

K Ö Z L E M É N Y

Dobszay László

A NÉPDAL FELSZÍVÓDÁSA A BARTÓKI KOMPOZÍCIÓBAN*

Walter Wiorának az 1972-es Kodály-konferencián a magyar zenetudósokhoz intézett kérdése azóta is megválaszolatlan maradt:

Ha azt mondjuk – s jogosan –, hogy Bartók is, Kodály is a magyar népdalból fejlesztette ki zeneszerzői stílusát, miért különböznek annyira egymástól e kifejtett stílusok? Miben tér el egymástól a két nagy mesternek a népzenevel kapcsolatos magatartása?

Bizonyára az alapvető, tudatosan vállalt szándékokban. Bár Kodály summázóan nem beszélt a népdal műzenei felhasználásának kérdéséről, de ha összegyűjtjük e tárgyról tett alkalomszerű megjegyzéseit, az eredmény lényegében megegyezik Bartók ismert programatikusan nyilatkozataival.¹ Bár jelentős különbség, hogy Kodállal szemben Bartók zenéjébe a nem-magyar népzenevel való foglalkozás tapasztalatai is beépültek,² mégis úgy látjuk, hogy a kétségtelen különbségek oka nem a tudatos programban és a felhasznált anyagban, hanem az alkotótevékenység struktúrájában keresendő. Összehasonlításuk nemcsak a két szerzőnek a népdalhoz való viszonyát világitaná meg, hanem a zeneszerzői alkat, gondolkodásmód sajátosságai is éppen az azonos feladaton összemérve válnának szemléletessé.

Természetesen e rövid referátum nem vállalkozik olyan tételek kimondására, melyek csakis a két mester számos művének gondos analízisének alapulhatnak. Csupán a népdalnak a bartóki kompozícióban betöltött szerepére vonatkozó megfigyelésekkel járulunk hozzá a még kevés figyelemre méltatott tárgy vizsgálatához. Kévs figyelemre – mondhatjuk –, mert hiszen itt nem a szerzők sokszor felidézett ars poeticájáról van szó, sőt nem is filológiai vagy történeti megközelítésről (e tekintetben Lampert Vera nemrég megjelent munkája³ megtette a legfontosabb lépést), hanem zeneelméleti tárgyról: a népdalmatéria és a kész kompozíció tényleges viszonyának megfigyeléséről s a megfigyelések általánosításáról.

* Az MTA Zenetudományi Intézet konferenciáján 1981. szeptember 29-én a Bartók Emlékházban tartott előadás magyar nyelven eddig kiadatlan írott változata.

1 Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. (A továbbiakban: BÖI.) Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966, 668–671., 675–681., 750–757.

2 Uott, 669., 755., 757.

3 Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

A feladat persze e tekintetben is elemzések hosszú sora lenne, majd tipológia és általánosítás. Előadásunk – bár nagyszámú elemzett tételre épül –, idő hiányában csak egyetlen jellemző példára hivatkozik. Példánkat – a szemléletesség kedvéért – a 44 *hegedűduó*ból választottuk.⁴ E darabokban a népdal még teljességében felismerhető, de már egy egészen bartóki kompozíciós terv része. Alkalmas tehát arra, hogy mind az ennél egyszerűbb feldolgozások, mind a népdal közvetlen felhasználásán túllépő művek értelmezéséhez szemléleti irányítást adjon.⁵ A kiválasztott népdal Erdélyben él, balladai és lírai szövegekkel:⁶

Kősziklán fölfuték... Udvarhely; Vikár B. MF 424/b

Hess páva, hess páva... Maros-Torda; Vikár B. MF 502/a

18. századi feljegyzések arra mutatnak, hogy régebben nagyobb területen ismert lehetett.⁷ Népzeneink régies, kis ambitusú rétegébe tartozik. Lényegét nézve pentachordiális dallam, de nem úgy, hogy egy alaphangon állna, hanem egy ismételtén visszatérő magas hangról kis mozgásokkal lehajolva, különböző várakozási pontokat sorakoztat:

5 5 5 5
3 4 3 4 3 (3) 4 1 (V)

Valóban nem egy hétfokú tonalitás kivágata. Változatai – népdalaink többségétől eltérően – nem a részletmozgásokban mutatkoznak, hanem abban, ami a hétfokúság szempontjából tonálisan meghatározó lenne. A magas hangról való lehajlás ugyanis vagy nagyterces, vagy kisterces; a befejezés pedig a magas hang alatt ad libitum kvinttel vagy oktávval történhet.⁸ Így négy altípusban jelentkezik a lényegében mégis azonos dallam:

4 19. szám. Vö. uott, 56.

5 Vö. BÖI, 676–679.

6 MTA Zenetudományi Intézet, Népzenei Típusrend, 16.1830. típus.

7 Bartha Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770–1800)*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1935, 61–62.

8 „Moll” pentachord: 30 adat, Udvarhely, Csík, Bukovina, Moldva. „Dúr” pentachord: 22 adat, Csík, Bukovina, főleg Moldva, néhány Nyitra megye. Plagális „fríg”: 16 adat, Marostorda és Udvarhely. „Mixolid”: 1 adat Udvarhelyből.

A lényeges dallammozgások meghatározottak, a konkrét hangközviszonyok részlegesen meghatározatlanok. Ez a kettősség Bartóknál megszűnik. A kiválasztott dallamalak kanonizálódnak, mert minden eleme mozdíthatatlanná válik a kompozíció egyéb elemeivel való relációképződésben. A folklorista Bartók nyilván tud a tonális variabilitásról, a komponista Bartók számára viszont a kanonizált alak a következő szilárd viszonylatokat kínálja.

Autentikus értékű, előre haladó lépés a *h-g* nagyterc (háromszor fordul elő a dallamban). A *h*-ről egy nagy szekundot lelépve az *a* visszautal a *h*-ra (kétszer fordul elő, mindkétszer sor végén, tehát a cezúra feszültségét növeli). A *h-a* zárlattal analóg helyen halljuk az *a-g* nagy szekundot, mely ugyanakkor egy rejtett, de igen erős *g-a-h* menet indítója. Az *e* mint a *g* egyenemű társhangja és az alsóbb réteg felé közvetítője jut szóhoz a 3–4. dallamsorban. Csak egyszer, a darab végén esik le az *e* egy erőtlén, plagális kvartlépéssel – de a magyar népdal stílárís analógiái révén meggyőző zárlatként – *h*-ra:

h a g ~ e h.

Mindezt az értelmet azonban a népdal hangjai önmagukban nem idézhetik fel, csak a nagyobb hangtartományra kiterjeszkedő hangköz-analógiák révén. Lássuk ezért most az első hegedűben megszólaló dallamnak a második hegedűhöz való viszonyát (3. kotta). A kíséret *a-g* hangpárja közös elem – oktáv-transzpozícióban – a dallam hangkészletével. Minthogy a kíséret tenutóval is kiemelt változó hangját a *g-a* lépés készíti elő, ez megszilárdítja e hangkapcsolatnak fölfelé irányban erős vezető jellegét, mely persze hangköz-analógia révén az *a-h* értelmével is összeszól. Ezt az értelmet átsugározza mind a dallamra (3. sor), mind általában a nagyszekundok értelmezésére (pl. 7. ütem: *d-e*, 13. és 15–16. ütem: *g-a-h*).

A kíséret változó hangja alaphelyzetben a *c*. Ennek az *a*-val való nyugodt összecsengetése a dallam *g-e* kistercével áll egymást támogató kapcsolatban. Ugyanakkor az *a* és a *c* az oktávval feljebb megszólaló *h*-hoz viszonyítva a legegységesebb bartóki kadenciát (pentaton alsó és fríg felső szekund) ígérnek. A *c-h* a darab egyetlen igazán élő kisszekund- (nagyszseptim-) relációja. Sztereotip használata a 2. ütemben problémafelvető, a 13.-ban problémakiélező, a 14–15.-ben problémamegoldó elemként jelentkezik. Az exponált *c* nemcsak a tonális, hanem az időbeli-formai viszonyulásoknak is kulcshangja: a második hegedű első hangja voltaképpen a 2. versszak előrejelzésének fog bizonyulni.

A „kíséret” legtávolibb hangja az *esz*. A *g*-ről való rálépés, majd a *g*-re visszanyarodás mindannyiszor finom erőmozgósítás, egy porszemnyi akadály, egyben fék a túl sima gördülés ellen. A 4. ütemben az *esz-g* és *g-h* nagyterc-lépések egymás közelében szólnak. Ugyanígy utalnak egymásra több helyütt a *g-esz*, illetve *h-g* hangközök is. Az *esz* tehát, bár a dallamhoz képest a legidegenebb kísérethang, ugyanakkor a legfontosabb dallamlépés derivátuma, méghozzá vele konjunkt kapcsolatban: *h-g-esz*.

Ezt látva, a második hegedű hangjaiban észre kell vennünk a dallam pillérhangjainak transzponált és elrejtett megfelelőit. (Ezt a 12–13. ütem fogja nyílttá tenni.)

Molto tranquillo, $\text{♩} = 136-126$

MESE

44 duó, no. 19

The musical score is written for piano in 3+3+2 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) starts with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) includes dynamics *pp*, *poco rit.*, and *a tempo*, with a *p* dynamic at the end. The third system (measures 9-12) features a *p* dynamic and ends with *più p*. The fourth system (measures 13-16) includes dynamics *più p*, *pp*, and *ppp*, with a *1' 6''* marking at the end.

h - g e h
|
esz

c
g

Szó sincs azonban bitonalitásról. Nagyon is egységes e rendszer; a kettéosztás mint feszültségeremtő lehetőség rejlik benne, de éppen azért, hogy rotációban tudja tartani a rendszer egészét. Az ellentét és egymásra utaltság elemeit időben fejt ki maga a kompozíció.

Ahogy az 1. versszak előrehaladtával a g hang egyre inkább felhívja magára a figyelmet, úgy válik egyre élőbbé a g-esz hangköz, s érlelődik meg a h-g nagy tercel való analógia következménye: a dallam áthelyezése. A h kénytelen átengedni a helyét a g-nek; a c-re, mely eddig a h-ra utalt, most – egy oktávval mélyebben – új szerep vár.

g
esz~c
g

De a *g* éppen uralomra jutásával ássa önnön sírját, mert egy végtelen rotáció lehetősége merül fel előttünk.



Valójában azonban a transzpozíció Bartóknál jelentheti az erővonalak átrendezését, de nem jelent hangnemváltást. Ugyanazon a rendszeren belül kerülnek az alkatrészek más megvilágításba. Minden hang megőrzi önmagával való teljes azonoságát, vagyis látenszen, bármikor („moduláció nélkül”) előhívhatóan jelenlévő eredeti relációit. A *c* ugyan most a dallam *e* hangjának megfelelője, ugyanakkor változatlanul a *h* vezetőhangja, s így *e* végtelen rotáció akadályává tehető:



(A *c* *e* kétféle szerepkörben egy időben látható a 10. ütemben.)

Így nézve a 2. versszak ellenszólamát (első hegedű) e néhány hang kombinációja lépésről lépésre változtatja az erőteret. A *h-esz* lehetne a következő fordulat (*disz-h-gisz*) csírája; ennek átmenőhangjai és főleg dallamiránya mond csak ellent. A 9–10. ütemben kiderült, hogy *e* szólam csupán a *h* hangot prolongálja (*a-c* megszilárdító hangokkal). A *h* mintegy az 1. versszak tömörített emléke, mely fenntartja a kérdést: hogyan lehet majd újra egységre hozni a kettébontott rendszert. Ugyanolyan idegen a dallammal szemben, mint volt az 1. versszakban az *esz*.

Viszont éppen a polarizálás során új egységesítő elveket is kitermel a kompozíció. A 2. versszak *esz-g-h* gerince *f*-fel és *a*-val egészhangúsággá sűrűsödik (csak a *c*, illetve a *d* jelölik finoman a fenntartott tonális igényeket):



Egyre világosabbá lesz az is, hogy a háttérben igen erősen munkálkodik egy kvintkörüi integráció igénye is. Az 1. versszakban az *esz*, a 2. versszakban a *h* nemcsak a legidegenebb hang, de egyben orientációs pont a formai fejlemények számára:



A konfliktus a 11–13. ütemben a legkiélezettebb; pedig éppen itt állunk a megoldáshoz a legközelebb. Szinte didaktikus a két hangkészlet szembeállítás, holott a *c* világos pozicionáltságában visszamutat a *h*-ra, s így a két hangkészlet egységére. Ehhez persze segítségül a *g–a–h* szabályos fellépésére van szüksége.

Tanulságos: ha a 14. ütem *h*-ját a darab záróhangjává tennénk, a kadenciális előkészítés ellenére e finális gyengének, csak egy oldalról megtámasztottnak bizonyulna. Miért? A *c* a 13. ütemben inkább a *g*-hez való viszonyát mutatta, s inkább dallami – csak rejtetten strukturális – képességeit érvényesítette. A 14. ütem visszatul az elsőre, de a *c–h* kapcsolatot a hangszereléssel is aláhúzza. A 15. ütem viszont világosan a 2. versszak emlékét idézi vissza. Érdekes, hogy itt a kvintkörü integráció is egyenletessé válik.



A *c–h* az eredeti nagy szeptim elhelyezésében realizálódik, az *esz–f–g*, *g–a–h* pedig mint egészhangos összefogás és mint nyomatékos, a darab során elfogadott kadencia is érvényesül.

Visszapillantva a darab kezdetére: az első hang az egész 2. versszakot előre jelzi; az első hegedű kezdőhangja pedig azt a célpontot, ahová végül is rendezőnie kell. A *c* a 2. versszakban kifejtettebbé vált, s így lehetett a 15. ütemben a *h* tartalmas támaszává.

Az utolsó három hangban az egész darab bennlebeg: a *g* az *e* emlékét is hordozza, egyúttal előremutat az *a*-ra. A *a* felidézi a többi begyakorlott célhangját is, egyúttal a *h*-ra vonatkozik:



A kitartott *h* alatt voltaképpen egy kilenchangú rendszer summázódik a hallásunkban.

De bartóki szemmel nézve nem erről van-e szó a mintadallamban is? A *h–g* lépések az eloldozkodásnak, az *a* kadenciák a visszakapcsolásnak sűrített képei. A dallam *h–e–h* útvonala pedig emlékeztet arra, hogy a nagy formai foltok tekintetében a *h* plagális jellegű kiegészítést kapott:



A mondottak alapján semmiképpen sem nevezhetjük darabunkat feldolgozásnak abban az értelemben, mintha a népdalhoz hozzá simuló kíséret járult volna. Olyan önálló, autonóm kompozícióval van dolgunk, melyben a népdal csupán egy

elem, bár a többi elemmel szervesen összerendezve.⁹ A versszakokra bontás fölött végighúzódik egy kompozíciós gondolat töretlen vonala, mely a mozgatóerők és relációk egységét, organizmusát egyre világosabbá teszi. Ugyanígy a népdal melodikus elemei is egy nagyobb tonális rendszernek a részei: a népdal úgy tűnik fel, mint e rendszernek egyik metszete.¹⁰ Jelen darab olyan kilenchangos szisztémát alkot, melyet kvintkörű integráció, egészhangos tömörülés, sztereotip hangközök vízszintes és függőleges érvényesülése, hangköz-analógiák, egyes hangok állandó funkcionális jellegű értelme, ezt felidéző, szinte punktuális szerepeltetése köt össze. Ennek egyik vetülete a népdal öthangos készlete. Másképpen fogalmazva: a népdal felszívódott a nagyobb kompozíciós gondolatban. (Ezért is kell elutasítanunk a transzpozíció, dallamkíséret stb. hagyományos formulákat.)

Ugyanezt látjuk ritmikai-formai vonalon. A népdalritmus elveszti eredeti rugalmasságát. Kanonizálódott azért, hogy egy nagyobb rendszerbe beilleszkedhessék. A kíséret hathangos egységei rendre összemérődnek a dallam szintén hathangos, de 8/8 ütemű egységeivel. A metszetek egymástól való elcsúszása tartja mozgásban a hangkészletet, mintegy összedörzsölve egységesíti a két réteget, egyé dolgozza az úgynevezett dallam és úgynevezett kíséret hangcsoportjait. Az 1. versszak végén a „dallam” természetesen bővül ki a *c-h* viszonylat átvételével; közben a „kíséret” bizonyos szempontból már a 2. versszak kezdetének tekinthető. A 2. versszak végén az imitáció, a ritmusmódosulás, az ismétlés a kódával való összedolgozást eredményezi. A mű saját formáját tekintve tehát a strofikus egységek is alárendelődnek a kompozíciós folyamatnak.

Mi lesz a népdal szerepe egy ilyen kompozícióban? Nyilvánvaló, hogy Bartók számára mint népdal, mint konkrét dallam, vele kapcsolatos zenei és hangulati élményanyag is kiindulópont. De a kompozíciós folyamatban – akár tudatosan, akár nem – a dallam analitikus feldolgozáson megy keresztül. Alkotóelemeire bomlik el, a szerző szinte hangközönként értékeli; úgy is, mint szinkron tonális rendszert, úgy is, mint diakron kibontakozási lehetőséget. Csakhogy ez az analízis nem népdalelemzés! A dallamot nem variánsai, típusa, rokonai, stílustársai – végső soron tehát történeti mivolta szerint – teszi mérlegre, hanem saját kompozíciós problematikája, saját hallási és strukturális világa szempontjából. Bartóknál ez a gondolkodási mód – legalábbis az érett nagy művekben – eleve tizenkét fokú.¹¹ A népdalhoz tizenkét fokú kíséretet adni valami egészen mást jelent, mint a népdalt a tizenkét fokú hallásmódban elemezni, alkatrészeit annak alkatrészeivé tenni s meghallani, hogy a mű időbeli előrehaladása során milyen mozgó és összegző tényezők születhetnek belőle.

*

9 A feldolgozás és komponálás viszonyáról: BÖI 678., 681. Vö. Lampert: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*, 7. és az ott idézett Bartók-dokumentummal.

10 Vö. BÖI 677.

11 A tizenkét hang egyenjogúságáról: BÖI 618.; az „atonális Zwölfton”-ról: uott, 679.

Amit egy ilyen kompozíció egy népdal és az adott mű viszonylatában tételezett, az kinagyítva érvényes – bár műfajonként, korszakonként nem egyformán – az egész bartóki oeuvre és a népzene viszonylatára. A népzene Bartók hallásában ugyanilyen zeneszerzői analízisen ment keresztül, s végső alapelemeire bontva épült be saját zeneszerzői stílusába. A népdal motívumait, hangulatait Bartók egészen kivételesen idézi föl szabad kompozícióiban. Tulajdonképpen a népdalritmusok is ritkaságszámba mennek. Minél hosszabb az a szakasz (hangcsoport, ritmusképlet), melyet a népdalból merítene, annál kevésbé alkalmas arra, hogy saját kompozíciós feladataival összeépítse.¹²

Bartók nyilatkozataiból is tudjuk, hogy a népdal elsősorban hangközhasználatával hatott kompozíciós munkájára.¹³ Nemcsak az egyes hangközök értelmezésében, hanem abban is, hogy a hangköz mint immanens értékű alapelem ragadtassék meg, tehát a tizenkétfokúság parttalan lehetőségei között állandó szerkezeti értékkel telítődjék.

A hosszabb, több hangból álló népdalszerű fordulatok könnyebben önállósodnak, s így nehezebben építhetők be a nagyobb rendszerbe, illetve könnyen kolorisztikus értéket jelenthetnek. Ezt kerüli Bartók, s jellemző az a mód, ahogyan például a *Hegedűverseny* teljes tizenkét fokú sorát is csupán tonálisan rendezi egy népdalszerű kvarttal:¹⁴



Ha mégis hosszabb népdalszerű motívum jelenik meg – kivéve a már említett néhány kolorisztikus helyet –, az erősen polifon szövetbe kerül. A polifónia olyan ellenerő, mely a dallamot nem hagyja megszilárdulni a maga külön, nem tizenkét fokú összefüggésében, hanem a motívum és a kontraszobjektum fogaskerék-szerűen egymásba mar, egymást mozdítja ki helyéből.

Ugyanezt mondhatjuk a ritmikai-formai faktorról. A népdal hatása Bartóknál a *statikus ritmusképletek* kedvelésében nyilvánul meg – szemben a késő romantikából kinőtt nyugat-európai modern zene folyékony képleteivel. A bővülések, polifónia, motívumfejlesztés által mozgásban tartott anyagban pedig a zárt, szinte strofikus keretek sejtelve mindig kimutatható. (Jellemző például a kézzongorás Szonáta zárótételében a téma fokozatos átalakítása e strofikus „sejtés” irányában.)

S végül a népdalihatás legnagyobb horderejű hatása a tonalitáshoz való ragaszkodás, az a nagy szintézis, melyben Bartók a tizenkét hang szabad használatát a funkcionális gondolkodás európai eredményeinek kitágításával összhangba hozta.

12 Tehát nem csak az „O du lieber Augustin”-ra áll, hogy nem határozhatja meg túlságosan a kompozíciót. Vö. BÖI 676–677.k

13 BÖI 753. A „hangsorok” végső soron szintén a tizenkét fok szabad használatához nyitnak utat. Vö. uott, 677., 752.

14 1. tétel 73. ütem.

Amint ő maga is megállapítja: „Népzeneünk természetesen kizárólag tonális [...] 'atonális' népzene nézetem szerint elképzelhetetlen. Mivel alkotó munkásságunknak ilyen tonális alapja van, természetes, hogy műveink is kifejezetten tonális jellegűek. Igaz, hogy egy időben a tizenkéthangú zene egy fajtájához közeledtem. De ez időből való műveimnek is félreismerhetetlen jellemvonása, hogy határozott tonális alapra épültek.”¹⁵

*

A kifejezett bartóki stílusban tehát a népdal egyrészt analitikus alap: alkatrészei állandó értékű alkatrészeket szállítanak egy egészen más eszméjű épületnek, olyasféléképpen, mint a gregorián Palestrinának. Másrészt szintetizáló tényező: a *statis* erők állandó igénylője, a zárt formaelveké, a funkcionális gondolkodás. Bartók a népdalt teljesen századának zeneszerzői problematikája szempontjából tudja érezni. Nem a népdalból fejleszti ki stílusát, hanem a népdalt stabilizáló erőként építi be a stílusába. Minden zeneszerzői teljesítmény egyik mértékegysége: az anyag differenciáltságának és a megőrzött gondolati egységnek feszültsége. A Bartók-zene vállalkozásának terepe egybeesik a 20. századi zeneszerzőkével. Zenei anyagának differenciáltsága mögött mindannak a meghallása van, amit e század első fele kitermelt. Annál inkább bátor lehetett ebben, mert a népdal mindig eleve tartotta benne az egységesítés igényét.

Bizonyos tekintetben Lisztére emlékeztet Bartók magatartása. Liszt kortársai számára a verbunkos hangulati anyag, modor, szinte jelmez. Liszt számára például a bővített szekund azért válik kolorisztikus elemből kompozíciós építőkövé, mert korának zeneszerzői feladatai alapján értékeli: nála e hangköz egybeesik az a hangközzel, melyet a kor leghaladóbb zeneszerzői az enharmonikus végtelezés révén a klasszikus harmóniarendnek a tizenkétfokúság felé nyitásban használtak. Verbunkos zenéből nem lehetett magyar műzenét létrehozni, mint ahogy a népzene sem bizonyult alkalmasnak arra, hogy maradandó magyar műzenét fejlesszünk ki belőle.¹⁶ De az egyetemes európai problémák sajátos komolyságú megoldást nyertek Lisztnél a verbunkos által felkínált kötöttségnek vállalása, a nagy feladatokkal való összhangba hozása révén. Amint Bartók is egyszerűen korszerű európai zenét írt, melynek szilárd belső alkatot, egyéni szint és komolyságot adott a népdaltól ihletett kötöttségek vállalása.

15 BÖI 757. Vö. uott, 666–667., 679., 720–721.; de a tonális és atonális nem abszolút ellentétes: uott, 718.

16 Vö. BÖI 735.

ABSTRACT

LÁSZLÓ DOBSZAY

THE ABSORPTION OF FOLKSONG IN BARTÓK'S COMPOSITIONS

At the Budapest Kodály Conference in 1972 Walter Wiora put a question to Hungarian musicologists: 'If one avers that both Bartók and Kodály derived their composing styles from Hungarian folk music, why do their styles in their developed form differ so widely from one another? What is the difference in the attitudes of the two great masters to folk music?' In his short essay, the author attempts to respond to Wiora's question by a detailed analysis of a folksong arrangement by Bartók, the *Mese* (Fairy Tale), no 19 of his *Forty-four Duos for two violins*, BB 104. Through a careful analysis of the piece and the folksong itself, the author demonstrates that in Bartók's mature style, folk music plays both an analytical and a synthesizing role. Analytically, a folk song can function as a constant value within a work whose structure is based on different elements distilled from the folk song. The interval structure and tonality of the folk song have a thorough impact on the form and structure of Bartók's piece, which thereby becomes not a folk song 'arrangement' but a logical musical 'consequence' of it. The author examines this compositional process in this one minute long violin duo. (An English version of this article was published in 1982, in *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24(3-4), 303–313.)

László Dobszay (1935–2011) received his degree in composition from the Liszt Academy of Music, Budapest in 1957. He also held a degree from the faculty of Hungarian literature and history of Eötvös Loránd University, Budapest in 1959. It was Zoltán Kodály who invited him to become a fellow researcher at the Folk Music Department of the Hungarian Academy of Sciences in 1966. In 1970 Dobszay co-founded the Schola Hungarica (with Janka Szendrei and Benjamin Rajeczky), a choir specialising in Gregorian plainchant. From 1972 he taught musicology at the Liszt Academy. In 1984 he founded the Cantus Planus Study Group, the most important workshop of medieval music within the International Musicological Society. In 1986 he initiated the Corpus Antiphonarum Officii – Ecclesiarum Centralis Europae data base (CAO-ECE), an indispensable resource for Central European sources of plainchant. He refounded the Church Music Department of the Liszt Academy in 1988. He was a member of the directorate of the International Musicological Society, of the Academia Europae, of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia and of the Royal School of Church Music. He was the president of the Széchenyi Academy for Literature and the Arts between 2008 and 2011. As a choir conductor he made more than 50 recordings and premiered several first performances of Hungarian composers such as György Kurtág, Zoltán Jeney and others. The topics of his books and studies include Hungarian folk music, plainchant, Medieval liturgy, history of Hungarian Music, analysis of Viennese Classical style and music pedagogy.