

Riskó Kata

ESZMÉNYEK ÉS EMLÉKEK

BARTÓK NEGYVENNÉGY HEGEDŰDUÓJÁBAN

„Az én zeneszerzői munkásságom, épp mert e háromféle (magyar, román és szlovák) forrásból fakad, voltaképpen annak az integritás-gondolatnak megtestesüléseként fogható fel, melyet ma Magyarországon annyira hangoztatnak” – írta Bartók 1931-ben kelt levelében.¹ Kárpáti János részletesen elemezte, hogy Bartók népzenekutatói és zeneszerzői munkásságát ebben az időszakban mennyire mélyen átjárta a népek testvérré válásának eszméje és a korszak politikai hangulatát meghatározó integritásgondolat ezzel rokon, sajátosan bartóki, a Kárpát-medence népeinek együttműködését hangsúlyozó változata. Ennek alkotói kifejeződése, hogy korabeli népdalfeldolgoásaiban Bartók több nép dallamait is egymás mellé helyezte. Népzenei írásaiban a népzének egymás közötti kapcsolatát tanulmányozta, a kapcsolatokat népzene-történetileg is pozitívumként, gazdagító erőként értékelte. Néhány saját invenciójú művében, például a *Táncszvit*ben pedig nemcsak egymás mellé állított különböző népzenei idéző témákat, hanem egy-egy dallamban ötvözte is elemeiket.² Az 1928-ban született *Rapszódia*kban amellett, hogy szintén több nép zenéjéből merített, népzenei eredményeket is felsorakoztatott ugyanennek az eszmének a megvalósítására. Mint László Ferenc felvetette, az integritás-eszme zenei megfogalmazása lehet, hogy Bartók mezőszéki magyar verbunkok hatására keletkezett román dallamokat használt fel.³ A zeneszerző a feldolgozás módjával is a román dallamok magyarosságát domborította ki.⁴ A dallamok közül többnek ráadásul román és magyar vagy román és rutén variánsait is ismerte.⁵

1 Levél Octavian Beunak, 1931. január 10. *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 397.

2 Kárpáti János: „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége”. In: uő: *Bartók-analitika*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2004, 111–123.

3 László Ferenc: „Közös méltóságunk zenéje”. In: uő: *Bartók markában. Tanulmányok és cikkek*. Kolozsvár: Polis, 2006, 98–101.

4 Az 1. rapszodiánál David Schneider, a 2. rapszodiában Biró Viola mutatott rá erre. David Schneider: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition*. Berkeley: University of California Press, 2006, 206–209.; és Biró Viola: „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszodiájának népzenei forrásaihoz”. *Magyar Zene*, 2012/2., 188–209.

5 Biró: i. m.

Bartók tehát a *Rapszodiák*ban egy többetnikumú vidék közös hangszeres zenéjét használhatta fel az említett idea zenei megfogalmazására.

Az 1930–31 folyamán keletkezett *Negyvennégy hegedűduó* már a benne együtt szereplő magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népi dallamok révén is ehhez a gondolatkörhöz tartozik. Ha a művet és népzenei forrásait részletesebben megvizsgáljuk, kiderül: a *Duók* továbbviszi, többértűen fogalmazza meg a *Rapszodiák*ban felvetett eszmét, s más, azzal rokon gondolatokat.

I.

A zeneszerző népdalfeldolgozásainak összességében jobban megérthetjük, hogy mi a *Negyvennégy hegedűduó*ban felfedezhető dallamválogatási szempontok jelentősége. Lampert Vera megállapította, hogy Bartók igen gyakran választotta egy típus olyan jellegzetes dallamát, amelyet népzenei írásaiban is példaként idézett. A népdalfeldolgozások a dallamok stílusát tekintve is hűen tükrözik Bartók népzene-tudományi eredményeit, értékítéletét. A zeneszerző magyar műveiben általában többségben vannak az általa legértékesebbnek tartott „A” osztályú, vagyis régi stílusú dallamok. Különösen igaz ez a tízes években, amikor az új stílus – „B” osztály – szinte teljesen hiányzik a művekből. Az 1929-es *Húsz magyar népdal*ban már kiegyensúlyozottabb az új és a régi stílus aránya. A „C”-vel jelölt vegyes osztályú népdalok aránya körülbelül állandó, a régi stílusú népdalokénál kisebb a népdalfeldolgozásokban. Lampert ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy a *Negyvennégy duó*ban és a *Mikrokosmos*ban feltűnően nagy számban vannak jelen. Ennek magyarázatát a művek pedagógiai jellegében keresi.⁶ Mindezt kiegészíthetjük azzal, hogy a tízes évek műveinek (beleértve az 1920-as *Improvizációkat* is) még a vegyes osztályú magyar népdalai is többnyire valójában olyan ereszkedő pentaton – gyakran tiszta pentaton –, régies dallamok, amelyek csupán heteroritmikájuk miatt kerültek a Bartók-rend „C” osztályába. Amelyik népdal közülük Bartók írásaiban is szerepel, azoknál meggyőződhetünk: Bartók a vegyes osztály magyarabb csoportjaihoz sorolja őket, s egyiknél sem említ idegen eredetet. Némelyiket úgy kommentálta, hogy beillene az „A” osztályba is.⁷ A tízes években tehát Bartók részéről érezhető az a törekvés, hogy műveiben a magyar népzene régi és valóban magyar rétegeinek minél gazdagabb dallamkészletét fedezze fel és mutassa be.

A *Negyvennégy duó* magyar népdalainak többsége ezzel szemben ténylegesen idegen jellegű, vagy Bartók által annak tartott dallam. Ez igaz a vegyes osztályú népdalokra, de még az „A” osztályba került magyar dallamok túlnyomó többségére is. A zeneszerző ezeket eredetileg maga is a vegyes osztályba sorolta.⁸ Később,

6 Vera Lampert: „Bartók’s Choice of Theme for Folksong Arrangement. Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók’s Works.” *Studia Musicologica*, 1982/3–4., 401–409, ide: 404–406.

7 Bartók Béla: „A magyar népdal”. In: *Bartók Béla írásai*, 5. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1990, a 244. és 261. számú népdal jegyzete.

8 A *Negyvennégy hegedűduó* 22., 27., 37. és 43. darabjának magyar forrása a végső rendszerben az „A” osztályba került, noha a *magyar népdal*ban még a „C” osztályban szerepelt.

vélhetően az 1930-as évek végén azonban az idegenszerűség szubjektív szempontját feladta egy objektív szempont kedvéért: a „C” osztály négy soros izoritmikus népdalait áthelyezte az ilyen dallamokat tömörítő „A” osztályba.⁹ Emiatt az utólagos változtatás miatt a Bartók-rendi besorolás olykor megtévesztő lehet. A *Duók* szlovák és román népdalainak jelentős része sem tartozik a szlovák, illetve román nép legrégebb és legsajátabb zenéjéhez. Az alábbi táblázatból kitűnik, hogy a népzene egymásra hatásának és kapcsolatának legkülönbözőbb példái jelennek meg a *Negyvennégy duó* népdalaiban. Találunk más népzeneiből átvett és meghonosított típusokat vagy akár stílusokat, zenei elemeket. Némelyik népdal egyszerű, többé-kevésbé elszigetelt dallamátvétel. Más dallamok azt illusztrálják, hogy egyes jellegzetességek több népzeneben egymástól függetlenül élnek. Mindezek a jelenségek népzenei szempontból nem azonos súlyúak.¹⁰ A *Duók*ban azonban Bartók a tudományos szempontból különböző súlyú jelenségeket arányaikban egyenrangúakként szerepeltette, sőt, akár egy darabban össze is fűzte őket. Írásaiból, különösen a *Duóknál* alig később, 1934-ben keletkezett *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje* című tanulmányból kiderül, hogy e hatások és kapcsolatok némelyike különösen foglalkoztatta őt. Mielőtt a *Negyvennégy hegedűduó*ban betöltött szerepük értelmezési lehetőségeit keresném, a következő két fejezetben e dallamok népzenei háttérét és Bartók róluk alkotott tudományos elképzelését részletezem (lásd az 1. táblázatot a következő oldalon).

Népzenei egymásra hatások

A magyar új stílus erőteljes hatása, amely a szlovák, a rutén és a morva népzeneben új stílusréteg és önálló alakulatok születését ösztönözte, Bartók írásaiban nagy hangsúlyt kap.¹¹ A *Duók* 15. számú darabja, a 17–18. számú két új stílusú magyar népdalt megelőző *Menetelő nóta* a szlovák népzeneben is meggyökeresedett magyar új stílus példája (1. kotta a 461. oldalon). A népdal ebben a formájában csak a szlovák népzeneben van meg, de közismert az eredeti, magyar változata „Aki szép lányt akar venni...” kezdettel. Bartók ilyen egyértelmű népzenei átvételt korábban nem dolgozott fel.¹²

A másik jelentős Kárpát-medencei stílushatás a magyar régi stílus román átvétele. Míg a magyar ereszkedő pentatónia legtipikusabb formáit egy dallam sem képviseli a *Duók*ban, a 32. darab román forrása ereszkedő vonalú tiszta pentaton, hétszótagos soraival a magyar népzeneitől ritmusában sem idegen népdal. Bartók

9 Erről részletesen lásd Kovács Sándor: „A Bartók-rend kialakulásának története”. In: Bartók Béla *Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény*, I. Sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 13–31.

10 Bartók a *Duók*hoz időben közel, 1934-ben keletkezett „Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje” című tanulmányában stílusrétegek, illetve zenei elemek átvételének részletezése mellett meg is fogalmazza, hogy egy-egy dallam átvétele nem lényeges jelenség. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera, Budapest, 1999, 210–269., ide: 214.

11 Uott, 216.

12 A *Duók*ban szereplő két új stílusú magyar népdalnak pedig Bartók több szomszédnépi párhuzamát ismert.

| Cím | A felhasznált dallam etnikai eredete | Népzenei kapcsolat |
|-----------------------------|--------------------------------------|---|
| 15. Katonanóta | szlovák | magyar új stílus |
| 32. Máramarosi tánc | román | magyar ereszkedő pentaton stílusréteg |
| 14. Párnás tánc | magyar | rutén kolomejka, ereszkedő kvintváltás |
| 22. Szunyogtánc | magyar | rutén kolomejka |
| 41. Scherzo | szlovák, magyar | rutén kolomejka, szlovák-magyar dallamátvétel |
| 36. Szól a duda | Bartók | kolomejkaritmus |
| 20. Dal | szlovák | magyar ereszkedő kvintváltó dallam, magyar szövegtörések |
| 26. Ugyan édes komámasszony | magyar | egy magyar hatásra keletkezett szlovák típus, az ereszkedő dúr kvintváltó dallamok magyar képviselője |
| 28. Bánkódás | magyar | morva, horvát, román és Bartók feltételezése szerint tót népzenebe átkerült magyar műdal |
| 2. Kalamajkó | magyar | nyugati eredet |
| 10. Rutén nóta | rutén | choriambus |
| 23. Menyasszony-búcsúztató | rutén | choriambus |
| 8. Tót nóta | szlovák | bővített szekundlépés |
| 40. Oláh tánc | román | bővített szekundlépés |
| 42. Arab dal | arab | bővített szekundlépés |
| 35. Rutén kolomejka | Bartók | bővített szekundlépés |
| 7. Oláh nóta | román | bővített szekundlépés, choriambus, ereszkedő kvintváltás |
| 44. Erdélyi tánc | román | magyaros jegyek, ereszkedő kvintváltás, bővített szekundlépés, alapvetően kolomejkaritmus |

1. táblázat. A Negyvennégy hegedűduó valamilyen népzenei kapcsolatot képviselő darabjai

Tá by - stri - cká ka - sar - ňa [Tá by - stri - cká ka - sar - ňa]

Tá by - stri - cká ka - sar - ni - čka, bie - lym škri - blom po - kry - tá.

1. kotta. A 15. darab forrása. Bartók gyűjtése 1916-ból, Zólyom megyéből.¹³

többször leírta, hogy a máramarosi román népzene (amelynek körébe ez a dal is tartozik) erős hatást gyakorolt a magyar népzene régi stílusa, különösen annak hétszótagos típusai.¹⁴ A 32. darab forrásának közvetlen magyar párhuzamát azonban nem tudnánk bemutatni, ez már a stílus meghonosodásának eredményeként született új dallam.

A kanásztáncritmus különösen fontos szerepet kapott a *Negyvennégy duóban*. Bartók ezt a ritmust a rutén kolomejkából eredeztette,¹⁵ s az átvételt írásaiban többször említette. A megismert kolomejkaritmusú magyar dallamok számbéli csekélysége miatt 1924-ben még kevésbé látszott jelentősnek ez a befolyás. 1934-re viszont a mennyiségi szempontot kiegészítette egy feltételezés, amely megnövelte a ritmus jelentőségét. Eszerint a kolomejkadallamok hatására keletkezett kanásztáncdallamokból fejlődhetett ki a kurucos, majd a verbunkos zene, amely pedig az új stílusra is kihathatott.¹⁶ A kolomejkaritmust Bartók a szlovák népzeneben is megtalálta.¹⁷ Amint a táblázatból látható, a ritmust a *Negyvennégy duóban* több különböző nemzetiségű dallam és a Bartók által komponált, a kolomejkaritmusallal azonos ritmusú kanásztáncokat felidéző 36. számú *Szól a duda* képviseli. A 41. számú darab különösen érdekes a mi szempontunkból: kolomejkaritmusú dallamát Lampert Vera egy vele pontosan egyező szlovák népdallal azonosította, de Bartók a dallam több egészen közeli magyar variánsát is ismerte, amelyek csak egyetlen hangban különböznek a *Duókban* szereplő dallamtól (2. kotta a 462. oldalon).¹⁸ A magyar példák az északi területről valók, a szlovák és több magyar szöveg tartalmilag azonos, tehát egyértelmű a szlovák és magyar dallamok közvetlen kapcsolata. A darab forrásai közé tehát szlovák és magyar dallamokat egyaránt sorolhatunk. A tétel pedig így a Kárpát-medencében általánosan használt régi tánczenei ritmusképlet jelenlétét és a két nép közötti dallamátvételt egyaránt szemlélteti.

13 Közli: Lampert Vera: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*. Budapest: Helikon Kiadó, 2005, 189.

14 Pl. Bartók Béla: *A magyar népdal*, 35.; úő: *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje*, 228.

15 Ezt a megállapítást Kodály már 1937-ben korrígálta. Kodály a szoros mári párhuzamokra és a kolomejkaritmusallal azonos kanásztáncritmus középkori elterjedtségére hivatkozik. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 41969, 61-62.

16 Bartók Béla: *A magyar népdal*, 74-76.; és úő: *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje*, 222-223.

17 Pl. Bartók: *Slovenské „udové piesne / Slowakische Volkslieder*, II. Közr. Alica Elscheková-Oskár Elschek, Bratislava: Academia Scientiarum Slovaca, 1970, 883-890. dallam.

18 A Bartók-rend C 0506 csoportja. Hat variáns 1930 előtről, Bars, Nyitra és Gömör megyékből.

Ne ta - po - gasd a tér - gyemet, Mer a - zok csak cson - tok,
Ta - po - gasd meg a - mott fely - lyebb, Ott van - nak a kon - cok!

2. kotta. Gyűjtötte Kodály Z. 1904, Barslédec. Megjegyzés a támlapon: „Ugyanerre a melódiára tótul ugyanez”

Egy-egy idegen dallam átvételére aránylag sok példát találunk a műben.

Részen idetartoznak bizonyos ereszkedő kvintváltó dallamok. A magyar és szlovák ereszkedő kvintváltó dallamok kapcsolata egy időben különösen foglalkoztathatta Bartókot. 1920-ban megjelent cikkében felhívja a figyelmet az ereszkedő kvintváltó magyar dallamokra, de szerinte „ezzel a formával, ha nem is ezekkel a dallamokkal, elég gyakran találkozunk a szlovák és morva népzeneben, úgy hogy egyelőre nem is lehet eldönteni, melyik népnél fejlődött ki először”.¹⁹ Körülbelül egykorú, *A tót népi dallamok* című tanulmányában is még csak valószínűsíti,²⁰ amit az 1924-ben megjelent *A magyar népdalban* már egyértelmű álláspontjaként fogalmaz meg: hogy a dór és pentaton hangsorú ereszkedő kvintváltó dallamokat szlovák variánsaik ellenére is magyar eredetűeknek, míg az ereszkedő kvintváltó dúr dallamokat szlovák földön létrejött típusnak tartja.²¹ A *Negyvennégy duóhoz* időben közelebbi tanulmányában Bartók a magyar régi stílus dallamainak szlovák variánsait már pusztán kisszámú, nem számottevő, a szomszéd népek között természetes dallamátvételnélként említi.²² Mégis érezhető a *Duókban* az egykori élénk érdeklődés e típus magyar és szlovák variánsai iránt. A műben két olyan dallam is szerepel, amelyeket Bartók korábbi írásában példaként hozott fel a két népzene kapcsolatára. A 20. számú darab szlovák forrással azonosítható, de kifejezetten magyaros, ereszkedő kvintváltó szerkezetű dallamát Bartók *A tót népi dallamokban* idézte, mivel a népdal magyar eredetét a pentatónia mellett még a szöveg torzított magyar töredékei is őrzik.²³ A 26. darab (*Ugyan édes komámasszony*) magyar forrását pedig *A magyar népdalban* említi a feltételezhetően „tót földön keletkezett” ereszkedő kvintváltó dúr hangsorú népdalok között.

19 Bartók: „Ungarische Bauernmusik”. *Musikblätter des Anbruch*, 1920. Magyarul: uő: „Magyar parasztzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Közr. Szöllősy András, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967, 83–90., ide: 84–85.

20 Uő: „A tót népi dallamok”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 166–209., ide: 177–118. ¹⁰ Uő: *A magyar népdal*, 27–28. és 68–69.

21 Uő: *A magyar népdal*, 27–28. és 68–69.

22 Uő: *Népzene és a szomszéd népek népzeneje*, 214.

23 Uő: *A tót népi dallamok*, 177–178. A Bartók-rend 1930 előtti dallami között a népdal négy, a magyar nyelvterület különböző pontjain gyűjtött magyar variánsát találhatjuk meg, amelyek alig különböznek a feldolgozott szlovák példától (C 0685 típus).

Több népnél megtalálható dallamával a 28. darab (*Bánkódás*) forrása, a „Pej paripám rézpatkója” szövegkezdetű népdal különleges a népdalátvételek között. Egy variánsát Bartók a *Népzénénk és a szomszéd népek népzéneje* című tanulmányában is közli, s három morva, egy horvát és két román variánsát említi – az utóbbiak szövege a magyar szöveg fordítása, a közölt morva és román dallam pedig alig különbözik a magyartól. A morva példákából ráadásul Bartók azt feltételezi, hogy szlovák variánsnak is kell lennie.²⁴

A hozzánk szlovák közvetítéssel került nyugati eredetű magyar népdalokat Bartók kelet-európai nemzetközi zsargonnak nevezi.²⁵ A 2. számú magyar *Kalamajka* dallamának több szlovák, cseh és morva variánsa van, Bartók pedig egyértelműen idegen – nyugati – eredetűnek tartotta, amely szlovák közvetítéssel kerülhetett hozzánk.²⁶ Bizonyára nem tévedünk, ha az említett csoportba soroljuk. Idegen eredetű lehet a 43. számú darab, a *Pizzicato* szekvenciázó dúr dallama is. Ehhez hasonló dallamokat más magyar népdalfeldolgozásokban is találunk. Az 1908–09-ben keletkezett *Gyermekeknek* sorozatban még a népzene kutató Bartók ismereteinek hiányosságait is sejthetjük egy-egy idegen vagy újabb műzenei eredetű dallam választása mögött. A későbbiekben azonban a zeneszerző biztosan tudatosan használta fel vagy kerülte e dallamokat, a tízes évek műveiből ugyanis teljesen hiányoznak. A nyugat-európai megjelentetésre szánt *Negyvennégy duó*ban hidat alkotnak Kelet és Nyugat között.

Népzenei párhuzamok

A zeneszerző szempontjából különösen szemléletes egy-egy olyan zenei elem, amely több különböző népzében is jelen van egymástól függetlenül, egymással nem közvetlen vagy nem kimutatható kapcsolatban. A *Negyvennégy duó* különböző nemzetiségű darabjaiban vissza-visszatér a choriambusritmus vagy annak lágyabb, triolás változata és a bővített szekundlépés: az előbbi az *Oláh nótában* (3. kotta), a *Rutén nótában* és a rutén *Menyasszonybúcsúztatóban*, az utóbbi az *Oláh nótában*, a *Tót nótában*, az *Oláh táncban*, az *Arab dalban*, az *Erdélyi táncban* és a teljes egészében Bartók által komponált *Rutén kolomejkában*.



3. kotta. Negyvennégy hegedűduó/7, Oláh nóta, 2. hegedű 1-8. ü. (© by Universal Edition, Wien)

24 Uő: *Népzénénk és a szomszéd népek népzéneje*, 219–220.

25 Uott, 214.

26 Uő: *A magyar népdal*, 250. példa és jegyzete; *A tót népi dallamokban* pedig Bartók a szövegben is tárgyalja: 180.

Szembetűnő, hogy a *Duók*ban Bartók még a címadásokkal is felhívja a figyelmet ezekre a közös elemekre. Míg a sorozat legtöbb darabjánál nem nevezi meg a forrás nemzetiségét, éppen ezeknél a címekben is feltűnteti. A kor köztudata ezeket az elemeket magyarnak tartotta. Bartók azonban már 1914-ben megjelent vitairásában hangsúlyozta, hogy a magyar specialitásnak hitt choriambusritmus a román és szlovák népzében is jelen lévő jellegzetesség.²⁷ A bővítettszekund-lépésről szintén leírta, hogy nem a kifejezett magyar skála sajátja, sőt a magyar népzene nem jellemző, ellentétben egyes román dialektusokkal.²⁸ A darabok által alkotott összképben ezúttal sem a népzenei arányok hiteles tükrözésére, hanem zeneszerzői koncepciója megvalósítására törekedett. Így például a *Rutén nóta* egyébként is magyaros ízű dallamát choriambusokkal magyarosabbá alakította. A bővítettszekund-lépéssel felrajzolt körbe pedig a földrajzilag és népzene-történetileg távol eső arab népzene, illetve a szlovák népzene is bevonja, noha az utóbbiban saját gyűjteményeinek tanúsága szerint sem tipikus az említett zenei elem.

A szlovák–magyar kapcsolatról árulkodó, már bemutatott kvintváltó dallamokon kívül a *Duók*ban kifejezetten általános, nemzeteket összekötő elemként jelenik meg az ereszkedő kvintváltás. A sorozatban feltűnő az ereszkedő és emelkedő kvintváltó dallamok nagy száma: 7 ereszkedő (magyar, szlovák, román, szerb) és 3 emelkedő kvintváltó (magyar és szlovák) dallam. Ezt a hűrváltás pedagógiai kihasználása is indokolja. Bartók nem tartotta feltétlenül magyar eredetűnek az ereszkedő kvintváltást, azután sem, hogy a szlovák és magyar kvintváltó népdalok kapcsolatának kérdésében döntött. A máramarosi román népzeneről írt, 1923-ban megjelent tanulmányában az ereszkedő kvintváltó román dallamokról lehetséges hatás vagy kapcsolat említése nélkül, tényszerűen azt írja, hogy ez a szerkezet a magyar és szlovák népzében is gyakori.²⁹ E dallamok között szerepel a *Duók* kottapéldán már bemutatott *Oláh nótájának* dallama is. A *magyar népdal* jegyzetében pedig a szerkezet eredetét tárgyalva meg is fogalmaz egy nemzetektől független lehetőséget is. Eszerint eredetileg kétsoros dallamok könnyen bővíthettek egy kvinttel lejjebb történő ismétléssel négysorosra olyan hangszeren játszott előadásban, amelyen például a hűrváltás miatt kézenfekvő a kvintváltás.³⁰ Az ereszkedő kvintváltó dallamok tömegének hatása mellett ezt a jelenséget rejti a 14. számú darab magyar dallama. Forrása „Elvesztettem zsebkendőmet...” szövegkezdettel, pentachord hangkészletű népdalként közismert, ezt a formát Bartók a *Gyermekeknek*ben már feldolgozta. Létezik azonban a *Duók*ban is szereplő, ereszkedő kvintváltással kétszeresére bővített varián-

27 Uó: „Megjegyzések a román népzeneéről”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 339–344., ide: 343.

28 Uó: „La Musique populaire Hongroise”. *La Revue Musicale*, 1921. Magyarul: uó: „A magyar népzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I., 91–100., ide: 100.; uó: *A magyar népdal*, 56–57.

29 Uó: *Rumanian Folk Music*, Vol. 5.: *Maramure „County*. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Nijhoff, 1975, 16–17. 1931-ben Bartók szintén csak megemlíti a román táncdallamok bihari alcsoportjának jellegzetes ereszkedő kvintváltó szerkezetét. Lásd „Román népzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I., 473–476., ide: 476

30 Uó: *A magyar népdal*, 27–28.

sa is, amelyet szöveges változata mellett az erdélyi hegedűsök úgynevezett pár-nás táncából ismerünk:³¹

Allegretto

Döm-bör vaj - da, Döm-bör vaj - da, Prü - csök - fü - lű kecs - ke,
 A - pád is vót vaj - da - mes - ter Li - pic Ke - le - men - ke.
 A hi - jú - ba hat to - jás, Hogy le - he - tett ben - ne?
 Csi - nál - junk egy ron - gyos le - vet nin - csen e - cet ben - ne.

4. kotta. A 14. darab forrása. Bartók gyűjtése 1914-ből, Maros-Torda megyéből.³²

A kvintváltó technika szerepeltetése azért is érdekes, mert Bartók a sorozat több darabjában játszik egy népdal kvint- vagy más hangköznyi transzpozícióival. Gyakran egyetlen formaegységnek, kvázi egyetlen dallamsornak tekinti a népdalt, amelyet más hangmagasságról megismétel, mielőtt az eredeti hangnemhez esetleg egy újabb strófa vagy közjáték után újra visszatérne. Ennek a szerkesztésmódnak a mintái közé tartozik műzenei előzmények, például a fuga imitációja és a barokk és bécsi klasszikus formák tonikai és domináns felületeinek váltakozása mellett a népzenei kvintváltás is, különösen a 14. darabban felidézett, egy teljes dallamot (nemcsak egy dallamsort) kvintkülönbséggel megisméltő módszer. A 39. darab szerb, forrása szerint eredetileg tamburán játszott dallama pedig a transzpozíció különleges – a szerb tamburazenére jellemző – típusát képviseli. A dúr pentachord hangsorú első rész egy kvarttal lejjebb ismétlődik meg, majd mintegy visszatérésszerűen újra elhangzik az eredeti magasságban. Ez a forma még közelebb vezet a zeneszerző által alkalmazott transzpozíciókhoz, hiszen háromrészes, visszatéres formája révén rokon a műzenei kisformákkal. A hangszeres népzene-szek kvintváltó technikájával Bartók tehát mintegy a saját kompozíciós elgondolásának népi forrását állítja elénk.

Bartók különböző népek dallamait fűzi össze azzal is, hogy a sorozatban egymás mellé helyez olyan népdalokat, amelyek között népzenei kapcsolattól független zenei párhuzamot is érezhetünk. Így rímeli egymásra a 6–7. darab ereszkedő

31 Egy dallamát forráskatalógusában Lampert Vera is közli. Vera Lampert: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*. Ed. Vera Lampert and László Vikárius. Budapest: Helikon, 2008, 188.

32 Közli Lampert, i. m. 188.

kvintváltása és fríg hangsora, a szlovák 24. darab és a magyar 25. darab formája, illetve a 38. és 39. darab fejmotívuma. Hasonló szerkesztésmódot a *Tizenöt magyar parasztdal* régi táncdallamainak egymás utáni darabjaiban is felfedezhetünk.

A dallamválasztás lehetséges koncepciója

A sorozat darabjainak jelentős részében tehát Bartók olyan népi dallamot dolgoz fel, amely saját népének zenéjéhez képest idegen hatást mutat, legyen az stílushatás, egy-egy zenei elem hatása vagy egy dallam egyszerű átvétele. Más dallamok együttesen, közös elemeik révén rajzolják ki különböző népzenei számos közös vonását. Bartók vezérelve ezúttal semmiképpen sem a felidézett népek legértékesebb vagy legjellemzőbb dallamainak bemutatása lehetett. A *Negyvennégy hegedűduóban* nagy hangsúlyt kap a Kárpát-medencében élő népek, vagy még inkább, ahogyan Bartók mindig is fogalmazott, a régi Magyarországon élő népek zenéjének egymással való kapcsolata. A zeneszerző Trianon utáni alkotói korszakának ismeretében világossá válik, hogy míg például az 1923-as *Táncszvit*, az 1930-ban keletkezett *Cantata Profana* és az 1934-es 5. vonósnégyes saját invenciójú témáiban a különböző népzenei elemeinek ötvözésével ábrázolta a Duna-völgyi népek elképzelt és leveleiben többször megfogalmazott együttműködését,³³ a *Duókban* tisztán népzene tudományi eszközökkel kívánhatta művészileg megvalósítani ugyanezt. Népzenei egymás mellé helyezésével nemcsak felidézi a kort, amelyben „a különböző nemzetiségű parasztok [...] a legnagyobb egyetértésben éltek”,³⁴ hanem rávilágít zenéjük közös pontjaira, egymásra hatásukon keresztül pedig bemutatja az együttélés zenei hozadékát. Ez a koncepció előrevetíti azt a gondolatot is, amelyet Bartók 1942-ben fogalmaz meg a náci ideológiára reflektálva. Népzenei kapcsolata – egyfajta „faji tisztátalansága” – eszerint kifejezetten jótékony és termékenyítő jelenség, hiszen az idegen hatás új típusokkal gazdagíthat egy népzenei, aminek nyomán új, önálló alakulatok születhetnek.³⁵ Már a *Duókat* és a *Rapszódiaikat* megelőzően, az 1929-ben keletkezett *Hús magyar népdalban* is felfedezhető ez a szemzőg. A régi stílust előtérbe helyező korábbi magyar népdalfeldolgozásoktól eltérően ebben az antológiaszerű ciklusban Bartók előbb régi stílusú népdalokat, majd több kifejezetten idegenszerű dallamot, végül pedig a szerinte ezek hatására is keletkezett új magyar népdalstílus néhány példáját mutatja be. A *Negyvennégy hegedűduóban* körvonalazódó eszme annál érdekesebb, mivel a mű pedagógiai célú megrendelésre készült, különálló darabokból álló sorozat, amelynek lehetséges összefogó koncepciója a játékos számára nagyrészt rejtve marad.

Árulkodó, hogy a sorozat elsőként elkészült darabja³⁶ az *Erdélyi tánc volt (5. kotta)*. A tétel többrétűen valósítja meg a *Duók* alap gondolatát. Forrása nemcsak

33 Kárpáti: i. m.

34 Denijs Dille: „Bartók und die Volksmusik”. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 112.

35 Bartók: „Race purity in music”. *Modern Music*, 1942. Magyarul: uő: „Faji tisztaság a zenében”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I., 601–603.

36 Erich Doflein: *Briefe an Béla Bartók 1930–1935*. Hrsg. von Ulrich Mahlert, Köln: Studio, 1995, 9.

az ereszkedő kvintváltás, a bővített szekundlépések és a kolomejkaritmus már elemzett eszközeivel, hanem az ardaleana tánc típus révén is a népzene közösségét jeleníti meg. A román ardaleanát Bartók a ritmusa alapján korábban az ukrán kolomejkából,³⁷ később a ritmikailag szintén rokon magyar verbunkos dallamokból eredeztette.³⁸ Ez a hangszeres népzenei réteg az Erdélyben élő népek egymáshoz való közelsége, a táncfunkció, a hangszeres zenészek munkamódja miatt eleve több nép sajátja lehetett. Utaltam már László Ferenc gondolatára, amely szerint az erdélyi hangszeres dallamok felhasználása az integritásgondolat kifejezőeszköze lehet a *Rapszódia*kban. A *Negyvennégy duó* eddig felvázolt lehetséges koncepciója alapján az *Erdélyi tánc* hasonló szerepet tölt be a sorozatban: az ardaleanatípus az Erdélyben ténylegesen szoros zenei kapcsolatban álló népek együttélését idézi fel, s a népzenei kapcsolatot gyakran elvontabb eszközökkel kifejező későbbi tételek kiindulópontja lesz. Az *Erdélyi tánc* – és ezzel a mű – e kapcsolat révén eszmeileg az 1928-ban keletkezett *Rapszódia*k közvetlen folytatása.

Allegro moderato



5. kotta. Negyvennégy hegedűduó/44, Erdélyi tánc, 1. hegedű 1-9. ütem. (© by Universal Edition, Wien)

A népek zenei kapcsolatát ábrázoló képet Bartók kivételes módon két, a népzenei hűen idéző, de teljes egészében saját invenciójú tétellel teszi teljessé. A már tárgyalt kolomejkadallamok vélt őseit idéző 35. számú *Rutén kolomejka* és az aránylag nemzetközibb dudazenét felelevenítő 36. számú *Szól a duda a Duók* eddig bemutatott csoportjához tartoznak. Bartók saját invenciójú műveiben általában nem kaptak helyet népi dallamok. Csupán az első gyűjtések idején keletkezett sorozatokba, az 1908-as *Tíz könnyű zongoradarabba* és *Tizenegy bagatellbe*, valamint az 1908–10 között keletkezett *Vázlatokba* illeszt népdalfeldolgozást. A *Tíz könnyű zon-*

37 Bartók: *A magyar népdal*, 76.

38 Uő: *Román népzene*, 486.

goradarabban és a *Vázlatok*ban egyúttal olyan darabok is szerepelnek, amelyek népdalszerű, de Bartók által komponált dallamokat „dolgoznak fel”. A népdalok és népdalszerű dallamok megjelenése műhelyszerűség érzetét kelti ezekben az alapvetően saját invenciójú opuszokban. A népzenevel ismerkedő zeneszerző mintha a népzenei elemek elsajátításán, a népdalok saját zeneszerzői világába való integrálásán dolgozna, és saját stílusa mellett egyúttal inspiráló forrásait is be akarná mutatni. A népdalfeldolgozások és a saját invenciójú művek a későbbiekben élesen elválnak egymástól egészen a *Duókig* és a *Mikrokosmosig*. A *Mikrokosmos* nagyszabású, átfogó sorozatában a gyermekeknek bemutatandó zenei világ részeként a saját invenciójú tételek között számos népdalszerű darab és néhány népdalfeldolgozás egyaránt helyet kap. A *Duók* viszont az egyetlen sorozat az életműben, amelyben a túlnyomó többséget alkotó népdalfeldolgozások között a kottában jeletlenül, sőt félrevezetően népzeneire utaló címmel szerepel saját invenciójú népies tétel. Mi lehetett ezzel Bartók célja? Semmiképpen sem az, mint a már említett sorozatokban, hogy saját zeneszerzői világának a népzenehez kevésbé kötődő oldalát bemutassa, hiszen a két darab megtévesztésig emlékeztet népzenei dallamokra. Bartók ezúttal mintha éppen a fordítottját tette volna, mint korai sorozataiban. A *Duók*ban mintha az általa gyűjtött típusok bartóki variánsait kívánná az idealizált Kárpát-medencei parasztság zenéjébe emelni.

II.

A *Negyvennégy duó* eddig bemutatott, a sorozat majdnem felét kitevő darabjaitól s látszólag azok koncepciójától is élesen elkülönül egy másik csoport, amely a különböző népek szokásdallamaiból áll.³⁹ A *Duók* sajátossága a népdalfeldolgozások összességéhez képest, hogy az egyes népzenei legrégebbi, legsajátabb rétegeinek tipikus képviselőit csak azokban a darabokban találhatjuk meg, amelyek dallama valamilyen népszokáshoz kapcsolódik. Ezeknél Bartók a címben is jelezte a szokásjellegét. *Újévköszöntő*, *Szentivánéji*, *Aratáskor*, *Szénagyűjtéskor*, *Menyasszony-búcsúztató*, *Lakodalmas*, *Gyermekrengetéskor*, *Katona-nóta* és más címek utalnak a dallam népi funkciójára. A zeneszerző korábban is szívesen feldolgozott román és szlovák szokásdallamokat. A zongorára írt *Kolindák* sorozat egyetlen népszokás különleges dallamainak gyűjteménye, a *Négy tót népdal* és a *Falun* különböző szokások kisméretű összeállítása volt. Magyar népszokások dallamait csak elvétele választotta feldolgozások alapjául. Bartók népzene-kutatói értékítélete megmagyarázza a művekben mutatkozó különbséget. Míg a román és szlovák népnél a szokásdallamokat a népzene legrégebbi rétegei közé sorolta,⁴⁰ a magyar népi szokásdallamokról így ír 1933-ban megjelent cikkében: „Ebbe a csoportba [a vegyes osztályba] számíthatók a különböző régi 'szertartásos' énekek dallamai (lakodalmas, arató, párosító stb. dallamok). Kétségtelenül sok évszázad előtt kezdődhetett ennek az idegen

39 E két nagy csoportot az első füzet egyszerű, kifejezetten kezdőknek szánt néhány darabja egészíti ki.

40 Bartók: *Román népzene*, 477–484.; és uő: *Szlovák parasztzene*, uott, 487–489.

anyagának beszívargása, mely azonban új, egységes stílus keletkezésére nem vezetett, tehát mint szűkebb értelemben vett paraszttzene kevésbé jöhet számításba.”⁴¹ Az 1929-ben keletkezett, több szempontból teljességre törekvő *Húsz magyar népdal*ban sem kifejezett szokásdallamokat használ fel, de a címekben már utal a zenélés egyes alkalmaira. Későbbi írásaiban is hangsúlyozza nemcsak az egyes népi dallamok, hanem az azokat életető paraszti környezet megismerésének fontosságát.⁴² Mintha Bartók az évek során egyre inkább törekedett volna arra, hogy népdalfeldolgozásaival ne pusztán a dallamokat, hanem a népi életet is felidézze-megszerettesse.

A *Negyvennégy duó* még e korszak művei közül is kiemelkedik a benne szereplő szokások sokféleségével és a dallamok mennyiségével. A mű körülbelül tíz idetartozó népdalában az emberi élet fordulói és a naptári év jeles napjai, eseményei egyaránt jelen vannak, mintha a szokásdallamok egészével a zeneszerző minél teljesebb képet akarna adni a falusi életéről. Hogyan kapcsolódik ez a vonulat a *Duók* többi darabjával megjelenített bartóki integritásgondolathoz? A szokásdallamokból felvázolt kép különlegessége, hogy nem egy bizonyos nép életét ábrázolja. Magyar, szlovák, román és rutén dallamok együttesen alkotják. Bartók azonban egyik címnél sem tüntette fel a dallam nemzetiségét, noha a *Duók* más darabjaiban olykor kiemelte azt. Ezúttal azonban nem a dallamok nemzetisége, hanem a falusi életben betöltött szerepük volt fontos. A népi élet megismertetésének szándékán túl a darabok új kontextusba kerülnek: együttesük mintha egy elképzelt egységes, kvázi Kárpát-medencei vagy régi magyarországi szokáskört adna ki. Bartók feltételezése szerint valaha minden népnél meglehetősen a teljes évet átfogó szokáskör, ennek azonban csak töredékei maradtak meg az ő gyűjtései idejére. A zeneszerző talán ezt az ősi állapotot, „a városi kultúrától, illetve a műzene befolyásától mentes népi zenélés állapotát” kívánta felidézni, amelyre „jellemző az, hogy a dallamok élesen elhatárolt kategóriákra oszlanak, aszerint, hogy milyen más és más alkalmakkal szokták dalolni vagy játszani őket”,⁴³ azaz amelyben a szertartásos dallamok alkotják a népzene gerincét. A Bartók által a *Duók*ban felvázolt Kárpát-medencei szokáskörhöz mindegyik nép saját művészetének legrégebb, legsajátabb, illetve legértékesebb részével járul hozzá. A népek itt békében élnek egymás mellett – és mi szemléltethetné a békés együttélést jobban, mint a zavartalanul végzett rituálék? Ez egészíti ki teljessé a népzene egymásra hatását bemutató dallamcsoportot, hiszen Bartók elképzelése szerint az egykori romlatlan őállapotnak a talaján, ennek honosító erejénél fogva születhettek az idegen behatások nyomán az új, immár sajátosan nemzetivé vált típusok. A nemzetek testvérré válásának egy közös szokáskörrel kifejezett képe talán nem is egyedülálló Bartók egykorú

41 Uő: „A magyar paraszttzene”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 148–165., 159.

42 Uő: „Magyar népzene és új magyar zene” (1928). In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közr. Tallián Tibor, Budapest, 1989, 129–137.; uő: „Hungarian Music”. *American Hungarian Observer*, 1944. Magyarul: „Magyar zene.” In: *Bartók Béla írásai*, 1., 185–188.

43 Uő: „A hunyadi román nép zenedialektusa”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. 76–86., ide: 76.; uő: *A magyar népdal*, 15–19.

műveiben. Vikárius László felvetette, hogy az először 1932-ben említett Kárpát-medencei ciklus, amelynek a korábban, 1930-ban keletkezett *Cantata profana* lett volna az első, román darabja, esetleg kifejezetten a népszokások évkörét követte volna.⁴⁴

A kép tehát egyszerre vágyott jövő és elképzelt népzenei őstörténet. Nem feledkezhettünk meg ugyanakkor mindennek a személyes vonatkozásáról, Bartók saját emlékeiről sem. A *Duók* egyetlen arab darabjának álcája mögött a régi, soknemzetiségű Magyarország képe rejlik, amelynek megszépített felidézésében nemcsak a békés együttélés politikai üzenetét, hanem Bartók gyűjtőútjainak, sőt népzeneét még nem ismerő gyermek- és ifjúkorának emlékét kell keresnünk. Az arab dallam egyrésztől kiterjeszti a Duna-völgyi integritás gondolatát a népek testvérré válásának gondolatára, másrésztől viszont éppen a sorozat koncepciójának személyességét világítja meg. Hiszen ez a dallam bizonyítja, hogy Bartók számára a források kiválasztásának elsődleges szempontja saját gyűjtőmunkája volt. Az általa személyesen megismert népzeneiből választott, még ha ezzel meg is bontotta a Duna-völgyi népek egységét, vagy még ha más népzeneik bevonásával szélesebb körben ábrázolhatta volna a népek testvériségének gondolatát. A *Negyvennégy duó* jóval több egyfajta zenei kiáltványnál. A sorozatban, különösen annak szokásdallamokban mintha – ebből a szempontból politikától és földrajzi elhelyezkedéstől függetlenül – Bartók egykori gyűjtőútjainak legszínesebb, csupa ünnep emlékképei elevenednének meg, amelyek a gyűjtőutak korszakának lezárását követő több mint tíz év után a népi élet eseményei mentén újrendeződtek, s amelyekben a megismert kultúrák életmódbeli hasonlósága mellett már háttérbe szorult a közvetítőelem, a nyelv.

44 Vikárius László: „A *Cantata Profana* (1930) kéziratot forrásainak olvasata”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1992–1994*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1994, 115–160., ide: 156.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

DEALS AND MEMORIES IN BARTÓK'S

FORTY FOUR VIOLIN DUOS

The 44 Duos are unique among Bartók's folksongs arrangements in the characteristics of its choice of melodies. Its peculiarity consists not only in juxtaposing Hungarian, Slovakian, Rumanian, Ruthenian, Serbian and Arab folk tunes. In the *44 Duos* Bartók chose melodies which represent musical connections between the above-mentioned ethnic groups. One can find examples of the influence of the Hungarian "new-style" in Slovakian folk music, Hungarian "old-style" in Rumanian music, Ruthenian "kolomejka" rhythm in Hungarian and Slovakian folk songs. There are also borrowed melodies, and musical elements, which are present in melodies of various ethnic groups.

The selecting of particular types in the *44 Duos* can be explained by the aim to express ideas which are conceived by Bartók several times. One aspect of these ideas is the cooperation of Hungarians, Rumanians and Slovaks which should be free from a national bias. Other aspect is the brotherhood of peoples in spite of all wars and conflicts. He wrote that his music served this idea by arising from Hungarian, Slovak, Rumanian, Arabic and other sources. Responding to nazi ideology he also stated that the "race impurity" of folk music is a beneficial phenomenon, as new styles or new types of melodies can be born through the interaction of folk music.

The other group of pieces of the *44 Duos* (excepting some easy ones for beginners) are based on Hungarian, Slovakian, Rumanian and Ruthenian tunes of folk ceremonies. Bartók named the type of ceremony but did not mark the ethnic provenance of the source in the titles. Therefore this group can represent an imaginary cycle of ceremony songs of the Carpathian basin. This is on the one hand a picturesque phrasing of the ideas mentioned above. On the other hand it evokes the peasant life and ceremonies of the multiethnic Hungary before World War I and a reminiscence of period of Bartók's collecting trips.

Kata Riskó (1985), musicologist. She studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. She graduated in 2008, her dissertation focussing on *Bagpipe-Episodes in classical Music and their Folk Music Relations*. In 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of the instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian language area. She is an assistant research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.