

Németh Zsombor

A NEGYEDIK NEGYEDIKJE*

*Bartók Béla Allegretto, pizzicato tételének keletkezéséről
és korai előadás-történetéről*

Bartók Béla érdeklődése az 1920-as évek végén olyan többtétéles szimmetrikus formák felé fordult, amelyekben az átellenes tételek egymással tematikus kapcsolatban állnak. E törekvése már a háromtétéles 1. zongoraversenyben (BB 91, 1926) is megnyilvánult, de először a 4. vonósnégyesben (BB 95, 1928) bontakozott ki a maga teljességében.¹ A második világháború után a szeriális zene úttörő komponista-analitikusai ebben a műben találták meg a magyar mester oeuvre-jéhez vezető utat.² Somfai László 1988-ban magyarul, majd a következő évben angolul megjelent, a kvartett keletkezéstörténetét részletesen tárgyaló tanulmánya nem titkolt módon ezen elemzések hátulütőire kívánt rámutatni.³

Amint azt írásainak címeivel is deklarálta, Somfai vizsgálódásainak fókuszában a kottapapírok beható tanulmányozása állt – ezt a módszert ő honosította meg a Bartók-kutatásban. Erre Bartók Péter jóvoltából nyílt módja, aki 1988-ban – miután az egykori New York-i Bartók Archívum (a továbbiakban: NYBA) anyaga hosszas jogi procedúrát követően az ő magánarchívumába került át⁴ – a birtokában lévő kompozíciós források mindegyikéről fekete-fehér photostat másolatot küldött a budapesti Bartók Archívumba. Somfai a papírszerkezet analízisének keresztül bizonyította be azt, hogy a 4. vonósnégyes IV. tétele, egyben a bartóki hídforma (más néven

* A tanulmány a budapesti Bartók Archívum és a Zeneakadémia 2021. október 29-én megrendezett *Bartók: The String Quartets – An International Colloquium* konferenciáján elhangzott „The Fourth of the Fourth. On the Genesis of the *Allegretto*, *pizzicato* Movement of Béla Bartók's Fourth String Quartet” című előadás magyar nyelvű, szerkesztett változata. Angol nyelven megjelent a *Studia Musicologica* 2021/3–4. számában. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója. A tanulmányban szereplő faksimilét a bázeli Paul Sacher Stiftung és a budapesti Bartók Archívum szíves engedélyével közöljük.

1 *Béla Bartók Complete Critical Edition*, 29.: *String Quartets Nos. 1–6*. Ed. Somfai László, Németh Zsombor. München–Budapest: G. Henle Verlag–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2022, 23.*

2 Ld. – többek között – René Leibowitz: „Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”, *Les Temps modernes* 25. (1947), 705–734.; Milton Babbitt: „The String Quartets of Bartók”, *Musical Quarterly* 35. (1949), 377–385.; George Perle: „Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók”, *The Music Review* 16. (1955), 300–312.

3 Somfai László: „A 4. vonósnégyes genezise. Bartók és a kottapapírok”, *Magyar Zene* 29/3. (1988), 324–332.; uő: „Bartók and the Paper-Studies. The Case of String Quartet No. 4”, *Hungarian Music Quarterly* 1/1. (1989), 6–13.

4 Ezek a források jelenleg a bázeli Paul Sacher Stiftung Bartók Béla Gyűjteményében (a továbbiakban: Ch-Bps, BBC) lelhetők fel.

szimmetrikus vagy palindromforma) legelső megvalósulása valójában egy zeneszerzői „második gondolat” volt, amely csak akkor ötlött fel Bartókban, amikor már elkészült egy olyan négyteteles változat tisztázatával, amely csupán a végleges verzió szerinti I–III. és V. tételeket tartalmazta. Állítását nemcsak azzal igazolta, hogy a IV. tételhez használt kottapapír típusa eltér a többi tételben használtétól, hanem azzal is, hogy ugyanebben a forrásban a III. tétel utolsó lapjának hátoldalán közvetlenül az V. tétel következik. A cikk folytatásában a vázlatokat tárgyalva röviden ismertette az egyes tételek keletkezéstörténetét is. Az itt közzétett kutatási eredményeit később a Bartók kompozíciós módszeréről szóló könyvébe is beépítette.⁵

Ebben a tanulmányban ehhez a témához térek vissza. Analízisem középpontjában az *Allegretto*, *pizzicato* tétel áll, és azokat a kompozíciós eseményeket vizsgálom, amelyek már az után történtek, hogy Bartók az eredeti négyteteles koncepció kiegészítése mellett döntött. Bár Somfai a kompozíciós folyamatnak ezt a részét is tárgyalta, a *Bartók Béla Műveinek Kritikai Összkiadása* 29–30. kötetének előkészítése során – részben azért, mert ma már jó minőségű színes másolatok állnak a budapesti Bartók Archívum kutatóinak rendelkezésére, részben egy nemrég előkerült forrásnak köszönhetően – kiderült, hogy a 4. vonósnégyes egészének kompozíciós folyamata lényegesen részletesebben elemezhető, mint ahogy azt Somfai közel három és fél évtizeddel ezelőtt megtehetette. Amint azt az alábbiakban ismertetni fogom, az egyik fő újdonság az, hogy a IV. tétel kialakulása ma már egyértelműen három különböző szakaszra osztható: (1) a tétel elejének legelső vázlata; (2) egy első, de befejezetlen változat; (3) végleges forma. Mivel e tanulmány értelmezéséhez elengedhetetlen a mű fennmaradt forrásanyagának legalább alapvető ismerete, a kompozíciós szakaszok tárgyalását a kéziratok rövid ismertetése előzi meg.⁶ Írásom zárófejezetében szó lesz arról is, hogy a 4. vonósnégyes IV. tételének fordulat története nem ért véget Bartók műhelyében.

A formai egységek elnevezését Bartók németül adta meg, a szerzőnek a mű *Philharmonia Partituren* kiadásának előszavaként megjelent elemzését követem.⁷ Az autoanalízis szerint a tétel három részből (melyek közül a harmadik az első szabad visszatérése) és egy kódából áll.

A források rövid ismertetése

A 4. vonósnégyes a szerzői datálás szerint 1928 júliusa és szeptembere között keletkezett. A kompozíció fogalmazványait és vázlatait tartalmazó kéziratgyűjtem-

5 Somfai László: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996, 63–64., 100–102., 155–158., 273–275. Magyarul ld. uő: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000. (A magyar kiadás oldalszámjai megfelelnek az eredeti kiadáséinak.)

6 A mű teljes forrásanyagának leírását ld. *Béla Bartók Complete Critical Edition*, vol. 30: *String Quartets Nos. 1–6 Critical Commentary*. Ed. Németh Zsombor–Somfai László–Nakahara Yusuke. München–Budapest: G. Henle Verlag–Editio Musica Zeneműkiadó Budapest, 2022, 78–100.

7 Újraközlését és magyar fordítását ld. *Bartók Béla írásai*, 1. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 67–68., 211–212.

ben (Ch-Bps, BBC, 62FSS1) a IV. tétel folyamatfogalmazványai (33–35. és 21. oldal), valamint a tétel félbehagyott partitúravázlata (19–20. oldal) maradt fenn. Mint ismeretes, az 1950-es évek második felében a NYBA munkatársai az ott őrzött kéziratok bifólióit módszeresen kettévágták, és az egyes lapokat megőrzés céljából műanyag tasakokba tették; majd ahol erre szükség volt, oldalszámokkal látták el őket, akár felülbírálván a meglévő számozást is.⁸ A NYBA-féle oldalszámolás azonban nem követi sem a kompozíció keletkezéstörténetét, sem a források eredeti bifólió-szerkezetét, sőt, néha még az oldalak recto-verso viszonyát sem. Esetünkben a 33–34. és a 19–20. oldalakat tartalmazó két lap egykoron egy bifóliót alkotott; a 35. és a 21. oldal pedig valójában ugyanannak a lapnak két oldala (lásd az 1. táblázatot).

Papírtípus	Lap	Oldalszám	Tartalom
J. E. & Co No. 8, 24 linig	[1 ^r]	33	fogalmazványok
	[1 ^v]	34	
	[2 ^r]	19	félbehagyott partitúravázlat
	[2 ^v]	20	
J. E. & Co No. 5, 18 linig	[3 ^r]	35	fogalmazványok
	[3 ^v]	21	

1. táblázat. A IV. tételhez tartozó lapok a 4. vonósnyéves fogalmazványait és vázlatait tartalmazó kéziratgyűttesben

Ezek a fogalmazványok és vázlatok szolgálták a tétel autográf partitúrájának alapjául (Ch-Bps, BBC, 62FSFC1, 24–28. oldal). Ebben a IV. tétel – amint azt Somfai már felfedte – egyfajta állam az államban: egy későbbi, a többi tételtől eltérő papírtípusra írt betoldás.⁹ Az eredeti papírstruktúra itt sem magától értetődő (lásd a 2. táblázatot), de a zavar ezúttal nem a NYBA-oldalszámolásnak köszönhető, hanem a kompozíciós és szerkesztési folyamat eredményeként állt elő.

Bartók a IV. tétel tisztázatához eredetileg két bifóliónyi 20 soros, J. E. & Co. No. 6 márkájú papírt tervezett használni oly módon, hogy a [2.] és a [3.] lapból álló lappárt füzetyszerűen az [1.] és [4.] lapból álló bifólióba helyezte. Eredetileg csak az [1.]–[3.] lapokra írt, az utolsó fóliót üresen hagyta.¹⁰ Amikor azonban átalakította a tételt (ennek részletes tárgyalását lásd később), az eredeti papírstruktúra összekuszálódott. A IV. tétel végleges változata az [1.], [2.] és [4.] lapokon van, míg

8 Bátor Viktor: *The Béla Bartók Archives*. New York: Bartók Archives Publication, 1963, 16.; Carl S. Leafstedt: *A Thorn in the Rosebush: The American Bartók Estate and Archives During the Cold War, 1946–67*. Reno: KKL Publications, 2021, 280.

9 A IV. tétel J. E. & Co. No. 6 márkájú 20 soros kottapapírra, míg a többi tétel J. E. & Co. No. 5 márkájú 18 soros kottapapírra íródott.

10 Mivel azonban a fejfel lefelé használt, 1. és 4. lapból álló bifólió egy újrahasznosított lappár, a 4v oldal valójában ekkor sem volt teljesen üres (az oldal alján kézzongorás letétre utaló, négy, kettesével összekapcsolt violinkulcs áll).

Lap	Oldalszámzás	
	Bartók eredetije	NYBA
[1 ^r]	24	–
[1 ^v]	25	–
[2 ^r]	26	–
[2 ^v]	27	–
[4 ^r]	–	(28)
[3 ^{r-v}] (felső fél)	28	PASTED (DISCARDED) 62FSFC1
[4 ^v]	–	–
[3 ^r] (alsó fél)	–	28a
[3 ^v] (alsó fél)	–	28b

2. táblázat. A IV. tétel a 4. vonós négyes autográf partitúratisztázataiban

a [3.] fólió ketté lett vágva, és a felső fele a [4.] lap rectójának felső felére lett ragasztva (amely oldalnak aztán az alsó felére is került írás). Bartók az [1.] és [2.] lapot 24–27. oldalként, a [4.] fólió rectóját pedig 28. oldalként számozta. Az utóbbi oldalszámzás fizikailag azonban a felragasztáson, azaz a [3.] fólió felső felén van; így amikor ezt a felragasztást a NYBA-ban leválasztották a [4.] fólióról, a [4.] lap rectóját (28)-ként, a felragasztás hátoldalát „PASTED (DISCARDED) 62FSFC1”-ként, a [3.] fólió alsó felét pedig 28a-28b-ként számozták újra.

Az autográf tisztázatról valamikor 1928 őszén készült egy fényképes reprodukció (Ch-Bps, BBC, 62FSFC2), amely az 1929-ben megjelent első kiadás metszőpéldányaként szolgált.

A IV. tételből autográf szólamok is fennmaradtak (budapesti Bartók Archívum, C-3810/22). Ezek eredetileg az előkészületben lévő mű kipróbálása végett készültek (a részleteket lásd később), majd a szólam-elsőkiadás metszőpéldányának részét képezték. Ez a forrás csak a közelmúltban került elő: Katherine Waldbauer, Waldbauer Imre hegedűművész unokája 2020-ban adományozta őket a Bartók Archívumnak.¹¹ A másik négy tétel szólam-metszőpéldányai továbbra is lappanganak.

A kompozíciós folyamat első szakasza – az első fogalmazványok

A kiindulópontot jelentő fogalmazvány a kéziratgyűttes 33. oldalán, illetve a 34. oldal első négy sorában szerepel (lásd az 1. faksimilét a 62–63. oldalon). Az itt leírtak a végleges változat első részének – az 1–35. ütemnek, illetve 13 további, a későbbiekben fel nem használt ütemnek – feleltethetők meg.

¹¹ Németh Zsombor: „Imre Waldbauer, an Important but Little-Known Violinist Partner of Béla Bartók”, *Studia Musicologica* 62/1–2. (2021), 149–173., ide: 163–164.

33

a) b) c) d) e) a) b) c)

Viol. II

Viol. I

II. viol.

III. viol.

Estate
Bela Bartok

62 FSS 1

1. faksimile. Ch-Bps, BBC, 62FSS1, 33. és 34. oldal

34

34

viola

viol. II.

Estade
Bela Bartok

62 FSS 1

Ebből a fogalmazványból megállapítható, hogy a papírra vetésekor Bartóknak már a végleges, öt tételből álló szimmetrikus forma – amelyben a IV. tétel a II. tétel kromatikus jellegét diatonikussá bővíti – járt a fejében. Emellett arról is döntött, hogy az ötütemnyi bevezetés után a főtéma – amely a II. tétel főtémájának módosított változata – négyszólamú elrendezésben jelenjen meg (ellentétben a II. tétel két szólamú elrendezésével), továbbá a tematikus belépések egymástól kvinttávolságra legyenek, a kvinttkörön felfelé haladva. A tonalitás azonban ebben a változatban még más: minden, ami a végleges változatban is megjelenik, itt egy terccel mélyebben szerepel (azaz a főtéma a brácsaszólam 6. ütemében Asz helyett F-ről indul).

A legelső fogalmazvány utolsó tizenhárom ütemét (azaz a 33. oldal utolsó hét ütemét és a 34. oldal első szisztémáját – lásd az *1. fakszimilén*) azonban nem lehet egy az egyben megfeleltetni a kiadott változattal. E szakasz első öt üteme átvezető anyag a maradék nyolc ütemhez, amely távolról a végleges változat 37–44. ütemére emlékeztet. A 34. oldal tetején található javítások felfedik, hogy Bartók több kontrapunktikus elrendezést is kipróbált, illetve hezitált a szakasz befejezését illetően.

A most ismertettek után közvetlenül jegyezte le Bartók a végleges változat szerinti 37–44. ütemek fogalmazványát, amelyet kettősvonallal zárt le. Ez a fogalmazás már a végleges hangmagasságon van, vagyis Bartók legkésőbb ezen a ponton már tudta, hogy a tétel a legelső fogalmazványhoz képest más tonalitásban lesz.

A kompozíciós folyamat második szakasza: a tétel lezárás nélküli első változatának kialakulása

Következő lépésként Bartók felvázolta a tételt, majdnem a maga teljességében. A 37–41. ütemek fentebb tárgyalt megfogalmazásával a tétel első része tulajdonképpen már készen állt. Bartók ezért aztán az 1. és 2. lapot elválasztotta egymástól (ez esetben tehát nem az NYBA-ban szeparálták a két lapot), és a bifólió másik részén, azaz a 2. fólión kezdett hozzá a partitúravázlat elkészítéséhez. E lap rectójára (19. oldal), illetve a verso oldal (20. oldal) első ütemébe jegyezte le a már korábban felvázolt anyagokat transzponált és valamivel kidolgozottabb formában. A második részhez átvezető, korábban még le nem írt három ütemet itt rögzítette első ízben (először ceruzával, majd később tintával).

A második rész első szakaszát ezt követően, itt írta le először bármiféle előzetes fogalmazvány vagy ceruzás vázlat nélkül. Ez nem olyan meglepő, hiszen ez a szakasz is egy már kész anyag átdolgozása: a II. tétel 78–101. üteméé, amely abban a tételben ugyanúgy a második rész első szakasza. Megjegyzendő, hogy a IV. tétel partitúravázlatában még nyoma sincs az úgynevezett „Bartók-pizzicátónak”, amely a végleges változatban különleges színt kölcsönöz e szakasznak.¹² Azonban amikor a zeneszerző a partitúravázlatában elért a második rész első felének végéhez, visszatért arra az oldalra, amelyen abba hagyta a fogalmazást (vagyis a 34. oldalra),

12 Ezt a színt Lendvai Ernő pattogó tűzijátékként („crackling fire-works”) írta le, szembeállítva a II. tétel párhuzamos szakaszának szirénaszerű jajveszékélésével („siren-like wailing”), ld. Lendvai Ernő: *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest: Editio Musica, 1983, 604.

és ott fogott hozzá a tétel hátralévő szakaszainak megformálásához. Amikor ezen az oldalon elfogyott a hely, akkor egy maradék üres lap rectóján (a 35. oldalon) folytatta a munkát.¹³ Mindezek után megint visszatért a 20. oldalra, és felhasználva a 34–35. oldalra lejegyzett új fogalmazványát, teleírta a 20. oldalt a nagyjából a második rész második és harmadik szakaszának vázlatával.

A most ismertetett kompozíciós szakaszra azért használom az első változat kifejezést, mert az eddig elkészültekből Bartók annak ellenére készített tisztázatot (az autográf [1.] és [2.] lapjára, illetve az ekkor még egyben lévő [3.] lapra, vö. a 2. táblázattal), hogy a megfelelő lezárás még hiányzott. Ráadásul nem csak hangoikat és ritmusokat tartalmazó tisztázatot készített, hanem az új leírást ellátta a végleges változattól ismert szinte összes előadási utasítással, sőt, be is számozta az ütemeket (a bekeretezett számok ütememenként jelennek meg a kottasorok felett, akár csak az első kiadásban). Ez az első verzió ugyan nem rendelkezett rendes lezárással, de ennek ellenére több ütemből állt, mint a végleges változat.

Formarészek		Az első változat ütemszámai	A végleges változat ütemszámai	A két változat közötti eltérés mértéke
Első rész		1–44.	1–44.	majdnem ugyanaz, vagy nagyon hasonló
Második rész, első szakasz		45.	45.	
		–	46.	
		46–57.	47–58.	
		58–59.	–	
Második rész, második szakasz		60–66.	59–65.	
		67.	–	
		68–71.	66–69.	
		72.	–	
Második rész, harmadik szakasz		73–75.	70–72.	
		76.	–	
		77–91.	73–87.	
Harmadik rész		92–115.	88–111.	eltérő
		116.	112.	
Kóda	(a <i>Sostenuto</i> ütemig)	117–140.	113–118.	
	(a <i>Sostenuto</i> ütemtől)	–	119–124.	

3. táblázat. A IV. tétel első és végleges változatának összehasonlítása

13 Bár a papírtípus ugyanaz, ez a fólió nem az autográf partitúrából származik, hanem eredetileg valószínűleg az *Öt magyar népdal* énekhangra és zongorára (BB 97, 1928) komponálásához használt két lappárhoz tartozott (Vásárhelyi Gábor gyűjteménye, BH I/212). Ezúton szeretnék köszönetet mondani Nakahara Yusukének ezért az észrevételért.

Az első és a végleges változat közötti legfőbb különbségek a következők. A tétel kezdeti tempója $\downarrow = 152$ volt ($\downarrow = 142$ helyett), a „Bartók-pizzicatókat” végig bekarikázott pluszjel jelölte (szemben a végleges, azóta más szerzőknél is alkalmazott jelöléssel). Az első rész a prímhegedű szólamának egy rövid szakaszát leszámítva – a 21–26. ütemek akkordjai egy egyvonalas *e* hangot is magukban foglaltak – megegyezik a végleges változattal. A második rész textúrájában azonban jelentős változtatások vannak; a legfontosabb, hogy a pianississimo dinamikájú, színező funkciójú cluster tömbök ismétléseinek száma más volt (vö. a 3. táblázattal), illetve a cselőszólam 78–82. üteme, hasonlóan a szekundhegedű paralel helyéhez, egy felső szólammal is bírt. A harmadik rész, azaz a rekapituláció szinte teljesen megegyezik a végleges változattal.

A kóda (lásd a 2. faksimilét a 68–69. oldalon) azonban merőben más, mint a végleges változat. Egy *Allegro* résszel kezdődik, amely ismét az első rész témájára alludál, a textúrája rekapitulációhoz képest azonban kevésbé sűrű, a kontrapunktikus szólamok ugyanis egymástól egy egész ütemnyi távolságra lépnek be. A kíséret először a tétel elejére hasonlít, de a *sempre accelerando* szakasz során a két alsó szólam anyaga a 78. ütemből (azaz a második rész harmadik szakaszából) ismert *arp. sempre* motívumba torkollik. A kóda első, lezárás nélküli változatának vége a végleges változat kódájának elejére hasonlít (113–117. ütem, amelyben a tematikus anyag egymást tükröző skálamotívumokra és ritmusimitációkra bomlik), ám lazább, szellősebb, mint a definitív verzió párhuzamos része.

Bartóknak ugyan bizonyára voltak elképzelései a lezárást illetően, először azonban meg akarta hallgatni a már elkészült részeket – ezúttal nem egy- vagy kétzongorás formában,¹⁴ hanem egy igazi vonósnégyes előadásában. Ez lehetett az oka annak, hogy a befejezetlen tétel autográf partitúráját előadási utasításokkal és ütemszámokkal látta el, és ezért készíthetett belőle szólamokat, amelyeket aztán a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes tagjai kaptak meg. Ez a munkamódszer nem volt előzmény nélküli a 4. vonósnégyes keletkezéstörténetében: az I. tétel prímhegedűszólamának Bartók kezétől származó kiírása szintén fennmaradt; ez ugyancsak egy korábbi, befejezés nélküli változatot őriz.¹⁵

14 Bartók és Pásztory Ditta a következőket írta Voit Paulának, a zeneszerző édesanyjának 1928. augusztus 26-án: „[...] egy új vonósnégyes, ami elég sok munkát adott, ez is már majdnem kész. Ennek az első tételét Dittával 2 zongorán próbáltuk játszani, azazhogy erősen tanultuk, mert kissé nehéz. Már elég jól megy.” *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 448.

15 Bartók Archivum, BAN 1084. E dokumentumot Temesváry János, a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes egykori tagja (1910 és 1923 között másodhegedűse, majd 1938-ig brácsása) adományozta az Archivumnak 1963-ban. Bár nem maradt fenn más hasonló forrás, gyanítható, hogy Bartók a harmadik tétel elején lévő, különleges pulzáló effektusra utaló jel törlését (ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 274.) is egy hasonló kipróbálást követően dönthette el.

A kompozíciós folyamat harmadik szakasza: a tétel végleges változatának kialakulása

A tétel e formájának meghallgatása revíziókra készítette Bartókot, aki a módosításokat – valószínűleg még az előadás közben – először az autográf partitúrába írta be piros ceruzával,¹⁶ majd ugyanezeket a változtatásokat a zenészek ceruzával vezették a szólamokba. Mindezeket később a zeneszerző tintával véglegesítette mindkét forrásban.

Figyelemre méltó, hogy Bartók eredetileg a harmadik rész utolsó szakaszát is ki akarta húzni. A tétel végi piros ceruzás áthúzás ugyanis eredetileg magában foglalta az először csak *Tranquillo*, majd a végleges formában *Tempo I. (tranquillo)* utasítással ellátott 102–111. ütemeket is, ahol „az először zárt tematikus anyag megfordítások és ritmus-imitációk révén kidolgozásszerűen felbomlik, majd legyezőszerűen összefűződik”.¹⁷ Később azonban a zeneszerző meggondolta magát, amint azt a „*marad*” megjegyzése is jelzi (lásd a 2. *faksimilét* a 68. oldalon).¹⁸

A tétel autográf partitúratisztázata, a [3.] fólió hátlapjának tetején Bartók jelezte, hogy melyek azok a részek, amelyeket kisebb módosítások után meg kell őrizni (lásd a régi számozás szerinti 137–139. ütemekhez tartozó jelöléseket a 2. *faksimilén* a 69. oldalon). A komponista az autográf partitúra [4.] lapján fogott hozzá a tétel végének letisztázásához. Először azt tervezte, hogy újra lemásolja a 100–111. ütemeket, de még mielőtt akár csak egy teljes ütemet leírt volna, meggondolta magát, és hogy időt takarítson meg, inkább levágta a [3.] lap felső felét (amely azokat a részeket tartalmazta, amelyeken végül nem kellett változtatnia), és a [4.] fólió rectójára ragasztotta (vö. a 2. *táblázattal*). Ezután a kóda végleges változatának első részét a [4.] lap rectójának üresen maradt alsó részére írta le.

A tételnek azonban ekkor még mindig nem volt megfelelő lezárása. Itt jön a képbe a fogalmazványokat és vázlatokat tartalmazó kéziratgyűttes eddig még nem tárgyalt 21. oldala (lásd a 3. *faksimilét* a 69. oldalon). Ez az oldal annak a 35. oldalnak a hátoldala, amely a régi ütemszámozás szerinti 108–140. ütem folyamatformalmazványát tartalmazza. A 21. oldalon található kottázás azonban nem közvetlen folytatása a 35. (vagyis fizikailag az előző) oldalnak.

E fogalmazvány első tíz üteme (lásd a teljes első szisztémát és a második szisztéma első két ütemét a 3. *faksimilén*) a tétel második része elejének rekapitulációjaként értelmezhető. Ezeket a végül fel nem használt ütemeket Bartók valószínűleg a tételnek arra a pontjára szánta, amelyen a végleges változatban a 119. ütem foglal helyet. A fogalmazvány hátralévő része majdnem megegyezik a végleges változat

16 Hasonló piros ceruzás korrekciók az I., II. és V. tételben is megjelennek, de ezek kisebb jelentőségűek (többnyire előadási utasítások hozzáadását vagy törlését jelzik). A III. tételben a speciális pulzálást Bartók először szintén piros ceruzával húzta át, és csak azután vakarta ki.

17 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 227.

18 Ez a megjegyzés a keretes 110-es ütemszám közelében található, de mivel az eredetin is nagyon halvány, a faksimile reprodukción szinte egyáltalán nem látszik.

100 *Gemiso I. (tranquillo)* 105 28.

110 *Allegro* 28.

120

125 *sempre accel.* 130

Estate
Bela Bartok

62 FSFC1


 Magyar Zeneintézet
 No 6
 2019.

2. faksimile. Ch-Bps, BBC, 62FSFC1, IV. tétel, a [3'] és [3''] lap rekonstrukciója

PASTED (DISCARDED) 62 FSS1

135

140

288

(a 2. faksimile folytatása)

21

21

21

288

3. faksimile. Ch-Bps, BBC, 62FSS1, 21. oldal (csak az 1-11. sor; az oldal további része üres)

utolsó öt ütemével (120–124. ütem). Az elmondottak fényében a végleges változat 119., *Sostenuto* felirattal ellátott üteme nemcsak úgy értelmezhető, mint „a ritmikai folyamat megakasztása, amely után ismét legyezőszerűen összezáruló mozgás vezet rá a tétel záróakkordjára”,¹⁹ hanem mint a második rész rendkívül tömör rekapitulációja, amelyben csak egyetlen elem tér vissza, amely nem más, mint a tétel, sőt az egész darab legfőbb hangzásbeli újdonsága: a Bartók-pizzicato.

Az autográf szólamok átalakításának módja is tanulságos. A másodhegedű és a brácsa szólamában az áthúzás az autográf partitúrához hasonlóan a végleges számozás szerinti 112. ütemnél kezdődik, és a régi számozás szerinti 140. ütemnél végződik. Az elsőhegedű (lásd a 4. *faksimilét*) és a cselló szólamában a kihúzás már a régi számozás szerinti 131. ütemben véget ér, és Bartók a régi számozás szerinti 132–140. ütemeket úgy dolgozta át, hogy nem egyszerűen csak áthúzta a régit, és leírta az újat, hanem amit lehetett, felhasznált (bár néhány további ütemet végül ebben a szakaszban is elvetett). Ez a jelenség magyarázatot ad a zeneszerzőnek az autográf partitúra [3.] lapjának hátoldalán található jelöléseire is (lásd a 2b *faksimilét*), és bizonyítja, hogy a végleges változat 113–117. ütemei nemcsak hogy hasonlítanak az elvetett változat 132–140. ütemeihez, hanem – legalábbis az elsőhegedű- és a csellószólalátalakítása ezt sugallja – ez a két egység megfeleltethető egymásnak.

Nyitott kérdés, hogy a fogalmazványokat és vázlatokat tartalmazó kézirategyüttes 21. oldalának tartalmát Bartók közvetlenül az ezt megelőző 35. oldal befejezését követően (egy lehetséges, a tétel többi részéhez ekkor szervesen még nem kapcsolódó befejezésként), vagy csak a tétel lezárás nélküli változatának meghallgatása után vetette papírra. Az autográf szólamanyag ismeretében jó okunk van feltételezni az utóbbit.

Mint fentebb ismertettem, az autográf partitúrában az első változat végleges formára alakítása először piros ceruzával történt. Ám piros ceruzás jelölések – és most nem az áthúzásra gondolok – az új befejezésben, azaz a végleges változat 112. ütemét követő részben is vannak. Az itt piros ceruzával eszközölt változtatások az autográf szólamokban a zenészek ceruzás kiegészítéseiként is megjelennek, ugyanúgy, mint a tétel korábbi részeiben. Ráadásul ugyanennek a piros ceruzának a használata magán a fogalmazványon is megfigyelhető (lásd a 3. *faksimilét*). Úgy tűnik tehát, hogy Bartók a befejezést a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes próbája alatt, még a helyszínen komponálta meg.²⁰ A konklúziót először egy külön vázlatlapon fogalmazta meg, aztán azonnal letisztázta az autográf partitúrába, majd az új lezárást átvezette a szólamokba is. Ezután a zenészek eljátszották az új befejezést, amelyben Bartók további változtatásokat eszközölt: többek között dinamikai jelekkel látta el a 112., 115. és 124. ütemeket, visszavonta a csellóglisszandót a 120–122. ütemben, illetve revideálta az utolsó ütem csellószólamát.

19 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 227.

20 Sajnos a próba pontos dátumát nem ismerjük. Minden valószínűség szerint 1928 szeptemberében vagy októberében került rá sor, még azelőtt, hogy a metszőpéldányként szolgáló fotómásolat elkészült volna.

Handwritten musical score for the first system of the fourth movement of Zsombor Nemeth's "A negyedik negyedikje". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with handwritten corrections and markings, including a large 'X' at the top left, a circled '115' at the bottom, and a circled '118' at the very bottom. The tempo markings include "Tempo I. (tranquillo)", "poco cresc.", "Allegro", and "tempo accelerando". The score is divided into measures, with measure numbers 105, 110, 120, 128, 130, and 115 clearly marked in boxes. The bottom left corner features a small logo for "Muzsiká Színház" and the text "Nº 1 10 limg."

4. faksimile. A 4. vonósnyeges IV. tételének autográf elsőhegedű szólama, 4. oldal (Bartók Archívum, Budapest, C-3810/22)

A tétel kezdőtempójának írásmódjáról

A jelen tanulmány szempontjából az autográf partitúratípuszat fotografikus reprodukciója csak egy okból releváns. A II. tétel kezdőtempójához (*Prestissimo, con sordino*) hasonlóan az *Allegretto* (azaz a karakter) és a *pizzicato* (azaz a hangszeres játékmód) között mind az autográf partitúrában, mind az autográf szólamokban egy vessző áll. Az előbbiben azonban a vessző túlságosan halvány, ezért a fotografikus reprodukción szinte egyáltalán nem látszik. Mivel ez a reprodukció volt a nyomtatott partitúra metszőpéldánya, a tempójelzés vessző nélkül jelent meg. Úgy vélem, hogy a szólamok tempójelzéseit az Universal Edition egyik szerkesztője hozhatta összhangba a hibás metszőpéldánnyal.²¹

Az ősbemutató kulisszatitkai, avagy miért maradhatott fenn a IV. tétel autográf szólamanyaga

1958. május 2-án, több mint egy évtizeddel Bartók Béla és évekkel Waldbauer Imre halála után az alábbi sorok jelentek meg az egyik magyar nyelvű független izraeli lapban:²²

A 'Jeunesse musicale' nemzetközi szervezetének izraeli tagozata évad elején adta a Héchéai Hátárbutban első nagysikerű hangversenyét, telt terem előtt. A második koncert – rendezési hanyagság folytán – a tel-avivi múzeumban fél termet sem vonzott. A Tál-vonósnégyes Jona Ettlínger közreműködésével Carl Maria von Weber klarinét-ötösét adta elő, de csak a 3-ik tételig jutott el, mert mint kiderült a klarinétos otthon felejtette szólamának egyik lapját... Erről két mulatságos történet jut eszembe: Dohnányi Ernő 50-ik születésnapja alkalmából a budapesti Zeneakadémián díszhangversenyt tartottak a Waldbauer-kvartett közreműködésével, melyen az ünnepeltnek új, 3-ik vonósnégyese került bemutatónak előadásra.²³ A páholyok telve voltak társadalmi és művészi előkelőségekkel, a nézőtér is zsúfolva közönséggel. Hirtelen azonban megszakadt a kvartett előadása, – Temesváry, a brácsás felállt és valamit súgott Waldbauer fülébe. A prímhegedűs zavartan elnézést kért a közönségtől, hogy a brácsás egy lapot otthonfelejtett, s míg el nem hozza (jó mesze fekvő budai lakásáról), szünetet kell tartania... Jó félórás késéssel folytathatták a díszhangversenyt. Ugyancsak a Waldbauer-kvartettel történt meg, hogy mikor Londonban Bartók 4-ik vonósnégyesét mutatták be, kiderült, hogy a Mester állítólag elfelejtette odaadni a *pizzicato*-tétel szólamait... Kénytelenek voltak tehát a művet csak négy tétellel

21 Hasonló eset játszódhatott le a 2. vonósnégyes (BB 75) II. tételének *Allegro, molto capriccioso* tempójelzése esetében (ehhez ld. Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 263., 52. láb.), bár a vessző hiánya a 4. vonósnégyes IV. tétele esetében nem vezet olyan félreértésekhez, mint a 2. vonósnégyes II. tételénél.

22 Pataki László: „A zenélő ifjúság”, *Uj Kelet* 39/2967. (1958. május 2.), 10.

23 A hangversenyre 1927. október 25-én került sor. Az Op. 33-as vonósnégyes azonban nem bemutatóként hangzott el (első budapesti előadása az előző év novemberében volt, ekkor csendült fel másodszor). A programon e kompozíció mellett az Op. 10-es szerenád és – a szerző közreműködésével – az Op. 1-es zongoraötös szerepelt. Ld. Németh Zsombor: „Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes”. In: Oszvárt Viktória–Laskay Anna (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2021*. Budapest: ELKH BTK Zenetudományi Intézet, 2021, 141–184., ide: 146., 153., 163., 165., 171.

adni elő. Bartók azt állította, hogy Waldbauer felejtette otthon a szólamokat, Waldbauer pedig a Mestert okolta a feledékenységért...

Néhány évvel később, 1962. június 1-jén, Bartók 4. vonósnégyesének első nyilvános izraeli előadását követően az előző cikk szerzője újra felelevenítette emlékeit:²⁴

Az angliai bemutatónál történt meg az a mulatságos eset, hogy a prímhegedűs otthon felejtette a 4-ik, pizzicato-tételnek kottaanyagát, és így anélkül adták elő a művet. Waldbauer otthon azt állította, hogy Bartók nem készült még el a tétellel, Bartók viszont elmondta a való tényt, – anélkül, hogy bosszankodott volna rajta.

A cikkek szerzője, Pataki László (korábban Pollatsek vagy Pollatschek) az új zene két háború közötti lelkes propagálója volt. Kritikáit és tanulmányait az 1920-as és 1930-as években fontos magyar, csehszlovák, német és svájci lapok közölték. A világ legrégebb óta folyamatosan megjelenő zenei folyóirata, a *Musical Times* az ő írásával köszöntötte Bartók Bélát ötvenedik születésnapján, melyhez Pataki magától az ünnepelttől kért kiegészítő információkat.²⁵

Bartók 4. vonósnégyesének nyilvános bemutatójára 1929. február 22-én került sor egy, a BBC Daventry Experimental rádióállomásáról közvetített koncert keretében. Akkoriban a mű még nem jelent meg nyomtatásban, és az esemény hivatalos közleménye nem tért ki arra, hogy a kompozíció hány tételből áll.²⁶ Ezért amennyiben a negyedik tétel valóban kimaradt, ezt csak a hozzáértők egy szűk, bennfentes köre vehette észre. Mivel ebben az időben még ritkán születtek reflexiók rádiós koncertekről, továbbá magáról az előadásról sem maradt fenn felvétel, Patakinak a kvartettel kapcsolatos visszaemlékezését nem lehet sem bizonyítani, sem cáfolni.²⁷

Dohnányi 3. vonósnégyesének előadásáról szóló állításait azonban megerősítik az egykorú kritikák. Az esetről a *Magyar Hírlap* anonim szerzője így tudósított:²⁸

[...] az emelkedett hangulatot az a kis incidens sem zavarta meg, hogy a már megkezdett vonósnégyes hangjegyeinek egy része hiányozván, a játékot meg kellett szakítani. A műsort így megváltoztatták, szünet előtt játszották az ötöst, és csak azután a kvartettet.

A „kis incidenst” Lányi Viktor sem hagyta szó nélkül:²⁹

24 Pataki László: „Korszerű kamarazene”, *Uj Kelet* 42/4210. (1962. június 1.), 8.

25 Pollatsek László: „Béla Bartók and His Work: On the Occasion of His Fiftieth Birthday”, *Musical Times* 72/1059 (1931. május), 411–413; 72/1060 (1931. június), 506–510; 72/1061 (1931. július), 600–602; 72/1062 (1931), 697–699. Bartók 1931. február 23-i válaszlevelét ld. *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 403–404.

26 *Radio Times* 22/281. (1929. február 15.), 49.

27 Malcolm Gillies Bartók egyesült királyságbeli fogadtatásáról szóló átfogó könyve (*Malcolm Gillies: Bartók in Britain. A Guided Tour*. Oxford: Clarendon Press, 1989) csak az első előadás adatait (74.), illetve Philip Arnold Heseltine-nak és Frederick Deliusnak a műről alkotott véleményét (128–129.) közli.

28 Szerző nélk.: „A Waldbauer-vonósnégyes első hangversenye”, *Magyar Hírlap* 37/243. (1927. október 26.), 8.

29 Lányi Viktor: „A Waldbauer-kvartett jubiláris Dohnányi-estje”, *Pesti Hírlap* 49/243. (1927. október 26.), 12.

A krónika hűsége kedvéért megemlíjtük, hogy Waldbauerék egy kis hangjegykalamitás miatt a kvartett első tételét kénytelenek voltak félbeszakítani s míg a hiányzó kottaoldalak megkerültek, előbb az utolsó számként szereplő kvintettet játszották el.

Mindehhez hozzátehető még az is, hogy pár évvel korábban Kodály Op. 7-es *Duójának* egyik előadása azért hiúsult meg, mert Waldbauer elfelejtette magával vinni a kottát, és a műből egész Londonban nem tudtak felkutatni egyetlen példányt sem.³⁰

Amennyiben Bartók 4. vonósnégyesének ősbemutatója valóban úgy történt, ahogy arra Pataki emlékezett, akkor a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes – merő véletlenségből – valójában a Bartók által eredetileg tervezett nagyformát valósította meg. Talán éppen ezért mesélte el az esetet a zeneszerző bosszankodás nélkül a kritikusként. Ez lehet az oka annak is, hogy miért maradtak fenn a tétel autográf szövegei Waldbauer Imre hagyatékában: a zeneszerző a nyomtatott szövegegyeztetése után adhatta oda a kéziratos szövegeket a hegedűművésznek, a kurtak bemutató mementójaként.³¹

30 Kodály Zoltán levele az Universal Editionnak, 1925. november 20. In: *Kodály Zoltán és az Universal Edition levélváltása – Zoltán Kodály und die Universal Edition Briefwechsel. 1918–1929*. Budapest: Balassi Kiadó–Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archívum, 2017, 145., 500. Kodály az 1925. február 25-én, a londoni Mayer-házban tartott koncertre utalhatott (az adat a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes kéziratos hangversenynaplójából származik: Bartók Archívum, Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz, C-2135/16).

31 Az Universal Edition a szövegek metszőpéldányaként szolgáló kéziratosokat a szövegek első korrektúra-revizójával egyetemben 1929 nyarán küldte vissza Bartóknak. A zeneszerző 1929. november 16-i kérdésére válaszolva a kiadó 1929. november 19-én azt írta, hogy kéri vissza a szövegek kéziratait is. (Bartók és az Universal Edition publikálatlan levelezése nyomán, Ch–Bps, BBC, BB–UE és UE–BB.) Nem tudni, hogy Bartók valóban visszaküldte-e a szövegeket, és ha igen, akkor milyen módon kerültek vissza hozzá.

ABSTRACT

ZSOMBOR NÉMETH

THE FOURTH OF THE FOURTH

On the Genesis and the Early Performances of the Allegretto, pizzicato Movement of Béla Bartók's String Quartet No. 4

As already pointed out by László Somfai in the late 1980s, Béla Bartók's first fully developed five-movement realization of the so-called 'bridge' or 'palindrome' form was only an afterthought, a further development of a composition originally intended as a cycle of four movements only. As also discussed briefly by Somfai, the evolution of the *Allegretto, pizzicato* movement itself had distinct stages. A recently surfaced source further clarifies these compositional phases, among other things it confirms the existence of a 140 bars long version without a proper conclusion, which, at one point, the composer considered as a definitive version (for which only the ending needed to be composed) and tried out with the Waldbauer-Kerpely Quartet. The present article re-examines the compositional process of Bartók's *String Quartet No. 4* with an emphasis on its additional fourth movement and discusses the different compositional phases of the *Allegretto, pizzicato*.

First published in: *Studia Musicologica* 62/3–4 (2021)

Zsombor Németh studied Musicology at the Liszt Academy between 2008 and 2013, and is currently pursuing a PhD there (theme: Ferenc Farkas's Rákóczi-related works). Since September 2017 he has been working at the Budapest Bartók Archives (ELKH Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology). He has been the assistant of László Somfai for volume 29 (String Quartets Nos. 1–6) and the editor of volume 30 (String Quartets Nos. 1–6, Critical Commentary) of the Béla Bartók Complete Critical Edition. His main areas of interest are source and notational studies, 20th century Hungarian music, and music for strings in the 17th and 18th centuries and its reception history since the 19th century. Aside from his work as a scholar, he is active as a musician, performing primarily on period violins. Between 2015 and 2019 he studied for a Historical Violin MA at the Music and Arts Private University of Vienna.