

# Jürgen Hunkemöller

## MÚFAJOK, TÉMÁK, TOPOSZOK

### BARTÓK ZENÉJÉBEN\*

#### III. Korál

Bartók „korál”-kompozícióit emlegetni talán meglepőnek, sőt irritálónak tűnhet. Hiszen csupán egyetlen mű, a *Mikrokozmosz* első füzetének 35. darabja viseli félreérthetetlenül és bármilyen megszorító hozzátétel nélkül a *Korál* címet. A zeneszerzőtől mindazonáltal ránk maradtak bizonyos utalások, amelyek ezen az egyetlen darabon túlmenően egyfajta „korál”-komplexum létrejöttét engednek következtetni. Végül pedig Magyarországon régóta tartja magát az a meggyőződés, hogy teljességgel jogos többes számban „korálok”-ról beszélni.<sup>1</sup>

A „korál”-komplexumhoz három olyan kompozíció tartozik, amelyet maga Bartók helyez ebbe az összefüggésbe: a zenekarra írott *Concerto* második tétele, a 3. zongoraverseny középső tétele és a *Mikrokozmosz* már emlegetett, *Korál* elnevezésű darabja. Ezeket kiegészíthetjük a korállallúziókat tartalmazó művekkel, vagyis a *Szabadban* zongoraciklus *Az éjszaka zenéje* című tételével, a 2. zongoraverseny középtételével, az 5. vonósnyegyes mindkét lassú tételével és *A csodálatos mandarin* kórusbetétjével. Az *Improvizációk magyar parasztdalokra* ciklusban alkalmazott kompozíciós eljárás esetében pedig joggal beszélhetünk még a korálfeldolgozásra való történeti utalásról is.

E helyütt a három említett „korál”-kompozíciót vizsgáljuk. A következő kérdések követelnek figyelmet: Mit jelent a „korál” Bartók mint zeneszerző és mint ember számára? Milyen kompozíciós összefüggésbe helyezi a jelenséget a „korál”-komponista Bartók, és miként árnyalják az ilyen „korálok” a kompozíciós kontextust? Vajon lehetséges-e megragadnunk és néven neveznünk Bartók felfogását és szándékait?

\* A *Magyar Zene* előző (2016/2.) számában közölt tanulmány folytatása, a szerző *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* című kötetének (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013) 6. fejezete (137–156.) alapján.

1 Ezt a véleményt hangoztatta többek között Kovács Sándor, Kroó György, Ligeti György, Somfai László, Szabolcsi Bence és Tallián Tibor.

A régi Magyarországot – az Ausztriával kötött kiegyezés (1867) és a trianoni békeszerződések (1920) között – számos nemzetiség és nyelv, kultúra és vallási tradíció mozaikja alkotta. Az érdeklődő számára egész kozmosza kínálkozott itt a kultuszformáknak, így tágabb értelemben a liturgikus zenének, szűkebben véve pedig a korálidiómáknak is. Zsidó tradíciók az ország minden részén, ortodoxia a románok és az ukránok körében, katolicizmus a magyaroknál és a szlovákoknál, protestáns vallások a magyarok esetében – Bartóknak csak körbe kellett pillantania közvetlen környezetében, s a mindennapokban szerzett ismereteit végül néprajzi kutatóútjain szélesíthette ki és mélyíthette el.

Mínthogy katolikusnak keresztelték, már vallásos neveltetése is közvetlenül meghatározta szemléletét. A budapesti zeneakadémia diákja és későbbi tanára a zenetörténet ezer esztendejének egyházi kompozícióihoz és a 19. század zenéjének vallásos részéhez – ezzel pedig a koráljelenséghez mint kompozíciós elemhez – férhetett hozzá a nemzetközi hangversenyélet és a nagyvárosok reprezentatív templomai révén.

Bartók azonban tudatosan nem foglalkozott az egyházi zene semmilyen fajtájával, és műveiben sem leljük fel annak kompozíciós nyomait. Két barátja, Dohnányi Ernő és Kodály Zoltán, akik a 20. század első felében Bartókkal együtt Magyarország reprezentatív muzsikustriumvirátusát alkották, és hozzá hasonlóan katolikusok voltak, másképpen járt el: Kodály, számos más egyházzenei mű mellett egy *Te Deumot* (1936)<sup>2</sup> és egy *Missa brevist* (1944) komponált,<sup>3</sup> Dohnányi pedig egy – éppannyira zavarba ejtő, mint sokatmondó ajánlással ellátott – *Missa in dedicatione Ecclesiét* (1930)<sup>4</sup> és egy *Stabat matert* (1952–53).<sup>5</sup>

Az egyházzenei kompozíciók felelőlegesen ugyan semmilyen kényszerítő következtetést sem sugall egy zeneszerző vallásos tudatával vagy vallási meggyőződésével kapcsolatban, az a tény azonban, hogy Bartók életművéből az efféle kompozíciók teljességgel hiányoznak, gondolkodóba ejt. A kompromisszumokra olyannyira képtelen zeneszerző egy egyházi mű megírásával talán saját benső meggyőződése ellen vétett volna?

A tanulóévek alatt és után Bartók belsőleg és külsőleg is elszakadt nemcsak a katolicizmustól, hanem a kereszténység alapvetéseitől is. A szakításnak az 1907 késő nyara és 1908 eleje között Geyer Steffivel folytatott levelezésben találjuk legfeljebb nyomát;<sup>6</sup> a későbbi időből hiányoznak a hasonló súlyú megnyilvánulások. Bartók 1907. szeptember 11-i levelében ezt olvassuk: „De az istenben hívők legnagyobb része – ezt el kell ismerni – a kisebb észtehetségekhez tartoznak – mig teljesen kultiválatlan eszű ateistát egyáltalában nem találunk.”<sup>7</sup> Másutt pedig ezt: „Hogy

2 László Eősze és Ferenc Bónis: „Zoltán Kodály's Werke”. *Studia Musicologica* 3 (1962), 11–43, ide: 19.

3 Uott, 20.

4 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 239.

5 Uott, 240.

6 A teljes levelezés német nyelvű kiadása: *Béla Bartók. Briefe an Steffi Geyer, 1907–1908*. Hrsg. Lajos Nyikos. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979. Az egyes leveleket az alábbiakban Demény János közreadásából idézzük: *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

7 *Bartók Béla levelei*, 130.

fölmertsem irántam érzett sajnálatától, őszinte szívvel, kijelentem, hogy legkevésbé sem érzem a 'hit' hiányát, s hogy el sem képzelhetem magamat hites állapotban.”<sup>8</sup>

Ezzel a *quod nonnal* szemben Bartók tényleges meggyőződése csak nagy nehézségek árán ragadható meg. Miután 1907. szeptember 6-i levelében ismerteti vallásos életrajzát, kritikus álláspontját pedig inkább csak sejteti, semmint hogy szisztematikusan kifejtené, így ír: „Ha én keresztet vetnék, azt mondanám 'A Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében...' Hát nem elég ez?”<sup>9</sup> A természet a maga jelenségeivel, törvényeivel és vonzerejével végül is a panteizmushoz vezette el, amely egész életét meghatározta.<sup>10</sup>

Vallásos alapú zenével tehát Bartók alkotóként sosem foglalkozott. Azoknak a kortársainak a partitúráit azonban, akik tudatosan kapcsolódtak a korál jelenségéhez, ismerte és tanulmányozta.<sup>11</sup> Igor Stravinsky két korált is tartalmazó művének, *A katona történetének* két változata is a birtokában volt, egyikük legalábbis 1925 óta. Alban Berg *Hegedűversenyét* még az ősbemutató évében, 1936-ban elkérte, és meg is kapta az Universal kiadótól, e kompozíció dodekafon szerkesztésébe pedig az *Es ist genug* korál szövédik bele Johann Sebastian Bach feldolgozásában. Ez a partitúra – s többek között Stravinsky, Karol Szymanowski és Kurt Weill hegedűversenyeinek az elemzése – előtanulmányul szolgált Bartók számára a maga *Hegedűversenyének* megírásához (1937–38).

## Mikrokozmosz, 1. füzet, No. 35: *Korál*<sup>12</sup>

A *Korál* az első *Mikrokozmosz*-füzetet alkotó 36 darab közül az utolsó előtti. Az egyre fokozódó nehézségű hat kötet közül az első kettőt a zeneszerző fiának, Péternek ajánlotta; keletkezésük jelentős mértékben az 1933-ban megkezdett atyai zongoraóráknak köszönhető, jöllehet néhány *Mikrokozmosz*-darab korábban született. A *Korált* Bartók 1932 nyarán komponálta.<sup>13</sup>

Az *Ask the Composer* című rádióműsornak 1944. július 2-án adott amerikai interjújában a zeneszerző a következőképpen magyarázta a *Mikrokozmosz* címet: „A mikrokozmosz szó értelmezhető úgy, hogy ezek a különböző stílusú darabok egy kis világot képviselnek. Vagy jelenthet egy egész világot, zenei világot, a kicsiknek, a gyermekeknek.”<sup>14</sup> A címválasztáskor azonban bizonyára éppennyire tekintettel volt a filozófiai dimenzióra is: az ókori gondolkodók által teremtett – és Bartók ál-

8 Uott, 131.

9 *Bartók Béla levelei*, 128.

10 Bartók 1916-ban semmiképp sem vallásos meggyőződésből csatlakozott az unitárius egyházhoz. Az elhatározás sokkal inkább Béla fia nevelésével összefüggésben születhetett, akit nem akart kiszolgáltatni egyfajta szellemi vákuumnak. Vö. Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 404.

11 Vö. Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”. In: *Documenta Bartókiana*, 5. Hrsg. László Somfai. Budapest–Mainz: Akadémiai Kiadó–Schott, 1972, 142–168.

12 Javított kiadás, 1. kötet, Budapest 1987, 31.

13 Vö. John Vinton: „Towards a Chronology of the Mikrokosmos”, *Studia Musicologica*, 8. (1966), 41–69.

14 „Megkérdézzük a zeneszerzőt”. In: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Szerk. Wilhelm András. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000, 220–221., ide: 221.

tal is ismert – tradíció értelmében a *Mikrokozmosz* miniatűr formában tükrözi a teljes Kozmosz rendjét és szépségét (aminthogy a görög „kozmosz” szó fordítása is a jelenségek feltételezett tulajdonságait adja vissza: beosztás, rend, dísz, szépség).

A zenekultúra „mikrokozmoszába” Bartók zenei alapjelenségeket gyűjt össze – ritmusokat és hangzó struktúrákat, formaelveket és műfajokat: *Felhangok, Tükörkép, Imitáció és ellenpont, Vonal és pont, Növekedés – fogyás*, valamint *Magyar párosító, Oroszos, Hommage à J. S. B. és Hommage à R. Sch.* s végül *Kromatikus invenció, Pastorale, Induló, Scherzo, Notturmo* és maga a *Korál*.

Bartók tudatában a korál szilárdan kapcsolódik a német zenei hagyományhoz. Az autográf tisztázatlanban ugyanis a darab címe kizárólag németül szerepel: *Choral*;<sup>15</sup> a többi darabnál tapasztalható többnyelvűségtől (mint a No. 32. esetében az *In der dorischen Art / Dór hangsor*,<sup>16</sup> vagy különösen feltűnően a No. 137-nél: *Unisono / Unisono*<sup>17</sup>) Bartók itt eltekint.

Játéktechnikai szempontból a korál hasonló feladatot ró az előadóra, mint Stravinsky *Les cinq doigts* című műve (1921):<sup>18</sup> a jobb és a bal kéz bármilyen regisztrált vagy -tágítás nélkül megmarad a C–D–E–F–G pentachordon, s Bartók a c'-hez kapcsolódó 1-es számmal (a jobb kézben) és a c-t jelölő 5-ös számmal (a bal kézben) az ujjrendet is előírja. A darab lineáris kétszólamúsága egyszersmind a kezek függetlenségét hivatott elősegíteni. Bartók darabja sok tekintetben megfelel a korál toposzának:

– A *Largamente* tempó, amelyet a zeneszerző ♩ = 88 jelzéssel értelmez (és matematikailag pontosan számol át 1'13" durátává), a szokásos koráltempónak felel meg, s ahhoz hasonlóan ingadozásoktól mentesen mindvégig megmarad.

– A 27 ütem terjedelmű darab négy „korálsorra” bomlik (6 + 5 + 6 + 10), amelyeket kiadós szünetek – egyszersmind lélegzetvétel-cezúrák – választanak el egymástól.

– Az éles ritmikai fordulatok teljesen hiányoznak; a korál a szólamvezetés szabályait betartva kivétel nélkül negyed értékekben mozog, s minden egyes „sor” végén záradékszerűen hosszú célhangra érkezik: →D/G →E →F →C.

– A *legato* utasítás a liturgikus korál vokális meghatározottságára utal.

– A mindkét szisztéma elé kiírt *forte* jelzés miatt a dinamika mint paraméter – akárcsak a liturgikus korálnál – nem játszik szerepet.

– A pedagógiai célzat miatt a hangkészlet egy „pentatóniára” és a „normál” kö-zépfekvésre korlátozódik; a C alapú diatonikus pentachordra szűkülés archaikus benyomást kelt. A „korál”-asszociációk mégsem teljesen egyértelműek, Bartók *Koráljának* a faktúráját ugyanis nem a dallam uralja. Ehhez hiányzik a *cantus firmus*, vagy másképp fogalmazva: a megalkuvást nem ismerő polifónia ellene hat annak,

15 Faksimile in: Victor Bator: *The Béla Bartók Archives. History and Catalogue*. New York: Bartók Archives Publication, 1963.

16 Bator: *The Béla Bartók Archives*; a Bartók által autorizált Boosey & Hawkes-féle kiadásban: *In Dorian Mode / En mode dorien / Dorische Tonart*.

17 Bartók Péter archívumában, PB 59PFS4.

18 Vö. Rudolf Stephan: *Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958, 12–22.

*Largamente, ♩ = 88*      *Choral*

1. faksimile. Choral (Mikrokosmos, No. 35), metszőpéldány

hogy a két szólam cantus firmusszá válhasson. Valamennyi szakasz szigorú imitációs szerkesztéssel indul, és a szólamok belépésének sorrendje minden újrakezdéskor megváltozik. Ez az eljárás Bachot juttatja a hallgató (és a játékos) eszébe – azt a Johann Sebastian Bachot, aki a korálra épülő, egyházi kontrapunkt *par excellence* képviselője. Nagyon is idevág Bartók apokrif kommentárja, amelyet amerikai tanítványa, Ann Chenee jegyzett fel: „A szólamok a szabad kánon írásmódjára emlékeztetnek.”<sup>19</sup>

### **Concerto zenekarra, 2. tétel: *Gioco delle coppie / Allegro scherzando*<sup>20</sup>**

A *Concerto* 1944. december 1-jei ősbemutatójának programfüzetében egy egészen kivételes bevezetőszöveget találunk a zeneszerző tollából.<sup>21</sup> A Kossuth „szimfóniai költemény” programját Bartók bőségesen kifejtette, hogy a tablót érthetővé te-

19 „Voices resemble free canon writing.” Idézi Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. London: Boosey & Hawkes, 21971, 35.

20 A szerző köszönettel tartozik Móricz Klárának a *Concerto* keletkezésével, elemzésével, interpretációjával és recepciójával kapcsolatos értékes útbaigazításokért, amelyeket a források érzékeny elemzésén alapuló, 1992-ben Budapesten elfogadott diplomamunkájában közölt. E dolgozatról a Denijs Dillének szentelt Festschriftben jelent meg részletes tartalmi összefoglaló: „New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's Concerto for Orchestra. Concepts of 'Finality' and 'Intention'”, *Studia Musicologica*, 35. (1993–94), 181–219. Általános tájékozódásul ld. Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 231–242, ill. és Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981, 290–296.

21 *Béla Bartók. Essays*. Ed. Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, 431.



gye,<sup>22</sup> az *I. zenekari szvit* önanalízise pedig pszichológiai szempontú megközelítést közvetített.<sup>23</sup> Ám minden további esetben, amikor a zeneszerző ezt követően programfüzetekben vagy kottakiadások számára értelmezte saját műveit,<sup>24</sup> valósággal aszketikusan szorítkozott a formai felépítésre vonatkozó megjegyzésekre. Akár tanulmányokban, akár interjúkban vagy levelekben nyilatkozott meg, benső meggyőződéseit Bartók éppannyira titkolta, mint motivációit vagy a művei mélyrétegeiben rejlő érzelmeket és szándékokat. A *Concerto* esetében azonban meglepően közlékeny volt – különösen azok a megjegyzések engednek bepillantást a szándékaiba, amelyekben a kézíratos fogalmazvány vége felé a megfelelő nyelvi fordulat után kutat:

A mű általános hangulata – a tréfálkozó második tételtől eltekintve – fokozatos átmenetet mutat az első tétel szigorúságától/komolyságától és a harmadik tétel komor gyászdalától az utolsó  
életigenlése  
élet-állítása  
élet megerősítése  
felé.<sup>25</sup>

Hogy a zeneszerző Bartókot komponálás közben a mindennapi élet reflexei és víziói is befolyásolták, korántsem csupán az egyéni túlmutató jelenségként előfeltételezhető – a Ziegler-testvérekhez, Herminához és Mártához 1909. február 3-án intézett, sokat idézett levél világosan alátámasztja ezt:

Csak egy gondolat teszi az ilyen életet még tűrhetővé: az a homályos, biztossá nem tehető sejtélem, hátha minden sorscsapás egy-egy hatalmas irányítója, fejlesztője művészetemnek, melynek közvetett vagy közvetlen befolyása nélkül ez nem lehetne olyanná, amilyenek a legmagasabb igények támasztása szerint lennie kellene. Erősen hiszem és vallom, hogy minden igaz művészet – a külvilágból magunkba szedett impressziók – az „élmény”-ek hatása alatt nyilvánul meg.<sup>26</sup>

A *Concerto* második tétele ugyan kívül esik a Bartók által említett programon, a szemantikus nézőpontot azonban ennek elemzése során sem szabad elhanyagolnunk. Ez annál is kényszerítőbb, mivel a zeneszerző itt (és csakis itt) egy újabb „korál”-ra hívja fel a figyelmet:

22 Vö. Denis [= Denijs] Dille: „Bemerkungen zum Programm der symphonischen Dichtung 'Kossuth' und zur Aufführung dieser Komposition”. In: *Documenta Bartókiana*, 1. Hrsg. Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó – Mainz: Schott, 1964, 75–103.

23 Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Editio Musica, 1989 (Bartók Béla írásai 1.), 51–56. és 205–209.

24 Ezek az írások összegyűjtve ugyancsak hozzáférhetők a fenti kötetben. Ld. még Somfai László: „20. századi zeneszerzők autoanalízisei”. In: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 281–291.; illetve Hunkemöller: „Bartók analysiert seine 'Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta'”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 40. (1983), 147–163.

25 „The general mood of the work represents – apart from the jesting second movement, a gradual transition from the sternness of the first movement and the lugubrious death-song of the third movement to the *Lebensbejahung* [life-assertion, life-affirmation] of the last one.” Bartók Péter archívuma, PB Bartók Writings C.

26 *Bartók Béla levelei*, 145.

A második tétel főrészét egymástól független, rövid szakaszok láncolata alkotja, amelyeket rendre fúvós hangszerek mutatnak be öt párban (fagottok, oboák, klarinétok, fuvolák és szordinált trombiták). Az öt szakaszban tematikus szempontból semmi közös sincs, és az a, b, c, d, e betűkkel jelölhetnénk őket. Ezután egyfajta „trío” – rézfúvókra és kisdobra írott rövid korál – következik, majd kidolgozottabb hangszerezéssel tér vissza az öt szakasz.<sup>27</sup>

A tétel formai és gesztikus szempontból Scherzo (*Allegro scherzando*, ABA'). A scherzokarakter azonban csak akkor szilárdul meg, ha a nyomtatott partitúra ♩ = 74 jelzését az autográf alapján ♩ = 94 értékre, az Allegrettót pedig Allegróra helyesbítjük.<sup>28</sup> A Bartók által a partitúrába bejegyzett duratajelzések is csupán ebben az esetben lesznek matematikailag helytállóak. Néhány jelentéktelen, úgyszólván agogikai ingadozástól eltekintve (pl. a poch. rit. / a tempo a 199–200. ütemben) a tempó sohasem hagy alább.

Az A szakasz nem csupán váltakozó párokat mutat be változó anyagokkal, hanem a párokat Bartók változó hangköztávolságokban is vezeti, egymással párhuzamosan. Az A szakasz visszatérése rövidített és variált, így a tétel középtengelye – a trióként funkcionáló korál – némileg a tétel vége felé tolódik el. Mindeközben a párok azonos vagy rokon hangzású kis együttesekké bővülnek – anélkül hogy a megszólalások száma vagy azok sorrendje bármiben is változna. A tétel szerkezetét az 1. ábrán mutatjuk be (a megjelölt hangközöktől való apró eltéréseket elhanyagoljuk).

Bevezetés			mf	8 ütem				
1. fagottok	2	kis szext	p	16	a	D ↓	8	
2. oboák	2	kis terc	p–mf	20	b		114	(A)
3. klarinétok	2	kis szeptim	p–mf	15 (13)	c			
4. fuvolák	2	kvint	mf–f	30 (27)	d			
5. trombiták	2	nagy szekund	p–mf	33 (31)	e			
Korál			mf/p	24 + 18		Fisz	42	(B)
1. fagottok	3		p	16	a'	D ↓		
2. oboák/klarinétok	4		p–mf	17	b'			
3. fuvolák/klarinétok	4		p–mf	14	c'		99	(A')
4. fuvolák/oboa vagy klarinét	3		mf–f	16	d'			
5. trombiták	2		mf–p	36 (33)	e'			

1. ábra

27 „The main part of the second movement consists of a chain of independent short sections, by wind instruments consecutively introduced in five pairs (bassoons, oboes, clarinets, flutes, and muted trumpets). Thematically, the five sections have nothing in common and could be symbolized by the letters a, b, c, d, e. A kind of „trío” – short chorale for brass instruments and side-drum – follows, after which the five sections are recapitulated in a more elaborate instrumentation.” Ld. a 21. jegyzetet.

28 Ld. a kézirat dedikált példányát Bartók Péter archívumában (PB 80FSID1).

A korálnak nevezett szakasz félreérthetetlenül, nyomatékosan idézi fel a „korál” hatását. Ez több tényező együttállásának köszönhető:

- a felső szólam által dominált akkordikus letét
- a felső szólam cantusfirmus-jellege
- négy, szimmetriára hajló „korálsor” (három négyütemes és egy ötütemes), amelyek azonban a célhangok nyújtása révén „meghosszabbodnak” (6 + 6 + 5 + 7)
- homogén mozgás negyedértékekben
- differenciálatlan dinamika (egységes mezzoforte jelzés)
- archaizáló, mindazonáltal kromatikus harmonizálás
- ötszólamú fúvósletét (orgona, toronyzene vagy annak „harsonakórusa” – reneszánsz mint asszociáció)

A korál egyetlen, 24 ütemet átfogó strófából áll. Két trombita, két tenorharsona és egy tuba szólaltatja meg. A strófát az utolsó két „korálsor” variált hangszerelésű és felrakású ismétlése követi. Az immár négy kürtöt és egy tubát használó, piano jelzésű ismétlés dinamikailag is lekerekíti a korált, s Bartók egyúttal egy kis szekunddal lejjebb is transzponálja azt. A záróhang három helyett kilenc ütemnyire bővül, és funkciójában is átértelmeződik: Fisz = alaphang (Fisz-dúr) helyett F = kvint (B-dúr). A bővítés és az átértelmezés folytán az immár 18 ütemnyi ismétlés egyszersmind az A' szakaszt előkészítő visszavezetéssé is válhat: amint a záróakkord megszólal, majd fokozatosan elvékonyodik, az új formarész felütéses kezdete összesen tízszer ismétlődik (1. kotta a 298–299. oldalon).

A kérdésre, hogy a zeneszerzőt mi motiválhatta a Scherzo trióepizódjának korálként való megkomponálására, aligha adhatunk egyértelmű választ. Szembeötlő mindazonáltal a kései Bartóknak az a hajlama, hogy kompozíciós munkája során a különféle idézeteket és attitűdöket történelmi és néprajzi tudattartalmakként mintegy topográfiailag is integrálja.<sup>29</sup> Az 1943 és 1945 között írt amerikai művekben Richard Wagner- és Bach-, magyar operett- és Ludwig van Beethoven-, Dmitrij Sosztakovics-idézetek, madárhangok és népzene-imitációk illusztrálják ezt (a parasztzene hangról hangra való hivatkozását Bartók már 1933-tól fogva kerülte, kivételt képez mindazonáltal a *Mikrokozmosz* 74., 95. 112. és 127. darabja).<sup>30</sup> Ez a tény kétféle értelmezést enged meg. Egyfelől ilyen módon nyilvánul meg az életre szóló feladatnak tekintett nagy szintézis, amelyről a komponista az 1930-as évek végén beszél.<sup>31</sup> Másfelől pedig ez az eljárás annak a gyökereitől elszakított embernek a mentális regressziójáról is tanúskodik, aki néhány héttel a halála előtt, 1945. július 1-jén honfitársának, Zádor Jenőnek megvallotta: „Pedig én is szeretnék hazamenni, de végleg...”<sup>32</sup> Béla fiának

29 Ld. Ferenc Bónis: „Idézetek Bartók zenéjében”. In: Uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski, 1992, 93–116.

30 1934–39; vö. 13. jegyzet, illetve Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

31 Vö. Serge Moreux: *Bela Bartok*. Paris: Richard-Masse Editeurs, 1955, 112 skk.

32 *Bartók Béla levelei*, 715.



már 1941. június 20-án ezt írta: „ha már mindenütt rossz, akkor inkább otthon van az ember.”<sup>33</sup>

A regressziót nem szabad összetévesztenünk a népszerűség hajhászásával. Amikor Bartók 1943-ban felkérést kapott a zenekari *Concerto* megírására, elsősleg már lezárta zeneszerzői pályáját; 1939 óta egyetlen új művet sem vetett papírra. Ralph Hawkes és Doráti Antal, az American Ballet Theatre zeneigazgatója egy sor kompozíció ötletét vetette fel,<sup>34</sup> Bartók azonban csak akkor kezdett váratlanul újra komponálni, amikor Serge Koussevitzky egy zenekari művet rendelt tőle.

A komponálás folyamatát végül egy sor feljegyzett ötlet irányította, megte-remtve annak saját dinamikáját. Ezt igazolja a mű felfoghatatlanul rövid – 1943. augusztus közepe és október 8. közé eső – kompozíciós periódusa is, valamint a hatalmas dimenziók. „Körülbelül 40 percig tart” – írta a zeneszerző 1943. december 17-én nem minden büszkeség nélkül korábbi tanítványának, Wilhelmine Creelnek.<sup>35</sup>

A *Concerto* Bartók legterjedelmesebb zenekari műve az 1905-ben keletkezett *I. szvit* óta. Valójában rangrejtett szimfónia, diszkrét programatikus vonásokkal. Mindemmel pedig – különösen a második tételben – tánctól inspirált zene, amelyben talán a Dorátitól kapott ösztönzések hatását is láthatjuk. A források ismeretében mindenesetre megkockáztatható, hogy Bartók elsőként a második tételt komponálta meg, legalábbis az A szakasz variált visszatéréséig.<sup>36</sup>

Doráti közvetlen közlőre figyelhetette a *Concerto* keletkezését.<sup>37</sup> Túlnyomórészt neki köszönhető, hogy Bartók érdeklődést mutatott a mű balett-interpretációja iránt, s azt előkészítendő hozzákezdett egy zongoraváltozathoz is, amely végül befejezetlen maradt.<sup>38</sup> Doráti beszámol a második tételhez illő cím megtalálásáért folytatott közdelemről is. A talán a kiadó kérésére a nyomtatott partitúrába került *Giuoco delle coppie* [Párok játéka] forma némileg árnyalja Bartók szándékait: az ő eredeti elképzelése *Presentando delle coppie* [Párok bemutatása] lett volna, ami a tétel koreografikusan meghatározott szerkezetére utal, akár ideális, akár konkrét értelemben. A kézirat dedikált példányában<sup>39</sup> és a zongoraváltozat autográfjában egyaránt a *Presentando delle coppie* felirat áll e tétel előtt.

Ami mármint a második tételben szereplő korált illeti, egy liturgikus vonatkozású tétel aligha illett volna Bartók eredeti koncepciójába. Egy kifejezetten táncos jellegű scherzo részeként ennek a korálnak csupán epizódkaraktere lehet. Ez már pusztán kvantitatív szempontból is igaz: Bartók számítása szerint a korál a tétel

33 Uott, 672.

34 Ld. Ralph Hawkes 1939. március 6-án, 1940. augusztus 22-én, 1942. április 17-én és 1943. július 20-án Bartókhoz írott leveleit (valamennyi Bartók Péter archívumában). Doráti Antallal kapcsolatban ld. a 37. jegyzetet.

35 *Bartók Béla levelei*, 697.

36 Vö. 20. jegyzet.

37 Antal Doráti: „Notes on a masterpiece”. In: *Arion 13. Almanach International de Poésie*. Ed. György Somlyó. Budapest: Corvina, 1982, 32–53.

38 Bartók Péter archívuma, PB 80TPFC1.

39 Uott, PB 80FSID1.

123  
(*lo stesso tempo*)  
*senza sord.*

Trpts. I, II  
in C

Trbs. I, II

Tuba

*mf*

129

135

Trpts. I, II  
in C

Trbs. I, II

Tuba

141

Trpts. I, II  
in C

Trbs. I, II

Tuba

147

153

I, III

Hrn.

II, IV

Trpts. I, II  
in C

Tuba

*p*

159

Fl. I

Ob. I

I, III Hrn.

II, IV Hrn.

Tuba

Fl. I

Ob. I

Kl. I in Bb

I, III Hrn.

II, IV Hrn.

teljes időtartamának (6' 17'') kevesebb mint hatodát (1') teszi ki. Emiatt szólal meg a mottószerűen, a nyitó- és a záróütemekben is felbukkanó kisdob az epizód közben is, összekötő és elidegenítő szerepet is betöltve.

Az öt különböző *pas-de-deux*-karakter „prezentációja” után a korál – mint a „gyülekezet”, a „közösség” és az „egység” szimbóluma – békeséget teremthet a párok között, végül valódi egységbe kovácsolva az együttest. Ezt az értelmezést azonban cáfolni látszik, hogy a rézfúvósegyüttes kontrasztot „prezentál”. Nem a fagott, az oboa, a klarinét, a fuvola és a trombita talál egymásra – a megváltozott hangzás egy teljesen más világba enged bepillantást. Ez a világ a kisdob ellenpontja révén elidegenedik, s kiszolgáltatja magát a tánc világának, mégpedig *lo stosso tempo* (123. ü.): a „tánc” és a „korál” (utóbbi mint a „hit” és a „jámborság” szimbóluma) a „hit” és a „jámborság” ironizálása árán kerül kapcsolatba. A korál tehát csakis epizód lehet; kezdettől fogva semmi esélye arra, hogy a tánc világában megállhassa a helyét. Ez a megoldás az európai zenetörténet kifinomult ismeretéről ta-

núskodik, és annak topikus és gesztikus felhasználását példázza egy *sui generis* komponálásmód szolgálatában.

### 3. Zongoraverseny, 2. tétel: *Adagio religioso*<sup>40</sup>

Bartók alkotóerejének élete utolsó két esztendejében megfigyelhető titokzatos újjáéledését számos érdeklődőtől érkező felkérés kísérte. A megbízások között szerepelt két zongoraverseny: ezek egyikét (két zongorára) a komponista visszautasította, a másikat pedig végül másnak – feleségének, Dittának – ajánlotta. A 3. zongoraverseny 1945 nyarán kidolgozott partitúráját Bartók szeptember 21-én – közvetlenül kórházba kerülését megelőzően, alig öt nappal a halála előtt – barátjának és egykori tanítványának, Serly Tibornak adta át. A kapott utasítások alapján Serly hangszerelte meg az utolsó 17 ütemet, Ormándy Jenővel és más bizalmasokkal együtt pedig a még hiányzó tempójelzéseket és előadói utasításokat is bevezette az autográfba.

Első két zongoraversenyét a pianista Bartók önmaga számára komponálta, ezúttal viszont feleségének kínált exkluzív lehetőséget a koncertezésre. Ezt a megoldást – amint azt a komponista Péter fiának írt 1945. február 21-i levele<sup>41</sup> sugallja – elsősorban praktikus gazdasági megfontolások indokolhatták, a kompozíciónak azonban így elkerülhetetlenül egyfajta *Hommage à Dittává* s ezáltal végakarattá lett válnia.

Áttetsző, derűs, megbékélt – ehhez hasonló szavak lehetnének a 3. zongoraverseny jellemezésének kulcsszavai. A nyomasztó életfeltételek és a közelgő halál ellenére a komponálás bensőséges impulzusai valamelyest érthetőbbé teszik a versenymű karakterét. Valószínű, bár nem bizonyítható, hogy a háború vége vagy a Magyarországra való visszatérés reménye, végül pedig a halálos betegségből való kilábalás csalfa reménye is összekapcsolódott az *Hommage à Ditta* gondolatával.

Ebbe az összefüggérendszerbe illeszkedik a második tétel a Bartók-életműben egyedülálló előadói utasításával: *Adagio religioso*. A keresztény értelemben vett *religioso* felfogást ugyan kizárhatjuk interpretációs kísérletünkben, a tétel felirata mégis egy olyan aurára utal, amely az isteni hangzó epifániáját idézi meg. Ezt szolgálja három tematikus–imaginatív elem: a *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* („Egy felgyógyultnak szent hálaéneke az istenséghez,

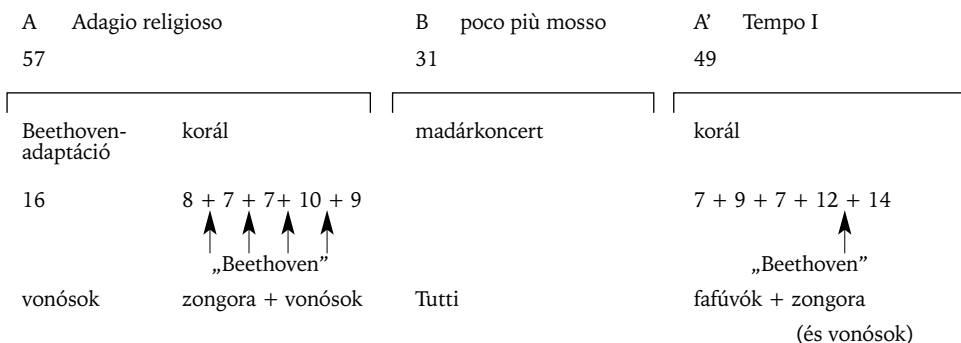
40 A szerző fontos gondolatokat köszönhet a Kovács Sándorral folytatott beszélgetéseknek, valamint idevágó tanulmányának: „Final Concertos”. In: *The Bartók Companion*. Ed. Malcolm Gillies. London: Faber & Faber, 1993, 538–554. Általános tájékozódásul megint csak lásd Kroó: *Bartók-kalauz*, 251–255, ill. Tallián: *Bartók Béla*, 307–311; valamint János Kovács: „'Heiliger Dankgesang in der lydischen Tonart' und 'Adagio religioso'”. In: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*. Ed. József Ujfalussy & János Breuer. Budapest: Editio Musica, 1972, 25–30.

41 Vö. Kroó György: „Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók”, *Studia Musicologica*, 12. (1970), 11–27. A levélben írottakat megerősíti Bartók-Pásztory Ditta *Erinnerungen an die letzten Lebensstage ihres Mannes* címmel megjelent visszaemlékezése is; ld. Denijs Dille: *Béla Bartók. Regards sur le passé*. Ed. Yves Lenoir. Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art collège Érasme, 1990, 371–374.

líd hangnemben”) feliratú harmadik tétel adaptációja Beethoven a-moll vonósnégyeséből (Op. 132), egy Bartók komponálta korál és egy madárkoncert. A programmatikus tételfelirat háttére előtt ezeknek az elemeknek a szemantikája kényszerítő erejű.

Alapvázul Bartók a dalformát választja. A tétel a vonósnégyes-tétel szellemében és első 30 ütemének anyagával indul – vagyis szabad, mégis egyértelmű Beethoven-adaptációval. Ezt követi a korál. Öt sorának záróhangjai a tételkezdet elemeit olvasszják magukba (2. *fakszimile a 302. oldalon*).<sup>42</sup> Míg a Beethoven-adaptációt az ötszólamú (a klarinétot is integráló) vonóstextúra hordozza, a kíséret nélküli zongora a korált intonálja (2. *kotta a 302. oldalon*). A madárkoncert mint kontrasztáló közép-rész után visszatér a korál, de immár a Beethoven-adaptáció nélkül. A végén szinte már elillanni látszik, mielőtt az Adagio megszakitás nélkül beletorkolna a zárótételbe. A visszatéréskor a korál fafúvókra és vonósokra hangzik fel, miközben a zongora kadenciaszerű-improvizatorikus ellenpontot játszik.

A madárkoncertben felbukkan a Bartók által Amerikában gyűjtött madárhangok egyike is.<sup>43</sup> A zeneszerző hangmagasság, ritmus és tempó tekintetében is pontosan tartja magát eredeti lejegyzéséhez; a természetet a maga valójában emeli át zenéjébe. A koncertben azonban további madárfajok is szerepelnek, melyeket a fuvola, az oboa, a klarinét és a xilofon jelenít meg. A konkrétan azonosítható madárhangot a zongora szólaltatja meg, vagyis maga Bartók vagy a szólam meg nem nevezett címzettje (Ditta). Figyelemre méltó, hogy ehhez a sorhoz a lejegyzésben a „Parting in peace” megjegyzés kapcsolódik.<sup>44</sup> A természeti hangok kompozíciós újrendezésének érzelmi intenzitását és koherenciáját a vonósok zsongása és a zongora időnkénti futamai fokozzák. A tétel szerkezetét a 2. *ábra* szemlélteti:



2. *ábra*

42 A vázlatanyag (Bartók Péter archívuma, PB 84fSS1, 7. o.) szerint Bartók előre lejegyezte a korált. És pedig mint egységes egészt, a sorzáratok megnyújtása nélkül. A sorok fölé betűket írt, amelyek a korál alatt is visszatérnek, mindig a Beethoven-adaptáció egy-egy szakaszának megfelelően.

43 Somfai egy hat lejegyzést tartalmazó cédulát fedezett fel Bartók Péter archívumában (PB Misc. C-27/55b), s fakszimilében közre is adta. Vö. monográfiáját: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, 56.

44 Uott.



2. faksimile. A Harmadik zongoraverseny Adagio religiosójának koralsoraihoz készült vázlatok

2. kotta. Bartók: Harmadik zongoraverseny, 2. tétel: a partitúra zongoraszólama, 123–164. ü.



Ezt a szerkezetet – formálisan megragadható lefutásán túlmenően – logikus folyamatként értelmezhetjük, amelynek jellemzői azonban Bartók esetében szokatlanok. A tétel különlegessége a struktúra eszmei logikájában és a fokozásra épülő koncepcióban rejlik, amely a zene minden részletét áthatja. Mivel a korál kétszer jelenik meg, a maga 91 ütemével a 137 ütemnyi tétel legnagyobb részét teszi ki, s ennek folytán annak meghatározó hangsúlyait is megszabja.

Mottójellege révén a Beethoven-adaptáció gondolati-tematikus szempontból rögzíti mindezt: „Egy felgyógyultnak szent hálaéneke az istenséghez”. A hozzá csatlakozó korál tehát reakció, s egyszersmind logikus folytatás is. A mottó, amelynek hangjai a korál öt sorzárlatában köszönnek vissza szinte kísértetként, újra meg újra felidézi az eredeti gondolati hátteret. Reakcióról beszélhetünk, hiszen a „korál” zenei ima: dicséret, hálaadás vagy kérés. Az ima eksztatikus, a célhoz és a címzetthez igazodó; az istenihez fordul a bensőségesség erejével (*molto espressivo*). A félreérthetetlenül „korál”-nak mutatkozó szakasz megformálása mintaszerű:

- akkordikus letét „Kantionalsatz” módjára
- uralkodó, cantusfirmus-szerű felső szólam
- sorok szerinti tagolás
- egyfajta zárlatérzet a sorzárásokban (*d–e–f–c–c*)
- fél- és negyedértékekben való mozgás
- a dinamikai árnyalás hiánya
- legato frazeálás

Mindez főként az első három sorra érvényes, amelyek egységes karaktere a melodika „izoritmiájában” is megnyilvánul, hosszú, mondhatni indifferens záróhangokkal:



A sorok tehát „tulajdonképpen” ötütemesek. Ebből az egyneműségből törnek ki a zárósorok; a negyedik még óvatosan, az ötödik határozottabban.<sup>45</sup> Kiszélesednek (10, illetve 9 ütemesre), magasabbra törnek, fokozzák a dinamikát (*crescendo–diminuendo*, illetve *forte*), gazdagabban harmonizáltak, és a pontozásoknak köszönhetően ritmikájuk is intenzívebb. A visszafojtott hangvétel (*piano*) és a strófaszerű zártság tehát utat enged az egyre fokozódó szenvedélynek.

A cél a formailag középrézként, narratív szempontból pedig madárkoncertként értelmezhető komplexum. Hirtelen egy boldog látomás tárul fel, a szentség és a megelégedettség érzetével. Mindez azonban csupán megelőlegezése annak az eszkatologikus boldogságnak, amelynek itt és most reménye sincs arra, hogy végérvényessé váljon – az emberi létezés mint az Egyetlenben, a szakralizált *natura*

45 Az utolsó három taktus csupán kétszeri javítás nyomán nyerte el végső, a többi frázistól világosan eltérő alakját (forrás mint a 42. jegyzetben).

*naturans*ban való feloldódás entelekheijának látomása ez. A látomások illékonyak és átmenetiek: a madárkoncert nem zárhatja le a tételt, a 137 ütemnyi összterjedelemhez mérve mindössze 31 ütem után visszatér a korál.

A hirtelen berobbanó epifánia szolgálhat magyarázatul a korál emfatikus befejezésére, vagyis a végorientáltságra, amelyet az autentikus korál nem ismer, s amely Bartókra sem jellemző. A boldog látomás azonban a korál visszatérésének erőteljes variáltságáról is számot ad: a korábban csupán a zongorán megszólalt korálletétet most (szorosán igazodva ehhez a zongoraletéhez) a fafúvók, majd az utolsó, még tovább variált sorban a vonósok, a fafúvók és a zongora együtt szólaltatják meg. A variációk a maguk buja játékosságával olyan intenzitással gazdagítják a faktúrát, hogy a vonós-fafúvós szintézis, a vonósok csillogó hangzása és a túláradozó, szinte bravúros zongoraletét szinte a mámorig fokozzák a korált.

A három tematikus-imaginatív elem, amelyek zeneileg és gondolatilag ennyire érzékenyen kapcsolódnak össze, anyagukat tekintve is közelítenek egymáshoz. Emiatt válhat az eszmei szerkezet kompozíciós szempontból is sikeressé – címszavakban: kvartstruktúrák a Beethoven-adaptációban, a korálban és a madárkoncertben; Beethoven „lídként” jellemzett archaizmusának átvezetése Bartók pentaton jellegű „neutralizációiba”.

Mikusi Balázs fordítása

The German original of this text appeared as part of the author's book entitled *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013), Chapter 6, 'Choral' (137–156). The previous issue of *Magyar Zene* (2016/2) included two other sections from the same chapter: 'Klage' and 'Scherzo' (189–213).

---

**Jürgen Hunkemöller** (born 1939) studied music pedagogy at the Hochschule Heidelberg, musicology, German language and literature, philosophy, and art history at the Universities of Köln and Heidelberg. Between 1966 and 1968 he lived in Paris for researchwork. He received his Ph. D. in Heidelberg in 1968. Between 1968 and 1973 he worked as Reinhold Hammerstein's and Ewald Jammers's assistant at the Heidelberg University. From 1969 until 2012 he was professor on music history at the Musikhochschule Mannheim (earlier Heidelberg), and also from 1973 to 2004 professor on musicology at the University of Education Schwäbisch Gmünd. He was guest professor and lecturer at the Universities of Heidelberg, Kiel, and Bern as well as at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. The center of his scholarly interest are music history of the 18-20th centuries, jazz and its reception, and music and religion.