

## BÜKY VIRÁG

### „Wuth über den unterbrochenen Besuch”

#### Elrajzolt lányalakok Bartók műveiben

Írásunk címe a *Három burleszk* Ziegler Mártának dedikált első darabja, a *Perpatvar* vázlatának borítólapjára írt ajánlásából származik, amely teljes egészében így hangzik: „»Wuth über den unterbrochenen Besuch« | vagy: | Rondoletto à capriccio | vagy: | »A bosszú édes« | vagy | »Játszd ha tudod!« | vagy: | »November 27.« | Tessék választani a címek közül.”<sup>1</sup> A szöveg arra a tréfálgató hangra emlékeztet, amellyel időről-időre találkozhatunk Bartók leveleiben – különösen azokban, amelyeket fiatal lányrokonoknak, lányismerősöknek írt. A Geyer Stefinek szóló 1907. augusztus 7-i levelében is ezt a kedvesen kötekedő hangot használta, amikor a készülő Hegedűverseny második tételének főtémáját lekottázta, és a hangjegyeket az alábbi megjegyzéssel egészítette ki: „G. St. when she is smoking a pipe”,<sup>2</sup> de ehhez hasonló hangvételű a jó néhány évvel később írt *Lánycsúfoló* szövege is, amely Pásztory Ditta számára készült. Ez a két darab azok közé a művek közé tartozik, amelyekben Bartók egy-egy lányalak karikatúráját készítette el, egy kedvesen humoros képmást, nem gúny- vagy torzrajzot. Ebben az esetben a képek modelljét is ismerjük, de a hasonló hangvételű lányportrék mögött nem minden esetben áll valós, a Bartók-életrajzból jól ismert személy. Az ábrázolásmód legfontosabb vonása azonban megegyezik: szerzőjük egyszer sem lépi át azt a határt, amelyen túl a tréfa többé már nem tréfa, hanem megsemmisítő ironia, vagy félelmetes, groteszk látomás. Természetesen, egyes vonásokat azért eltúloz, és ahogyan az a színpadi művek, dalok vagy kórusok esetében a szövegből, más esetben egyéb, a művekkel kapcsolatos forrásból kiderül, ezeken a portrékon rendszerint a női nem leggyakrabban felelgetett hibáinak, rossz szokásainak némelyike –

<sup>1</sup> A címlap később a mű Ziegler Márta által készített másolata közé került, a kézirat fénymásolata: BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívum, PB 24PID1. Bartók autográf vázlatának fénymásolata, uo., PB 24PS1. A dolgozatban bővebben elemzett művek keletkezésére vonatkozó adatok egy része, valamint a részletes forrásleírás Somfai László készülő Bartók-műjegyzékéből származik. Ezúton köszönöm a szerzőnek, hogy a műjegyzék szövegét a rendelkezésemre bocsátotta. A borítólap szövegére vonatkozóan lásd még SOMFAI László: „Bartók Béla: „Három burleszk, Allegro barbaro”, in KROÓ György (szerk.): *A hét zeneműve 1981/2* (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 28–37., ide: 30.

<sup>2</sup> Bartók levele Geyer Stefihez, 1907. augusztus 20. Lásd *Béla Bartók Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*, hg. von Paul SACHER (Basel, Paul Sacher Stiftung, 1979), 38. faksimile.

esetenként nem is egy – jelenik meg komikus nagyításban. Tanulmányunkban az ehhez használt zenei eszközökből mutatunk be néhányat.

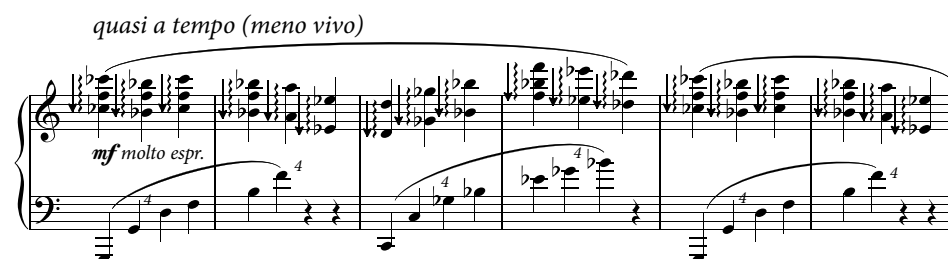
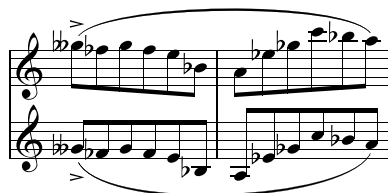
A bartóki lányalakok tehát többnyire hiú és kacér teremtések, kissé felszínesek, szeszélyesek, hajlamosak a veszekedésre és rengeteget csacsognak jelentéktelen dolgokról. Talán épp az utóbbi személyiségjegyek miatt került zenéjükbe a könnyed hangvétel és játékoság mellett némi kommersziális, triviális elem. Ezek egyike, 19. századi minták nyomán a keringő-zene, a másik pedig a Bartók által egykor kedvelt majd megvetett magyar nóta. A keringő, amint azt disszertációjában Pintér Csilla hangsúlyozta, Bartók meghatározó, gyermekkori zenei élményei közé tartozott.<sup>3</sup> Gyermekkori kompozíciói között számos keringő található, a műfaj iránti vonzalom pedig egész életében megmaradt, és a tánc jellegzetes ritmusa, lüktetése későbbi műveiben is gyakran megjelenik. Ugyanakkor a keringő helyett helyesebb lenne keringő-jellegről beszélni, ugyanis, amint arra Pintér rámutatott, erre a táncra vonatkozóan Bartók csak három alkalommal tett szöveges utalást: a 14. bagatell címében, valamint *A csodálatos mandarin* és a Reschofsky-zongoraiskola 119. darabjának *Tempo di valse* tempójelzésében.

A Ziegler Mártának ajánlott 1. burleszkbén, a *Perpatvar*ban ugyancsak a keringő karakterisztikus vonásai közül jelenik meg néhány. A háromrészes formában kétféle tematika áll szemben és ütközik meg egymással. Az egyik egy körben forgó motívumból kibomló, feltartóztathatatlanul gyors, kavargó anyag – talán a szidalmak áradata –, és a középrészben egy lassabb mozgású, rezignáltan siránkozó másik. Már a kifejező, erőteljesen gesztikuláló dallami és ritmikai fordulatok alapján sem lenne nehéz megfejtetni a veszekedés, a *Perpatvar* lefolyását, azonban Bartók a mű autográf vázlatában az egyes szakaszokat további, a formarész hangulatára, karakterére vonatkozó megjegyzésekkel látta el, ez által pedig még világosabbá tette a műben lejátszódó jelenetet. Az első ütem *pianissimo* megszólaló témáját „haragosan” képzelte el (1. kottapélda), a középrész *meno vivo* szakaszát „panaszos hanggal” (2. kottapélda), a *quasi a tempo (meno vivo)* szakaszt „keseregve” (3. kottapélda), a vége felé pedig „fogyó hangon”.<sup>4</sup> Ezek a bejegyzések nyomtatásban már nem jelentek meg. Nagy valószínűséggel csak Márta kedvéért kerültek a kottába, a vázlatot ugyanis neki készítette elő másolásra.

A zene és a Bartók megjegyzései alapján rekonstruálható történet egyenlőtlen küzdelemről szól. A „panaszos” vagy „kesergő” hangú fél alig jut szóhoz. A keringő-jelleg viszont az ő anyagában mutatkozik meg a leginkább felismerhető és egyúttal legbanálisabb alakjában. A „siránkozó” *espressivo molto* részben (60–71. ütem) a felső szólam ritmusa emlékeztet keringőre, de a bal kézben is megjelenik a valcerek kíséretének jellegzetes ritmusképlete. Kicsit később, a „kesergő” szakaszban (88–103. ütem) pedig Bartók a Chopin-keringőkre emlékeztető módon helyez a hármas

<sup>3</sup> PINTÉR Csilla Mária: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010), 165–192., ide: 166–167.

<sup>4</sup> Az 1. burlesz autográf vázlatának fénymásolata, ZTI Bartók Archívum, PB 24PS1.



1–3. *kottapélda.* Bartók: 1. burlasz (Perpatvar), 9–10., 60–65., 88–93. ü. (Editio Musica Budapest, 1954)

lűktetésű felső szólam alá egy kvartolákban mozgó kíséretet. A szakasz dallama pedig azért is figyelemreméltó, mert valójában nem más, mint a gyors „A” rész hathangos motívumának lelassított, augmentált változata. Úgy hat, mintha a másik dühösen ismételtetett szavait mondaná vissza, szándékosan lelassítva,<sup>5</sup> némi éllel, égre emelt tekintettel: „hogya így megy a végtelenségig”. És való igaz, a veszekedés hangforogtága a darab végén visszatér, s még csak azt sem lehet rá mondani, hogy véget ér,

<sup>5</sup> Ennek fordítottja történik a „siránkozó” (60–70. ütem) és „kesergő” (88–103. ütem) szakaszok közötti gyors részben (73–87. ütem). A *meno vivo* rész végén, két negyed – negyed értékben, egy lehajló nagy terc szól. Utána, a rövid szünetet követő *a tempo* szakaszban fel- és lefelé lépő nagy tercek következnek. Ha a jobb kéz anyagát az első négy ütemben kétszólamúnak tekintjük, akkor az alsó szólam nyolcad mozgású anyaga bővített hármashangzatokban (két nagyterc) halad felfelé, a negyedekben mozgó felső szólam pedig nagy tercekben lefelé. Mintha a „haragos” fél belekapaszkodna a „siránkozó” utolsóként kiejtett szavaiba, illetve az azt jelképező tercekbe, és ezt eredeti formájából kiforgatva, gyorsabb tempóban ismételné tovább.

mert inkább csak abbamarad. Talán épp e *perpetuum mobile* jelleg miatt parafrázálhatta Bartók az ajánlás szövegében a hasonló karakterű Beethoven-rondó (*Rondo alla inghrese quasi un capriccio*) feliratát: *Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice*.

Igaz, a mű egy „valódi”, az „A” részében ugyancsak *perpetuum mobile* jellegű keringőre, Chopin Desz-dúr *Perc keringőjére* is emlékeztet. Még némi motivikus hasonlóság is van a két valcer között, és nemcsak a főrészben, hanem a középrész dallamosabb anyagában is. A burleszk középrészének dallama persze jóval nehezebben születik meg, mint a Chopin-keringő lágyan ringatózó középső szakasza. Első sorának ritmusa ugyan már az „A” rész végén megjelenik – úgy tűnik, már akkor szeretne dallammá, vagy legalább egyetlen befejezett dallamsorrrá válni, ahogyan egy férj is szeretne szóhoz jutni a veszekedés viharában –, de próbálkozásai úgy a dallamnak, akárcsak a férjnek, rendre kudarcba fulladnak. Bartók igen szemléletesen ábrázolja, amint a nyújtott ritmussal induló keringődallamot először egy felfelé induló, majd rögtön lefelé forduló, kézlegyintés-szerű mozdulat elhallgattatja (4. kottapélda), és ennek a gesztusnak még egy toppantás-szerű, rossz helyre, a hagyomány szerinti második és harmadik negyedről az első és második negyedre helyezett kísérő formula

4–5. kottapélda. Bartók: 1. burleszk (*Perpatvar*), 42–44., 45–47. ü. (Editio Musica Budapest, 1954)

is nyomatékot ad (5. kottapélda). Bartók ugyan tréfának szánta, de a mű hangulata valahol a tréfa és a fenyegetés határán lebeg. A gyors szextolás mozgás ugyanis nem csak keringőkre, hanem, jellegében még a 4. és az 5. kvartett félelmetesen surrogó, gyors tempójú belső tételeire is emlékeztet: a negyedik kvartettben ez a II. és IV., az 5. vonósnygyesben a III. tétel.

A keringőknel látottakhoz hasonló mély – noha soha be nem vallott – vonzalom élhetett Bartókban a korábban már említett másik műfaj, a magyar nóta és a verbunkos iránt is, amelyet ugyancsak gyermekkorában hallott először.<sup>6</sup> A műfajjal szembeni ambivalens viszonya, mint ismeretes, a parasztszene felfedezése után alakult ki. Ugyanakkor, ha tréfás kedvében volt, leveleiben később is szívesen élt nótaszerű szövegekre emlékeztető fordulatokkal, vagy konkrét nótaszöveg idézetekkel. Egyik korai példája ennek az az 1907. augusztus 20-i levél, amelyben Bartók Geyer Stefi kérdésére, hogy nevezhetné-e a zeneszerzőt barátjának, kitörő örömmel adott zenés választ.<sup>7</sup> Ez a néhány sor szövegét és ritmusát tekintve akár nóta, vagy a nóta hatását mutató, új stílusú népdal is lehetne (*Szabad engem szabad, szabad*). Dallama persze más utakon jár (6. kottapélda).<sup>8</sup> A legszebb példák egyike azonban egy még korábbi, 1905-ös képeslapon található, amelyet Bartók a Rubinstein zongora- és zeneszerzés-verseny idején írt húgának, Elzának. A verseny ugyan nem úgy alakult, ahogyan szeretne volna, a város azonban rabul ejtette. Ez idő tájt a főbb nevezetességeket látogatta meg, például az Eiffel-tornyot, amint azt az Elzának küldött képeslap is tanúsítja, amelyre az alábbi versikét firkantotta: „Által mentem én a Szajna-hidacskán, hida-, hida- hidacskán / Felmentem az „Állj fel” torony csucsára, felmentem a csucsára. /

Sza-bad en-gem, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad en-gem

*emelt hangon.*

Sza-bad en-gem, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad, sza-bad en-gem, ba-rít-já-nak ne-vez-ni

*ritartando*

*quasi oboe*

*p* *ff* *pp*

*f* *p*

6. kottapélda. Bartók 1907. augusztus 20-i levelében található kotta átírása

<sup>6</sup> Bartók gyermekkori zenei élményeiről a legrészletesebb összefoglalást édesanyja ifj. Bartók Béla számára írt visszaemlékezéseiben találjuk. Özv. Bartók Béláné 1921. augusztus 14. és 1922. november. 5. között, több részletben írt levelét lásd *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. BARTÓK Béla, a szerkesztő munkatársa GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienne (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 315–324. A gyermekkori zenei élményekre vonatkozó rész: 315–316.

<sup>7</sup> Bartók 1907. augusztus 20-i leveléhez lásd *Béla Bartók Briefe an Stefi Geyer*, 35. faksimile.

<sup>8</sup> Elsőként Bónis Ferenc hívta fel a figyelmet arra, hogy ez a részlet végül az 1. vonósnyégyes zárótételét megelőző *Introduzione*-ba került, ily módon még nyilvánvalóbbá téve a kvartett és Geyer Stefi kapcsolatát. Lásd BÓNIS Ferenc: „Első hegedűverseny, első vonósnyégyes. Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja”, in úő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest, Püski, 1992), 32–46., ide: 35–36., 43–44.

Liften mentem én oda / Onnan néztem Párisra. / Hej, de szép az élet itten Párizsban, / szép az élet csuhajja!<sup>9</sup> De alkalomadtán később is szívesen szólalt meg ezen a nóta-hangon. 1944 szeptemberében a Hegedűverseny (BB 117) amerikai bemutatója után Ralph Hawkes, a Boosey&Hawkes kiadó vezetője, a következő szavak kíséretében gratulált a mű sikeréhez: „Büszke vagyok arra, hogy egy ilyen nagyszerű mű kiadójaként kapcsolatban állhatok önnel.” Bartók fiának, Péternek szóló levelében az alábbi szavakkal indította a Hawkes-levélhez írt kommentárját: „Ha büszke, büszke, van néki mire!”<sup>10</sup> A szöveg nótaszöveg, mégpedig *Az egri ménes mind szürke* kezdetű nótáé, amely már igen korán, 1903 táján felkeltette Bartók érdeklődését.<sup>11</sup>

A tréfás, nótás szövegek zenei megfelelői a gyermekdaloknak, valamint az új stílusú népdal és a magyar nóta határvidékén mozgó népdaloknak a jellegzetes fordulatai.<sup>12</sup> A *Gyermekeknek* kötetében mindkét típusal találkozhatunk, az első két kötetben feldolgozott népdalok között pedig több nótaszerű népdalt is (*Ha bemegyek, Szép a páva, Tíz liter bennem van*). Pontosan ehhez hasonló játékos, nótás–népdalos fordulatok jelennek meg a Dittának ajánlott gyermekkari műben, a *Lánycsúfolóban* is. Elsősorban persze a ritmus és a szövegkezelés mutat nótaszerű vonásokat, mivel a dallam jóval furcsább rajzolatot kap. A darabot indító gyors hangismétlés, amelyhez az *opera buffa* hadaró recitációjára emlékeztető gyors szövegmondás társul, pedig

<sup>9</sup> A képeslapot és az előbb idézett versikét Bartók kézírásával lásd BÓNIS Ferenc: *Élet-képek. Bartók Béla* (Budapest, Balassi Kiadó, 2006), 96.

<sup>10</sup> Bartók levele Bartók Péterhez, 1944. szeptember 25. Lásd BARTÓK Péter: *Apám* (Budapest, Zeneműkiadó, 2006), 284.

<sup>11</sup> *Az Egri ménes* kezdetű dal Bartók első gyűjtési kísérletei során bukkant fel levelezésében. Mivel szerette volna tudni a dal teljes szövegét, először egy édesanyjának írt levélben üzent Elza húgának ez ügyben, egy évvel később pedig egy közvetlenül Elzának írt hosszú levél végén érdeklődött erről. Lásd Bartók levelét édesanyjához (1903. április 1.) és Elzához (1904. december 26.) in *Bartók Béla családi levelei*, 97., 126. Akkoriban olyan intenzíven foglalkozott ezzel a dallal, hogy arról még Kodály is megemlékezett. Lásd KODÁLY Zoltán: „A folklorista Bartók”, in BÓNIS Ferenc (közr.): *Visszatekintés 2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* (Budapest, Argumentum, 2007), 450–455., ide: 451.

<sup>12</sup> Bartók több alkalommal is írt a magyar nóta és a paraszttzene közti kapcsolatáról, elsősorban azért, hogy rámutasson a két stílus különbségére. A nótának a népdalra gyakorolt hatásáról szólva leggyakrabban azt a folyamatot mutatta be, amelynek során a nóta népdallá lesz. „A magyar népzene hatása a szomszéd népek zenéjére” című rádióelőadásában viszont egy másik jelenségről is beszélt: arról, amikor a nótaszerzők utánozzák olyan sikeresen a népdalt, hogy a nótáknak ezt a típusát alig lehet megkülönböztetni a népdaloktól. Tanulmányunkban „nótaszerű népdal” megjelölést ezekre a nótákhoz hasonló népdalokra használjuk. Hogy a nóta és az új stílusú magyar népdal megkülönböztetése mennyire nem volt egyszerű feladat, az abból is látható, hogy a gyűjtőmunka kezdetén ez Bartóknak sem sikerült minden alkalommal. Erről bővebben többek közt lásd KODÁLY *A folklorista Bartók*; uő: „Szentirmaitól Bartókig”, in BÓNIS *Visszatekintés 2*, 464–468.; LAMPERT Vera: „Bartók és a népies műdal: egy korai dalciklus forrásairól”, *Muzsika* 49/3 (2006), 25–28. Bartók rádióelőadásához lásd BARTÓK Béla: „A magyar népzene hatása a szomszéd népek zenéjére”, in RÉVÉSZ Dorrit – BIRÓ Viola (szerk.): *Írások a népzeneről és a népzeneutatról II.*, közr. LAMPERT Vera (Budapest, Editio Musica Budapest, 2016) (*Bartók Béla Írásai* 4), 206–221., ide: 206–207. Lásd még BARTÓK Béla: „Népzene és a szomszéd népek népzeneje”, in RÉVÉSZ Dorrit (szerk.): *Írások a népzeneről és a népzeneutatról I.*, közr. LAMPERT Vera (Budapest, Editio Musica Budapest, 1999) (*Bartók Béla Írásai* 3), 210–269., ide: 212.

a népi mondókák, csúfolódások hangja, ami a nép- és a gyermekdalokban is gyakori, különösen az utóbbiakban, amint az a *Magyar Népzene Tára* első kötetének példáiból is kiviláglik.<sup>13</sup> Ez a hangvétel tökéletesen illik a *Lánycsúfoló* szövegéhez, amelyhez először még csak kaján la-lázás társul (7. kottapélda). Másodszer azonban már a mű „lényegét” hordozza, miszerint tükör híján a szeplők meglátszanak (8. kottapélda), és ez lesz az oka, hogy Örzse nem lehet a bál szépe.

**Allegro molto, ♩ = 144**  
*p. cresc.*

La la la la la la la tra la la la la la la la,  
 La la la,

7. kottapélda. Bartók: *Huszonhét kórusmű két és három szólamra*, IV/4. *Lánycsúfoló*, 1–2. ü.

Meg is lát-szik, meg-lát-szik, meg is lát-szik a szép-lő, meg-lát-szik majd  
 ját, no de Meg is lát-szik, meg-lát-szik, meg is lát-szik a szép-lő,

8. kottapélda. Bartók: *Huszonhét kórusmű két és három szólamra*, IV/4. *Lánycsúfoló*, 38–39. ü.

Ez a népi csúfolókra emlékeztető hangvétel azonban már jóval korábban, *A fából faragott királyfi* egyik jelenetében is feltűnik, mégpedig épp ott, ahol a királykisasszony észreveszi a felcicomázott fabábot, és izgatottan odaszalad hozzá. A hangismétlések – pontosabban a gyors akkord-repetíciók – ezt az izgatottságot is közvetítik, de az az érzésünk, hogy ennél jóval kevésbé hízalgó tartalmat is hordoznak. A rövid, alig érintett gyors hangok ugyanis a lány mozgását parodizálhatják, ahogyan kényeskedő tipegéssel a fabábhöz siet (683–724. ü.). Valójában a királykisasszony figurája a *par excellence* elrajzolt lányalak, amelynek finom vonásai még a mű leggroteszkebb pillanataiban sem torzulnak bántóan. De hát miért is torzulanának, mikor csak meséről van szó? A jellemzéséhez használt fordulatok és zenei gesztusok között viszont szinte mindent megtalálunk, amit Bartók a hozzá hasonló lányalakok megrajzolásához,

<sup>13</sup> *A Magyar Népzene Tára – Corpus Musicae Popularis Hungaricae I. Gyermekjátékok*, szerk. BARTÓK Béla – KODÁLY Zoltán, kiad., bev., jegyz. KERÉNYI György (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1951).

vagy finom elrajzolásához használt. Jól ismert a lány zenéjének, különösen a táncjáték kezdetén hallható zenének verbunkos jellege. Az elemzők fel is hívták rá a figyelmet, hogy ekkoriban a verbunkos megjelenésének már más a jelentése, mint Bartók korábbi, a népdalgyűjtés előtti időszakban keletkezett műveiben. Ez utóbbiakban a verbunkos, mint magyar nemzeti zene, egyértelműen pozitív tartalmat hordozott, és a legjobb, legnemesebb szereplők, például Kossuth vitézeinek ábrázolására szolgált. A királykisasszonyt jellemző verbunkos stílusú fordulatok viszont, a királyfi autentikus népi dallamokra épülő zenéjével szemben, már lényének sekélyes kacérságára utalnak.<sup>14</sup> Ezt emeli ki táncának keringő-jellege,<sup>15</sup> de sokat elárul jelleméről az is, hogy a hozzá köthető dallamok rendkívül szeszélyesek, tele cifra fordulatokkal.

Ez a táncoló, szeszélyesen játékos, és talán kissé gyermeteg lányalak igen korán feltűnt Bartók műveiben. Az 1904-ben írt op. 2-es Scherzo „feminin” témájából kibomló zenekari anyag – Somfai László különbözteti meg így ezt a dallamot a másik, páros ütemű, férfias karakterű témától – ugyanilyen csapongó és kiszámíthatatlan, és, amint azt Somfai megjegyezte, jellegében is emlékeztet a királykisasszony zenéjére.<sup>16</sup> Igaz, ez esetben a verbunkos elemek inkább a férfias témához kapcsolódnak, a nőalak zenéjét pedig a keringő ritmus hatja át. Hogy az utóbbihoz valódi lányalak is köthető, azt több forrás is sejteti. Ugyan a Scherzo megírása mögött meghúzódó életrajzi motívumot nem ismerjük pontosan, azt tudjuk, hogy volt programja. Erről 1904 nyarán maga Bartók tesz említést egy Thomán Istvánhoz írt levélben, amelyben elújságolja, hogy a művet egy esetleges előadás reményében mutatta meg Hans Richternek, aki kifogásolta, hogy egyszerű programjához képest a mű túlságosan bonyolult.<sup>17</sup> Ez a program azonban a mű kéziratába már nem került bele. Ugyanakkor, ha az a kézirat fogalmazvány, amelyről Denijs Dille úgy vélte, hogy a Scherzo program-vázlata, valóban az, akkor a mű mögött rejtőző életrajzi motívum leginkább egy reményteljesen induló, de végül meghíúsult kapcsolat lehetett. A Dille által talált kéziratban a következő pontok szerepelnek: „Új reménysugár. / I. rész (amelyben a dolog fejlődni kezd a lehető legszebben) / II. rész (melyben mintha a reménysugár való boldogságot hozna) / III. rész (melyben egy csapásra minden fenekestől felfordul)”.<sup>18</sup> Van még egy további Bartók-levél, amelyből ha a konkrét programra vonatkozóan nem is tudunk meg további részleteket, a Scherzo triójának programatikussá „szerelem”-motívumáról azonban igen. A Gruber Emmának dedikált op. 1-es rapszódia zongora változatát Bartók egy levél kíséretében juttatta el a címzetthez. A levélből kiderült, hogy

<sup>14</sup> David E. SCHNEIDER: „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky”, in David E. SCHNEIDER: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (Berkeley, University of California Press, 2006), 129–130.

<sup>15</sup> PINTÉR *Lényegszerű stílusjegyek*, 181–182., SCHNEIDER *Tradition Challenged*, 129–130.

<sup>16</sup> SOMFAI László: „Bartók Béla: Scherzo, op. 2”, in KROÓ György (szerk.): *A hét zeneműve 1986/87* (Budapest, Zeneműkiadó, 1987), 306–313., ide: 310.

<sup>17</sup> Bartók levele Thománhoz, 1904. szeptember 18., lásd *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 78–79. [A továbbiakban *BBlev*]

<sup>18</sup> A feltételezett program szövegéhez lásd Denijs DILLE: *Het werk van Bela Bartok* (Antwerpen, Metropolis, 1979), 41.



a Rapszodiának is volt programja, és ami különösen érdekes számunkra, hogy a mű főtémája több akkortájt komponált Bartók-műben is megjelenik. A téma dúr változata fellelhető a hegedűre és zongorára írt Andantéban (BB 26b), a Zongoraötös (BB 33) Adagiójában és az op. 2-es Scherzo triójában is. Az Andantéban megjelenő változatát a szerző „szerelmi dalom”-nak nevezi, a Zongoraötösben elhangzó alakot „szerelem”-nek, a harmadikat, vagyis a Scherzóban megjelenő változatot „vallo-más”-nak, végül a Rapszódia komor témáját a „szerelem Grablied”-jének.<sup>19</sup>

Noha Bartók sokkal nemesebb női és leányi arcképeket is komponált, mi több, a mese végére a királykisasszony zenéjéből is eltűnnek a felesleges girlandok és cicomák, és dallamának dísztelen szépsége a királyfiéhoz idomul, a könnyed, bohókás lány lényének varázsa később sem szűnt meg számára. Hogy mennyire így van ez, azt legjobban a második feleségének, Pásztory Dittának ajánlott 3. zongoraverseny nyitótétele mutatja, ahol még egyszer, utoljára viszontlátjuk a királykisasszony kecses alakját. Azonban itt már sokkal messzebről integet felénk, vagy talán nem is felénk, inkább a szerzőjének int búcsút. Dallamában a könnyedség ellenére van valami nemes tartás, díszítései már könnyed eleganciával fodrozódnak, mozgása kecsesen játékos. Egy megfoghatatlan, légiés alakká vált, aki a meséknél is távolibb és elérhetlenebb tündérvilágból szállt alá. Az „átszellemült kacérság”, ahogyan Tallián Tibor írja Bartók-könyvében a zeneszerző utolsó zongoraversenyének hangvételéről.<sup>20</sup> A királykisasszony alakjával együtt pedig visszatér a tréfálkozó, játékos hangvétel is, de az átszellemülten kacér tételnek a tréfái is átszellemültek és végtelenül gyengédek.

Hosszasan lehetne beszélni arról a kapcsolatról, ami a mű és feltételezett előadója, Pásztory Ditta személye között fennáll, a jelen tanulmány azonban azokkal a zenei eszközökkel foglalkozik, amelyek más női portrék zenéjében is megjelennek, és ezek közül a továbbiakban már csak egyetlen apró, játékos mozzanatra tér ki. Bónis Ferenc az „Idézetek Bartók zenéjében” címmel megjelent írásában a 3. zongoraverseny első tételével kapcsolatban egy önidézetbe rejtett utalásra hívta fel a figyelmet.<sup>21</sup> A tercpárok-ból építkező zárótémát Bartók az expozícióban és a rekapitulációban is, mindkét formarész végén egyetlen tercpárra fogyasztja, és ezt a tercet néhány ütemen át a zongora és a zenekar egymásnak adogatva, játékosan ismételteti (9. *kottapélda*). Arra is Bónis mutatott rá elsőként, hogy ugyanezt a megoldást már egy korábbi művében, a gyermek- és nőikarokra írt *Cipósütés*-ben is alkalmazta (10. *kottapélda*). Mindazonáltal Bónis értelmezése, miszerint a hazai cipó az otthon szimbóluma, kevésbé meggyőző. Ehhez a letéthez hasonló, egymásnak felelgető terceket, kifejezetten tréfás, játékos céllal ugyanis már az op. 2-es Scherzóban is találunk (266–272. ü.). Ez alkalommal azonban Bartók kissé másképpen használja ezt az eljárást. Ennek értékeléséhez

<sup>19</sup> Bartók Gruber Emmához írt, 1904. április 22. kiadatlan levelét lásd Kodály Archívum, MS.mus. epist. – BB 12, a ZTI Bartók Archívum a levél fénymásolatát őrzi. A Scherzo és a Rapszódia keletkezésére vonatkozó adatok egy része, így az előbb említett Bartók-level tartalmi kivonata is, Somfai László készülő műjegyzékéből származik.

<sup>20</sup> TALLIÁN Tibor, *Bartók Béla* (Budapest, Rózsavölgy és Társa, 2016), 399.

<sup>21</sup> BÓNIS Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében”, in BÓNIS *Hódolat*, 93–116., ide: 112–114.

683

**Allegro** (♩. = 80)

74

Fl.

C. (sib.)

Trgl.

Arpa

Arpa

Cel.

er gefällt ihr, sie will ihn haben, und kommt auch schon frohlockend aus ihrem Schließlein zum schönen Spielzeug herab

**Allegro** (♩. = 80)

74

VI. I

VI. II

Ve.

Ve.

9. kottapélda. Bartók: *A fából faragott királyfi*, 683–724. ü. (Universal Edition, 1977)

először, ha csak felületesen is, de fel kell vázolnunk a Scherzóban végbemenő zenei folyamatokat. Az egytételes mű Allegro-szakasza három nagy részre osztható, a Scherzo feliratú gyors főrésze, amit egy lassabb tempójú trió követ, itt hangzik el a „szerelem-motívum”, és a gyors scherzo-anyag variált visszatérésére. – Mindezt egy közel száz ütem terjedelmű, lassú tempójú bevezetés előzi meg. Itt szólal meg eredeti formájában a mű két alaptémája is. A 90. ütemben induló Allegro vivace szakaszban ugyanis már csak a témák változatai jelennek meg, a zenei folyamat előrehaladtával egyre erősebb torzításban. Az első rész és a visszatérés viszonya tehát nem az ideális és a torz kettőse, vagy Somfai megfogalmazásában, „nem a fausti és a mefisztói ellentét” egy Gretchen tétel körül, mivel „az első rész maga is scherzo”.<sup>22</sup> Ugyanakkor,

<sup>22</sup> SOMFAI *Scherzo op. 2*, 311.

Handwritten number 173 is written above the first system. The score is for measures 180-187. The instruments are Flute I (Fl. I), Oboe I (Ob. I), Clarinet I in A (Clar. I in A), Cor Anglais III in F (Cor. I. III in F), Piano (Pf.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

Measure 180: Fl. I, Ob. I, and Clar. I in A play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. Cor. I. III in F plays a sustained chord with a dynamic marking of *pp* and the instruction *con sord.* Pf., Viol. I, Viol. II, Vc., and Cb. play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. Viol. I and Viol. II have a *pizz.* marking.

Measure 181: Similar to measure 180, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 182: Similar to measure 180, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 183: Similar to measure 180, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 184: Similar to measure 180, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 185: Fl. I and Clar. I in A play a melodic line with a dynamic marking of *p*. Cor. I. III in F plays a sustained chord. Pf., Viol. I, Viol. II, Vc., and Cb. play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. Viol. I and Viol. II have a *pizz.* marking.

Measure 186: Similar to measure 185, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 187: Similar to measure 185, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Handwritten number 173 is written above the second system. The score is for measures 180-187. The instruments are Flute I (Fl. I), Clarinet I in A (Clar. I in A), Cor Anglais III in F (Cor. I. III in F), Piano (Pf.), Violin I (Viol. I), and Violin II (Viol. II).

Measure 180: Fl. I and Clar. I in A play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. Cor. I. III in F plays a sustained chord with a dynamic marking of *pp* and the instruction *con sord.* Pf., Viol. I, and Viol. II play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. Viol. I and Viol. II have a *pizz.* marking.

Measure 181: Similar to measure 180, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 182: Similar to measure 180, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 183: Similar to measure 180, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 184: Similar to measure 180, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 185: Fl. I and Clar. I in A play a melodic line with a dynamic marking of *p*. Cor. I. III in F plays a sustained chord. Pf., Viol. I, and Viol. II play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. Viol. I and Viol. II have a *pizz.* marking.

Measure 186: Similar to measure 185, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

Measure 187: Similar to measure 185, but with a *pp* marking for the piano and *pizz.* markings for Viol. I and Viol. II.

B. & H. 9122

10. kottapélda. Bartók: 3. zongoraverseny, I. tétel, 180–184. ü. (Boosey &amp; Hawkes, 1947)

*cresc.* - - - - *f*

morsát szedi, sej haj, sej haj, sej haj, sej haj, hangya morsát

*cresc.* - - - *f*

szedi, haj, haj, haj, haj, a tyúk a ci-pót

**Più mosso,** ♩ = 152  
*dim.*

sze-di, e-szi, sze-di, e-szi, sze-di, e-szi,

*dim.* - - -

e-szi, sze-di, e-szi, sze-di, e-szi, sze-di,

**Tempo I.**

*pp* *mf*

sze-di, e-szi, e-szi sze-di, e-szi.

*pp* *mf*

e-szi, sze-di, e-szi sze-di, e-szi. (2°)

11. kottapélda. Bartók: Huszonhét kórusmű két és három szólamra, III/ 4. Cipósütés, 60–65. ü.  
(Editio Musica Budapest, 1954)

még ha ez alkalommal a későbbi művek ideális–torz, vagy fausti–mefisztói párosai nem is jelennek meg, egy másik, eredendően háromrészes terv körvonalai azért jól kivehetők. A Bartók-kutatás számára jól ismert, hogy a zeneszerző Geyer Stefi Hegedűversenyét eredetileg háromrészesre tervezte. Szándékai szerint az első az ideális, a második a valóságos, gracióz lányalak, míg a harmadik a hűvös, közömbös Stefi portréja lett volna.<sup>23</sup> Noha később ebből a zenei anyagból csak két-két tételt

<sup>23</sup> A második tétel témájáról Bartók 1907. december 21-i levelében írt Geyer Stefinek. „[ez] a téma [itt szöveg helyett leköttázta a második tétel témájának első két ütemét] szerintem nagyon kedves, gracióz valamit (vagy „valakit”) akar jelenteni, tehát sose huzza görbé a száját, ha én magát [így] nevezem. [itt a második tétel témájának első négy hangja következik] Ez a jászberényi valóság, amaz [utalva az első tétel *leitmotivjára*] egy „Idealbild”. Bartók levelét lásd SACHER *Bartók Geyer*, 71–72. fakszimile. A háromteteles tervről valamivel korábban, 1907. november 29-én nyilatkozott: „Meg van már az idealizált G.St. zenei képe, – ez menyországi, bensőséges, megvan a szilaj G.St.-é

állított párba, több elemző is úgy véli, hogy a Stefi-témát szélsőségesen eltorzító 14. bagatell akár az eredetileg háromrészre tervezett ciklus harmadik darabja is lehetett volna.<sup>24</sup> A Scherzo női témája viszont nagyjából ebben a három alakban mutatkozik meg. A bevezetőben az ideális alakot halljuk, az első részben a „valóságos”, humoros változatot,<sup>25</sup> a harmadik rész női témája pedig már erősen torzított „csunya muzsika”.

A Scherzo nőalakja azonban nem egyedül jelenik meg, mint a dohányzó<sup>26</sup> vagy táncoló Stefi,<sup>27</sup> hanem a zongora szólamába helyezett férfitémával folytatott párbeszéd közben. Ez a párbeszéd pedig jellegében emlékeztet a *Perpatvar* vagyis az 1. burleszt lefolyására: egy páros ütemben elhangzó kesergést – egy héthangos motívum az oboán (213–244. ü.) – a zenekar legyintése szakít félbe (245–250. ü.). Ez a jelenet kétszer játszódik le. Az oboa kesergése először a zongora férfi témájához kapcsolódik, másodsor, a tömörített változatban azonban ez a hét hang már csak egyedül az oboán hallható. Hogy azonban ez alkalommal szó sincs igazi perpatvarról azt épp a 3. zongoraversenyből ismerős, játékosan ismételtetett tercek megjelenése mutatja. A második zenekari-legyintés ugyanis tercek játékvá szelődül (mintha egy indulatos kézmozdulat játékos fenyegetéssé válna), majd az ismétlődő tercek végül egy kifejezetten kecses témaalakhoz vezetnek, ahhoz adnak felütést. A tercek ismétlődése persze egyúttal várákozást is kelt a hallgatóságban, szinte incselkedik velünk. Izgatottan várjuk, mi következik, de végül csak a táncosan szökkenő női téma penderül elénk, aki trilláival és gyöngyöző díszítéseivel, mintha csak azon kacagna, hogy sikerült megtréfálnia a hallgatóságot.

Más hangközzel és más formarészen, de textúráját és dramaturgiáját tekintve némiképp hasonló megoldást még a korai Hegedűverseny második tételében is találunk. Abban a tételben tehát, amely hangulatában talán a legközelebb áll az előbb idézett művekhez, és amelyről feltételezhető, hogy számos olyan utalást és célzást is rejt, amely csak a versenymű címzettje számára volt érthető. A mű vége felé elhangzó idézetről azonban Bónis – Bodon Pál visszaemlékezése alapján – kiderítette, hogy az Hans Koessler *Der Esel ist ein dummes Tier* kezdetű *Gesellschaftskanonja* (12. kottapélda).<sup>28</sup> A kánont 1907 nyarán Bartók együtt énekelte Geyer Stefivel és testvérével. Az idézet tehát valószínűleg utalás arra az időre, amikor Stefi emlékei szerint kapcsolatuk személyesebbé vált. A dal kvart felütéssel

---

is – ez humoros, elmés, mulattató. Most meg kellene szerkeszteni a közömbös, hűvös, néma G. St.-képét. De ez csunya muzsika lenne.” A november 29-i levelet lásd SACHER *Bartók Geyer*, 81. fakszímile.

<sup>24</sup> KROÓ György: „Hegedűverseny (op. poszt.) és Két arckép (op. 5.). (Egy ideális – Egy torz)”, in uő: *Bartók-kalauz* (Budapest, Zeneműkiadó, 1980), 38–44., ide: 41.

<sup>25</sup> Lehet, hogy csupán véletlen egybeesés, de figyelemreméltó, hogy a formarész elején, a hegedűkön induló női témát, az előadási utasítás szerint *grazioso* kell játszani. Ugyanarról a karakterről van szó tehát, mint amit néhány évvel később a Hegedűverseny második tételében is megrajzolt. Vö. 23. lj.

<sup>26</sup> Lásd 2. lj.

<sup>27</sup> Lásd a 14. bagatell témájához írt szöveget.

<sup>28</sup> BÓNIS *Első Hegedűverseny első vonósnyegy*, 33.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system features a vocal line in G major (one sharp) and common time. The lyrics are: "Der E - sel ist ein dum - mes Thier, was kann den E - le -". Below the vocal line is the piano accompaniment for Flute 1 (Fl. 1.). The second system continues the vocal line with the lyrics: "phant da - für? I - a, i - a, i - a, i - a." The piano accompaniment for this system includes parts for Oboe 1 (Ob. 1.) and Violin solo (Vi. solo). The Oboe part starts with a *p* dynamic, and the Violin solo part starts with a *mf* dynamic. There are also *p* dynamics in the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

12. kottapélda. Hans Koessler négyszólamú *Gesellschaftskanonja* (Editio Musica Budapest, 1953)

indul, nyolcad és pontozott nyolcad értékben. A rövid idézet után ez a kvartugrás ezúttal nyolcad-negyed ritmusértékben hangzik el még kétszer, várakozást keltőn, először az oboán majd a klarinéton, és ugyanabban a *hoquetus*-technikát idéző letétben, mint amelyet a Scherzo vagy a 3. zongoraverseny esetében láthattunk (13. kottapélda). A dal szövegében itt a számáré a szó. Megzenésítése, különösen a ritmusa valamelyest még Mendelssohn *Szentivánéji álom* kísérőzenéjének nyitányában hallható számárbógésre is emlékeztet. Ritmusuk mindenesetre hasonló, noha Mendelssohn számara negyed és pontozott félkotta értékben lefelé ugrik egy decimát. Az azonban mindenképp figyelemreméltó, hogy a számaras idézet harmadszor a főtéma, vagyis az elrajzolt Stefi-motívum visszatéréséhez ad felütést, és teremt ezáltal szerves kapcsolatot a számaras dal és Stefi témája között. Az idézett dal szövege és a Bartók által beazonosított motívumok pedig ez alkalommal azt is lehetővé teszik, hogy segítségükkel kísérletet tegyünk a köztük létrejött kapcsolat értelmezésére, és remélhetőleg e kísérlet során nem rugaszkodunk el nagyon a valóságtól, ha úgy véljük, mindez olyan, mintha valaki azt mondaná, „Te kis csacsi!”

55

Tempo I (♩ = 132)

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I. II  
Cl. I. II  
in La  
Fag. I. II  
Cor. I  
in Fa  
Arpa I  
Vi. I  
Vi. II  
Vie.  
Ve.  
Cb.

senza sord.

Tempo I (♩ = 132)

31

31

div.

\* Jászberény, June 28th, 1907 (note in *M/S*)

B. & H. 18502

13. kottapélda. Bartók: Hegedűverseny, op. poszt. (1.), 253–256. ü., (Boosey & Hawkes, 1959)

## VIRÁG BÜKY

“Wuth über den unterbrochenen Besuch”  
Grotesque Portraits of Young Women in Bartók’s Works

The quotation forming the title originates with the dedication to ‘Quarrel’, the first of Bartók’s *Three Burlesques* (1908-1911, BB 55). Márta Ziegler, who became Bartók’s spouse in 1909 shortly following the composition’s completion, is the dedicatee. The text’s mocking, or mischievous, tone is familiar to Bartók scholars. In correspondence with younger women he evoked similar sentiments when addressing females both familial (notably, his younger sister Elza), as well as acquaintances from his various social circles. Such ironies nevertheless did not become caustic, neither in written communication nor in musical descriptions. Depicting his subjects’ less favourable features – such as superficiality, vanity, coquetry, or a tendency for chatter – Bartók employed devices found in contemporary fashionable light music, including the waltz and the *magyar nóta* (‘Hungarian song’, a 19<sup>th</sup>-century genre in the *verbunkos* idiom). Musical counterparts to the composer’s penchant for penned teasing becomes apparent in various works, not only those dedicated to young women, but also in stage works – namely the Princess’s music in *The Wooden Prince* (1914-1917, BB 74) – and in pieces composed for children. Evocations of this nature feature across Bartók’s *oeuvre*, morphing in new contexts, ranging from the austere mockery of the ‘Quarrel’; the ‘Teasing Song’ dedicated to Ditta Pásztory (the composer’s second wife); the *Twenty-Seven Choruses* (1935-1936, BB 111a), and the gentle playfulness of the third piano concerto (1945, BB 127). This article presents examples of such instances, offering insights into the significance of, and implications behind, these passages.