel a figyelmet Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*, 190. Pintér Csilla rámutat a Szvit IV., a 2. vonósnégyes I., valamint a *Zene* I. tételének ritmikái rokonságára, s e ritmusokat pontozott ritmusú magyar népzenei változataik révén a magyar népdal régi stílusához köti. Pintér: i. m., 284–285.

88 László Ferenc a szándékosan magyaros jellegű román témák közé sorolja a *Román népi táncok* két ereszkedő, kvintváltó hangszeres román dallamát. (László: i. m., 415–416.) Bartók azonban bár 1920-ban →



11. kotta. Bartók: Szvit zongorára, Op. 14, IV. Sostenuto, 1–5. ü. (© by Universal Edition A. G., Wien)

hetünk.⁸⁹ Elsősorban a román népzeneire jellemző viszont az AABB sorszerkezetű népdalforma, amely a saját invenciójú művek között például a *Vázlatok Oláhosában*, *A falu táncában*, az I. Román táncban, valamint *A fából faragott királyfi* több dallamában feltűnik.

„A kutatást tisztán zenei szempontból kiindulva és kizárólag magyar nyelvterületen kezdtem meg”, írja Bartók 1918-ban a népdalgyűjtésről.⁹⁰ Vikárius László a népzenei források kapcsán hangsúlyozza, hogy noha Bartók zenéjének számos sajátossága részben a népzenei elemek integrálásának köszönhetően jött létre, a zeneszerző alapvetően műzenei összefüggésben gondolkodott és komponált. Mint írja, a népzene elemeinek műzenébe való átültetése fordítást kíván, az adott elem értelmezését és mintegy műzenei elemmel történő behelyettesítését.⁹¹ A népzenei hatások mellett gyakran más zeneszerzők műveit is felfedezhetjük a háttérben, amelyek az adott elem felhasználásában mintát jelenthettek Bartók számára. S ez fordítva is igaz, a népzene atomjai megfelelő eszköztárat jelentenek más zeneszerzők műveiben máshogyan jelentkező új zenei gondolatok egyéni megvalósítására. Számtalanszor idézett gondolat Bartók hármas felosztása a parasztzene műzenére gyakorolt hatásáról,⁹² a szisztematikus tudományos gondolkodás logikáját követő, egyfajta fokozatosságot sugalló megfogalmazás azonban nem feltétlenül hű tükrö a korábban végbement alkotói folyamatoknak. Bár egyes esetekben, például a tízes évek román és magyar duda- és hegedűzene-feldolgozásainál a mű egy

megjelent cikkében felhívja a figyelmet az ereszkedő kvintváltó magyar dallamokra; még ekkor sem volt biztos abban, hogy a hasonló szlovák és magyar népdalokban megjelenő ereszkedő kvintváltás magyar vagy szlovák sajátosság-e. Bartók: *Magyar parasztzene*, 84–85. A máramarosi román népzene-ről írt, 1923-ban megjelent tanulmányában az ereszkedő kvintváltó román dallamokról lehetséges hatás vagy kapcsolat említése nélkül írja, hogy ez a szerkezet a magyar és szlovák népzeneben is gyakori. Uő: *Rumanian Folk Music*, Vol. 5.: *Maramureş County*. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Nijhoff, 1975, 16–17.

89 Az ereszkedő kvintváltás elhangolt formában jelenik meg az Op. 16-os *Öt dal* első darabjában, az Op. 14-es *Szvit* 1. tételében. E két helyre Bárdos Lajos mutatott rá. (Bárdos: *Bartók-dallamok és a népzene*, 69.) Bartók ereszkedő kvintváltással indítja a II. vonónégyes 1. tétele zárótémájának továbbszövést. A kanasztáncritmusra Bárdos Lajos rámutatott a *Medvétáncban*, *A falu táncában*, *A fából faragott királyfi* egy témájában. (Uott, 24–25.) Ezt kiegészíthetjük ez időszak műveiből az Op. 14-es *Szvit* I. tételének témájával.

90 Bartók Béla: „Önéletrajz”. (1918). In: *Bartók Béla írásai*, 1., 28.

91 Vikárius: *Modell és inspiráció...*, 199.

92 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1., 138–141.

típus zeneszerzői elsajátítását is jelenti, kezdettől jellemző a népdal analitikus megközelítése, s rendszerint Bartók maga is így írt a népzene hatásáról. A népdalfeldolgozások és egykorú művek vizsgálata azt mutatja, hogy még a népdalfeldolgozásokban is meghatározó szerepet játszott egy-egy olyan zenei elem, amely a stílusát alakító zeneszerző saját invenciójú műveiben is jellemzően ugyanabban az időszakban jelenik meg. Ilyen először az anhemiton pentatónia, a konzonáns pentaton szeptimhangzat, a parlando előadásmód, később a hemiton pentatónia és általában a hangsorok, ezzel összefüggésben az egyenrangú motívum-transzformációk lehetőségeinek határtalansága. A tízes években fontos szerepet kapnak a különböző sajátos ritmusképletek. Gyakran a népzenei írások is elárulják, melyik zenei elem jelenthetett inspirációt, vagy fordítva, a művek sejtetik a tudományos bizonyossággal még ki nem mondott gondolatot.

Az az érdeklődés, amellyel Bartók egy-egy zenei elem népzenei megjelenései felé fordul, bizonyítja ugyanakkor, hogy e források valóban nemcsak önmaga külvilág felé való meghatározásában játszhattak lényeges szerepet. Ahogyan Somfai László írja, a Bartók által gyűjtött, lejegyzett és tanulmányozott népzenei anyag a zeneszerző figyelmének szüntelenül az előterében volt.⁹³ A népzeneben az őt különösen érdeklő zenei elemeket ráadásul viszonylag elszigetelten, s bármilyen zenei asszociáció, érzelmi töltet terhe nélkül ismerhette meg. Egy-egy absztrakt elem, mint például a tritonuszt rejtő dallamfordulat felhasználásában is példát jelenthettek a népdalok. Bartók zeneszerzőként kezdettől az európai műzene élvonalára felé törekedett, erről tanúskodik 1939-es interjúja, amelyben Bach, Beethoven és Debussy zenéjének szintézisét veti fel.⁹⁴ E törekvésben a népzene az eredetiség egyik záloga, amely azonban nem lehet gátja az egyetemességnek. Ilyen szempontból nem meglepő, hogy a zeneszerző különös érdeklődést tanúsított bizonyos zenei elemek különböző népzeneekben való megjelenése iránt. Az, hogy az újszerű zenei elemek „még a népzeneben is” előfordulnak, sőt, a különböző népzeneekben különböző módokon fordulnak elő, nemcsak kultúrák feletti voltukat támasztotta alá, hanem mintát adhatott egy-egy elem különböző felhasználására, eredeti környezetétől való elidegenítésére. Jóval később, a *Negyvennégy hegedűduóban* hasonló jelenségek a különböző népek közösségének tudatosabban és nyilvánvalóbban kifejezett gondolatát képviselhetik.⁹⁵

93 Somfai: i. m., 346.

94 Serge Moreux: *Béla Bartók: sa vie, ses oeuvres, son langage*. Paris: Richard-Masse, 1949, 10–11.

95 Riskó Kata: „Eszmények és emlékek Bartók Negyvennégy hegedűduójában”, *Magyar Zene*, L/4. (2012 november), 457–471.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

FOLK-INSPIRED ELEMENTS IN BARTÓK'S STYLE

This study focuses on folk musical phenomena which seem to play an important role in the changes taking place in the musical style of the young Bartók. Analysing his compositions dating from between about 1907 to 1920 some concrete, often abstract tonal and rhythmic elements are outlined as peculiarly important ones for the composer for the period. It appears that Bartók was equally interested in the sources of several ethnic groups' folk music and art music of these elements. In fact, their presence in different sources and their distinct appearance in them might have allowed for him their universal and independent character. The purpose of this study is to seek new data for the topic of folk music inspiration in Bartók's style, incorporating as sources equally his folk music collections, folk musical publications, his compositions based on folk tunes or not, and earlier and contemporary art musical examples.

Kata Riskó (1985), musicologist. She studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. She graduated in 2008, her dissertation focussing on *Bagpipe-Episodes in classical Music and their Folk Music Relations*. In 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of the instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian language area. She is an assistant research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.