

BARTÓK-KUTATÁS

SOMFAI LÁSZLÓ

„Igaz, hogy egy időben a tizenkéthangú zene
egy fajtájához közeledtem”

Az Etűdök op. 18 közreadásának alternatívái a Bartók-összkiadásban

A 35 évvel ezelőtt a Gondolat Kiadó „Szemtől szemben” sorozatában megjelent Bartók-monográfia 2016-os átdolgozott kiadásában Tallián Tibornak úgyszólván semmit nem kellett változtatnia azon a kétoldalnyi gondosan eltervezett és kommentált szövegválogatáson, amely a *Melos* folyóirat első évfolyamának 1920. április 16-i (5.) számában közzétett, „Das Problem der neuen Musik” („Az új zene problémája”) című Bartók-tanulmány legfőbb gondolatait elemzi. Csupán hozzáfűzte, hogy Schoenberg 1911-es *Harmonielehréje* és Busoni 1907-ből való *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* című munkája nyomán mérte fel Bartók az avantgarde helyzetét.¹ Jómagam komolyabb javítani valót találok e nevezetes Bartók-írás fogalmazványainak a *Documenta Bartókiana* 5. füzetében 1977-ben általam közölt kommentárjában.² A rövidebb-vázlatosabb magyar változat példasora valóban az op. 18-as *Három etűd* utolsó darabjának elejét-végét citálja, hozzátéve, hogy ha „a mű *a-cisz-fisz-gisz-hisz-eisz* akkorddal kezdődik és végződik, akkor azt mondhatjuk, hogy hangneme »A dur«, s Bartók levezeti a váltóhangok elmaradt feloldása révén a lehetséges magyarázatot. A teljesebb német fogalmazvány *A B C D*-vel jelzett négy kottapéldája (akkordja) közül 39 esztendeje csak kettőt sikerült azonosítanom: a *B* és a *D* egyaránt a 2. etűdre utal.

Mielőtt pótlom az akkor elmaradt információt, idézzük fel, hogy 1920. február végétől Bartók két hónapon át Berlinben tartózkodott,³ egy ideig Hermann Scherchen karmester házában vendégeként, akinek a *Musikblätter des Anbruch* 1919. decemberi 1–2. számában megjelent „Das Tonalitätsprinzip” írását bizonyára olvasta (ugyanott olvashatta Rudolf Réti „Konsonanz und Dissonanz” című cikkét is). S hogy Scherchen kérte fel Bartókot cikk írására az általa frissiben alapított *Melos* modernzene folyóirat számára, amelyet a zeneszerző még Berlinben elkészített. A négy ominózus akkord-példa ebben a folyóiratban látott napvilágot. Nem tudjuk, hogy a hangversenyein használt kottáin kívül legfrissebb munkáiból Bartók mit vitt

¹ TALLIÁN TIBOR: *Bartók Béla* (Budapest, Rózsavölgyi, 2016), 187–189.

² SOMFAI LÁSZLÓ: „Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920/21. Aufsätze über die zeitgenössische Musik und Konzertberichte aus Budapest”, in Ders. (Hg.): *Documenta Bartókiana. Neue Folge*, Heft 5 (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977), 23sk.

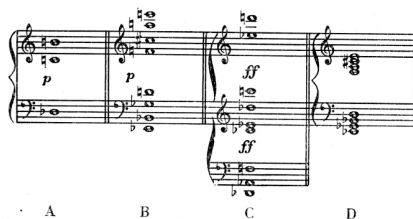
³ ifj. BARTÓK BÉLA: *Apám életének krónikája* (Budapest, Helikon, 2006), 176–178.

magával Berlinbe – a tonalitás szempontjából legmerészebb fogalmazású két opusza közül az op. 18 *Három etűdöt* az előző évben már bemutatta, de a kotta az Universal Editionnál még nem jelent meg; az op. 19 *A csodálatos mandarin* fogalmazványa valamilyen formában már elkészült, de a hangszereléshez még nem kezdett hozzá.

Melos-beli írásának ezen a pontján (1. ábra) Bartók azt kívánta illusztrálni, hogy „Die Ausdrucksmöglichkeiten werden durch die freie und gleiche Behandlung der einzelnen zwölf Töne in einstweilen unübersehbar großem Maße vermehrt”;

Ugyanígy az összeállított csoportokban az egyes tagok egymáshoz való viszonyuk szerint különböző értékhez és különböző hatóerőhöz jutnak. A tizenkét hang mindegyikének szabad és egyenlő kezelésével a kifejezés lehetőségei egyelőre még beláthatatlan mértékben gyarapszanak.

Ezelőtt legfeljebb négyeshangzatokat képeztek, ezeket is csak meghatározott bevált összeállításban; most meg már mind a tizenkét hangot egy időben a legkülönbözőbb kombinációkban szólaltatják meg. Kezdve egy olyan hármashangzás sajátzerű ürességétől, amilyen az A példabeli, el egészen egyfelől egy a B példához hasonló hangzat teltesengésű karcsúságáig, másfelől egy C példa-szerű hangzat érdes súlyáig, az egymásba átmenő árnyalatok soha nem sejtett gazdagságával élhetünk. Három vagy több hang legszűkebb fekvései, az elhelyezés mélysége, illetőleg magassága szerint, többé-kevésbé tömönten szóló „stilizált” zörejek hangzanak. A mélyebb regiszterekben a kevésbé szűk fekvés – mint a D példában – ilyen zörej-szerű hatást közelít meg; két oktávval feljebb azonban jellege megváltozik és éteribb lesz: hatása akkor már inkább a B példa akkordjához közeledik.



1. ábra. Bartók: „Das Problem der neuen Musik”⁴

(„Az új zene problémája”, Ujfalussy József fordítása) – részlet

hogy a korábbi négyeshangzatokkal szemben „jetzt lässt man sogar alle zwölf Töne zu gleicher Zeit in den verschiedensten Kombinationen erklingen”; s ha nem is 12-hangú, de akár 8–9-hangú akkordokkal illusztrálta mondandóját. Nem absztrakt, hanem saját partitúráiból vett példákkal. A B hangzattal „vollklingenden Zartheit” a 2. etűd egy részlete (32. ütem), a D példa akkordja mélyebb regiszterekben „näherst sich im Klang [...] geräuschartigen Wirkung; um zwei Oktaven höher gesetzt verändert sich aber ihr Charakter und wird ätherischer” (2. etűd, 1–3. ütem). A *Documenta Bartókiana*-ban nem azonosított A hangzat „sajátzerű üressége” („eigenartige Leere”), és a D hangzat „érdes súlya” („geräuschartige Wirkung”)

⁴ Lásd in BARTÓK Béla *Összegyűjtött írásai* I, vál., kiad., jegyz. SZÖLLŐSY András (Budapest, Zene-műkiadó, 1967), 719.

A *csodálatos mandarin* ekkor még csak 4-kezes, kivonat-formájú fogalmazványában léteztek: a fojtási jelenet tetőpontján (*D = 2. ábra*), ill. végén (*A = 3. ábra*).⁵

Man wartet eine Weile
Egy ideig várnak

Più sost.

I. sopra

II. sotto

2. ábra. Bartók: *A csodálatos mandarin* – részlet

vom Bett herab. Alle drei entfernen sich etwas.
az ágyról, mindhárman eltávolodnak kissé.

„Nun muß er erstickt sein.“
„Biztosan megfulladt.“

rallentando

I. mp p pp

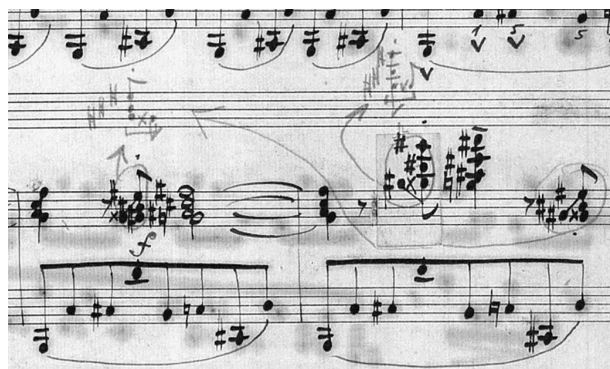
II. mp p pp

3. ábra. Bartók: *A csodálatos mandarin* – részlet

A *Melos*-beli tanulmány mind a négy példája abban a hangmagasságban citált két legmerészebb új kompozíciójából, ahogyan a kottákban megjelennek, és figyelmet érdemel, hogy Bartók nem minden hang elé ír módosító jelet, ha az ő hallása, tonális érzéke szerint a helyzet félreérthetetlen (lásd a *D* akkordot).

⁵ Az *A* hangzat *Mandarin*-beli felbukkanását már azonosította Vikárius László elemzése: „A »Bartók«-pizzicatóról, egy különös akkordról és *A csodálatos mandarin* kéziratáról (2)”, *Muzsika* 52/9 (2009), 31., 2. faksimile.

E hosszúra nyúlt bevezetés után rátérek mondandóm lényegére: az op. 18-as *Három etűd* kritikai összkiadásbeli közreadásának dilemmáira. Bár közel egy évtized távlatából, a zenéjéről komoly elemzéseket tartalmazó könyvet író Edwin von der Nüllnek 1927-ben azt írta Bartók, hogy „Még az etűdökben is vannak szilárd, uralkodó hangcentrumok [*festgehaltene, dominierende Tonzentren*] (hangmasszák egyazon hangmagasságban), aminek következtében mindennek ellenére tonális hatást keltenek”,⁶ azonban ő maga nem a megszokott módon kottázta ezt a minden addigi művé-nél merészebb kompozícióját. S tette ezt egy számára még szokatlan kottakiadási rutin kezdetén: míg korábban magyar kiadói (Rozsnyai, Rózsavölgyi) a kottázás minden kérdésében szabad kezet adtak a Tanár Úrnak, új kiadója, a bécsi Universal Edition rutinos, és részben notórius belső szerkesztőkkel dolgozott. Egyikük, Josef Venantinus von Wöss – akitől az 1960-as évekre visszanyúló bécsi információim szerint még Schoenberg is tartott – az Etűdökben elfogadta Bartók Lisztől átvett, több hangra vonatkozó széles *marcatissimo* jelét, noha az Universal Edition kottametszésében ez elég gyatra formában jelent meg. De az azonos nevű alterált hang-párok Bartók-féle villás vagy Y formájú írását Herr Wöss a náluk elfogadott kapcsos formára alakíttatta át kottametszőjünkkel (a 4. ábra az 1. etűd metszőpéldányának egy részleteivel mutatja a bartóki írásformát és Wöss ceruzás átalakítását); erről csak évekkel később megjelenő kottaiban tudta lebeszélni kiadóját a zeneszerző.



4. ábra. Az 1. etűd részlete a metszőpéldányban
(a ceruzás átalakítás Wöss kiadói szerkesztő kézvonása)

A kottázás koncepcionális főkérdése azonban a módosítójelek használata volt. Bartók notációja e tekintetben egyáltalán nem volt egységes elvű. Részben több óvatossági módosítójelet írt, mint a mai kottahelyesírás szabályai javallának, részben kevesebbet.

⁶ *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 359. Demény 1928-ra datálja ugyan a Bartók-levelet, de az 1927. szeptember 29-i Nüll-levél kérdéseire adott válasz legkésőbb 1927. novemberben íródott.

1914–1920 közötti zongoraműveinek kottázásakor már jelentősen eltávolodott a Bagatellek előszavában 1908-ban leírt szigorú elvektől („A módosító jelek csakis egy és ugyanazon a vonalon illetve vonalközön, és csakis egy ütemen belül érvényesek”), és az óvatossági módosítójelek tekintetében pragmatikusan, művenként másként gondolkodott. Az Etüdök írásakor Bartók sajátos módosítójel-használat mellett döntött: a gyors és biztos olvasás kedvéért már az autográf fogalmazványban is számos hang elé odaírta a biztonsági #, b vagy ♮ jelet, akár azonos ütemen belül, azonos oktávban ismétlődő figurák esetén is, hogy egy-egy nehezebb menet begyakorlása során olvasási problémák egy pillanatra se nehezítsék a pianista dolgát. Az Universal Edition elsőkiadás két korrektúra-levonata nem maradt fenn, így dokumentálhatatlan, hogy a kiadói szabályok szerint dolgozó bécsi kottametsző hagyott-e el (esetenként egészített-e ki) módosítójeleket, vagy Bartók a levonatok átnézésekor e tekintetben alapvetően revideálta volna kottázását.



5a-c ábra. Az 1. etüd első ütemei Bartók fogalmazványában, a metszőpéldányban és az Universal Edition kiadásban

Már az 1. etűd legelső taktusa demonstrálja (*5a-c ábra*), hogy Bartók a 4-hangos motívum *gesz-g-asz* hangjaihoz tartozó módosítójeleket az olvasás egyértelműsége érdekében a megismételt figurában is ki akarta írni; így másolta le felesége, Márta a nyomdába menő, Bartók javította példányban. Azonban az Universal-kiadásban már hiányoznak a második motívum módosítójelei. Egyébként Bartók bizonyíthatóan inkább további módosítójeleket pótol, de semmit nem szándékozott elhagyni (*5d ábra*).

Hiányzó módosítójel in **A** [autográf fogalmazvány], később Bartók által pótolva in **B** [metszőpéldány] (a *-gal jelölt pótlások Bartók piros ceruzás utólagos bejegyzései), *No. 1*: 57⁶ Bk, 97^{3-4, 6-8} Jk, 97⁷⁻⁸ Bk, 98⁵ Bk, 108⁸ Jk, 124⁷ Bk; – *No. 2*: 16² Jk e² ♯ törölve, *19⁸ Bk e[♯]! (de e[♯]! az Universal Edition kiadásban), *19¹⁰ Bk e[♯], *19^{22, 36} Bk e[♯]!, *19^{24, 38} Bk e[♯], *21¹⁴ Jk ♯ c² elé beszurva, *24²³ Bk a[♯]!, *26 Jk utolsó előtti akkord d[♯]!, *28a^{1, 3, 5, 9, 11, 13} Jk d[♯]!, *28b¹ Jk a[♯]!, a[♯]!, *28b²² Jk d[♯]!, *28b²² Bk b[♯]!, *28c¹ Jk f[♯]!, *28c⁶ Bk f[♯]!, *28c⁹ Bk f[♯]!, 30¹¹ Bk g[♯]!, *38¹⁹ Bk a[♯]!, *39²¹ Jk e[♯]!, *39³⁵ Jk e[♯]!, *43²⁵ Jk–Bk g[♯]! b[♯]!; — *No. 3*: 7¹⁰ Bk ♯, 15⁷ Bk ♯, *52¹¹ Bk f[♯]!. – Ismeretlen kéz (metsző?) ceruzás bejegyzéseként a módosítójeleknek előzetes áthúzója a metszőpéldányban (**B**) a *No. 2*: 20–22., 24–25., 28., 30–32., 36., 44. ütemében (az Universal Edition kiadásban ezeket csak részben fogadták el). — Valószínűleg Bartók által pótoló módosítójelek a korrekcióra-levonatban, *No. 1*: 60³ Bk b[♯]!, 67⁴ Bk ♯, 67¹¹ Jk f[♯]!, 68^{4, 8, 12} Jk ♯, 69–70–71⁵ Jk ♯, 71¹ Bk b[♯]!, 72–73–74^{3, 7} Jk ♯, 72–73–74³ Jk ♯, 73¹ b[♯]!, 74¹ Bk b[♯]!, 81–82⁵ Jk ♯, 83⁶ Bk ♯, 84⁵ Jk ♯, 84⁶ Bk ♯, 85^{4, 5} Jk ♯, ♯, 110⁷ Jk ♯; — *No. 2*: 9–10^{14, 30} Jk ♯, 10¹⁶ ♯, 11^{14-15, 30} Jk ♯, 13⁷ Bk ♯, 28a⁸ (fölösleges) b[♯]!, 28a¹³ Bk a[♯]!, 28b^{5, 10} Bk g[♯]!, g[♯]!, 28b⁷ Jk f[♯]!, 28b¹⁸ Jk b[♯]!, 30²¹ Bk g[♯]!, 39⁹ Jk g[♯]!, 39^{13, 27} Bk a[♯]!, 42–43^{14, 30} f[♯]!, 43 Jk a 4. akkord g[♯]!, g[♯]!; — *No. 3*: 27–28² Jk f[♯]! a[♯]!, 62⁷ Bk b[♯]!, 68⁸ Bk g[♯]!, 76⁶ Bk f[♯]! f[♯]!. Az Universal Edition szerkesztője, Herr Wöss és metszője által beszuró módosítójelek in **B** *No. 1*: 15¹ Jk–Bk ♯, 15⁵ Bk ♯, 46⁶ Bk ♯. — Felesleges módosítójel (az **A** forrás % ismétlőjeléből eredően), amelyet mechanikusan kiírtak in **B**, **D**. Ezeket a kritikai kiadás mellőzte, *No. 1*: 8² Jk–Bk ♯.

5d ábra. Egy, az összkiadás kritikai megjegyzéseibe szánt felsorolás mutatja, hogy a pótoló módosítójelek száma nem csekély (ami azt illeti, Herr Wöss is fedezett fel módosítójel-hiányt Márta másolatában)

Bartók tonalitás-érzetének mutatója, hogy mely hangok elé nem írt módosítójelet, még óvatossági feloldójelet sem, s melyeket tartott utólag pótlándónak. Egy példa (*6. ábra*): a 3. etűd kezdetének *Rubato* arpeggióiban és a folytatás balkéz-figurájában a darab alaphangnemét megadó *a* hangokhoz nincs módosítójelet. Az első arpeggio felső *d* hangjához a fogalmazványban még nem írt feloldójelet Bartók; ezt a másolat átnézésekor mégis fontosnak tartja. A jobbkez megismételt akkordjaihoz ütemenként csak egyszer írt módosítójeleket, a 6/8-dal meginduló balkéz-tizenhatodokhoz azonban a megismételt figurában is kellene a módosítójelek, kivéve az *a*-basszust.

Ennél azonban sokkal bonyolultabb helyzetek jellemzik az Etűdök javarészeének kottaszövegét. A 2. etűd *sensa misura, quasi cadenza* jellegű zenei anyagának kisilabizálásakor–memorizálásakor a pianistát tonális emlékei, reflexei nem segítik. Ezzel Bartók is tisztában volt, amikor a fogalmazványát gondosan lemásoló Márta kópiájába piros ceruzával további óvatossági feloldójeleket szűrt be (*7. ábra*).

Mi több, az ismétlődő keresztekre-békre vonatkozó, kiadói szerkesztőtől származó halvány ceruzás kihúzás-javaslatokat nem fogadta el. Joggal gondolhatta, hogy ebben

6. ábra. A 3. etűd első ütemei a metszőpéldányban (a 2. ütem feloldójele Bartók beszurása)

7a-b ábra. A 2. etűd részlete a metszőpéldányban

(a jobb kézben Bartók piros ceruzás feloldójel-beszúrásai; a halvány ceruzás módosítójel-áthúzások kiadói javaslatok); ugyanaz az Universal Edition kottaképeben

a szakaszban minden általa kiírt módosítójel szükséges, de – a feloldójeleket illetően – csakis ennyi, mert egy Schoenberg módján minden hanghoz rendelt jel csak még nehezebbé tenné az elolvasást, megértést, memorizálást.

A *Három etűd* mindenképpen szélsőséges eset Bartók kottázásában, s mert revideált kiadására életében nem volt igény (az 1920-ban kinyomtatott 500 példány, majd a következő esztendőben utánnyomott további 1000 évtizedekre elegendőnek bizonyult), nem tudjuk, megváltoztatta volna-e notációs elveit. Történetileg mindenképpen hiteles – és az előadó számára nehézséget nem okozó – formaként a kritikai kiadás a módosítójelek tekintetében visszaállítja Bartók eredeti kottázását, hozzátéve azokat a módosítójeleket, amelyeket minden bizonnyal ő írt be az elveszett korrek-túralevonatba. Talán ez sem minden tekintetben következetes írásmód, de legalább tanúsítja, hogy Bartók milyen tonális reflexek jegyében kottázta valóban az atonalitás határán mozgó újzene alkotását 1918–1920-ban.

LÁSZLÓ SOMFAI

“I must admit, however, that there was a time when
I thought I was approaching a species of twelve-tone music”

Alternatives for the Edition of Etudes op. 18 in the Béla Bartók Complete Critical Edition

The tonal modernity, what Tibor Tallián has described as “extreme piano style” in the Three Studies, posed considerable challenges for Bartók in terms of indicating pitch unambiguously. In contrast to his other works, and the spartan principles outlined in the preface of the Bagatelles, the 1918 Studies employ extensive use of “safety” accidentals (repeated application of flats, sharps and naturals in the same bar and octave). Although Bartók’s score does not abound with such signs exhaustively by comparison with Schoenberg’s compositions, his publisher nevertheless attempted to standardise the notation method. The corrected proofs of the first edition (for Universal Edition) are missing, therefore it is not established whether it was the editor and the Viennese engraver who omitted accidentals (and occasionally added some), or if these revisions are Bartók’s own corrections. The 1500 copies printed (500 and 1000 printed in 1920 and 1921, respectively) did not sell out during the composer’s lifetime. Subsequently, the composer was denied the opportunity to revise his notation, as in the case of the Bagatelles’ American version.

The critical edition endeavours to reconstruct the use of accidentals in a manner faithful to the autograph’s notation, seeking to authentically adhere to the signs which Bartók presumably introduced in the now lost proofs, yet in a manner which does not cause undue difficulties for the performer. Though not without inconsistencies, this approach illustrates Bartók’s tonal impulses in 1918–1920, which truly verges on atonality.